AION-N 1983, XXVI

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

ANNALI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
NAPOLI 1983

Aion-n

STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI

Aion-n 1983, XXVI

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1983

ARTICOLI E SAGGI

CONTEMPORARY DUTCH LITERATURE IN A EUROPEAN CONTEXT *

Introduction

There are excellent surveys of contemporary Dutch literature since 1945, but only a few have been written in foreign languages [1]. Moreover, they have not been made from a comparative point of view. Within the narrow scope of this paper, it cannot be my intention, to add another complete survey, or to explore fully the 'European contexts' the analysis of which has not yet started, except for a few de-

---

* Testo ampliato di una conferenza tenuta nell'Istituto Universitario Orientale il 24 marzo 1983.

[1] TH. WEEVERS, *Poetry of the Netherlands in its European Context*. London, 1960; P. BRACHIN, *La littérature néerlandaise*. Paris, 1962; J. WEISGERBER; *Formes et domaines du roman flamand 1927-1960*. Bruxelles, 1963; V. MALLINSON, *Modern Belgian Literature 1830-1960*. London, 1966; J. C. BRANDT CORSTIUS e G. VAN WOUDENBERG, *La letteratura olandese*. Milano, 1969; R. F. LISSENS, *Flämische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderst*. Köln, 1970; A. MOR, J. WEISGERBER, J. H. METER, *Storia delle letterature del Belgio e dell'Olanda*. Milano, 1970; REINDER P. MEIJER, *Literature of the Low Countries. A short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*. Assen, 1971. New edition with corrections and additional material. The Hague/Boston, 1978; OCTAVE DELEPIERRE, *A Sketch of the History of Flemish Literature and its celebrated authors* (from twelfth century down to present time). New York Haskell House, 1973; K. LANGVIK-JOHANNESSEN, *Litteraturen i Nederlandene Gjennom 800 Är*, (Flekkefjord), 1980; see also M. JANSSENS, *A smaller letter*, in: *10 Modern Essays from Flanders*. Pubblished by the Flemish P.E.N.-Centre, 1978, p. 27-45.

tailed investigations of sources and influences in separate cases. To deal with four decades of contemporary Dutch literature in the context of European literatures may therefore be said to be an hazardous undertaking. I can only aim at its being representative rather than exhaustive. This essay is meant to be a general cross-section of modes and trends, not an encyclopaedia of names. I am aware of the risks of mentioning names and omitting others, and I do not deny that selections are inevitably evaluative. Nevertheless I want to cope — in a chronological order — with the main tendencies within which so many more names could be incorporated.

Cosmopolitanism and syncretism are striking features of contemporary Western culture, which is being 'internationalized' more than ever. Complex osmotic processes permeate language regions and countries, which react almost simultaneously to internationally spread impulses. International contacts, the rhythm of translations, techniques of diffusion, marketing and sales promotion, and a better knowledge of languages facilitate the creation of a kind of 'common market' in Western Europe — at least in the area of cultural exchanges.

In this network of international exchanges the Low Countries form a privileged meeting-place and thoroughfare. On the frontier between German and Roman cultures the river-basins of the Netherlands act as a reflector of the most diverse radiation of thought, from the Middle Ages down to our own time. Especially literature in the Delta region has shown to be very receptive to foreign 'influences'. A Flemish proverb says that it drizzles in Brussels when it rains in Paris. After the second World War, along with the growing internationalization which is linking up the Low Countries more and more tightly with the culture of its neighbours, Dutch literature reacts more quickly and adequately now than in the past. Therefore we cannot deal with contemporary Dutch literature outside the European context (which itself mirrors what is going on in Western culture as a whole).

It goes without saying that 'Dutch' literature stands for the whole of literary texts (or texts generally assumed

to be literary) produced both in the Netherlands and in the Dutch-speaking part of Belgium (Flanders). As far as present-day cultural language is concerned, there remain only slight differences (mainly in vocabulary and prononciation) between the Netherlands and Flanders; the literature in the Netherlands and Flanders, created in that language area where nearly twenty million people live, should be treated as a whole — the more so because thanks to the 'Taalunie' (Language Union) more and more efforts can be made on the institutional level to promote the unity of language and literature across the borders of the two states.

In this quick survey I shall deal with the main tendencies in the immediate post-war period (existentialism, absurdism and the renewal of so-called 'catholic literature'); in the 50ies and the 60ies the 'experimental' type was dominant (with a sequel of opus-texts in the 70ies — and even up to now); from about 1965 the call for 'commitment' gave rise to the neorealistic mode, which in recent years has had to give way to 'neoromanticism'. Of course, those are labels created by historians who cannot but be as unjust in their selections as in their generalizations.

I should like to generalize still more overtly. Jean-Paul Sartre said once that any literary form should have its roots in some sort of metaphysics. Literary structures are said to be not only vehicles, but epiphanies of ideas. A survey of literary phenomena cannot be isolated from a broader social, even socio-political context, since literature should not be looked upon as a fringe-area, but as part and parcel of social life. A writer can act as a mirror or a seismograph registering problems and dramas of his time (however distortedly, ironically or grotesquely), or even anticipating ways of thinking and living yet to come. Literature should not be described as a mirror, but as a part of (and institution within) society. Literary structures may as well have their roots in society. But all that may turn out to be too much for this short survey.

I shall describe the tendencies I mentioned above in three main genres: narrative prose, poetry, and drama. (Similar phenomena characterize the evolution of essay and cri-

tique between 1945 and 1980, but that evolution might be dealt with in another paper).

1. *Narrative prose*

How was the situation at the end of the Second World War? The Netherlands and Belgium did not have to recover from the disaster from a ' Nullstund ' onwards like Germany, but the war had thoroughly affected the roots of traditional humanism all over Western Europe. Shortly after the end of the war Theodor Adorno said in a lecture in Frankfurt that it should be unconceivable to write poems after Auschwitz, and a bit later Alain Robbe-Grillet added that Auschwitz had destroyed also the idea of traditional story-telling based on the humanistic concept of ' character '.

Existentialism was a sort of desperate answer of the ' lost generation ' to the demanding post-war crisis. The philosophy of the absurd in the writings of J.-P. Sartre and A. Camus generates a post-humanistic literature that rises on the ruins of the traditional image of man and reality. The famous phrase by Gertrude Stein, ' Why am I if I am uncertain? ', is going to be used as a motto by the Flemish poet H. Claus in his volume *Tancredo Infrasonic*. Next to Sartre and Camus, F. Kafka is becoming very popular. J. Walravens (with essays and novels), the young G. K. van het Reve (later called G. Reve) and L.-P. Boon in his first novels represent the existentialistic mode.

The counter-culture of ' subterraneans ' and beatniks in the U.S.A. (e.g. J. Kerouac), who retire from the established society in their ' reserves ', can be seen as the beginning of a tendency of protest that will culminate in the 1968 revolt. The first novels of W. Ruyslinck deal with that social disease of the cold war period. In Amsterdam the provo movement will develop within the same premises of non-alignment and refusal. There is much left of the bohémien-attitude, both in the Netherlands and in Flanders, when the ' Vijftiger '-movement (the Fiftiers) is founded in close contact with the artistic avant-garde in Paris, where young Dutch and Flemish

artists (Lucebert, H. Claus, S. Vinkenoog, K. Appel, etc.) got acquainted with the dominant topics of European modernism. Soon they will remodel the tradititon al literature at home, both in poetry and prose.

However, at the same time a different sort of answer — a spiritualistic one — is given to the questions raised by the ' débâcle ' of the war. Among catholic writers there is a spiritualistic renewal, more akin to the traditional values but marching along with important changes in the catholic theology as well as in the church. New concepts of God, of the authority of the church, of sin, of good and evil and so on, anticipating the ' aggiornamento ' of the Roman church in the second Vatican Council, are being elaborated by so-called ' catholic authors ' all over Western Europe (F. Mauriac, G. Bernanos, J. Green, Gr. Greene, H. Böll, S. Andres, G. von le Fort, E. Langgässer, ...) and in Flanders by A. Demedts, P. Lebeau, A. Berkhof, V. Van Kerkhove and B. Kemp. Especially M. Rosseels has been dealing in various mostly historical novels from the 50ies onwards with the main religious and ethical problems discussed by catholics trying to adapt the traditions of the church to the new spiritual demands of the time. In her novels M. Rosseels deals with questions of faith and ethics that have been linked to the process of adjusting that preoccupies the catholic church after the war (the catholic community in the Netherlands being the most progressive in the world at that time). Having been a good critic of movies, she has always been very successful in combining a good story and a sound idea.

The experimental or new novel was shaped in the 60ies in connection with French (' le nouveau roman ') and English models (L. Durrell). The new novel destroys the schemes of the traditional epic, whose characteristics can be summarized this way: a traditional novel tells a story about some 'real' subject- matter, mostly in rectilinear chronological order; it deals with ' real ' characters, is based on the probabilities of logical and causal relations, has a ' final ' meaning that can be interpreted in a symbolic way, and is written in a style that does not confuse the

average reader too much. There had been some experiments in this area of story-telling in Dutch literature between the wars, but on the whole, our narrative prose can be said to be truly traditional (in the technical sense in which we are using the term) up to 1950. Authors like M. Gilliams, together with J. Daisne and H. Lampo, who introduced magic realism, have indicated new paths. A younger generation will abandon a tradition of telling picturesque stories that has been called 'typically Flemish'.

However, the traditional novel was not dead in 1960 (and is still going strong in 1984, as it will probably for still a long, long time). Important post-war Dutch novelists (G. Walschap, M. Gijsen, W. Ruyslinck, J. Vandeloo, A. van der Veen, even S. Vestdijk, despite a series of novels written à la manière de M. Proust) write in the traditional manner (taken in the structural and technical sense mentioned above). Consequently they have contributed very little to the experimental transformation of the genre.

In fact, the decline of the traditional novel in the 50ies had to do with the crisis of the psychological novel and the 'Ideenroman', and of the narrative structures that correspond to it. The new novel attacked the authority of the Balzac-type — in Dutch terms: of the Walschap — or Gijsen-type. In the 30ies Walschap said: 'The novel is a story, and nothing else than a story'. But the new novelist replied: you can tell stories in a way quite different from Walschap's. The new novelist, who had read J. Joyce, and V. Woolf and W. Faulkner, thought that a novel might as well contain a story without chronological linearity, without causal relations, without characters. As a consequence, they proclaimed the death of the narrator and of the character in the traditional sense of the word. The novel of the times of the stagecoach — as the Flemish prosewriter I. Michiels put it in 1958 — had to be done away with. The successor of the stagecoach novel was the new novel of S. Beckett and A. Robbe-Grillett, not so much the stream of consciousness novel but a 'narrative' text beyond the expectations and probabilities of psychorealism, a text not depicting but creating reality. Such texts have been written in the 60ies

by authors of great talent like P. de Wispelaere, R. Ghysen, W. Roggeman, W. M. Roggeman, H. Raes, B. Schierbeek, S. Polet, C. Nooteboom, W. F. Hermans, J. Wolkers and H. Mulisch.

A very peculiar variant of the new novel was the 'novel about a novel'. In an attempt of self-criticism which was very typical of the literature at that time (when not only the tradition but writing texts as such was at stake), story-telling itself becomes the subject matter of the narrative. (A striking example of that self-consciousness of the writer/narrator is the novel *La prise de Constantinople* (1965) by Jean Ricardou: on the back of the volume, reproducing the frontispiece, the title is changed into *La prose de Constanople*). The same concern with the problems of writing as such is shown in the poem about poetry, drama about drama, film about film (F. Fellini, F. Truffaut). The theme of the making of the book as a result of the investigation of the self is dominant in the series *A la recherche du temps perdu* of M. Proust or in *Les Faux-Monnayeurs* of A. Gide, and at least chronologically much nearer to the Dutch new novel, in the *Alexandria Quartet* of L. Durrell. A novel appears to be a report of the genesis of that novel and of the exhausting struggles connected with the act of story telling itself. Life is not so much subject matter of the narrative, but life terminates in words on the paper, the narrative being a substitution of life. M. Proust said in the last volume of the series, *Le temps retrouvé*: 'La vraie vie, c'est la littérature'. Dutch examples of that type of narrative were: *Een eiland worden* (*Becoming an Isle*) and *Mijn levende schaduw* (*My Living Shadow*) by P. de Wispelaere, *De kapellekensbaan* (*Chapel Road*) by L.-P. Boon, *De verwondering* (*Astonishment*) by H. Claus, *De ridder is gestorven* (*The Knight is Dead*) by C. Nooteboom, and *Het lichamelijk onderscheid* (*The Bodily Difference*) by L. Veydt. The *Anton Wachter*-cycle of S. Vestdijk, the most prolific novelist of the post-war period, is a remarkable piece of Proustian narrative in Dutch literature: the cycle terminates in a book about... the writing of the cycle.

Another type of the new novel was the multiple I-narra-

tive. W. Faulkner did not invent the technique, but made it very popular with *As I Lay Dying* (first published in 1930). After 1945 multiple I-novels are written in various European literatures, also in the Low Countries, first of all by H. Claus and then by many others. The technique of using various first person narrators to tell the story successively, or to tell the same story more than once from different points of view, can be a mere fashionable device, or it can be a means of pointing at the psychological complexity of reality, or it can be a platform for ideological confrontations and discussions. Anyway, it appears to be much more than a technical device: the authoritative point of view of a single narrator breaks into shivers, and the complex variety of different, complementary as well als contradictory points of view, opinions, reports and evidences testifies to the loss of one safe set of references that could provide one truth, one certainty concerning the self, the others, reality as a whole. Once again, structural changes of the narrative appear to be rooted in 'metaphysics', as J.-P. Sartre has said.

One could add that similar phenomena of anti-traditional structural changes and liberation of forms from traditional standards have occurred in other forms of art, such as painting, music, motion pictures ('la nouvelle vague'). The 'roaring sixties' exhibit the most various aspects of experimental modernism in almost every area of cultural activity.

The revolt of angry young men in the 60ies was another symptom of the permeating tendency towards the abolition of traditional values, even institutions. In the 60ies there existed an alliance of a twofold 'experimental' permissiveness: permissiveness with regard to the themes to be treated, and with regard to forms and structures. W. Ruyslinck, who belongs to the same generation, once called the texts of those 'nozems' literature of 'dung and passion', and one of the grand old men of our literature, M. Gijsen, coined the sarcastic phrase 'faecalism'. The nozem-literature intended to set fire to the mansions of sacrosanct but obsolete wisdom and to kill all the representatives of pa-

ternal authority (the biological as well as the cultural fathers). Pushed forward by their passion to explore life savagely, they scandalized the bourgois audience with an insolent exhibitionism, in the first place of their ego. Describing the happenings of the self, they attacked the values and the ideology of their education, symbolized by the repressive authority of the 'regents'. The limits of this kind of exploration was the provincialism of the I. Although some of them were extremely popular at that time, the artistic merits of the novels of authors like J. Cremer, R. Campert, S. Vinkenoog, E. Vanvugt, C. B. Vaandrager, M. Van Maele etc. seem to be rather small.

Along with that agressive revolt against tradition, on all levels, which exploded still more virulently in the Netherlands than in Flanders, an equally fierce experimentalism of narrative structures was being elaborated. American authors such as H. Miller, V. Nabokov, W. Burroughs and E. Caldwell may have provided good examples. Angry young writers in the Low Countries concentrate on 'abnormal' or marginal characters and situations, on mental and psychological diseases, on sadism, on sex in its most provocative aspects, e.g. homosexuality (G. Reve). Since the corporality of human beings has been emphasized more than ever before in phenomenological philosophy, this theme has remained omnipresent in the behaviouristic novel as well as in the poetry after 1945. Following the philosopher of the absurd, the storyteller depicts life as a grotesque mockery (the crazy humour of G. Gils and H. Heeresma). That experience of being lost in a universe that is out of joint, is expressed in appropriate structures that are deliberately meant to be as chaotic and exciting as the thrills of life. The narrative text becomes a sort of 'impromptu', very much like action painting or the techniques of free (living) camera or free jazz. In the chronicles of happenings and psychological stripteases, mostly told in the first person singular, fragmentation is the very principle of composition. S. Vinkenoog put it this way in his novel *Hoogseizoen* (*High Season*): 'You rush to your typing machine and you see what comes; after a while you'll be surprised by all

the nice things that all of a sudden come out of the keys; do not worry about the reader, you are hunting for yourself alone, in Africa, or wherever in this crazy world'. And M. Andries said in his novel *De grote reis van Simon Kimrooi* (*The Long Journey of Simon Kimrooi*): 'I am like a spouter and I cannot help spouting'.

A consequence of this irrational procedure is very often hermetism. The so-called 'open book', trespassing against every rule or expectation, turns out to be a definitively closed one for the great majority of the reading public. The reader should cooperate with creative magnanimity, in some cases he should compose his or her own book with the scattered materials that have been poured down on the keys. It is true that readers can be educated to assimilate texts they are not eager to read at first sight, but after all that type of narrative seems to look attractive only to the happy few. The same could be said of the still more abstrusely demanding opus-texts which will be mentioned a bit further. However useful those experimens may have been in the 60ies, the reading public seems to have been satiated with them soon, both with their 'messages' and with their labyrinthine structures. Is it surprising that at the end of the 60ies, when the social, economic, and political surroundings underwent profound changes, those experimental narratives had lost their dominant status in the system?

But before we turn to the anti-experimental reaction, let us have a look at one more aspect of the angry young men revolt which I would call 'neovitalism'. Among others, the Flemish author J. Geeraerts, who had experienced the troubles of independence in the Belgian Congo, drew the outlines of a vitalistic utopia in a series of 'colonial' novels in which he opposes the bourgeois civilisation of the West to the vital forces of the jungle. With devastating agression he praises the antipodes of Western civilisation. The deep structure of his mental universe may be called the opposition of nature and culture: strength, virility, health of mind and body vs. decadence, impotence, obscurantism. In his view institutions such as family, marriage,

religion etc, are instruments of castration and dehumanization. Savagely criticizing Western civilisation, he preaches a 'holy crusade' against all forms of repressive authority.

The last type of experimental prose to be mentioned here is the counterprose or 'opus'. There is a solid tradition of counter-prose in Western literature, there has always been an avant-garde in narrative prose, blowing up frontiers of what can be said, told, understood, and accepted or tolerated. (That avant-garde is doomed to become arrière-garde in its turn, as our survey tries to show on the basis of the hectic changes in a relatively short period of time, viz. four decades). Nevertheless, there has been a real outburst of modernist prose in the Low Countries, especially in Flanders, from 1960 onwards. In the Netherlands we should mention S. Polet, J. F. Vogelaar, L. van Marissing, H. C. ten Berge, in Flanders C. C. Krijgelmans, M. Meewis, I. Michiels, D. Robberechts, M. Insingel, L. Pleysier, C. Van de Berge, J. Fontier, A. M. Dhondt, W. Roggeman, L. Stassaert, S. Hertmans, F. Albers. Also the last novel *Het weekdier* (*The mollusc*) of B. Kemp, who as a critic had been an eloquent supporter of the 'other prose', was written in that way.

The textual opus abandons the post-romantic idea that the author 'expresses himself' in his work. The (post-) modern author is now alleged not to make copies of personal opinions or feelings; he has to produce linguistic structures in which mental structures become transparent. His concerns are the possibilities and limitations of the text like *Aankomen in Avignon* (*Arriving in Avignon*), *Praag schrijven* (*Writing Prague*) or *Onderwerpen* (*Subject Matters*) by D. Robberechts put the range and scope of writing itself to test, Avignon and Prague being not much more than opportunities to experiment with the use of language as a challenger of extralinguistic 'subject matters'. The opus text is first of all criticism of language: it urges the reader to a more vivid consciousness of speaking, writing, and telling and to the unmasking of linguistic cliché and routine. It does not try to represent but to constitute reality,

i. e. an autonomous textual reality in which the complexity of the world is reflected on a smaler scale, in the microcosm of the words on the page. The dialectics of destruction and construction, of composition and decomposition, that characterize the dynamics of social life as a whole, are rendered by means of purely linguistic operations, in which the reader has to play a very active role.

There is a close parallelism between that tendency in Dutch literature and the French *Tel Quel*-group, who worked out an impressive theory of the production of texts within a (marxist) theory of social revolt. Similar phenomena are to be found in German literature (H. M. Enzensberger, H. Heissenbüttel, P. Handke). It does not surprise me that texts of I. Michiels could so easily be translated in German and edited by Suhrkamp.

The 1968 revolt generates a new type of narrative text. There seems to have been a close connection between the experimental novel of the 60ies on the one hand, and the economic infrastructure and ideological foundations of that periode of time on the other. A generation born in 1925/30 had experienced the world war in their childhood and youth; as young adults they faced the ambiguous situation of the sequels of the war (among others the cold war and manifold international tensions) and unseen economic growth. They criticized the bourgeois aftereffects of the affluent society, whereas the economic welfare enabled them to give way to their experimental fury that could only be shared by an intellectual and social elite. That ambiguity (if not contradiction) is going to explode in the 1968 revolt.

The optimism with regard to economic expansion, the trust in the viability of our economic power and our political system, the luxury of inexhaustible consumption — all that was profoundly troubled by some political and economic events that shocked brutally many established opinions and attitudes of the 60ies. The Cuba crisis, Vietnam, the growing instability in South America and South Africa, the first report of the Club of Rome on the threats to our economic stability in the West, on the scarcity of raw materials and on the desequilibrium between North and South,

and in connection with all that the upheaval on the campusses and the brief alliance between intellectuals and workers in the Parisian May revolt in 1968: who could distinguish the causes and the results in that turmoil of protest, feelings of uneasiness, and agression in the (not very) Golden Sixties?

As a matter of fact, from 1965 on an atmosphere of agressive unrest manifests itself in the artistic milieu, also in the Low Countries, and many of our writers turn to the fashionable ' littérature engagée (of which J. P. Sartre once more, together with W. Benjamin and Th. Adorno, and other members of the Frankfurter Schule, was the leading spokesman). To do so some Dutch writers had to take another direction rather abruptly. Having lost contact with the reading public, they felt that the appropriate remedy for their alienation was the attempt of ' socializing ' their works of art in the city of man and the social surroundings of today. They act on the public forum as ' consciences of the nation ' (as H. Böll said in the late 60ies), messages to the people became fashionable, poems became ' proems '. Poets were asked to read their texts in public meetings against the official ' messages ' on Vietnam, the manipulation of the media, the atomic threat, pollution, the developing countries, apartheid. Poems can be read on ' wall papers ' in teaching rooms and cafetarias; the poet and the folk singer are close allies; the poet's words can be sung and repeated easily; not words but acts through words are needed; people are requested to use words as guns (as J. P. Sartre and R. Debray and... Chairman Mao said). The experimental ambiguity of the ' litterature de recherche ' had to be put aside in favour of the one-dimensional violence of the slogan. The holy isolation of art was abolished, loop-holes were built in the walls of the ivory towers, poets were waving red flags on the barricades of the Champs Elysées.

In that context the novel abandons its elitist experimentalism. The novel of the 70ies is much less sophisticated and high-brow, and tries to 'involve ' the reader with less complicated, more transparent, and finally more traditional strategies. After the achievement of Samuel Beckett, who

got the Nobel Prize for a type of text driven or expurgated to zero point or to the virgin page, the so much more accessible and readable A. Solsjenitchin is the next laureate, and after him, among the novelists, H. Böll and P. White, S. Bellow and I. B. Singer, and — of course, one could say — G. M. Marquez, whose Nobel Prize can be considered as an official consecration of a dominant tendency, of a certain 'retraditionalization' of the post-Beckett novel, in other words: of the post-experimental narrative, whose dominant role in the system came to an end.

The 'new novel' had become a text of blank pages, it was entangled in too many formalistic webs in too learned studies, it had lost its reader, although it was rather well received by the leading critics and at university level. But it does not dominate the system any more in the 70ies. Nowadays it seems already to be linked to an episode of post-war formalism. Did the review *Tel Quel*, the advocate of the 'unreadable' text in France, vanish only by accident? In the beginning of the 70ies the time had come for a regeneration (once more) of narrative prose.

The novel regenerated itself by restoring the story, the key stone of traditional narrative prose. The regeneration of the novel-with-a-story in the Netherlands and in Flanders goes paradoxically through a process of defictionalization: the novel becomes documentary text, report, montage, project, protocol. Not fiction but faction is needed. By way of illustration we could point at the New Journalism of T. Capote, T. Wolfe, N. Mailer, and the Australian Keneally, documentary texts in Germany by Wallraff and P. Wellershoff, H. Böll, G. Grass, and W. Kempowski, the novel of reportage about the Fiat strike by the Italian N. Balestrini, etc. etc. In the Netherlands H. Mulisch, E. Develing, D. A. Kooiman and J. Brouwers turned to the documentary novel, in Flanders similar texts were written by L.-P. Boon, H. Raes, W. Ruyslinck, J. Geeraerts, A. Berkhof, W. Van den Broeck, P. Koeck, C. Schouwenaars and F. Auwera.

Of course, the neorealistic novel of the 70ies differs profoundly from the realistic novel à la Balzac, but one can safely state that in the 70ies also our art of storytelling has

abandoned the techniques of experimentalism. Traditional techniques, themes and motifs are reevaluated, albeit in a rather ambivalent way — but, anyway, they appear again on the surface. After the slimming cure of the 'new novel' the epic story is definitely on the up-and-up. Instead of the narcissistic question 'how do I structure a text?' more urgent ones emerged: 'how does the text function?', 'what does a text do?', 'what is a text for?'. The 'nouveau roman' made writing itself into a happening; now the trend is towards writing about what happens outside the realms of literary craftsmanship. The storyteller wishes to see the events in their actual and concrete immediacy, without paying too much attention to the mediation of the language as a polyinterpretable aesthetic object. A volume of stories in the series Gemini Literary Paperback was significantly entitled: 'Vertel nog eens wat' ('Tell us another one')...

At this moment the most popular novelists in the Low Countries are fairly good storytellers again: M. Minco, H. Mulisch, J. Siebelink, W. Brakman, H. Claus, J. M. A. Biesheuvel, W. Ruyslinck, G. Seghers, and, towering above them all on the list of bestsellers, M. 't Hart, who resembles the very prolific S. Vestdijk at least in this respect that he too, he can write more quickly than God can read.

The M. 't Hart vogue is a good transition to the last tendency in the novel in the beginning 80ies. Literary critics have called the spirit of the 70ies neoromantic, although the label does not fit quite well. (Recently a few young Flemish writers, confronted with the phrase in a panel discussion rejected the term sarcastically, arguing that they preferred to be called retrococaists...). Although humor and irony counterbalance romantic sentimentalism, it is allowed again to confess feelings and attitudes of the inner self, together with the little joys and sorrows of every day life. In narrative prose as well as in poetry the inner evasion, the 'voyage into the self', is very fashionable again.

Some aspects of the so-called 'neoromantic' mood can be found in texts of Joyce & Co., E. de Jong, M. van Keulen, H. Meinkema, T. Trolsky, O. de Jong. There are similarities

with the naive tenderness of ' Kleinmalerei ', but also with the ' décadence ' at the turn of the century. Irony (in some cases intensified into ' romantic nihilism ') seems to be an instrument of self-defence in an atmosphere of unsafety. The romantic escapism of the 70ies is often connected with Eastern philosophics, especially Zen-Buddhism. H. Hesse (*Siddartha, Der Steppenwolf, Das Glasperlenspiel*) has become more popular among students than J.-P. Sartre ever was in the 50ies. Eastern gurus are taking over the healing functions from Western priests and psychiatrists.

2. *Poetry*

Since the historical context has been paid much attention to in the previous section, our survey of tendencies in Dutch poetry after 1945 can be a bit shorter.

As it was the case in narrative prose, the traditional poetics were dominant immediately after the war. In Flanders the traditional ' poème confession ', expression of a personal psychodrama after the receipts of a (neo-)classical prosody can be found in the works of R. Verbeeck and P. G. Buckinx (both with national awards contradicting the trends of experimentalism in the 60ies and post-experimentalism in the 70ies), J. Vercammen, A. Demedts, M. Coole, K. Jonckheere, J. Tulkens, Albe, J. Daisne, and of a later generation, J. L. De Belder, B. Decorte, B. Peleman, H. Hensen, Chr. D'Haen. M. Gilliams, who has been very important for the renovation of narrative prose as well, was the most gifted poet in Flanders after K. Van de Woestijne. This tendency has been supported and defended for years by the critic U. Van de Voorde, whose conservative ideas were the targets of the modernist attacks in the 50ies. When the ' Fiftiers ' put aside the aesthetics of the previous generation, they want to destroy the basis of classicism (or ' academism ') itself, of which poets of our ' Tachtiger '-movement (from 1885 onward) like W. Kloos and K. Van de Woestijne and critics like Van de Voorde had been the advocates.

Various features of the traditional poetics (together with shades of renovation, of course, from the 50ies on) can be seen in the poetry of Dutchmen like P. Kemp, M. Vasalis, G. Achterberg, E. Hoornik, B. Aafjes, A. Morriën, I. Gerhardt, L. Vroman.

As to L. Vroman, for instance, the labels tradition and renovation appear to be very inadequate. He comes close to the poetics of Fifty, just like J. De Haes in Flanders. In his best volume, *Azuren Holte* (*Azure Cavity*), De Haes, who had got a degree in classical philology and attempted to link classical myths with post-war images of man and reality, meets the modernists of Fifty on common grounds e.g. in his use of ' bodily metaphors '. Within the framework of the old values and concepts (a sort of christian existentialism, deepened by the cosmology of Teilhard de Chardin), some accents are shifted towards modernist views and techniques. On a similar ideological background, poets like H. van Herreweghen and A. van Wilderode move in the same direction, albeit less painfully. Still younger poets like W. Spillebeen, J. Deleu, C. Schouwenaars and G. Mandelinck may already have profited by the experimental poetological terms.

Another man who has built bridges between tradition and modernism was P. De Vree, who abandoned the confession mode for very avantgardist experiments with free verse, lettrism and ' visual poetry ' (' poesia visiva '). As editor of the review *De Tafelronde* (*The Round Table*) he became, together with J. Walravens, the most fervent propagandist of anti-classical poetry in Flanders.

Let us mention also the persistence of a very popular type of post-war poetry in the realms of humor and nonsense (H. van Eyck, A. M. G. Schmidt), to be compared with the humorous prose columms of S. Carmiggelt and J. Ghysen. Although they do not yet seem fit for canonisation in ' literary history ', the best texts L. Nijgh and F. van Altena have written for cabaret and ' chanson ', are genuine poetry, just like children's poetry (G. Durnez, W. Wilmink and numerous others), to which the attitude of academic circles is no longer condescending at all. In this area serious reeva-

luations are taking place, in literary theory and critique as well as in the business of editing.

In the first decades after the war, some other poets have been dealing with religious themes on the crossroads of modernism and tradition. In Flanders young catholic poets (M. Brauns, L. Rens, A. de Longie, R. Van de Perre) concentrate around the review *Nieuwe Stemmen* (*New Voices*). G. Helderenberg, a catholic priest, may be said to have converted the liturgical texts of the church in an endless series of poems. The opposite would be true with regard to some poets of the Netherlands who have managed to convert their poems into liturgical texts: G. van der Graft, H. Oosterhuis, T. Naastepad, A. den Besten, M. van der Plas, G. Smit. They provided the songs and prayers in the vernacular the catholic church needed after the Vatican Council. By doing so they have made use of some techniques of the Fiftiers.

The aesthetics of Fifty has been elaborated in close parallelism with the renovation of modernist painting after the war. In 1948 the ' Experimental Group ' with the review ' Reflex ' (Corneille, C. Nieuwenhuis, K. Appel) was founded. Poets join the Group soon. Both painters and poets emphasized ' spontaneity ' very much, although the term should not be taken too literally. Their art is thought to be in the tradition of children's drawings, and art of primitive as well as mentally deficient people. Making art is primarily felt to be a non-mediated confrontation with materials (not an expression of ready-made concepts and feelings according to the aesthetic standards of art schools and academies). Art should be ' experimental ' in the etymological sense of the word, and first of all dominantly sensuous and corporeal. It wants to go back to the ' first dawn ' beyond the rules of beauty and decency. In 1949 the COBRA-group is founded, which tightens the links between painting and poetry (Lucebert, H. Claus, G. Kouwenaar). It was time, then, for supporting and strengthening the movement with reviews like *Braak* and *Blurb*, edited by S. Vinkenoog, and *Tijd en Mens. Tijdschrift van de nieuwe generatie* (*Time and Man. Review of the New Generation*), published in

Flanders. Lucebert writes his provocative *Defense of the Fiftiers*. S. Vinkenoog (*Atonaal*, 1951) and J. Walravens (*Waar is de eerste morgen? Where is the first dawn?*, 1955) publish anthologies that have had a decisive importance in the proces of ' canonization ' of the movement. Thanks to the critical work of mentors like P. Rodenko and J. Walravens Fifty slowly but safely gained official recognition.

The poetic revolt has meant more than a more or less radical rupture with regard to the predominant poetic codes. Also some very important ideological shifts can be seen, e.g. in the conflict of generations between the young rebels and the authorities of the anthologies and manuals, still prevailing at school, in public opinion and in vast areas of cultural life (and decision making). In Flanders two venerable traditions were put aside relentlessly: the intimate alliance of poetry with christianity, and with the Flemish Movement. In the review *Tijd en Mens* L.-P. Boon and R. C. Van de Kerckhove will be preoccupied for a short period of time with moral values and humanistic points of view. But traditional christian ethics do not set the pace any longer. Not Flemish traditions, but the international avant-garde provides a new set of values, the most important of which seems to have been the urge to destroy the old ones. With some delay regarding European modernism, which had displayed avant-gardist movements like dadaism, surrealism, lettrism, ' poésie pure ' etc. between the World Wars, the Low Countries have made strenuous efforts to explore those renovations in the 50ies. And one must say that they have succeeded quite well in recovering from their arrears. On the whole, the integration of international impulses characterizes post-war Dutch literature; the assimilation of the European avant-garde within the poetics of Fifty is a good example of that trend.

The renovation is carried out agressively under the motto ' There is a sort of lyrics that we abolish '. Lucebert, soon crowned an ' emperor ' of the movement, endorses the moral leadership of the anti-Tachtig revolt. The new lyrics deviates from the classical poetics in that it displays

free rhythm, exploits the sound level of language in a more corporeal manner, exhibits new techniques of imagery and metaphors, mostly inherited from dadaism and surrealism in different European countries. Whereas the traditional (in most cases conventional) image presupposes a rational comparison of ' given ' elements which can easily be recognized in extralinguistic reality, the experimental metaphor tends to establish a relationship which appears to be surprisingly far-fetched and which in any case the reader is not used to perceive. Moreover, its meaning is a cluster of radiations of meanings within the total structure of the poem (' the body of the poem '); it can only be built up by following the spiraling movements of the linguistic utterance as a whole. The poem is an experiment, an attempt, it is provisional and tentative by definition, it is inevitably in the making, it grows ' en situation '. However, contradicting the tendency towards spontaneity and associationism, which at least intended to be totally free from rational control, aesthetic standards, and moral censureship, the experimental image sometimes shows aspects of mannerism. Even in the poetry of the ' emperors ' Lucebert and Claus images appear to be constructed as ' concetti '. Quite naturally, their epigones are going to transform the experiment into a fashion, a mannerism, an ' academism ' after all.

Poets like E. Van Ruysbeek and P. Le Roy, who, being a bit older, did not belong to the Fiftiers' movement, are nevertheless indebted to the dominant poetic trend of the early 50ies.

As a matter of fact, about 1955 the experimental poetry had attained its zenith and was ready to fade away or, at least, to be enriched with some new accents in order to survive.

Let us have a look at the evolution between 1955 and 1965 in Flanders. In 1955 *Tijd en Mens* disappears and a new review, *Gard Sivik*, is published: the changing of the guard... In *Gard Sivik* three poets of great talent challenge the authority of the Fiftiers: G. Gils, P. Snoek, and H. Pernath, emphasizing more explicitly the autonomy of the poem. When the Fiftiers had abolished the poetics of (neo-)classical

tradition, the generation of 1955 could easily proclaim poetry to be nothing but an autonomous linguistic construct. The post-experimental mode (e.g. P. De Vree, and M. Insingel) is definitely manieristic.

That desperately solemn proclamation of the autonomy of literature looks like an answer of that generation to the social, cultural, economic and political surroundings of the years 1955-60. On the ruins of the war, Western countries had erected a welfare state that, nevertheless, was felt to be unsafe, untransparent, and depressive. The absolutism of the aesthetic construct — an island in the sea of storm, a dam cast up against nihilism — is a remedy for the diseases of the time. (Narrative prose texts of W. Roggeman and P. De Wispelaere exhibit the same strategies of self-defence of the artist in an environment that has turned out to be completely chaotic and threatening. Many young people endorse a poète-maudit attitude, e.g. the so-called neo-experimentalists with associative techniques that are indebted to free jazz (M. Van Maele, the *Labris*-group), or the *Pink Poets* (N. Van Bruggen, P. Conrad), who display an attitude of sophisticated mannerism and/or ' décadence '. Some espects of this aesthetic mannerism, which comes very close to the melancholy of the fin-de-siècle, have anticipated the new-romantic sensibility of the late 70ies and the beginning of the 80ies.

After the intermezzo of neorealism (which will be discussed briefly in the next paragraph) the neo-experimental tendency is taken over by young poets who try to concentrate on the possiblilities of language still more explicitly (e.g. H. Speliers). Putting aside the shallow anecdotes of neo-realism, they reevaluate the aesthetic functions of language, indulge in metaphoric speech acts, and cherish manneristic refinements of forms that correspond to the growing complexity of our way of life in the ' Abendland ' of today.

The development of the neo-realistic trend in the late 60ies can only be understood in the social context that determined similar phenomenona in narrative prose which we have mentioned before. The poetic neo-realism appears to have been an attempt of adapting poetic speech to the

situation of over-information in the media and to safeguard the relevance of the poet's word amidst so many more persuasive speech acts. At the same time the neo-realistic poet keeps at some critical distance the sort of reality he wants to introduce in his poems. Irony with regard to every day reality (H. De Coninck) can be the ally of political commitment (S. Van den Bremt). From a poetological point of view, the principle of focusing the environment of daily life (from family life to world politics) necessitates a more communicative and understandable use of language (the so-called parlando-style). As was said by the critic L. Deflo in the special number of the Flemish review *Kreatief* (1972), poetry of the 70ies had to be more democratic, more critical with respect to the social and political surroundings, more oriented to the common reader's expectations, and above all less elitist than the intricate experimentalism unfortunately had turned out to be. It should not be the poet's mission to cultivate his uniqueness, but to put the instrumentation of language at the disposal of the biggest audience possible.

Along with the weakening of the experimental mode about 1965, that exhausted itself in the excesses of epigonism, poetry appears on the public platform as a ' message to the people '. Some impulses from art history (pop art and the ' New Vision ') were integrated in the new concept of non-academic aesthetics. In the Netherlands the review *Barbarber* had shown a way-out; poets like Armando, C. Buddingh', J. Bernlef, K. Schippers and the movement of *De Nieuwe Stijl* (*The New Style*) explored those areas of realism and commitment; in Flanders many young poets who had not participated in the experimentalism of the 50ies, but also a few ' stars ' of that experimentalism like H. Claus and P. Snoek paid tribute to the anti-elitist demands of the time; the reviews *Ruimten*, *Yang* and *Kreatief* were taking over the leadership from *Gard Sivik*. On the whole, neorealism in Flanders has shown less dogmatic and more emotional features than in the Netherlands.

In the late 70ies, when the Western world was facing dangerous phenomena of stagnation and crisis, the neo-realistic poetry of ' objects ' in the realms of the topics of the day did not cope with a new need of self-expression in a new era that is going to be called ' the era of the I '. A few striking similarities with romanticism of the 19th century come to the fore: a sort of spleen or ' Weltschmerz ', regressive tendencies, doomsday fatalism, exaltation of the heart, the sensation of being hurt to death by the miseries of the time. May '68 has become a sad souvenir. In the era of the I, small is beautiful, fashion goes retro, we are passionately preoccupied with ecology. However, the romanticism of 1984 is characterized as well by the ironical relativism of a generation that proclaims itself to be precocious, tired, disappointed, tender as well as cynical, and ' injured ' (L. Gruwez, H. Carette, E. Verpale, etc.). J. T'Hooft, who committed suicide at the age of 21, has gained the status of a symbol. In the Netherlands many others could be mentioned (e.g. G. Komrij, A. Korteweg), but it is much too early to classify them adequately. I just want to point at the restoration of traditional forms, the sonnet among others, which can be connected with similar phenomena in narrative prose.

3. *Drama*

Both in the Netherlands and in Flanders, State-endowed theatres are the preservers of the traditional repertoire. They do not only provide entertainment to a mostly bourgeois audience, but they also have a didactic function in that they contribute to the aesthetic education of the public by selecting the most valuable plays of the international canon. By and large, the ' official ' companies present the traditional realistic drama; they have not been highlights of modernistic renewal. Through characters, conflict, and action their repertoire deals with ethical, social, psychological or philosophical problems. The dominant structural principle is causality and probability ('post hoc ergo propter hoc ', as in the traditional novel). The succession of scenes is directed towards a decisive end (' Endbezogenheit '). The

theatrical manipulation of the conflict, which is inconceivable without 'realistic' psychological mechanisms, is founded on the premiss that art reflects life. Therefore the conflict is rendered within co-ordinates of time and space which the audience easily recognizes and which facilitate the identification.

On the post-war scene the classics of our repertoire (medieval plays, Vondel, Bredero, H. Heyermans, C. Buysse) are kept alive. Prototypes of conventional Dutch realism on stage are Heyermans' plays *Op hoop van zegen* (*The Good Hope*) and *Schakels* (*Links*). In Flanders C. Buysse has been much more important than A. Rodenbach, A. Hegenscheidt or H. Teirlinck. The social commitment of *Groenten uit Balen* (*Vegetables from Balen*) by W. Van den Broeck looks pretty much like that of *Het gezin Van Paemel* (*The Van Paemel Family*) by C. Buysse, and parallelisms have been drawn between H. Claus' famous play *Vrijdag* (Friday) and C. Buysse's *Driekoningenavond* (Twelfth-Night).

The dramatic work of authors as J. Daisne, H. Hensen and even J. Van Hoeck, that at first sight looks a bit more experimental, is mainly a theatre of 'communication' and 'messages' based on a spiritualistic conception of man. Daisne has introduced Pirandellean techniques in the Platonic magic realism of a series of closet-plays, justly called 'dramatic essays'. On the background of Stoicism Hensen wrote a few dramas of ideas that look even more like dramatized essays. Although J. Van Hoeck did not want to take part in the modernistic movement of the Fiftiers, his *Voorlopig Vonnis* (*Provisional Judgment*) of 1956, based on the espionage case of 'Klaus Fuchs', comes close to techniques used e.g. by A. Miller and anticipates the docudrama of the 70ties. The personification of the common sense ideology in the character of 'the Man' in that play, in clearcut opposition to the idealistic protagonists, has been one of the best achievements of that playwright, the play having become an evergreen of the Flemish scene. In his historical plays L. Vilsen is looking for parallelisms between the past and our times.

One could say that the work of W. Van den Broeck,

who next to H. Claus has been the most succesful playwright in the Low Countries for the last ten years, is fully indebted to the traditional fashion of telling a solid story with a message. His famous play *Groenten uit Balen* (Vegetables from Balen, 1972), shown in almost every city from Groningen to Leuven, is first of all a neo-naturalistic piece of Flemish life in the windy days of the 1968 revolt, but it also bursts with didactic commitment. P. Koeck, R. Verheezen, E. Asselberghs, L. Stassaert, L. Geerts and others have shown similar scenes of every day life, which we could have mentioned in the section of the documentary drama as well, since they confront the audience with the problems and miseries of rest-homes, homosexuality, radio-activity, drugs, and even the terrorism of the Rote Armee Fraktion. Moreover, they mix the traditional dramatic narrative with other techniques such as journalistic reports, simultaneism, mythological screening of news-reels, Brechtian 'Verfremdung', etc.

In the Netherlands J. Staal pays his tribute to the Heyermans tradition with *Terug naar Warschau* (*Back to Warsaw*). H. Keuls revivifies the historical drama with *Slaat op de trommel* (*Beat the Drum*). G. Hellinga, the author of the very popular play *Kees de jongen* (*Kees, the Boy*), and somewhat later, of *Mensch, durf te leven* (Man, take the risk of life) works on the cross-roads of tradition and experimentalism. A sick joke tells that D. Frenkel Frank, sitting in a plane next to H. Claus, would say: 'If we were to crash now, it would be all over'. As a matter of fact, D. Frenkel Frank has written a lot of plays (e.g. *Spiegels/Mirrors* or *In de holte van je arm/In the hollow of your arm*) in the A. Ayckburn mode which have provided witty entertainment to mass audiences.

Genuine renovation of the theatrical codes, however, came from Paris in the 50ies, more precisely out of the chamber, cellar, attic, miniature theatres in which the revolt against the repertoire theatre took place. Theatrical experiments on so small a scale in so tiny laboratories of dramatic communication were not new phenomena (cfr. Meyerhold's *Studio*, and Tairov's *Kammerny*), but the possi-

bilities of the mini-theatre were going to be exploited more radically in the 50ies, all over Europe. Our chamber theatres have introduced the international post-war avant-garde (S. Beckett, E. Ionesco, J. Genêt, A. Adamov, F. Arrabal, H. Pinter, also B. Brecht) and have turned out to be educators of our young playwrights. The most important characteristics of the chamber theatre aesthetics are: the reduction of the public's view, focalisation of details, underacting, abolition of the distance between the actors and the audience, 'theatrical cooperation' of all the people present.

The greatest contribution of the chamber theaters to the history of post-war drama was the assimilation of the theatre of the absurd. The communicative functions of the traditional drama appear to be completely questioned. Not causal links, but scattered puzzles are shown. Chronology is disturbed. Cyclic structures referring to myth, put aside the idea of 'Endbezogenheit'. Language itself can no longer be used as a vehicle of meaning, and turns into nonsensical soliloquies. Characters on the scene are depersonalized to the point that they are interchangeable. A few reviews like *Tijd en Mens, Labris, Het Cahier* (*The Copy-book*) and *Gard Sivik* have strongly supported the movement by printing the plays of those young absurdists. Nevertheless, they did not form a real group, but rather underwent a general atmosphere which was common to European intellectual life in the 50ies.

Although most of their plays may have gained a purely historical significance by now, authors like T. Brulin, P. Sterckx, J. Christiaens, G. Van Vrekhem, P. De Prins, H. Verlinde, G. Gils, L. Van Brussel, M. Van Maele, and I. Michiels (*Samuel, O Samuel*, 1973) have shown to be able to participate in the European avant-garde rather skilfully. From a European point of view, they did not add too much to the movement, but they have demonstrated that intricate feature of our culture that consists in our ability of adapting and adopting foreign impulses. Some of those playwrights were buried with the absurdist mode, but a few others (T. Brulin, J. Christiaens) have enriched the implicit social criticism of the theatre of the absurd with

much more overt commitments in their plays of the 70ies.

Instances of non-Aristotelian drama can be found in the Netherlands in the work of O. Dijk (*De zendeling/The Missionary, De fotograaf/The Photographer*), H. Mulisch (*De knop/The Button*), L. De Boer (*De kaalkop luistert, The Baldhead is listening, De verhuizing/The Removal*). The most typical play of De Boer's is *The Family*, written in a somewhat more conventional manner. Thanks to the producer Kees van Iersel and the company *Studio* that type of theatrical performance, in some way indebted to the absurdist mode of the day, was very popular for a moment, although it remained rather noncommon on the 'official' stage.

Once more, the omnipresent H. Claus must be mentioned here (and not only just mentioned, since I could have spent this paper to his work exclusively as well). As it is the case with all authors of genius, the labels 'tradition' and 'experiment' do not fit at all here: they are only phenomena of the surface, or just *modi* of self-expression, his principal concern being the affabulation of his own psychodrama or of his personal views of the great dramas of our time. He has written evergreens of our post-war theatre like *Een bruid in de morgen* (*A Bride in the Morning*), *Suiker* (*Sugar*), *De dans van de reiger* (*The Dance of the Heron*), *Vrijdag* (*Friday*), and *Pas de deux*, but also experimental plays like *Het lied van de goede moordenaar* (*The Song of the Good Murderer*) or *Reconstructie, Jessica* and *Het haar van de hond* (*The Hair of the Dog*). In those days when every establishment had to be abolished, he wrote *Het leven en de werken van Leopold II* (*The Life and Works of Leopold II*), a mockery of the Belgian society (first of all of the monarchy), a performance of which was forbidden in Belgium until recently. Next to that prolific creativity, Claus is a most handy adapter. He has the unusual talent of re-writing A. Artaud, Euripides, Shakespeare, B. Jonson, Seneca, F. de Rojas, D. Thomas, G. Büchner, M. de Ghelderode and Aristophanes, and everybody else who happens to fall in his hands. The most amazing feature of his adaptations is the develish ability of writing the palimpsest of his own Oedi-

pal problem into the texts of so many others. He proves to be a genuine modernistic author by mixing und blowing up all genres. His work exploits the games of intertextuality to the edge of parody, even self-parody. He is one of the very few post-war Dutch playwrights who succeeded in a performance in London, Paris, and New York.

The 1968 protest also shocked the theatre profoundly. The theatre moved to the barricades, the street, the circus, breaking down the walls of the bourgeois theatre building in order to get in touch with a new audience. From 1968 onwards documentary dramas abound all over Europe, e.g. in the BRD: H. M. Enzensberger, T. Dorst, G. Grass, R. Hochhuth, H. Kipphardt, P. Weiss. In the Low Countries the trend towards a didactic theatre can be seen in the making of *the Internationale Nieuwe Scène* (*International New Theatre*), that has reached mass audiences, even abroad, with Dario Fo's play *Mistero Buffo*. A. Corso has been the very much appreciated guest stage-manager of that company of young actors who wanted to free themselves from the routine of the established theatres. The intimistic communicative relations in the chamber theatre were felt to be unsatisfactory in the days of the great upheaval, consequently the new theatre companies tried to broaden the platform and to reach the ' man of the street '. They wanted to go beyond absurdism by creating popular and democratic forms of theatrical representation. Undoubtedly, the new patron was B. Brecht.

The text of the play could no longer be made by one person (the so-called artist), but it had to be the product of collective writing (' Autorenkollektiv '), and of the happening of the theatre production (stage-manager, actors, audience). The authoritative role of the dramatist also vanishes, he only coordinates what the group as such wants to express. Various ' collective theatres ' were founded in the 70ies: *Internationale Nieuwe Scène, Het Trojaanse Paard* (*The Troian Horse*), *Mannen van de Dam* (*Men of the Dam*).

For this type of theatre the didactic funcition is more important than aesthetic merits. The anti-traditional organi-

zation of their productions reflects the demands of democratization of the theatrical process. They want to activate a new (marxist) social consciousness of ' Verfremdung ', which should be the incentive for social revolt. By revealing the historical causes of social injustice, the play teaches the audience how to change the world. This theatrical theory is definitely optimistic, for it is based on the assumption that society can be changed for the better. The selfsufficiency of the bourgeois theatre is incompatible with the educative intentions of the new scene. An ' instructive drama ' has an open end, it can only end in the deeds of the public... Its aims lie beyond the drama: it wants to convince and to change.

Consequently, it abolishes the dramatic illusion, it tends to be epic (as B. Brecht's), it replaces dialogues by slogans and speeches. The setting in time and space duplicates the environment in which the audience lives. Characters are bearers of social stereotypes, or they are representatives of social groups. From Brecht the ' collective theatre ' has taken over the use of songs, photographic or cinematographic inserts, community singing, chorusses. The dramatic structure is very loose and fragmentary. It looks like a ' collage ' of scenes, in the form of a revue or cabaret. In most cases the audience has to do the cutting itself.

Some Flemish authors (S. Van den Bremt, T. Brulin, P. Koeck) have imitated D. Fo and A. Corso and have written scenario's for companies like *INS*, *Mannen van den Dam*, and *Het Trojaanse Paard*.

The educational intentions of the ' collective theatre ' in the Netherlands were more comprehensive than the didactism of e.g. the INS in Flanders. The leading company undoubtedly was the *Werktheater* (*Theatre at Work*) with productions like *Toestanden* (*Situations*), *Als de dood* (*Like death*), *Je moet er mee leven* (*You have to live with it*). Other companies like *Proloog* and *Sater* were also very active in the instructive theatre. The collective method of the *Werktheater* however has lost its appeal at the end of the end of the 70ies. Either the leading actors left the group and went for ego-trips (like the Flemish actor J. Decleir who

left the INS-ensemble for freelance performances and one-man-shows), or the group was split in sub-groups that do not raise the collective enthusiasm of the late 60ies any more (J. Admiraal, H. Woudenberg). On the other hand, some dramatists (e.g. Jan Fabre) try to enrich the theatrical representation with amazing features of performances and happenings, abolishing the frontiers between art and life.

In recent years there has been a remarkable revival of the production of plays in the Netherlands. Among the influences from abroad one should mention Bob Wilson and the Wooster Group (USA), and trends in Germany (H. Müller and P. Handke, the hyperrealism of F. X. Kroetz, the subrealism of Th. Bernhard). Groups like *Globe*, *Centrum*, *Theater* and *Publiekstheater* have provided the appropriate stages for launching the new wave theatre of the late 70ies. It looks as if a new generation of playwrights has occupied the scene: G. Rynders, K. Woudstra, W. J. Otten, J. Herzberg, E. Stryards, T. Vorstenbosch, G. Komrij, G. Thijs, M. Maijer. Plays like *Jan Rap en zijn maat* (*Jan Rap and his Mate*) by Y. Keuls, and *Er valt een traan op de tompoes* (*A Tear Falls on the Puff Pastry*) by A. M. G. Schmidt testify to the everlasting attractiveness of the traditional social realism.

At the end of the 70ies and in the beginning of the 80ies the instructive drama seems to have lost its impact on the mass audiences. Even the *Living Theatre* of Julian Beck and Judith Malina has moved away from the open air performances of their Savage Sixties and on its return to New York in the early 80ies it has settled in the sort of real theatre building it had abhorred for almost 50 years. Stage-managers of the newest generation (J. Decorte, M. Van Kerckhoven, the *Publiekstheater* in Amsterdam) have abandoned the violence of the slogans and concentrate on what looks like the fashion of the day: the adaptation of the evergreens of the classical repertoire. Those texts are analyzed in a very corrosive critical way, they are kept at critical distance, their ideological assumptions cannot be taken as such any longer, they can just be performed with tarnishing irony. The stage-manager's vision is dominant again,

the impact of the group as such is getting weaker. Friedrich Dürrenmatt once said that since the gods are dead, the notion of tragedy is an anachronism. The strategies with which our dramatists and stage-managers manipulate the classical texts of the repertoire, seem to confirm that diagnosis.

MARCEL JANSSENS

AHASVERO NEL NORD

La figura dell'Ebreo errante nelle letterature della Scandinavia e dei Paesi Bassi

La leggenda dell'uomo maledetto da Dio e costretto a vagare per l'eternità, o fino al sopravvenire di un avvenimento escatologico, affonda le sue radici nell'antichità. La vicenda di Caino nella Bibbia, la condanna di Al-Sameri (il costruttore del vitello d'oro) nel Corano e quella di Pindola all'interno della tradizione buddhistica non rappresentano che alcune tra le più note e antiche varianti di questo schema mitico.

Forse a partire da una contaminazione tra le leggende sorte da quanto si narra nei Vangeli a proposito di Giovanni e di Malco [1] è nato nel bacino del Mediterraneo orientale il racconto di un uomo colpevole di avere colpito il Cristo sofferente, e che per questo venne punito con l'immortalità terrena. Diffusasi nell'arco di un millennio in tutta Europa [2], questa leggenda ha infine trovato la sua forma definitiva e, oseremmo dire, ' canonica ' nel *Volksbuch* stampato a Leida nel 1602 [3]. L'Ebreo errante porta qui il nome di Ahasvero (nome che gli rimarrà nella maggior parte delle successive rielaborazioni) e ci viene presentato men-

---

[1] Cfr. Giov. 18, 4-10; 18, 20-22; 21, 20-22; Mt. 16, 28. Si veda anche quanto scrive in proposito G. K. ANDERSON, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence 1965, cap. 1 e, in particolare, H. SCHÜCK, *Den vandrande juden*, in « Ny svensk tidskrift », febbraio 1886, pp. 114-121.

[2] Si vedano i capitoli 1-3 di JOS. J. GIELEN, *De wandelende jood in volkskunde en letterkunde*, Amsterdam-Mechelen 1931.

[3] *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden, mit Namen Ahasverus*, Leyden 1602. Ora in *Die deutschen Volksbücher, gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock*, Frankfurt a.M. 1847, vol. VI, p. 417 sgg.

tre, nella cattedrale di Amburgo, ascolta attento e contrito una predica. È qui, nella cattedrale, che egli racconta la sua storia a Paul von Eitzen. Gli elementi base della leggenda sono esposti con concisione ed efficacia: durante la salita al Golgotha Gesù si appoggia, esausto, alla casa del ciabattino Ahasvero il quale, pieno di zelo, esce sulla strada e gli intima di andarsene da quel luogo e proseguire il suo cammino. Cristo allora lo guarda severamente e pronuncia le parole: « Io mi fermerò e avrò riposo, tu invece dovrai vagare ». Da quel momento Ahasvero non ha più pace, deve abbandonare Gerusalemme e vagabondare per il mondo senza mai trovare un posto dove fermarsi e riposare, testimoniando la passione di Cristo e contribuendo, con la sua stessa esistenza, alla conversione « degli increduli e dei senza Dio ».

Gli elementi che nel *Volksbuch* di Leida si prestano a rielaborazioni e a integrazioni sono molti. In primo luogo ben poco ci viene detto su *chi sia* Ahasvero: conosciamo di lui la professione (ciabattino) e sappiamo che era un ebreo devoto e obbediente. Ma di tutta la sua vita fino al momento della maledizione non sappiamo praticamente nulla. Le stesse parole del Cristo, peraltro, danno adito a molti problemi e interpretazioni: non è facile pensare che quello stesso Gesù che aveva dato ai suoi discepoli il precetto di « porgere l'altra guancia » abbia poi potuto pronunciare un verdetto così duro e irrevocabile. E, ovviamente, tutto può essere fantasticato sulle azioni del leggendario ebreo dal momento della maledizione a quello in cui (sedici secoli più tardi) racconta la sua storia.

Forse proprio a causa degli ampi spazi che il libretto lasciava alla fantasia del lettore, esso conobbe una diffusione straordinaria e, nel giro di pochi decenni, venne tradotto in numerose lingue europee. Per quanto riguarda le aree linguistico-letterarie che interessano questo studio, vanno qui citate la traduzione danese del 1621 e quella svedese del 1643 [4]. Traduzioni in nederlandese seguirono immediatamente la pubblicazione del libro. Nonostante la grande popolarità del tema e la sua penetrazione nel folclore, mancano però quasi del tutto elaborazioni letterarie fino al sopravvenire del Romanticismo, movimento che non poteva rimanere insensibile al fascino solitario e maledetto di Ahasvero.

[4] *Sandru Beskriffuelse om en Jöde, som vaar Föd oc Baaren til Jerusalem, ved Naffn AHASWERUS, Huilvken Personligen haffver vaeret naervendis til stede, da Christus er bleffen Kaarsfest, oc indtil denne tid, vdaff den Almectigste Gud, ved Liffuet er bleffuen oppeholden. Nu nyligen fordansket.* København 1621.

Jerusalems Skomagare med en Theologisk förmaning aff Chrysostomo Dudulo Wesphalo, Stockholm 1643.

Non è mia intenzione prendere qui in esame il complesso di queste elaborazioni né il loro susseguirsi cronologico; intendo invece cercare di individuare come questo tema sia stato utilizzato, all'interno delle aree linguistiche scandinava e nederlandese, per comunicare esperienze e concezioni che, pur travalicando ampiamente il mondo artistico e concettuale della *Kurtze Beschreibung*, potevano però trovare nel destino dell'Ebreo errante un valido mezzo espressivo.

È l'Ahasvero redento, pio, degiudaizzato del *Volksbuch* che ritroviamo in *Ahasverus, den evige Jøde* (« Ahasvero, l'ebreo immortale ») del danese Paludan-Müller (1809-1876) [5]. L'Ebreo errante è qui pienamente riconciliato con il Dio dei cristiani e, anzi, si addolora di essere ancora definito ebreo da chi lo circonda. Il poemetto ce lo raffigura al termine del suo vagare e del suo attendere: l'ora del giudizio è ormai giunta e, uno a uno, si mostrano i segni predetti dall'Apocalisse di Giovanni. Il mondo è decaduto e lontano da Dio, ognuno pensa per sé, non c'è più fiducia nella Bibbia, ci si affida soltanto al proprio intelletto e alla scienza secolare. Invano Ahasvero predica il ritorno a un'obbedienza cieca e incondizionata alle Scritture: signore della Terra è l'Anticristo, visibile incarnazione della fiducia nella scienza sperimentale, nel progresso, nella tolleranza. Questo *Ahasverus* ben si inserisce nell'opera di Paludan-Müller successiva al 1837, anno in cui una grave malattia nervosa

[5] FREDERIK PALUDAN-MÜLLER, *Tre Digte*, Kjøbenhavn 1854, p. 271 sgg.

e il matrimonio con la devotissima Charite Borch avevano spinto il poeta ad abbracciare posizioni fieramente antiprogressiste e di rigida fedeltà all'ortodossia luterana. Del 1852 è *Luftskipperen og Atheisten* (« Il viaggiatore in mongolfiera e l'ateo ») rivolto contro i liberi pensatori in genere e contro il filosofo Frederik Dreier (1827-1853) e il giornalista Rudolf Varberg (1828-1869) in particolare. L'*Ahasverus*, con la sua identificazione tra cultura moderna e Anticristo, ne rappresenta la logica prosecuzione. Giustamente Peter P. Rohde osserva che Paludan-Müller « var blevet så livsfjendsk, at han lader humaniteten blive repraesenteret af Antikristen selv »[6]. E nel dialogo tra Ahasvero e l'Anticristo assistiamo anche a un anacronistico e inquietante attacco al concetto stesso di tolleranza, definita una « bevanda tiepida e disgustosa ». Al termine dell'opera, mentre le anime dei risorti accorrono al giudizio finale, l'Ebreo errante trova finalmente il suo riposo, gli è concesso morire ed egli si addormenta, felice, in una tomba che si è appena scoperchiata.

Proprio questo carattere di testimonio della fede cristiana, che Paludan-Müller trae dalla *Kurtze Beschreibung* e dalla tradizione popolare per utilizzarlo ai propri fini polemici, è invece quello che quasi costantemente viene cancellato nelle altre opere letterarie incentrate su questo tema. È infatti il gesto della negazione, del rifiuto del Dio vivente e presente che affascina e suscita la fantasia dei poeti, non la conversione e il pentimento successivi. Già P. B. Shelley aveva dato l'esempio con *The wandering Jew's Soliloquy* (1810) e con *Queen Mab* (1813), descrivendo un Ahasvero « prometeico » portavoce dell'umanità e della giustizia contro la tirannia e la crudeltà di Dio. È questo tema della ribellione e della lotta con Dio ad attrarre numerosissimi poeti, anche se di certo non tutti condividono la scelta radicale e anti-religiosa di Shelley. Anzi, proprio la vittoria di Dio su Ahasvero, la sua redenzione, la sconfitta del dub-

[6] « era divenuto talmente ostile alla vita da scegliere l'Anticristo stesso come rappresentante dell'umanità ». P. P. ROHDE, *Idédigtning og politisk gennembrud (1840-70)* in *Dansk litteratur historie*, København 1971, vol. II, pp. 660-61.

bio costituiscono elementi di grande fascino per autori tutt'altro che animati da sentimenti materialistici.

Così l'olandese J. J. L ten Kate (1819-1889) descrive il conflitto interiore, la ribellione, lo sforzo di redenzione e il raggiungimento della pace da parte di Ahasvero in due poesie: *De dood van Ahasverus, den wandelende jood* (« La morte di Ahasvero, l'ebreo errante ») del 1837, e *Ahasverus op den Grimsel* (« Ahasvero sul Grimsel ») del 1839[7]. Nonostante la successione cronologica, la prima rappresenta la coerente conclusione della seconda[8]. In *Ahasverus op den Grimsel*, Ten Kate cerca di trovare delle motivazioni al gesto di Ahasvero e alla maledizione di Gesù, e di descrivere poi le successive reazioni psicologiche dell'Ebreo errante alla crudeltà del suo destino. Ahasvero, in questa versione, implora invano il Cristo di guarire la figlioletta malata e si vendica poi del suo rifiuto impedendogli di riposarsi presso la sua casa durante la Via Crucis. Gesù allora lo condanna a errare fino a che non lo ritroverà. Dopo la maledizione sopravviene un cambiamento in tutto il modo di essere di Ahasvero, si spegne in lui la fiamma vitale, scompare la luce: « Ik was een aschhoop, waar de vlam/Geen enkel vonkjen achterliet »[9]. A una fase di profonda prostrazione apatica succede la ribellione, il titanismo: « Ik wilde, omringd van Serafijnen, / In haat en jammren mij gelijk, / Hem-zelf bestormen in zijn rijk »[10]. Ma l'onnipotenza divina schiaccia il desiderio di rivolta di Ahasvero e, assetato di pace, questi si mette infine a cercare Cristo in ogni luogo, per ritrovarlo e adempiere così alla profezia-maledizione. Questa storia è raccontata da Ahasvero in un lungo monologo tenuto sul passo alpino del Grimsel, e ai suoi dubbi e alle sue accuse rispondono gli angeli guar-

[7] Entrambe in J. J. L. TEN KATE, *De Dichterwerken*, Amsterdam 1872, vol. I.

[8] Si confronti anche M. J. P. M. WEYTENS, *Nathan en Shylock in de Lage Landen*, Groningen 1971, pp. 108-9.

[9] « Ero un mucchio di cenere in cui il fuoco/non aveva lasciato scintilla alcuna ».

[10] « Volevo, attorniato da Serafini/pari a me nell'odio e nel dolore/assalire Lui stesso nel suo regno ».

diani del passo: la sua condanna non deriva da una maledizione ma dal rimorso, e avrà termine solo quando egli avrà ritrovato il Cristo in se stesso. Sono sempre gli angeli a rivelare che Gesù, nella sua perfetta sapienza, aveva volutamente lasciato morire la bambina perché, se fosse cresciuta, si sarebbe coperta di vergogna e sarebbe morta nel dolore. La poesia termina con l'esortazione del coro angelico al pentimento e alla fiducia nella misericordia divina. Se la vicenda della figlioletta morta rappresenta un espediente di più che discutibile valore poetico, l'analisi psicologica di Ahasvero è invece condotta con profondità e acutezza, e non è possibile leggere i versi sull'apatia in cui il protagonista cade dopo la maledizione senza pensare alle splendide pagine scritte sullo stesso tema da Lagerkvist in *Sibyllan*.

La precedente e più breve *De dood van Ahasverus, den wandelende jood* ci mostra invece l'epilogo della vicenda di Ahasvero: a Gerusalemme, di fronte alle tombe dei suoi cari, egli si sente pervadere di amore e tenerezza, e mentre sorge in lui l'anelito verso un Dio che sia Dio d'amore gli compare dinnanzi la Croce. Cade allora in ginocchio e chiede perdono a Cristo: ha trovato in sé il Dio d'amore, si è convertito e può quindi morire in pace.

L'assimilazione tra il tipo di Ahasvero e quello di Prometeo risale già a Shelley, che dei due personaggi si era alternativamente servito per esprimere uno stesso messaggio di titanica ribellione, e anche in Ten Kate ritroviamo un'eco indebolita di questo confronto: « Gelijk Prometheus aan zijn rots, / Ben ik aan 't leven vastgekluisterd »[11] afferma l'Ebreo errante nell'*Ahasverus op den Grimsel*. Ma è lo svedese Viktor Rydberg (1828-1895) a porre le due figure l'una di fronte all'altra nella sua poesia *Prometeus och Ahasverus* (« Prometeo e Ahasvero ») del 1877[12]; qui però Ahasvero, diversamente che in Shelley, rappresenta un principio opposto a quello di Prometeo e il dialogo tra i due

[11] « Come Prometeo alla sua roccia/sono io incatenato alla vita ».
[12] Pubblicata successivamente in V. RYDBERG, *Dikter*, Stockholm 1882.

maledetti da Dio illustra due diverse e incompatibili concezioni del mondo. Il confronto avviene nel quadro di una sorta di trattatello gnostico-sincretistico. Che in quegli anni le antiche dottrine della Gnosi cristiana conoscessero una certa reviviscenza letteraria ci viene indicato, tra l'altro, da testi quali la flaubertiana *Tentation de St. Antoine*, pubblicata nel 1874 e, in area scandinava, dal « mistero » *Coram Populo* che Strindberg scrisse per la versione poetica di *Mäster Olof* e riutilizzò poi per *Inferno*[13]. Rydberg riprende il tema della ribellione del dio inferiore: in tempi antichissimi Serafini e Cherubini (Titani), figli dell'Eterno, dèi dei corpi celesti e delle ere temporali, si ribellarono al Padre celeste, discesero sulla terra, si accoppiarono con le donne e generarono una discendenza che rese schiavo il genere umano. Non contento di ciò, il loro capo Adonài (Zeus) volle annientare la legge dell'Eterno che viveva nello spirito degli uomini e togliere loro il fuoco, simbolo vivente della loro origine celeste. Uno dei Titani, Prometeo, rimase però fedele all'Eterno e ricondusse agli uomini il fuoco. Per punirlo, non potendolo uccidere, Adonài-Zeus lo incatenò a una roccia e ordinò al suo avvoltoio di divorargli ogni giorno il fegato. Da allora i lamenti del Titano prigioniero si mescolano all'aria e infondono nell'uomo il desiderio di libertà, ricordandogli la sua origine divina e la sovranità dell'Eterno, dio di giustizia e di amore. Per non udire questi lamenti (e la minaccia in essi contenuta) gli dèi usurpatori si sono ritirati sui corpi celesti e di lassù determinano la vita degli uomini e li rendono schiavi ogni qualvolta essi dimenticano la legge dello spirito, la legge dell'Eterno, del vero e sommo Dio. Presso Prometeo incatenato giunge un giorno Ahasvero. Anch'egli è un maledetto: era un ricco e stimato fabbricante di scarpe[14] e, per un motivo a lui oscu-

[13] Cfr. in proposito H. G. CARLSON, *Strindberg och myterna*, Stockholm 1979, p. 30 sgg.
[14] Questo particolare della ricchezza di Ahasvero è estraneo alla tradizione ed è stato tratto da Rydberg dall'opera di un altro svedese, Johan Anders Wadman (1777-1837), *Fåglen Fenix och Jerusalems skomakare* (« L'uccello Fenice e il ciabattino di Gerusalemme »). Cfr. O. HOLMBERG, *Viktor Rydbergs lyrik*, Stockholm 1935, pp. 153-54.

ro, è stato rovinato dalla condanna divina e costretto alla sua vita errabonda. Ma lui non si chiede il perché, non si ribella: chi ha la forza determina il diritto, ed è vano ribellarsi a chi detiene il potere [15]. Nel suo lavoro sulla lirica di Rydberg, Olle Holmberg [16] mette bene in rilievo come, dietro le due figure mitologiche, si nascondano in realtà due precisi indirizzi di pensiero: l'etica kantiana, rivista e integrata da Fichte da un lato e, dall'altro, lo storicismo di Hegel e, più ancora, di alcuni suoi discepoli (Karl Ludwig von Haller e Friedrich Julius Stahl soprattutto). Dietro l'affermazione di Ahasvero « ty rätt har den allena, som har magt » [17] si cela cioè il motto « das Vernünftige ist das Wirkliche » (il razionale è il reale) di Hegel. In questo senso Rydberg poté definire, in una lettera ad August Fredrik Soldan dell'aprile 1879, quest'opera come anti-hegeliana e come rivolta contro tutte quelle filosofie che negano la libertà individuale. In tutta la poesia traspare l'anelito alla libertà di Rydberg, che esalta i socialisti Owen e Saint-Simon come combattenti per l'ideale prometeico, si indigna per l'umiliazione dell'uomo causata dal trionfante industrialismo, stigmatizza lo sterminio del popolo pellerossa e condanna ogni aspetto della vita e della civiltà che sia lesivo della dignità umana. E al termine della poesia compare il Messia, il Cristo, che si piega consolatore su Prometeo [18]. Ma tra i due non è possibile una comprensione totale: il

[15] Ahasvero come simbolo della pazienza e della sopportazione era già stato descritto da Rydberg nella poesia *Den flygande holländaren* (« L'olandese volante ») del 1876, pubblicata poi anch'essa nella raccolta del 1882. La figura di Ahasvero ritornerà poi, ma con un ruolo più positivo di denuncia dell'ingiustizia, nella poesia *Den nya Grottesången* pubblicata in V. RYDBERG, *Dikter-Andra samlingen*, Stockholm 1891. A proposito di quest'ultima poesia si veda H. BEYER, *Nietzsche og Norden*, Bergen 1958-59, vol. II, p. 22 sgg.

[16] O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 164 sgg.

[17] « perché il diritto è solo di chi ha il potere. »

[18] Inaccettabile è l'interpretazione di G. K. ANDERSON, *op. cit.* p. 309, che vede nella comparsa del Messia una conferma alle parole di Ahasvero e ipotizza un riconoscimento del Cristo da parte dell'Ebreo errante di cui non c'è invece traccia nella poesia.

Titano sente che Gesù è mandato dall'Eterno per infrangere la legge dell'egoismo, la legge di Adonài, ma non può accettare la sua dottrina del perdono. Il suo odio nasce dall'amore per gli uomini e a quest'odio non vuole rinunciare. Ed è ancora Holmberg a sottolineare come in questa non-adesione agli ideali del Cristo venga rappresentata la sostanziale differenza di levatura tra il culmine etico del mondo antico, lo stoicismo, e la dottrina cristiana: « Skillnaden är att Kristus, men icke Prometeus, förlåter sina fiender » [19].

Lo stesso afflato cosmico che si respira nel *Prometeus och Ahasverus* lo ritroviamo nel dramma *Ahasverus* di Hans Christian Andersen (1805-1875), rappresentato per la prima volta nel 1847 [20]. Ma l'opera di Andersen si dipana lungo lo scorrere della storia, dall'epoca in cui Gesù viveva e predicava in Gerusalemme fino alla scoperta dell'America. In una sorta di « prologo in cielo » ci viene narrato come l'angelo del dubbio, Ahas, abbia partecipato alla rivolta di Lucifero e sia stato per questo precipitato sulla Terra. Solo l'evolversi verso Dio del popolo di cui è divenuto parte e simbolo vivente potrà ricondurlo in cielo, tra gli angeli suoi fratelli. Non c'è dubbio che questo popolo sia quello ebraico, benché a volte esso sembri dilatarsi nel corso della narrazione fino a comprendere tutta l'umanità preda del dubbio e dell'incredulità.

Giunto sulla Terra, Ahas dimentica la sua vera natura e si incarna come feto nel corpo di una donna. Nasce lo stesso giorno in cui viene alla luce Gesù. Da allora egli è indissolubilmente legato alla storia dell'ebraismo o, più precisamente, dell'ebraismo così come se lo immaginano i cristiani: una fede conservatrice e immobile, rimasta immutata attraverso i secoli e concentrata sull'attesa di un Messia temporale. Dopo un momento di entusiasmo in cui identifica Gesù con il Messia, Ahasvero reagisce con rabbia

[19] « La differenza è che Cristo, non Prometeo, perdona i propri nemici. » O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 188.

[20] Ora in H. C. ANDERSEN, *Samlede Skrifter*, Kjøbenhavn 1876-80, vol. XI, p. 549 sgg.

e odio alla scoperta che, in realtà, il Cristo non corrisponde affatto alle sue attese. Ed è l'odio contro il « falso profeta » a motivare il gesto impietoso con cui gli impedisce di riposarsi presso la sua casa. E nonostante l'indiscutibile realizzarsi della maledizione, egli continua pervicacemente a negare la messianicità di Cristo e a lottare contro la fede cristiana. Con ostinazione incrollabile (e, direi quasi, con ammirevole fermezza) esclama nel secondo atto, di fronte al continuo estendersi e rafforzarsi del cristianesimo: « Mit Bryst, o Jehova, det er dit Tempel, / Det sidste Tempel paa den faldne Jord! »[21]. L'espediente di illustrarci la vita dell'Ebreo errante è sfruttato da Andersen per esporre la sua concezione della storia, vista come continua evoluzione del genere umano verso Dio e la verità, in un susseguirsi di svolte decisive, ognuna delle quali rappresenta un ulteriore grado della Rivelazione. Il dramma si chiude con la scoperta dell'America, inizio di una nuova fase della storia universale, e il dialogo finale si svolge tra lo Spirito della foresta americana e lo Spirito del mondo. Il primo è timoroso dei nuovi venuti, dei bianchi, e prevede sciagure e infelicità; il secondo tesse invece un'esaltazione del costante progredire del genere umano, teso a realizzare quella che è la meta del volere divino: « Eet Folk, een Tanke, Forening, Forstaaen »[22]. Ed è lo Spirito del mondo a stabilire un confronto tra lo Spirito della foresta e Israele: come questo spirito anche il popolo eletto ha respinto il nuovo (« Vee! Du det Nye af Gud stødte fra Dig, / Det var dit Fald just, o Israels Folk! »[23]. In una visione finale, però, santa Veronica annuncia l'ulteriore sviluppo del mondo e la redenzione dell'angelo Ahas. Qui si ferma Andersen, lasciando a « miglior poeta » il compito di completare la storia.

Se in questo dramma Ahasvero rappresenta una forza parzialmente negativa, di opposizione o, perlomeno, di

[21] « Il mio seno, o Geova, questo è il tuo tempio,/l'ultimo tempio sulla terra caduta ».

[22] « Un popolo, un pensiero, unione, comprensione. »

[23] « Ahimè! Il nuovo hai respinto che veniva da Dio,/questa è stata la tua caduta, popolo d'Israele! »

resistenza al progresso, nell'opera dell'olandese Kees Meekel (1884-1953), *Ahasverus. Een trilogie* (« Ahasvero. Una trilogia ») del 1923[24] questi caratteri vengono ulteriormente rafforzati. La volontà di non credere e la lotta senza quartiere contro Cristo e la sua chiesa sono qui elementi enfatizzati: Ahasvero si nasconde dietro tutti i tentativi di distruzione della vera fede, da Attila all'averroismo e al luteranesimo. Sarà infine la desolante visione di un mondo totalmente despiritualizzato a piegare Ahasvero e a convertirlo.

L'*ebraicità* è certo un aspetto essenziale della figura di Ahasvero, tanto da far sì che egli si muti in proiezione poetica e mitica del suo intero popolo. E questo avviene, assai frequentemente, per soddisfare le domande che i poeti cristiani si pongono sul destino ebraico, sul trasformarsi di questo popolo, nella loro visione storico-teologica, da popolo « eletto » a popolo « ripudiato », per chiarire l'interrogativo, tutto cristiano, sul « deicidio » compiuto da Israele. Il massimo sforzo compiuto da uno scrittore cristiano, all'interno delle aree letterarie qui esaminate, per penetrare e comprendere il destino di Israele attraverso il suo mitico rappresentante e testimone, Ahasvero, è forse quello del romantico danese Bernhard Severin Ingemann (1789-1862), autore di *Blade af Jerusalems Skomagers Lommebog* (« Fogli di diario del ciabattino di Gerusalemme ») apparso nel 1833[25].

L'opera, come indica il titolo, si compone dei « fogli di diario » dell'Ebreo errante: una serie di poesie, ognuna delle quali si riferisce a una esperienza di Ahasvero, e la cui successione non rispetta alcun ordine cronologico proprio per rafforzare l'impressione di atemporalità, di « eternità » che la raccolta si propone di suscitare. Anche qui la causa del gesto di Ahasvero viene ricondotta alla delusione dell'attesa messianica (« Jeg havde drømt om Magt og Rig-

[24] K. Meekel, *Ahasverus. Een trilogie*, in « Beiaard », nr. VIII-IX, X, 1923.

[25] Ora in B. S. Ingemann, *Samlede Skrifter*, Kjøbenhavn 1845, quarta parte, vol. VII.

dom stor; / Jeg havde drømt om evigt Liv paa Jord »)[26]. Ahasvero però non ci viene descritto né come un ribelle assetato di vendetta né come un *Sucher* alla ricerca della propria redenzione. Con tono riflessivo e malinconico egli osserva la dispersione del popolo eletto da Dio; con orgoglio ne ammira la resistenza e la coesione, che lo mantengono in vita anche nella dura prova della diaspora:

Hvert Folk paa Jord skal forsvinde —
Udslettes skal deres Spor;
Ei Abrahams Slaegt og Minde
Forgaaer før Himmel og Jord.[27]

Fiero della pietà e della devozione che ancora vivono nel suo popolo[28], non può che ironizzare sulla intolleranza dei cristiani: « Om Kjaerlighed praeke de Christne nok; / Dog Jøde og Hedning de hade »[29]. Ma Ahasvero non è solo un rappresentante sensibile e malinconico dell'ebraismo (sia pure dell'ebraismo, anche in questo caso, come lo poteva concepire un cristiano intelligente e pieno di simpatia): molte delle esperienze che Ahasvero descrive nel suo « diario » sono universali, proprie di ogni uomo posto di fronte al mistero della natura e del divino. Si pensi, per esempio, alla splendida immagine di *Paradiis-Cheruber* (« Il cherubino del paradiso »):

Jeg Paradiis-Cheruber saae;
Jeg saae hans Glavinds Flamme;

[26] « Avevo sognato potenza e grande ricchezza;/avevo sognato la vita eterna sulla Terra. » B. S. INGEMANN, *Ved Crucifixet* (« Presso il Crocifisso »), in *op. cit.*, p. 18-20.

[27] « Ogni popolo scomparirà da questo mondo — / cancellate saranno le sue tracce; / ma la schiatta e il ricordo di Abramo / non periranno prima del cielo e della terra. » B. S. INGEMANN, *Det evige Folk* (« Il popolo eterno ») in *op. cit.*, p. 44.

[28] Cfr. *Den bedende Jødinde* (« L'ebrea in preghiera »), in B. S. INGEMANN, *op. cit.*, pp. 66-7.

[29] « Certo, i cristiani predicano l'amore; / odiano però gli ebrei e i pagani. », B. S. INGEMANN, *De Udvalgte* (« Gli eletti ») in *op. cit.*, pp. 9-10.

Jeg Stjernen saae, han peged paa;
Men — Gaaden blev den samme.[30]

O si pensi all'esaltazione di fronte alla bellezza della natura, esaltazione che cancella e supera ogni dolore, sia pure un dolore eterno e terribile come quello dell'Ebreo errante: « Skjøn er du dog, / grønnende duftende Jord! »[31]. Ingemann riesce a scavare fino in fondo il personaggio Ahasvero, a portarne alla luce i sentimenti, le riflessioni, le speranze e le paure in un'opera che, proprio per la sua intima verità, non può che essere frammentaria e contraddittoria. E percorrendo questo susseguirsi e intrecciarsi di istanti, addentrandosi nella psicologia di questo Ahasvero si comprende l'irritazione che Ingemann esprime, nella sua prefazione del 1845 a questo lavoro[32], nei confronti di chi, come Eugène Sue[33], usa l'Ebreo errante come pretesto narrativo, ignorandone la complessità e le possibilità di sviluppo poetico.

Con Ingemann, dunque, raggiungiamo forse il culmine dello sforzo di comprensione che un autore cristiano può compiere per penetrare la figura e i sentimenti di Ahasvero *in quanto ebreo*. Ma anche per Ingemann è impossibile concepire il destino di Ahasvero senza porsi il problema della sua redenzione, della finale vittoria del Cristo sull'ebreo, e l'ultima poesia della raccoltà, *Befrielsens Ord* (« La parola della liberazione »), illustra appunto la conversione di Ahasvero, il suo gioioso riconoscere che « Vor Konge har oss kaldet til sit Rige »[34].

Diverso è quando sono autori ebrei a impadronirsi di questa leggenda squisitamente cristiana. È questo il caso

[30] « Ho visto il cherubino del paradiso; / ho visto la fiamma della sua spada; / la stella ho visto che egli indicava; / ma non s'è sciolto il mistero. » B. S. INGEMANN, *Paradiis-Cheruber* (« Il cherubino del paradiso »), in *op. cit.*, pp. 38-9.

[31] « Eppure sei bella, / verde terra odorosa! », B. S. INGEMANN, *Ved Solens Opgang* (« Al sorgere del sole »), in *op. cit.*, p. 34.

[32] In B. S. INGEMANN, *op. cit.*, pp. I-XII.

[33] E. SUE, *Le juif errant*, 10 voll., Paris 1844-45.

[34] « Il nostro re ci ha chiamati al suo regno », B. S. INGEMANN, *Befrielsens Ord* (« La parola della liberazione »), in *op. cit.*, p. 70.

dello svedese Oscar Levertin (1862-1906), autore della poesia *Ahasverus* pubblicata nella raccolta *Legender och visor* (« Leggende e canzoni ») del 1891 [35]: nel corso del suo lungo peregrinare, Ahasvero giunge a una casa di campagna, presso cui siede un giovane dall'aspetto dolce e malinconico. Questo lo chiama e lo invita al riposo, ma Ahasvero rifiuta con amarezza e selvaggia disperazione: troppe volte ha conosciuto l'odio che si nasconde dietro le parole d'amore dei cristiani, troppe volte è stato oggetto dell'arbitrio e della persecuzione:

> Jag juden är, som man af nyck i dag
> ger tak och eldstad, hopp och åkertegar,
> men som i morgon drifs med hugg och slag
> på nytt mot ändlös vandrings törnevägar. [36]

Ricorda poi il giorno dell'incontro con Cristo e la maledizione, una maledizione accompagnata da uno sguardo — racconta Ahasvero — non di vendetta ma di perdono; e, infine, rivela il suo nome: « Så låt mig gå! Den du till gäst har bedt/är Ahasverus juden! » Ma il giovane sorride e gli risponde: « Och jag är Jesus ifrån Nazareth » [37], lo prende per un braccio e, sorreggendolo, lo accompagna in casa. L'operazione che Levertin compie sulla leggenda è, come si vede, quella di accettarne i lineamenti fondamentali mettendone però in discussione il significato grazie a una identificazione con le ragioni dell'Ebreo errante. Non con le ragioni che lo hanno spinto a respingere Gesù dalla sua casa, ma con quelle che lo rendono nemico (perché vittima) di un cristianesimo intollerante e ipocrita. E l'aspetto più bello e toccante della poesia sta certo nell'incontro tra Ahasvero e Gesù visto come incontro di due solitudini: solitudine disperata e gonfia di rancore quella di Ahasvero,

[35] O. LEVERTIN, *Legender och visor*, Stockholm 1891.

[36] « Sono l'ebreo, cui per capriccio / si dà oggi un tetto e un focolare, terra e speranza, / ma domani lo si caccia di nuovo, tra colpi e percosse, / sulla spinosa, sconfinata via del migrare. »

[37] « ' Lasciami dunque andare! Quello cui hai offerto ospitalità / è Ahasvero l'ebreo! ' / ' E io sono Gesù di Nazareth ' ».

abbrutito dal suo gesto ma soprattutto dall'odio e dalla spietatezza altrui; solitudine circonfusa di dolcezza e comprensione quella del Cristo, non però meno estranea a quel mondo che respinge e perseguita l'Ebreo errante. Ed è interessante notare qui che, nella stessa raccolta, troviamo un'altra poesia per qualche verso analoga ad *Ahasverus*: *Shylock*. Anche in questo caso si tratta di una figura di ebreo escogitata da un cristiano per colpire l'ebraismo. E anche in questo caso Levertin rispetta i tratti fondamentali del racconto: Shylock vuole la sua libbra di carne umana. Ma, in un monologo pieno di amarezza e ribellione, il poeta ci spinge a riflettere sulle cause profonde di una simile, inumana pretesa. È possibile, ci dice sostanzialmente Levertin, che un ebreo giunga a questo punto di abiezione. Ma chi è responsabile di tanto odio se non chi nell'odio, nel disprezzo e nella persecuzione l'ha costretto a vivere tutta una vita?

Da un'esperienza di estrema, tragica intensità nasce la poesia della raccolta *Orpheus en Ahasverus* (« Orfeo e Ahasvero ») dello storico e scrittore ebreo olandese Jacob Presser (1899-1970). Siamo negli anni 1943-45, l'Olanda è occupata dai nazisti e infuriano le persecuzioni razziali; Presser è riuscito a nascondersi, sfuggendo alla cattura, ma la moglie è caduta nelle mani dei tedeschi ed è stata inviata in campo di concentramento. Di lei il poeta non sa più nulla, e tutta l'angoscia per il suo destino, la nostalgia, l'amore, vengono espressi in un susseguirsi di poesie che veramente, e non solo nella finzione artistica come nel caso di Ingemann, costituiscono un diario poetico. Orfeo e Ahasvero sono le figure simboliche in cui si traspone l'esperienza di Presser: non due aspetti polari, ma due nomi distinti, attinti alla mitologia occidentale, per denominare sentimenti di drammatica immediatezza: Presser è Orfeo perché la donna che ama è discesa all'inferno — nello storico inferno concentrazionario — ma è anche Ahasvero, poiché nell'Ebreo errante riconosce il destino della sua gente: persecuzione e continua, forzata migrazione. E questo meccanismo di identificazione mitica gli permette di esprimere con efficacia scabra e drammatica, senza romanticismi melanco-

nici, l'identità tra la sua sofferenza individuale e quella di tutto il suo popolo:

> Want elke generatie sterft
> Mij deze vrouw vertrapt, verkracht,
> Maar ik leef: een oud man die zwerft,
> En aan een massagraf soms wacht.[38]

Il destino per tanti versi comune tra Ahasvero e il popolo ebraico ha rappresentato una fonte di ispirazione per molti poeti. Il personaggio dell'Ebreo errante presenta però diverse possibilità di sviluppo e di interpretazione legate non tanto e non solo alla sua appartenenza al popolo di Israele ma a esperienze universali o a caratteristiche presumibilmente ricorrenti in tutte le società e in tutte le epoche, a prescindere dall'identità nazionale e religiosa. Nel « dramma leggendario » in quattro atti *Ahasverus* dello svedese Per Hallström (1866-1960)[39], l'Ebreo errante coincide con il tipo del piccolo borghese ' filisteo ', ottuso ed egoista, saldamente ancorato a un buon senso comune conservatore. Gesù rappresenta per lui la sovversione, la messa in discussione dell'agiatezza acquistata con il duro lavoro. Che si debba dar tutto ai poveri per entrare nel regno dei cieli: questa è un'affermazione per cui la crocefissione è una pena ancora troppo lieve. Quando Ahasvero caccia Gesù dalla propria casa, questi gli risponde con una « maledizione » più lunga e motivata che non le poche, misteriose parole cariche di fato cui le diverse versioni della leggenda ci hanno abituato. Si tratta qui, si potrebbe dire, di una maledizione « educativa », che mette a nudo la miseria dell'egoismo e impone di modificarsi:

> Du har ingenting att ge ett barn, ditt bröd blir sten. Du säger: skynda! *Du skall icke skynda*! Du har mycket att lära, innan du

[38] « Poiché a ogni generazione muore / a me questa donna, calpestata, violentata, / ma io vivo: vecchio errabondo / che veglia talvolta presso una fossa comune. » J. PRESSER, *Orpheus en Ahasverus*, Amsterdam 1969[4].

[39] P. HALLSTRÖM, *Två legenddramer*, Stockholm 1908.

> är värd att dö. Du skall följa med mig och se, hur jag gör det. Herre, Herre, hvilken oändlig väg, innan de blinda bli seende![40]

Confuso, senza capire quel che gli sta accadendo, ossessionato dal ricordo degli occhi di Cristo, Ahasvero si sente costretto a partire e a iniziare il suo vagabondare. Presto si sviluppa in lui un'apatia e una indifferenza che lo portano a considerare priva di importanza ogni cosa del mondo. Un giorno ritorna a Gerusalemme e la trova distrutta dai romani; tra le macerie scopre il cadavere di suo figlio e, nel dolore intenso che prende possesso di lui, comprende finalmente le parole di Gesù. Riprende allora il suo cammino, ma con la consapevolezza del suo senso e delle sue ragioni. A sottolineare l'attualità del tipo da lui descritto e il suo annidarsi in ognuno di noi, Hallström chiude il dramma con l'esclamazione spaventata dei soldati romani: « Se skuggan, skuggan! Den sträckes övfer oss alla! »[41].

La forza di suggestione della figura di Ahasvero è tale, e la sua penetrazione nella coscienza collettiva tanto profonda, che diversi autori la fanno comparire nelle loro opere o ne danno brevi descrizioni senza ripercorrerne la storia, senza spiegarla, limitandosi a mettere in rilievo quegli aspetti del suo carattere che maggiormente li colpiscono o che, nel contesto, sono loro necessari. Così nel racconto (scritto e pubblicato in inglese) *The Fish*, « Il pesce », della danese Karen Blixen (1885-1962), l'Ebreo errante è una manifestazione visibile della solitudine rispetto a cui il protagonista del racconto, il re Erik di Danimarca, misura la solitudine propria:

> Now the king felt again, as if no time had passed, and as clearly as that day in Ribe, the infinite loneliness of the old Wanderer.

[40] « Tu non hai niente da dare a un bambino; il tuo pane si trasforma in pietra. Tu dici: ' affrettati! ' *Tu non ti affretterai*! Tu hai molto da imparare prima di essere degno della morte. Tu mi seguirai e mi vedrai morire. Signore, Signore, com'è infinitamente lunga la strada da percorrere prima che i ciechi vedano! »

[41] « Guardate l'ombra, l'ombra! Si stende su noi tutti! »

> But tonight things had been turned about, and had become real to him in a new sense: he was himself Ahasuerus. How many people, since then, had died around him! Gallant knights had fallen in battle, gay friends of his youth had disappeared, fair ladies — they were all gone, like tunes played on a lute.[42]

Per Karen Blixen, quindi, Ahasvero rappresenta una sorta di paradigma della solitudine. Per il filosofo danese Søren Kierkegaard (1813-1855), invece, egli è la personificazione mitica della disperazione. Nei suoi appunti e diari, pubblicati postumi, l'Ebreo errante sta accanto a Don Giovanni e a Faust come una delle grandi figure-idee in cui si incarna la vita stessa. Ed è forse proprio lui a rappresentare più degli altri due il tempo moderno: « Den naervaerende Tid er Fortvivlelsens Tid, den evige Jødes Tid »[43]. E la disperazione di Ahasvero è tutt'uno con la sua sterilità: « Den evige Jøde synes at have sit Forbillede i det Figentrae, som Christus bød at give hen »[44].

Proprio questo aspetto di sterile disperazione è quello intorno a cui, negli ultimi anni della sua vita, medita lo scrittore danese Poul Møller (1754-1838) con l'intenzione di creare un *Ahasverus* di cui ci rimangono solo alcuni appunti, alcuni frammenti che, se sono del tutto insufficienti a intuire il genere e la qualità dell'opera se mai fosse stata realizzata, riescono però a dare un'idea piuttosto precisa

[42] « Ora il re tornò a sentire, come se il tempo non fosse tra scorso e con la stessa intensità di quel giorno a Ribe, l'infinita solitudine del vecchio Errabondo. Ma quella notte tutto si era capovolto e gli appariva reale in senso nuovo: lui stesso era Aasvero. Quante creature, da allora, erano morte intorno a lui! Prodi cavalieri caduti in battaglia, amici allegri della sua giovinezza scomparsi, belle dame... tutti, tutti si erano dileguati come motivi suonati su un liuto. » K. Blixen, *The Fish*, in *Winter's Tales*, London 1942; trad. it. Milano 1981², p. 233 sgg.

[43] « Il tempo attuale è il tempo della disperazione, il tempo dell'Ebreo errante », S. Kierkegaard, *Efterladte Papirer, 1833-43*, Kjøbenhavn 1869, p. 25.

[44] L'Ebreo errante sembra avere il suo modello nel fico cui Cristo ordinò di dar frutto. » S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 37. Su Ahasvero e Kierkegaard si veda anche F. Jesi, *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano 1972, pp. 38-40.

di come Møller pensasse al suo Ebreo errante. Ahasvero è qui un filosofo, ma la sua filosofia lo distacca dal mondo, gli fa mettere in dubbio il valore di ogni cosa. Sarebbe in grado di elaborare il sistema filosofico conclusivo, definitivo, ma non lo fa, rimanda. È in grado di fingere allegria e giovialità, ma è lo sbadiglio a tradirlo. Ahasvero riconosce la relatività dei valori umani ma, anziché spingersi « al di là del bene e del male » ne resta al di qua, privo di speranza e di forza vitale:

> Eders dumme Praester tro, at der er en absolut
> Forskel mellem godt og ondt, men de laegge ikke
> Maerke til, at jeg just staar paa Nulpunktet af
> Livets Termometer.[45].

La sua filosofia cancella il suo amore per la vita, la sua capacità di stupirsi e di entusiasmarsi e gli riserva, come unico piacere, la prevedibile certezza della noia:

> Det er kedsommeligt for dig at opleve noget, som du synes at have oplevet før naesten lige saadan. Men hvad mener du om mig, der naesten aldrig oplever noget, uden hvad jeg forud kan beregne, og hvis eneste Morskab det er at beregne det, saa at eders Kedsomhed er min Morskab?[46]

Diffuso è poi un tipo di composizione lirica che potremmo definire « lamento dell'Ebreo errante » o « sull'Ebreo errante » e che trova forse nella poesia del romantico inglese William Wordsworth, *Song for the Wandering Jew* del 1800, il suo primo modello. In questo tipo di composizione il poeta (spesso dando la parola ad Ahasvero stesso) espone e

[45] « I vostri stupidi preti credono che esista una distinzione assoluta tra bene e male, ma non prendono affatto in considerazione che io mi trovo esattamente al grado zero sul termometro della vita. » P. Møller, *Skrifter i Udvalg*, København 1930, vol. II, p. 104.

[46] « Per te è una noia vivere qualcosa che ti sembra di aver già vissuto prima quasi allo stesso modo. Ma che ne pensi di me, che quasi mai vivo qualcosa se non posso prima prevederla e il cui unico divertimento consiste nel prevederla, così che la vostra noia è il mio divertimento? » P. Møller, *op. cit.*, p. 103-4.

compiange il destino, la sofferenza e l'inquietudine dell'Ebreo errante senza discuterne le cause, senza dare una nuova e particolare interpretazione della leggenda o trarne verità universali, ma semplicemente descrivendo la sua vita con umana simpatia. Un bell'esempio di questo genere di poesie è l'*Ahasverus* del danese Johannes Jørgensen (1866-1956)[47], malinconico canto sull'eterno vagare senza pace di Ahasvero visto nel suo contrasto con la solennità silenziosa della natura.

Anche la poesia *Ahasverus* di August Strindberg (1849-1912), pubblicata nel 1903 all'interno del romanzo *Ensam* (« Solo ») e compresa poi nella raccolta del 1905 *Ordalek och småkonst* (« Giochi di parole e arte minore »), rientra in questo genere di composizioni. L'attenzione è qui concentrata su alcuni momenti ' moderni ' del vagare di Ahasvero: il viaggio su un treno, il disagio fisico causato dalla navigazione e così via. Nella figura dell'Ebreo errante così come viene qui descritta è però possibile riconoscere alcuni tratti del poeta, e soprattutto di quell'immagine di solitario e di perseguitato che Strindberg aveva di se stesso:

Där står ingen frände och ingen vän
Att vinka dig lycka på färden!
Hvad gör det? Dess lättare se'n
Att göra språnget ut i den kalla världen! [48]

Ed è da un uso autobiografico della figura di Ahasvero (se per autobiografia si può intendere il trasporre in un personaggio i dubbi, le inquietudini e i pensieri che popolano la mente dello scrittore) che nascono i grandi romanzi del fiammingo August Vermeylen e dello svedese Pär Lagerkvist.

[47] Ora in J. JØRGENSEN, *Udvalgte Vaerker*, Kjøbenhavn og Kristiania 1915, vol. VII, p. 16.

[48] « Non ci sono parenti né amici / ad augurarti il buon viaggio! / Che importa? Tanto più facile / sarà il balzo nel freddo mondo! », in A. STRINDBERG, *Ordalek och småkonst*, Stockholm 1905, p. 35 sgg. Sulla figura di Ahasvero nella vita e nelle opere di Strindberg si veda H. G. CARLSON, *op. cit.*, pp. 127, 132-36, 145, 174; F. PERRELLI, *Solo: L'occhio di Narciso*, in August Strindberg, *Solo*, Bergamo, s. d., p. 116.

« Een symbool van mezelf (...), een symbool van wat ik gevoeld heb »[49]: così August Vermeylen (1872-1945), complessa personalità di critico, di organizzatore culturale e di uomo politico socialista, definisce il suo romanzo *De wandelende jood* (« L'ebreo errante »)[50] in un'intervista rilasciata nel 1909 ad A. de Ridder[51]. E che le esperienze, i dubbi e le inquietudini del suo Ahasvero siano le stesse della sua giovinezza ce lo rivela anche il suo libro autobiografico *Een jeugd* (« Una giovinezza ») del 1897[52] in cui troviamo espresse le stesse problematiche del romanzo successivamente pubblicato.

In *De wandelende jood*, Ahasvero è un uomo roso dalla ricerca dell'assoluto e, proprio per questo, è fin dall'inizio, prima ancora dell'incontro con Gesù, tormentato dall'inquietudine: « In hem was er iets, dat hem geen rust liet, daarbinnen brandde er iets, waar hij geen weg mee wist, hij was gelijk een die zich in zijn bed heenendweer wentelt en zijn slaap niet vinden kan »[53]. È Gesù l'unica persona che venga a spezzare la solitudine di Ahasvero, in lui quest'ultimo riconosce un fratello spirituale, che condivide la sua stessa sete di verità e disprezza i « sepolcri imbiancati » che li circondano. Ma in Gesù Ahasvero spera anche di trovare un fratello d'armi (anche qui si affaccia il tema del Messia trionfante), pronto a rovesciare il mondo dell'ipocrisia e dell'ingiustizia. È quindi profondamente addolorato

[49] « Un simbolo di me stesso, (...) un simbolo di ciò che ho vissuto ».

[50] A. VERMEYLEN, *De wandelende jood*, Bussum 1906; rist. Bussum 1980.

[51] In *Onze schrijvers*, Baarn 1909, vol. II, p. 35 sgg.

[52] Ora in A. VERMEYLEN, *Verzamelde opstellen*, II, Bussum 1922. Si veda anche A. MOR, J. WEISGERBER, *Le letterature del Belgio*, Firenze 1968, p. 301 sgg.

[53] « In lui c'era qualcosa che non gli lasciava pace, ardeva qualcosa di cui non si poteva liberare; era simile a un uomo che continuamente si rigiri nel letto senza poter prendere sonno ».

quando il Cristo viene arrestato, e il suo dolore si trasforma in cinica derisione (che è in realtà autoderisione) quando Pilato offre ai giudei lo spettacolo dell'Ecce Homo; e questa derisione si unisce a un violento disprezzo per la viltà degli apostoli che non intraprendono alcuna azione per liberare il loro capo. Ancora sconvolto dalla rabbia, dalla delusione e dal dolore, Ahasvero assiste alla Via Crucis. Quello che avviene a questo punto è totalmente diverso da quanto ci racconta la leggenda della maledizione dell'Ebreo errante: Gesù riconosce Ahasvero e lo guarda con i suoi occhi profondi e penetranti. Il suo sguardo è una richiesta d'aiuto che si scontra con il muto dubbio e l'impotente abbattimento di Ahasvero:

> Hij had Ahasverus herkend, en zwijgend scheen hij te zeggen: « Gij die mijn broeder zijt, help... »
> « Waarom? » dacht de twijfelaar, en nog eens « Waarom? » met een spotlach over zichzelf en over alles.[54]

Ma lo sguardo di Gesù è ancora fisso su di lui, e presto Ahasvero sente in sé un cambiamento che lo trasforma fin nel profondo:

> Ja, dat was zijn broer; ja, hij zag het nu wel: die had ook iets dat in hem donker gloeide, iets waar hij geen weg mee wist, een eeuwige onrust; hij zag het daar als in een afgrond, maar boven die diepte sidderde een onvatbaar licht, als een glimlach, een zegen... Ahasverus voelde de zachte vlam van die ogen zijn hart verbranden. En sedert hij dat gezien had bleef het in hem branden, meedogenloos, onblusbaar, en hij moest Christus volgen, zijn broer.[55]

---

[54] « Aveva riconosciuto Ahasvero, e muto sembrava dire: 'tu che sei mio fratello, aiutami...' 'Perché?' pensava quello, roso dal dubbio, e poi di nuovo 'Perché?' con un sorriso di scherno su se stesso e su ogni cosa ».

[55] « Sì, quello era suo fratello; ora lo vedeva bene: anche in lui ardeva oscuramente qualcosa, qualcosa di cui non si poteva liberare, un'eterna inquietudine; lo vide come in un abisso, ma al di sopra di quelle profondità aleggiava un'ineffabile luce, simile a un sorriso, a una benedizione... Ahasvero sentì la dolce fiamma di quegli occhi consumare il suo cuore. E dal momento in cui lo

È quindi l'intensità del suo incontro con Gesù, non una eterna punizione, a costringere Ahasvero al suo eterno errare che, come abbiamo visto, era già da molto tempo iniziato nel suo intimo. Ma l'incontro con Gesù non è neppure una conversione, è piuttosto il punto di partenza per una lunga « lotta con Dio » in cui Ahasvero cerca dapprima di soffocare nei sensi la sua aspirazione all'assoluto, cerca poi di soddisfarla nella mistica e le dà infine un campo d'azione e di realizzazione all'interno della società. I tre stadi di questa evoluzione sono descritti nei tre quadri del romanzo: « Ahasvero sulla via dell'inferno », « Ahasvero sulla via del cielo », « Ahasvero tra gli uomini ».

Questa educazione alla meditazione, all'espressione del proprio anelito all'assoluto nel campo delle attività sociali, non può non far pensare al cammino percorso da Faust e dallo stesso Goethe, e il parallelismo viene sottolineato ed esaltato da passaggi che sembrano citazioni dal capolavoro goethiano. Si legga, ad esempio, il seguente passo del *Wandelende jood*:

> Ahasverus' scherpe ogen wilden in 't hart van de zonne kijken, maar ze stak blindend met al haar spietsen, en hij moest den blik weer afwenden, hij mocht alleen haar weerschijn zien op den rand der luchtgevaarten en over de boomrijke aarde, die zo groots en vruchtbaar daar lag, dat haar schoonheid hem trof lijk de schoonheid van een vrouw.[56]

E lo si confronti con la scena « Anmutige Gegend » della seconda parte del *Faust*:

> Sie tritt hervor! — und, leider schon geblendet,
> Kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen.
> (...)

---

vide, tutto questo continuò ad ardere in lui, spietato, senza sosta, ed egli dovette seguire Cristo, suo fratello ».

[56] « Gli acuti occhi di Ahasvero vollero fissarsi nel cuore del sole, ma questo li colpì, abbagliante, con tutti i suoi raggi, ed egli dovette distogliere lo sguardo; poté solo osservare il suo riflesso sul margine delle nubi e al di sopra di quella terra ricca d'alberi che si stendeva tanto grandiosa e fertile che la sua bellezza lo colpì come la bellezza di una donna ».

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
Dann aber tausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.[57]

O, ancora, si pensi al monologo che Faust pronuncia prima di morire: osservando una palude ai piedi della montagna egli ne sogna la bonifica e, assorto in questi pensieri, esalta il lavoro umano, la lotta per strappare sempre nuove terre alla natura sfidando il pericolo e le difficoltà[58].

E si confronti questo monologo con le parole che Ahasvero pronuncia, nel romanzo di Vermeylen, contemplando la diga alla cui costruzione sta collaborando come operaio:

> Ahasverus peinsde, en begreep het grote werk: het stomme geweld van de vloed gestuit; de geduldige bedrijvigheid van heel een bevolking, waar 't nu zo verlaten was, het zaad gezaaid, het koren dat uit de diepe donkere aarde opgroeit, langzaam heetgestoofd en rijpend in 't afwisselende weer, brood voor de

[57] « Ecco il sole! Ahimè, tosto abbagliato e con gli occhi che dolgono, debbo volgermi altrove (...) Rimani dunque alle mie spalle, o sole! Con delizia crescente contemplerò invece la cascata che abbattendosi fragorosa fra i massi di salto in salto si riversa in mille torrenti lanciando nell'aria le spume sibilanti. Ma come splendida da questo tumulto sorge e s'inarca l'alterna vicenda dell'arcobaleno, ora nettamente disegnato, ora diffuso nell'aria e spandendo tutt'intorno un fresco brivido profumato! Esso rispecchia l'umana attività. Pensaci e capirai: solo nel variopinto riflesso noi possediamo la vita ». J. W. von GOETHE, *Faust*, Parte II, atto I; trad. it. di Barbara Allason, Torino 1971, pp. 139-40.

[58] Cfr. J. W. von GOETHE, *Faust*, Parte II, atto V, scena V: *Grosser Vorhof des Palasts*.

> mensen; en van op den dijk zouden de jonge mannen, op een avond als deze, naar de boten zien, die van uit zee komen.[59]

È quindi l'accettazione di se stesso come uomo tra gli uomini a redimere Ahasvero, a fornirgli quella risposta che la sua inquietudine e lo sguardo di Cristo da anni gli avevano imposto di trovare. E accettazione degli uomini, amarli, vuol dire per il socialista Vermeylen anche essere pronto alla lotta e all'organizzazione sociale, vuol dire partecipare agli scioperi, organizzarli, andare serenamente incontro alla repressione messa in atto dal nemico di classe e rimanere saldo nella convinzione del diritto e della giustizia. È così che troviamo Ahasvero al centro di un episodio di lotta operaia per la difesa dei diritti e della dignità di coloro che lavoravano alla costruzione della diga sopra citata. E amare gli uomini vuol dire fare esperienza dell'amore, apprendere la capacità di innamorarsi e perdersi in un altro essere umano. Per questo la « redenzione » di Ahasvero non poteva qui che trovare il suo coronamento nell'incontro con Lene, la donna che diviene la compagna della sua vita e delle sue lotte. Insieme riprenderanno a errare, ma questo errare non ha più nulla di drammatico e di disperato, perché ne è stato compreso il senso e la necessità: « Dan trokken zij samen die wereld in: want de Wandelaar wist dat hij wandelen moest, blijgemoed, en dat niets gezonder was dan zulk wandelen... »[60].

Un'ispirazione per certi versi analoga a quella di Vermeylen, ma più concentrata sulla tematica della ricerca religiosa, più legata al rapporto uomo/Dio, è quella che in-

[59] « Ahasvero rifletté e comprese la grandezza dell'opera: l'ottusa violenza dei flutti arrestata; la paziente operosità di un intero popolo, là dove ora tutto era deserto, il seme seminato, il grano che spunta dalla terra profonda e oscura, lentamente maturato nel sole e nella pioggia, pane per gli uomini; e da quella diga i giovani avrebbero guardato, in una sera come quella, le barche giungere dal mare ».

[60] « Insieme si inoltrarono nel mondo: perché l'Errante sapeva di dover errare, felice, e che non c'era cosa più salutare di quell'errare... ».

forma i romanzi dello svedese Pär Lagerkvist (1891-1974), *Sibyllan* (« La sibilla ») del 1956 e *Ahasverus död* (« La morte di Ahasvero ») del 1960. La riflessione su Dio, l'impossibilità di condividere la sicura e serena religione dei padri e, ciononostante, l'esperienza oscura e incancellabile del divino, sono temi ricorrenti in tutta la produzione dello scrittore e già il giovanile romanzo autobiografico *Gäst hos verkligheten* (« Ospite della realtà »), del 1925 [61], testimonia quanto questo travaglio fosse proprio di Lagerkvist fin dalla sua infanzia. Scrive Lars Forssell:

> Det är inte föräldrarnas och farföräldrarnas tro han betvivlar. Den är självklar och sann som en blomma eller en fågel. Det är på sitt eget förhållande till Gud. Han litar inte på sitt kristna arv, landskapet omkring honom är för trångt. Han måste resa. Och han blir aldrig klar över om denna resa är ett nödvändigt uppbrott eller en feg flykt. (...) Tvivlet är det centrala temat i Lagerkvists författarskap. Tvivlet som grogrund och livskraft. [62]

Seppure non sia proprio esatto dire che Lagerkvist non dubiti della religione dei padri (per lui essa è ovvia, salda, vivificante, forse, *ma non vera*, se per « vera » si intende la fede in una realtà esistente, e non l'esistenza della fede) queste righe ben sottolineano il carattere « ahasverico » proprio dello scrittore stesso. Quello che per Lagerkvist è determinante è l'aspirazione dell'uomo a Dio: questo è il suo centro, questo è ciò che lo rende un essere umano. Ma è l'inesistenza di Dio a trasformare questo anelito in male-

[61] P. LAGERKVIST, *Gäst hos verkligheten*, Stockholm 1925.

[62] « Non è della religione dei padri, e dei padri dei padri, che egli dubita. Questa è ovvia e vera come un fiore o un uccello. Quello di cui dubita è il suo proprio rapporto con Dio. Egli non si affida alla sua eredità cristiana, il paesaggio che lo circonda è troppo angusto. Deve partire. E mai raggiungerà chiarezza sul fatto se questa partenza sia una rottura necessaria o una vile fuga. (...) Il dubbio è il tema centrale dell'opera di Lagerkvist. Il dubbio come terreno fecondo e come forza vitale ». L. FORSSELL, *Pär Lagerkvist*, in « Expressen », 12 luglio 1974. Si cfr. anche G. MALMSTRÖM, *The Hidden God*, in « Scandinavica », suppl. maggio 1971, p. 57 sgg.

dizione. Emblematici, a questo proposito, sono i versi di *Aftonland* (« Paese della sera ») del 1953:

> Vem är du som uppfyller mitt hjärta med din frånvaro?
> Som uppfyller hela världen med din frånvaro? [63]

Un Dio inesistente, e perciò tiranno, infonde nell'uomo l'eterna inquietudine e gli impone di cercarlo. In questo senso Barabba, Ahasvero, la Sibilla, sono tutte maschere letterarie dello stesso Lagerkvist, del suo cercare consapevole di non poter trovare. In un appunto manoscritto, citato da Ingrid Schöier, scrive:

> Ge min egen tragik i S. (Sibyllan). Därmed blir också sammanhanget med A. (Ahasverus) och hans berättelse uppenbart — för han är också jag. Det hela är självbekännelse i diktens form. [64]

Ahasvero e la Sibilla sono, in *Sibyllan*, due figure complementari, benché il primo abbia nel romanzo un ruolo relativamente marginale: l'uno è il respinto da Dio, l'uomo che s'imbatte suo malgrado in una potenza a lui estranea e incomprensibile; l'altra è l'eletta, l'amata da un Dio geloso che la possiede con la sua furia divina, ignaro e incurante della natura umana dell'oggetto del suo amore. Qui Ahasvero è ancora incapace di comprendere il proprio destino; impotente, attonito, guarda la sua eterna miseria, cerca di giustificarsi con la sua ignoranza e la sua « normalità »; lui non sapeva quel che faceva: « Inte heller var det något särskilt med den här mannen, såvitt jag kunde

[63] « Chi sei tu che colmi il mio cuore della tua assenza? / Che colmi tutta la terra della tua assenza? » P. LAGERKVIST, *En främling är min vän* (« Uno sconosciuto è il mio amico ») in *Aftonland*, Stockholm 1953.

[64] « Rendere in S. (Sibilla) la mia tragedia. Questo rivela anche il legame con A. (Ahasvero) e il suo racconto — perché anch'egli sono io. Il tutto è una confessione in forma poetica ». Cit. in I. SCHÖIER, *Pär Lagerkvists Aftonland och Sibyllan*, in « Svensk Litteraturtidskrift », nr. 2, 1975, p. 9 sgg.

se »[65]. Come avrebbe potuto capire che si trattava del figlio di Dio? Sembra quasi di sentir riecheggiare il sarcasmo di Wedekind (« Von ihm stand kein Wort in der Zeitung geschrieben. / Ich hätt' ihn sonst von der Bank nicht vertrieben! »)[66], ma con ben altra drammaticità.

Nel successivo *Ahasverus död*, la figura dell'Ebreo errante è assai mutata. Neppure qui egli è il protagonista; durante quasi tutto lo svolgersi del romanzo egli è il silenzioso e cupo spettatore delle vicende di Tobias e di Diana. Ma al termine, quando Diana è ormai morta e Tobias si è imbarcato per la Terra santa, l'attenzione dello scrittore si accentra proprio su Ahasvero: un Ahasvero che ha finalmente sciolto il suo enigma e può quindi morire in pace. E quello che Ahasvero ha compreso è che sia lui che Gesù sono entrambi vittime di uno stesso tiranno, di quel Dio che ha voluto la morte dell'uno e l'eterna infelicità dell'altro:

> Det vet jag, det har jag förstått nu till slut. Du bara uttalade det som han ingav dig. Det var han som hade makten och hämnden. Vad makt hade du! Du var ju själv en stackars utlämnad, offrad, övergiven. Nu förstår jag det. Att du var min broder. Att den som uttalade förbannelsen över mig var min egen broder och själv en olycklig, en förbannad.[67]

Questo disvelamento del proprio destino rappresenta il trionfo dell'Ebreo errante su Dio e gli permette di comprendere

[65] « Neppure quell'uomo aveva niente di speciale, almeno a quanto potevo vedere », P. LAGERKVIST, *Sibyllan*, Stockholm 1956; trad. it., Milano 1961, p. 15.

[66] « Sul giornale di lui non si faceva parola. / Se no non l'avrei cacciato da quella panca! » F. WEDEKIND, *Sommer 1898*, ora in *Prosa. Dramen. Verse.*, München 1960².

[67] « Lo so, infine l'ho capito: tu non facevi che pronunciare le parole che lui ti ispirava. Lui possedeva il potere e la vendetta. Tu, che potere avevi? Eri anche tu un povero essere derelitto, sacrificato, tradito. Ora lo capisco, che tu eri mio fratello. Colui che pronunciò la maledizione sulla mia testa era proprio mio fratello e anche lui un infelice, anche lui un maledetto ». P. LAGERKVIST, *Ahasverus död*, Stockholm 1960; trad. it. Milano 1967, p. 66.

il nocciolo dell'ambiguo rapporto uomo/Dio così come Lagerkvist l'aveva sperimentato nella sua vita e nella sua ricerca:

> Gud är ingenting för mig. Ja han är mig förhatlig, för att han bedrar mig just på detta, skyler bort det för mig. För att han undanhåller oss det som vi längtar efter när han tror att vi längtar efter honom. För att han skiljer oss från det.
> Ja gud är det som skiljer oss från det gudomliga. Som hindrar oss från att dricka ur själva källan. För gud böjer jag inte knä. Nej för honom kommer jag aldrig att böja knä. Men vid källan vill jag gärna lägga mig ner för att dricka ur den, för att släcka min törst, min brinnande törst efter det som jag inte kan fatta men som jag vet finns. Vid källan vill jag gärna böja knä.[68]

Non è forse azzardato riconoscere in questo Dio tiranno e superbo un'eco profondamente trasformata del malvagio ed egoista *cosmocrator* gnostico che Rydberg aveva assunto come simbolo di ciò che separa l'uomo dalla verità e dalla giustizia.

Sibyllan e *Ahasverus död* rappresentano certo i massimi contributi apportati da Lagerkvist al personaggio dell'Ebreo errante. È però interessante notare che egli si ispirò all'Ebreo anche per una poesia, precedente a *Sibyllan* e rimasta inedita, con i cui versi chiudiamo questa panoramica sulle elaborazioni letterarie della leggenda di Ahasvero nelle letterature del Nord:

> Jag sitter vid de levandes bord,
> de troendes, de som får dö.

[68] « Dio non è nulla per me. Sì, mi è odioso, perché mi inganna proprio in questo momento, me lo nasconde; perché egli ci nasconde proprio quello cui aspiriamo, mentre crede che aspiriamo a lui. Perché ce ne tiene lontani. Sì, Dio è ciò che ci separa dal divino, che ci impedisce di bere alla sorgente stessa. Non mi inginocchierò davanti a lui, mai arriverò a piegare le ginocchia davanti a lui. Ma vorrei chinarmi sulla fonte per bere, per spegnere la mia sete ardente di ciò che non riesco a capire, ma che so che esiste. Soltanto presso la fonte volentieri mi prostrerei ». P. LAGERKVIST, *op. cit.*, p. 68.

Jag ser deras ögon,
deras lyckliga ögon,
de som får brista en gång.
Jag lyssnar till deras röster
som skall tystna.

Tungt reser jag mig och går ut
under stjärnorna.

O, eviga stjärnor, o ödslighet mellan vintergator
o evighetens töcken, Andromeda.
Vad är väl ni mot ett människoliv,
mot morgon och afton i ett människoliv.[69]

FULVIO FERRARI

[69] « Siedo al tavolo dei vivi, / di quelli che credono, che possono morire. / Vedo i loro occhi, / i loro occhi felici / che potranno spegnersi, un giorno. / Ascolto le loro voci / che taceranno. // A fatica mi alzo ed esco / sotto le stelle. // Oh, stelle eterne, solitudine tra le strade d'inverno! / Oh, nebbia dell'eternità, Andromeda! / Cosa siete voi al confronto di una vita umana, / di un mattino e di una sera in una vita umana ». Cit. in I. SCHÖIER, *op. cit.*, p. 11.

DIKTANDETS BRÄCKLIGA STAD

Tegnér som pastichör i « Frithiofs saga » *

Bland de många egendomligheter som vimlar i Raymond Roussels *Locus Solus*, och som oftast visar sig vara fördolda metaforer för författararbete och författarteknik, framträder en besynnerlig maskin som kallas för « la demoiselle ». Maskinen är omsorgsfullt planerad för att automatiskt, av en hop utdragna tänder i olika storlekar och färger, sätta ihop en mosaik, vars bilder, i sin tur, ger upphov till nya berättelser. Tandmosaiken utpräglas av gulaktiga, brunaktiga och mörka nyanser. Därför letar romanens hjälte, uppfinnaren Canterel, efter ett passande, pittoreskt men något « sotigt » (« tant soit peu fuligineux ») ämne. Han bestämmer sig slutligen för en (för övrigt obefintlig) episod från *Frithiofs saga*[1].

Färgerna i Tegnérs diktcykel är tvärtom, som alla vet, även för lysande och friluftsklara. « Vågor blå och gröna lunder » möter redan i första romansen; rött, silver och guld följer strax efter. Så lysande, så emaljerade, så totalt skuggfria är färgerna, att bilderna just därav får drag av en orörlig, perspektivlös, prerafaelitisk medeltid. Roussels *hommage à* Tegnér är dock inte helt grundlös. Den kan tvärtom tolkas som en komplimang, från en av avantgardens främsta banbrytare, till de djärvt experimenterande egenskaperna i *Frithiofs saga*.

* Uppsatsen är tänkt som ett, tyvärr försenat, bidrag till Tegnérsymposiet i Lund, 11-13 november 1982 (*Tegnérbildens förvandlingar*). Till Mario Gabrieli står jag i stor tacksamhetsskuld, nu som så ofta tidigare, för hans frikostiga råd och hjälp.

[1] R. ROUSSEL, *Locus solus*, (1914), Paris, Gallimard-Pauvert 1965, ss. 46-47.

Inte olikt *Locus Solus*, fast ur en helt annan synpunkt, kan *Frithiofs saga* betraktas som en dikt som författas av sig själv. Jag menar att Tegnérs lyckliga beslut att, efter Oehlenschlägers mönster, författa sina 24 romanser i ständigt skiftande versmått uppenbarade sig som hans främsta och rikaste uppfinningsteknik. Inte bara i den välkända bemärkelsen (vilket Tegnér var för övrigt fullt medveten om [2]), att varje versmått drar med sig sitt särpräglade *etos* och *patos*: i enlighet med den lag som, sedan antiken, gav upphov till litterära genrer. Just på tal om *Frithiofs saga*, påminde redan Böök om att « en dikts stämning är oupplösligt bunden till rytmen » [3]. Ett lugnt och besinningsfullt innehåll uttrycks med t. ex. jamber, medan anapester och trokéer återspeglar oro och förvirring. Hexametern medför elegiska undertoner, trimetern dramatiska impulser. Korta versrader förmedlar i regel subjektiva stämningar, medan vältalighet eller längtansfull pastoraldikt uttrycks bäst med alexandriner.

Bortom dessa välkända, delvis allmänt mimetiska, delvis traditionsbundna egenskaper, låter sig varje versmått utnyttjas till specifika ikoniska mål, som Tegnér gör på ett mästerligt, mycket personligt sätt. Det gäller förresten ett mångomskrivet grepp.

> Andra sången går, med långa jämntaktigt fasta rader, i den mäktiga forntids- och ordstävstämningens tjänst (...) Den dansande stevrytmen i Frithiofs återkomst målar i början hemfärdens och återseendets glättighet (...) Det korta knittelparet i Isfartens strof har uppenbart samband med diktens snabba äventyrslynne (...) Slutligen har Frithiof på sin faders hög, med dess romantiska vision och dess omvändelse, ottavens klingande och eftertänksamma versfall [4].

[2] E. Tegnér, *Anmärkningar såsom inledning till Frithiofs saga. Utdrag ur ett bref*, i *Samlade skrifter*, utg. av E. Wrangel-F. Böök, VIII, Stockholm 1923, s. 341.

[3] F. Böök, *Esaias Tegnér*, I, Stockholm 1917. Jfr. också A. Nilsson, *Rytmiska påverkningar*, i *Studier tillägnade Otto Sylwan*, Göteborg 1924, s. 66.

[4] O. Sylwan, *Versen i Frithiofs saga*, « Göteborgs högskolas årsskrift » 1927, XXXIII, 3, ss. 24 ff.

I upptakten till *Kung Rings död*, « hör man i rytmernas gång hur långsamt Frithiof rör sig », medan i *Frithiof går i landsflykt* « suggererar de tättfallande rimmen den halvkvävda harmen med de korta andedragen » [5]. « Ingeborgs bröst häver sig » (i hennes klagan) « liksom havets, och versen följer med sin mjuka rytm samma rörelse » [6].

Jag tänker här snarare på helhetsverkan av så många skilda, ofta stridande rytmer, och på dess teoretiska, inte bara uttrycksfulla syften. Genom att i ett enda verk använda sig av, på samma hierarkiska nivå, något som i princip var tänkt (och mottaget) som repertoar på ' alla ' kända versmått: de snabba och de dröjande, de lekfulla och de högtidliga, de folkliga, de lärda, de antika, de romanska, de inhemska, de allitterérande, de rimmade, de orimmade, reser Tegnér en byggnad, en hel stad. På samma sätt använde medeltida kyrkobyggare utan svårighet all slags material, brutet eller obrutet: pelare, stenar (inte minst runstenar), sarkofager, « ad maiorem Dei gloriam ». Staden, som rytmerna bygger, är enligt mig främst ett minnesmärke över Tegnérs djupt humanistiska och djupt romantiska exotism: men samtidigt ett poetiskt manifest.

Det är välkänt att både begreppet Östern och begreppet Medeltiden blev rena kulturella och fantastiska uppfinningar av romantiken, utan motsvarighet i verkligheten och i historien. Men man brukar glömma att dessa uppfinningar inte bara uppfyllde psykologiska behov: dvs. själslandskap, guldåldrar, projiceringar av egna dragningar och fasor, svävande drömländer, där den moderna kulturens obotliga motsatser kunde forsonas. De var främst arbetshypoteser, metaforer i stor skala för en ny poetik, som fann sitt högsta uttryck i *West-östlicher Diwan*.

Västerlandet är för övrigt ett inte mindre exotiskt begrepp än Östern, när det gäller att förkorta och sammandraga tids- och rumsperspektiv, att utplåna konflikter, att samla i ett idealiskt, synkretistiskt museum sida vid sida

[5] N. Svanberg, *Tegnérstudier. Stildrag i lyriken till 1826*, København 1939.

[6] A. Werin, *Tegnérdikter*, Lund 1962, s. 108.

grekiska, götiska och kristna minnen. Exotismen ligger i betraktarens öga, snarare än i det betraktade föremålet: i avståndet, i olikheten, i utopin, som enar oändligt skilda, motstridiga företeelser. Just ett sådant 'Västerland' utgör Tegnérs drömda landskap:

> Segla oförskräckt. Se, djupt i väster
> står bland gyllne moln en stad. Vad fester
> firas där, vad sång, vad dans!
> Hur dess kolonnader skina!
> Huru tornen bada sina
> tinningar i purpurglans!
> (*Skidbladner*, 7).

Det har sagts att varje större verk innehåller sin modell och sin självbiografi: t. ex. Akilleus' sköld i *Iliaden*. Mågna 'exotiska' symboler kännetecknas av samma teoretiska natur, fast de vanligtvis snarare blir tolkade som tecken på *spleen*. Så är det t. ex. med Stagnelius' « moriskt glänsande Alhambra », eller med Coleridges « sunny pleasure dome with caves of ice », ända till Baudelaires « Babel d'escaliers et d'arcades ». Sådana dunkelt fascinerande, men oroande bräckliga monument över det okända, som reser sig mitt i gränslösa öknar eller på toppen av något brant, ihåligt berg, är främst programmatiska bilder för en uppfinningsprocess, som hänsynslöst binder ihop ologiska, osemantiska, oupprepbara idé- och bildassociationer, och äventyrligt blandar dem med bitar av vedertagna, även traditionsbundna upplevelser.

Symbolerna för Tegnérs diktandets stad skymtar ofta för vår syn. De är inte mindre konstgjorda, bräckliga och glänsande än Stagnelius', Coleridges, Baudelaires, och ingår i samma typologi. I *Epilog* är « staden » gjord av kristall, och domineras av en « skön rotunda », som i sista sången av *Frithiofs saga* förvandlas till Balders tempel. Detta tempel är så synkretistiskt, antikvariskt utformat (halvvägs mellan *Empire* och nygotik, snarare än i fornnordisk stil), att beskrivningen därav förvirrar konturerna och gör dem obestämda.

Sådana bilder är utpräglat tyngdlösa och ostadiga, och pekar på teoretiska modeller i modern smak. Tegnérs utopi

riktar sig uppenbarligen mot en förnyad Atlantis, en solbelyst, flytande ö på ständig kryssning mellan Island och Medelhavet. Men den nya Atlantis stödjer sig på rent formella medel och metoder, som inte är mindre bräckliga och hypotetiska än Olof Rudbecks etymologiska grubblerier.

Det gäller här att finna de förlorade grunderna till litteraturens konventioner, att ifrågasätta de ärvda reglerna genom att sätta dem på prov i förhållande till en starkt ändrad smak, att gå tillbaka i tiden för att nå fram till diktandets ursprung, och gå vidare. På så vis förklaras att både romantiken och vårt århundrade tvingas till pastichen — den skenbart nyckfulla, eleganta konstformen: ett slags hyper- eller metalitteratur, den mest problematiska bland alla genrer.

Proust, som är pastichens störste teoretiker, beskriver dess förtjänster och effekter. Den kan begränsa sig till « de la critique littéraire en action », inifrån [7]. Den kan nämligen tjäna att upptäcka och omsorgsfullt plocka sönder, i allas ögon, en författares (eller en hel traditions) tekniska hemligheter, genom att ta efter hans stil och språk.

Intressantast är dock den nyskapande pastichen, den som « trycker fottonen en aning för länge » [8], och som utövar en halvhypnotisk verkan. En erfaren pastichör upplever en egendomlig skärpning av sin hörsel och syn. Hans intryck splittras på en gång och utvidgas. Han fattar dittils oanade sammanhang. Han utövar liksom en omvänd askes. Hägringarna hör hemma inte bara i öknen: det spökar även i ett rum med någon annans möbler och spår [9].

Hyperlitteraturen kan inge hallucinationer, inte olikt hyperrealismen. Hyperrealismen lyckas utplåna verkligheten

[7] M. Proust, Brev till R. Dreyfus cit. i *Les pastiches de Proust*. Edition critique et commentée par J. Milly, Paris, Colin 1970, s. 13. Jfr. också *A propos du 'style' de Flaubert*, i *Contre Sainte Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Pléiade 1971, s. 595: « Notre esprit n'est jamais satisfait s'il n'a pu donner (...) une recréation vivante de ce qu'il avait d'abord patiemment analysé ».

[8] M. Proust, *Conclusion*, i *Contre Sainte Beuve...* s. 304.

[9] M. Proust, *Journées de lecture*, i *Pastiches et mélanges...*, s. 167.

(just medan den låtsas följa verkligheten in i minsta detalj, i de hemligaste gömslen), och tvingar en att uppleva den fasansfulla tomheten bakom den. Hyperlitteraturen — den litterära teknikens begrundande över sig själv — lyckas, just genom sin överdrivna, oförnuftiga regelbundenhet, genom sitt likgiltiga, passiva följande av de mest skilda konventioner, göra vad de största angrepp mot litteraturen aldrig åstadkommit. Den gräver en avgrund under böckernas värld, söndersprånger de solidaste litterära fästningarna, förstör själva möjligheten att någonsin ta på allvar diktens « sanna lögner ». Klassicistisk kritik hade fel. Det var visserligen regelbundenheten, snarare än *ruggedness* (detta anklagades som bekant Shakespeare för), som utgjorde största faran för litteraturens framtid. Den formella vägen till « le dérèglement de tous les sens », som ett par mansåldrar senare teoriseras, är kanske den effektivaste.

I varje pastichörs psykologi (tillsammans med stark mottaglighet för efterklang och ekon såsom röster i en dialog eller parallelt löpande, och känslighet för det akustiska, rytmiska stoffets nästan biologiska vitalitet) ingår känslan av att vara den allra sista i en stor tradition, som nu håller på att sjunka i glömskan. Känslan av att ha fått, egendomligt nog, uppgiften att för eftervärlden sammanfatta och tolka det som hände inom denna tradition. Jämför inledningen till Thomas Manns *Der Erwählte*.

Alla de lyriska genrer Tegnér ger prov på i *Frithiofs saga* verkar som kristalliserade omedelbart innan upplösningen. Författarens avståndstagande är samtidigt ett avskedstagande. Det märks bl. a. i de många drag, som röjer den moderna bearbetare av antikt stoff: orörligheten, abstraktheten, övermedvetandet. Liksom Frithiof i sista romansen bevittnar sjunkandet i natten av sitt föregående vikingaliv, så vill diktcykeln helt öppet förkunna sitt syfte att stå som ett minnesmärke över alla romantiska utopier om en förlorad, enad ' västerländsk ' kultur; som

en blomsterkransad Bautasten på deras grav.

« Den genialiske Tegnér », som Goethe en gång kallade honom, tränger varje gång in i en färdig, sluten, skenbart enhetlig formvärld: till synes för att uppleva den, liksom i en spännande äventyrs- och upptäcktsresa; i själva verket för att spränga den inifrån. Det stämmer för övrigt utmärkt med det dubbla i hans läggning — ett typiskt, fast ingalunda originellt drag: en dragning åt å ena sidan bestämdhet, enkelhet och enhetlighet, å andra sidan mångfald, sammansättning och öppenhet. Denna dubbelhet sätter klara spår i Tegnérs teoretiska och kritiska skrifter [10].

Det stämmer lika utmärkt med romantikens uppfattning av minnet, som då inte längre tänktes som den antika mnemoteknikens välorganiserade och välindelade byggnad med tusen rum, utan snarare som en vrakarsenal, en dammig antikvitetsbutik belamrad med « the miscellaneous lumber of the past », där man huller om buller stöter på mumier och Rafaelstavlor, som t. ex. i Balzacs *La peau de chagrin*. En vrakarsenal som utgör ett sprängande, centrifugalt motstycke till det kvävande *bric-à-brac* i 1800-talets möblemang.

Berättelsens upplösning i 24 (det homeriska talet) romanser erbjuder Tegnér möjligheten att slippa kravet för en sträng, symmetrisk, ekonomisk arkitektur. De lösa förbindelserna mellan episoderna tillåter slingrande omvägar, nyckfulla utvecklingar. *Die Verlust des Mittes*, av någon betraktad som romantikens allra största landvinning — en riktig galileisk revolution —, medför försakelsen av begrepp som djup, perspektiv, kontrastverkan, nyansering, hierarki. Men frånvaron av ett fast kompositionssammanhang tillåter ett mycket större kombinationsspel, som sätter uppfinningsförmågan i rörelse. Den uppmuntrar vidare att lita på, ja, at överbelasta språkets materiella sida, att följa dess rytmer, rim, associationer, parallelismer och variationer.

Tegnér tycks behandla sina olika versmått med en blandning av nyfiken spänning — som om det gällde en teknisk

[10] I synnerhet i hans fragmentariska essä *Om det Romantiska i Grekiska poesien* (*S. S.* IV, ss. 162-172), som förebådar Schopenhauer och Nietzsche. Jfr. G. Brandell, *Orfiskt och homeriskt*, « AION-N » 1979, *Studi per Mario Gabrieli*, ss. 1-10.

utmaning — och överdriven försiktighet, som leder honom till att normalisera cesurer, höjningar och stavelseantal ända till enformighet och leda. Starkare än hans nästan skolmässiga smak — Tegnér jämför själv sitt arbete med den gamla övningen att återställa *carmina fracta* [11] — framträder hans stora glädje, guston, att känna sin hand ledd liksom utifrån.

När Tegnér bestämmer sig för ett visst versmåtts regler, blir han samtidigt i någon mån själv ledd av det versmåttet. Versmåttet råder då inte bara över ämnets allmänna behandlingssätt, utan också över dess inbördes fördelning, gradering och utveckling. En hel rad specifika tekniska lösningar, från själva kompositionen till syntaxen, bildspråket, även ordförrådet, styrs, som sagt, av versmåttet.

En lång, stikisk, växlingsrik och traditionsladdad versrad som hexametern räddar författaren från att stympa sitt ämne. Han behöver inte längre, av balansskäl, « bortvisa » bilderna som, i hundratal, « såsom Volontärer storma ämnet » [12]. Hexametern inbjuder till den öppna katalogstilen, den vitt utvecklade berättelsen, berättelsen övergång till beskrivning (även i den homeriska, senare sofistiska genren, ekfrasen [13]). Hexametern tillåter t. o. m. inslaget av mer eller mindre långa avvikelser, ibland med rent sagobetonade drag. Jfr. Ägirs framträdande:

Manteln var blå och bältet av guld, besatt med koraller,
skägget vitt som vågornas skum, men håret var sjögrönt. (FS III)

Men hexametern, och i allmänhet de långa versraderna, leder också, genom stelnandet av cesuren, till en indelning i två hälfter. För symmetrins eller variationens skull, får berättelsen dröja:

om kärlek först, / om kärlek sen...
Min själs begär, / min levnads lycka...
hur mänskor sonas / och hur Gudar glömma...

[11] E. TEGNÉR, *Om Inspiration*, *S. S.* IX, s. 306.
[12] *Ibidem.*
[13] Jfr. i synnerhet den tredje romansen, *Frithiof tager arv efter sin fader.*

Annars är cesuren upphov till adonisk eller amfibrakisk utgång, där alla slags tillsatser, fasta formler, epitet mekaniskt finner plats:

Kung Bele, stödd på svärdet, / i kungssal stod,
hos honom Thorsten Vikingsson, / den bonde god,
hans gamle vapenbroder, / snart hundraårig,
och ärrig som en runsten / och silverhårig. (FS II, 1)

Men ett öppet, ostrofiskt versmått tillåter ytterligare en plötslig, abrupt genreändring. Dramatiseringen av monologen, t. ex., som i VIII. romansen. Påverkningar inträffar då nästan obemärkt: blankversen avslöjar, t. ex., flera ekon inte bara från Schiller, utan också från Shakespeare (« Var stark, min själ! » « Och ditt beslut? » « Döda inte sömnen! » osv. [14]). Annars övergår ett öppet versmått med lätthet från monolog till berättelse: som det händer med den jambiska trimetern (tragedins versmått) i *Försoningen.*

När diktaren i stället väljer en fast eller växlande strofbyggnad, är det själva stroferna som klipper ut, ur ramberättelsen, en rad i sig själva fullbordade *tableaux vivants*: riktiga *stanze*, slutna rum. Historien bygger således på en följd av *snapshots* med underförstådda kronologiska eller logiska förbindelser; eller på en enkel anhopning av parallella, oavhängiga leder, som utmärker det uttunnade, oregelbundna tempot i folkvisan.

Dock just i folkvisans efterhärmning blir Tegnérs benägenhet till överdrift påtagligast. Det binära mönstret som råder i fyrradingen (där varje jämn rad fyller en komplementarisk, kommenterande eller antitetisk uppgift) blir liksom en regel för en allmän parallellism, där varje strof fordrar sin motsvarighet. Folkvisans nedärvda svagheter blir på grund av detta ändå större. Man bevittnar ett stort slösande med upprepningar och fyllnadsgods för variationens skull, en parasitisk, övervuxen dekorativism som mynnar ut i rentav groteska effekter:

[14] Shakespeare hade förresten redan plundrats i *Frithiofs lycka* (lärkans motiv från *Romeo and Juliet*).

Idunas barm är rik och skönt
han hoppar under silke grönt;
jag vet ett silke där det hoppar
Ljusalfer två med rosenknoppar. (FS I, 19)

Andra stroftyper följer andra lagar. De kan t. ex. helt avstå från både berättelse, beskrivning och dramatisering och användas uteslutande till den epideiktiska genren. Så gör *Rings drapa*, där varje strof (i pseudo-eddiskt versmått, men i pseudo-skaldisk anda) lovpriser en särskild dygd av den döde kungen.

Nibelungen-fyrradingen övertar, genom en perspektivisk förtätning, den fornnordiska fornyrdislagens roll. Den uttrycker en viss tidlöshet och högtidlighet, pryds med gnomiska citat från *Hávamál*, uppträder med nationalistisk-antikvarisk stelhet och värdighet (FS II).

Liksom Tegnér, i metriska förhållanden, omsorgsfullt undviker både Scylla (Stagnelius' minnesvärdiga, fast i längden tröttande « smäktande toner ») och Charybdis (Byrons haltande, fördomsfria, parodiska rytmer), så håller han sig även vad ordförrådet angår till en slags personligt uppfattade ' gyllene mitt '. Han vill inte veta av Stagnelius' exotiska orgier, eller Byrons våldsamma förvrängningar. *Virtus in medio* betalas med begränsning och brist på mod.

Ur frekvensordboken och konkordansen till Tegnérs lyrik [15] skymtar diktarens semantiska värld i ett nötskal. Den världen visar sig vara fattig, homogen, orörlig och molnfri, öppen för alla accepterade värden för alla godtagna idéassociationer. I lätta rimpar, rimmar *Norden* till *jorden*, medan en aldrig trött *vind* smeker Ingeborgs *kind*. Vi besparas inte det mest slitna av alla rimpar (*hjerta-smerta*), som tvärtom inträffar ofta. Inte ens oxymoriska par som *vågor-lågor* och *ljus-grus* förmår väcka tvivel om livets antiteser. Författaren undviker sällsynta, föråldrade och dunkla ord, som kunde vålla läsaren något huvudbry. I stället får sig läsaren till livs några stänk av pittoreska antikviteter, de

[15] J. THAVENIUS, *Ordindex till Esaias Tegnérs lyrik (1798-1824)*, I, Lund 1970.

populäraste: *Balder* och *Nornan*, *Tinget* och den *fridlöse*, *bärsärken* och *drakskeppet*, *nidingsstänger* och *blodrunor*. Om man vill roa sig att sätta ihop Tegnérs oftast förekommande ord, även i konkordansens alfabetiska ordning, får man telegrafiska, dock alltid typiska meningar: « bergens bleka blommor, bröder ».« Egen engel flyr i frihet, få fröjd ». « Glöm gyllene himmeln ». « Lycklig längtan, nattens minne... ».

De få ironiska eller realistiska dragen ändrar inte nämnvärt helhetsintrycket. I vårt minne, glider *Frithiofs saga* obönhörligt fast sakta mot Kitschens gränser. Det är för övrigt välkänt att Kitsch härstammar från romantikens relativiserade smak, och att den utgör alla avantgarders avigsida: användningen av fordom revolutionära tekniker i konformismens tjänst.

Många egenskaper i Tegnérs diktcykel — lättheten, populariseringen, längtan efter fasta konventioner och gängse lösningar, icke minst eklektismen och det stilistiska överbetonandet [16] — pekar otvetydigt på denna, relativt moderna, smakriktning. Wyndham Lewis kallar sådana verk för *Good Bad Verse*, följer dem till de mest berömda författarskapen och sjunger deras lov:

There is bad Bad Verse and good Bad Verse (. .).
Good Bad Verse is grammatical, it is constructed according to the Rubrics, its rhythms, rimes and meters are impeccable (...). Good Bad Verse has an eerie, supernatural beauty, comparable in its accidents with the beauty of Good Verse. Good Bad Verse (...) is devilishly pleasing [17].

Redan de största grundarna av modern litteratur (Baudelaire i *Fusées*, Rimbaud i *Alchimie du verbe* och Proust i *Eloge de la mauvaise musique*) erkände, med stort skarpsinne, stimulerande egenskaper i konst och litteratur av tvivelaktig, om inte rentav dålig smak. Gränsen mellan glädje

[16] M. CALINESCU, *Faces of Modernity. Avantgarde, Decadence, Kitsch*, Bloomington-London 1977, s. 251.

[17] W. LEWIS-CH. LEE, *The Stuffed Owl. An Anthology of Bad Verse*, London 1930, ss. VIII-IX.

och kunskap är mycket tunn, som erfarenheten bevisar och den latinska etymologin till verbet *sapere* bekräftar. Om Kitsch är avantgardens avigsida, kan den i vilket ögonblick som helst röja frön till en ny avantgarde. Att just det är fallet med *Frithiofs saga*, visste redan Raymond Roussel: och varje modern läsare inser det igen.

LUDOVICA KOCH

CAUSATIVE DERIVATIVES IN THE OLD LITERARY FINNISH

In a previous work I have examined the frequentative verbs in Lizelius' and Varelius' texts [1], which showed that their usage was clearly different from modern grammatical function and lexical semantics. In the present paper I will treat the causative forms with particular reference to their meaning and etymology.

The derivative data were obtained from the issues of Lizelius' newspaper, the first journal in Finnish [2]. The causative derivatives occur quite frequently in these texts also in causative-passive functions, which was very common in old literary Finnish (for instance in the law texts, see Rapola 1945, 15; see also Nummenaho 1981, 38).

In what follows I will analyze some particular examples of causative verbs which reveal that the derivative forms reflect transitive readings in this variety of Finnish. This tendency has reached its high point in modern standard Finnish often with fully lexicalized items.

Eeva Kangasmaa-Minn treats the problem of transitivity and intransitivity in modern Finnish verbs in her *Derivaatiokielioppia I: verbijohdokset*, where she talks about the modifying suffixes, among them the causative suffix *-tta-/ttä-*, (this suffix exerts an influence on the aspect or

[1] A. LIZELIUS, *Suomenkieliset Tietosanomat (1775-76)*, fac-simile Turku 1959; A. VARELIUS, *Kertomus Tyrvään pitäjästä 1853*, in « Suomi 1854 », Helsinki 1955.

[2] Antti Lizelius was a remarkable precursor in the usage of Finnish language, he was also the first one to have the minutes of his parish council written in Finnish.

« Aktionsart » of the base verbs, e.g. a development from intransitive to reflexive or transitive). In old literary Finnish we can see this process e.g. in the case of the verb *mennä* (intr.) → *menettää* (tr.) ' to go → to let go '. However, in modern standard Finnish where the lexicalization process of the causatives has been very strong (E. Kangasmaa-Minn 1982, 63), this verb has ended up with the meaning ' to lose '. There is no felt connection left with any productive causative semantics, and thus the meaning is « non-active » (i.e. not expressly causative).

Also NS (= *Nykysuomen Sanakirja*; Dictionary of Modern Finnish) attributes the connotations of ' to lose, waste, miss ' to *menettää* referring in addition to old literary Finnish where it often means ' to destroy, kill, act, proceed ' (Kivi: Niin tässä kirjallisesti menetettävä on. ' In writing one must proceed this way '). Lizelius uses this verb also in the meaning ' to act, proceed ', as in: « Kuinka eläinten juottamisen kanssa oli menetetty », p. 121 (How one had carried out the watering of the animals.), while in modern standard Finnish its frequentative derivative form *menetellä* (attested already in the Almanac of 1764, see M. Rapola 1960, 49) renders this particular meaning. The old dictionaries give both the transitive and the intransitive meaning and the essential causative function is still transparent in ' to let go, to lose and to act ':

JUSLENIUS 1745

menetän, = ettää ' mitto, gero me, skicka sig ' idem *menetellä* ';

GANANDER 1786

menetän - menettää ' förlora, skickar sig ', *menettää, käyttää* ' to use ';

RENVALL 1826

menetän, - ttää ' facio ut eat, gehen lassen ', *menetä tielle* ' duc in viam, inde a) *menetän aikani* ' tempus tero, etc. b) *menetän itseni niin* ' ita me gero ', *menetä elämäsi hyvin* ' vitam bene dirige », *menetä heitä kauniisti* ' decenter eos tracta l. te erga eos gere ', sich betragen, behandeln ', *menettelen, tellä.* idem;

LÖNNROT 1874-1880

menettää a factive verb (mennä) = ' låta gå, fara, handla, handtera '.

In various dialects (according to the Finnish Dialect Archives) the verb usually means ' to lose, spend, destroy ' as in modern Finnish, but it never has its old concrete causative meaning ' to let go '.

The following table lists the derivational profile of the verb *mennä* - *menettää* in old literary Finnish (Lizelius) and in modern standard Finnish:

the base verb causative → transitive → lexicalization

intransitive	old literary Finnish (Lizelius)	modern standard Finnish	
mennä ' to go '	*menettää* tr. ' to let go ', intr. ' to act '	*menettää* lexicalized tr. ' to lose '	*menetellä* lexicalized intr. -llä ' to act '

This verb shows a process of transitivisation and re-detransitivisation: *mennä* (intr.) → *menettää* (tr.) → *menetellä* (intr.). What we see here is that the old literary Finnish causative (*menettää*) is inherently transitive, but has taken on an intransitive reading ' to act, proceed; behave (in a certain way) '. This situation has further solidified in different lexicalizations. The causative form ends up with the meaning ' to lose ' (transitive) and the intransitive reading gets enhanced with the so-called frequentative suffix *-ele-* (cf. E. Kangasmaa-Minn 1982, 47). In other words we have a typical example of the tendency towards one -to -one symbolization between meaning and form.

Are there also degrees of transitivity (see Austerlitz 1982, 7)? Could *menettää*, for example, being totally lexicalized in modern standard Finnish, be considered more transitive than the causative derivative *saattaa*, only partially lexicalized, and what would this imply for derivation?

The verb *saattaa* (in Lizelius' texts) is often used in the meaning of ' to get, receive ', replacing thus its base verb *saada*, which has both a transitive meaning ' to get ' and an intr. meaning ' to come '. Unlike modern Finnish *saattaa* in Lizelius had only transitive functions and that's why its relation to the base verb *saada* ' to get ' is transparent expressly in its transitive functions. Instead, according to Saukkonen 1966, 17, *saattaa* in the meaning of ' to be able to ', cannot be connected, at least not directly, with the transitive verb *saada* ' to get '. In its potential meaning ' may, to be able ', *saattaa* is not common in old literary Finnish (loc. cit.). Also Lizelius uses it only in the causative-transitive function ' to get, bring about, to cause ', as we can see in the following examples:

.. *saatti* väen hämmästykseen.. p. 87	« caused astonishment among the people.. »
.. *Saatti* laihaa peltoa satoiseksi.. p. 76	« Made poor soil fruitful.. »
.. pellavat *saatetaan* hyväksi.. p. 77	« ..flax is made good.. »
.. tämä on *saattanut* lampaat vettänsä heittämän.. p. 92	« ..this has caused the sheep to urinate.. »
.. tämä toimitus *saatta* tosin karjan hoitajille paljo enemmän työtä ja vaiwaa.. p. 122	« ..this procedure causes much more work and trouble for the cattle keeper.. »

The old dictionaries attribute the following meanings to this verb:

JUSLENIUS

saatan, = attaa ' ducor, föres, ledsages, följes ';

GANANDER

saattaa ' förmå känna, förmå göra ', *saattaa matkaan, valmiiksi saada;*

RENVALL

saatan, ttaa vf. et. *saattelen, tella* ' Vfr. pr. facio ut quis perveniat ad locum debitum, inde duco, ducturus sequor, führen, begleiten, possum, valeo, queo, vermögen können ';

LÖNNROT

saattaa, saatan ' göra att någon får, förorsaka, åstadkomma '

(a factive verb ← saada) (e.g. saattaa aikaan ' bring about ').

In modern standard Finnish the meaning ' to cause, conduct ' appears mainly in some idiomatic expressions like: *saattaa itsensä päiviltä* ' to bring about one's death ', *saattaa paljon pahaa aikaan* ' to cause a great deal of harm ' or *saattaa epätoivoon* 'to drive to despair '. The verb *aiheuttaa*, among the innovations of the 1880s and the 1890s, has generally replaced the verb *saattaa* in the meaning of ' to cause ' (see L. Hakulinen 1979, 437). In the collections of the Finnish Dialect Archives the tokens of the verb *saattaa* usually mean ' to be able, may ', or ' to accompany ' as in modern standard Finnish, except for some Northern dialects where it also means ' to cause ' e.g.: « Se mies minulles saatti vähän vahinkoa ». (That man caused me some little damage, Kainuu), *saattaa* = *aiheuttaa* ' to cause ' in Ylitornio. This seems to be a lexical archaism in Northern Finnish dialects. NS mentions *saattaa* in the following meanings: ' to accompany, to go with, to see a person home etc., to be able, may, get, induce a person to do a thing '; rarely ' to cause, yield '. The meanings given by NS prove that the causative function of old literary Finnish (Lizelius) is quite marginal in modern standard Finnish. Lexicalization has moved this verb towards intransitive semantics. The following table depicts the scales on the transitivity axis:

the base verb → transitive-causative → partial lexicalization

Lizelius		modern standard Finnish
transitive-intransitive *saada* → ' to get, receive may, come '	transitive *saattaa* ' to cause, to bring about '	transitives: *saattaa* ' to accompany, to go with, to cause ' intransitives: *saattaa* ' may, to be able '

Also the causative derivative *kuolettaa* ' to deaden, amortize, anesthetize ' (← *kuolla* ' to die '), is mainly a terminus tecnicus in modern standard Finnish, while in Lizelius' texts it designates mostly the concrete meaning of: ' to cause death, kill ' synonymous to the verb *tappaa* ' to kill ', e.g.:

« Maanjäristys on hävittänyt monta rakennusta ja *kuolettanut* paljo ihmisiä ». p. 56	« the earthquake has destroyed many buildings and killed many people ».
« ..leimaus oli silloin *kuolettanut* paimenen kedolla.. p. 192	« ..the flash had then killed the shephard in the meadow.. ».

As these examples reveal the causative suffix *-tta-* has shifted the basic intransitive verb *kuolla* ' to die ' into an active-transitive mode, which renders more concrete functions in Lizelius' texts than in modern standard Finnish, where the verb has undergone a partial lexicalization towards abstract meanings.

The old dictionaries list the verb with the following meanings:

GANANDER

kuolettaa ' döda ' (on kirjan *kuolettanut* ' mortifierad ');

RENVALL

kuoletan, ttaa ' vita privo, occido, neco ', ' sterben machen, tödten ', *kuoletan sairasta* ' grotum morientem ducor ', ' eines Sterbenden warten ', *kuoletan lain* ' legem vi et auctoritate privo ', *kuolettaa voimat* ' vires frangit, debilitat ', ' schwächen, entkräften, ohnmächtig machen ';

LÖNNROT

kuolettaa a factive verb ← *kuolla* ' to die ' ' döda, afhända livet, aflifva, förorsaka döden, amorteras '.

The first occurrence of *kuolettaa* ' to put to death, suffocate ', recorded in M .Rapola 1960, comes from Agricola 1549 in the meaning ' amortize ', etc. In the collections of the Finnish Dialect Archives there are some examples of this verb in the meaning ' to kill ', from the South-western dialects (Lizelius' dialectal area). NS attributes the following meanings to *kuolettaa*: referring to people and animals most often ' to kill, deaden ', Old Testament *minä kuoletan ja minä teen eläväksi* ' I kill and I make alive ', dialectally ' to take care of a sick person ', rarely ' to anesthetize ', a descriptive meaning ' to deaden feelings ', etc., ' to pay off '. Only the last three meanings, however, are recognized in modern usage. Note also the idiomatic abstract meaning of the base verb in *käsi kuoli* ' the hand went to sleep '.

Again, the transitivity scales show direction:

	Lizelius	modern standard Finnish
the base verb intransitive	transitive-causative (concrete)	partially lexicalized (transitive-abstract)
kuolla ' to die '	*kuolettaa* ' to kill, cause death '	*kuolettaa* ' to deaden, amortize, anesthetize

An analogous case of transitivization is reflected by the causative derivative *hivuttaa* ' wear down, wither away, waste, consume, chafe ', which seems to be connected with the verbs *hipua, hiukua, hiutua* (considerable sound variation is quite common in words with affective-descriptive connotation). *Hipua* supplies a natural base for the causative form (cf. *saapua* → *saavuttaa* ' to arrive, to reach '). Lizelius uses the verb *hivuttaa* in the transitive meaning of ' to rub ':

..*hivuttaa* koko ruumis wiina-etikalla.., p. 13 ' to rub the whole body with vinegar '.

This is also a frequent meaning in many dialects (see the collections of the Finnish Dialect Archives), whereas in mo-

dern standard Finnish *hivuttaa* must be glossed ' wither away, waste ', e.g. in the idiom *hivuttava tauti* ' a wasting disease '. The old dictionaries list the two words with the meanings which show their mutual relation:

JUSLENIUS

hiwun, = pua ' teror, prurio, nötes '
hivuttaa ' flita, nöta ';
hinkata

GANANDER

hiwuttaa ' gnidar, prurio ' (hivutustauti, hivuttaja, surust ratki hivun ' I am pining for sorrow ' (*hivun, -uvin* l. *hipua*)

hinkata ' nöta ';

RENVALL

hivutan, ttaa ' frico, scabo, fricando polio l. lævigo, tero defrico, abschaben, abnutzen, (*hiwun, wua* l. *-pua* ' fricor, scabor, inde polior, abgeschabt l. abgenutzt werden ');

LÖNNROT

hiwuttaa (← *hiwua*) ' gå släpande, skrida långsamt l. trögt, gnida, stryka, slipa etc., cf. *hiwuttaa, hiuduttaa* (← *hiutua*) ' afmatta ', *hiuwuttaa* (← *hiukua, hiwua* l. *hipua, hiwun* ' skrida långsamt, gnidas, nötas ', *hiwuu taudista* ' förtvinar ', cf. *hipua, hiukua, hiutua*).

In modern Finnish *hivuttaa* means ' to wither, waste ' (even if NS attests also the marginal meanings ' to rub, grind, move slowly '), while *hiutua* and *hipua* (intr.) mean ' to wither away, pine away, fade away '. In the collections of the Finnish Dialect Archives the meanings ' to pine, to wither away ' are also recorded: *hipua* in the South-western dialects: « Se (sairas) laehtu ja hipu ». (He got thinner and withered, Pyhämaa), *hiutua* in some Western, Central and Southern dialects: « olla hivuttavassa taudissa » (to be in a wasting disease, Heinola). Thus also *hivutta* like the verbs

treated above, reflects more concrete functions in Lizelius' texts than in modern Finnish.

	Lizelius	modern standard Finnish
the base verb	transitive-causative (concrete)	partially lexicalized (abstract)
hipua ' to pine away, to wither away '	*hivuttaa* ' to rub '	*hivuttaa* ' to waste, to wither '

Also the causative *valittaa* ' to let elect ', is quite interesting:

..tullet asetetuksi valittaa kirkkoherraksi.. p. 32
« to let them be elected as vicars.. »

In modern standard Finnish the correspondence of this expression could be *valituttaa*. L. Hakulinen 1979, 280, lists the verb *valituttaa* among the causative curatives, derived from the base verb **valittaa* which is not used. The old dictionaries give the verb the following meanings:

JUSLENIUS

walitan, = ttaa ' eligor, wäljes ';

GANANDER

walitaan -ttiin ' wäljas, eligo '.
ttu, littaa

E. Lönnrot gives the modern form *valita* ' välja '. In modern standard Finnish *valittaa* has a completely different meaning and it is only a question of homonymy between the old causative form and the modern verb, cf. NS: *valittaa* ' intr. to complain, wall '.

Finally, I will mention some first-infinitivai forms that combine the causative and passive markers in purely passive meaning. This is characteristic of old literary Finnish: *puhallettaa* ← *puhaltaa* ' to blow ', *ostettaa* ← *ostaa*

' to buy '. It is the *-e-* that reveals the passive in *-a/ä-* stem verbs (L. Hakulinen 1979, 242).

.. on jo waiteloitu *ostettaa*.. p. 80
.. sinne jollain asella *puhallettaa*.. p. 121

Ganander still retains the passive causative *puhallettaa* ' blåsas ', while Lönnrot gives only the modern causative form *puhalluttaa* ' låta blåsa '.

To sum up I have shown that the transitivizing function of derived causatives was clearly present in old literary Finnish, in contrast to the modern usage, where lexicalization has often obscured this original morphosemantic relation, producing even intransitive forms.

		Old:		*Modern*:
mennä	' to go '	*menettää*	' to let go, to act '	' to lose ' *menetellä* ' to act, to proceed '
hipua	' to wither, to pine away '	*hivuttaa*	' to rub '	' to wither, to waste '
saada	' to get, receive, may, come '	*saattaa*	' to cause, to bring about '	' to be able, to accompany, to cause, may
kuolla	' to die '	*kuolettaa*	' to kill, to cause death '	' to deaden, amortize, anesthetize '
valita	' to elect '	*valittaa*	' to let elect '	' substituted by *valituttaa*

PIRJO NUMMENAHO

BIBLIOGRAPHY

Austerlitz, R. 1982 : *Finnish derivational profiles* in « Språkhistoria och språkkontakt i Finland och Nord-Skandinavien », 1982, 1-9.

Ganander, Chr. 1786 : *Uusi Suomen Sanakirja, Nytt Finskt Lexicon*, fac simile Porvoo - Helsinki 1937-1940.

Hakulinen, L. 1979 : *Suomen kielen rakenne ja kehitys*, Keuruu 1979.

Juslenius, D. 1745 : *Suomalaisen sana-lugun koetus*, Stockholm 1745, fac simile Helsinki 1968.

Kangasmaa-Minn, E. 1982: *Derivaatiokielioppia 1: verbijohdokset* in « Sananjalka 24 », Helsinki 1982, 43-63.

Lizelius, A. 1775-1776 : *Suomenkieliset Tietosanomat*, Turku 1775-76, fac simile Turku 1959.

Lönnrot, E. 1876-1880 : *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja I, II*, Porvoo 1876-1880.

NS, 1951-61 : = *Nykysuomen Sanakirja*, Porvoo 1951-61.

Nummenaho, P. 1981 : *Thoughts on the Finnish Passive* in « Finnisch-ugrische Mitteilungen, 5 », Göttingen 1981.

Rapola, M. 1945 : *Vanha kirjasuomi*, Helsinki 1945.
1960 : *Sanojemme ensiesiintymiä*, Helsinki 1960.

Renvall, G. 1826 : *Suomalainen Sanakirja. Lexicon Lingua Finnica*, Aboa 1826.

Saukkonen, P. 1966 : *Itämerensuomalaisten kielten tulosijainfinitiivirakenteiden historiaa II*, in « MSFO 140 ».

ANATOMIE DELL'OCCHIO E DEL VERBO

Struttura e simbolo in *mannen utan väg* (1942) di E. Lindegren

> Le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair, et dans ses consonnes, comme une ossature délicate à dissequer.
>
> Stéphane Mallarmé, *Les Mots Anglais*

1. *mannen utan väg*[1] di Erik Lindegren, una delle prime opere del modernismo lirico svedese, è stato definito « un libro che Mallarmé avrebbe voluto scrivere semmai si fosse realmente persuaso dell'opportunità di scrivere un libro »[2].

---

[1] I primi 5 sonetti di *mannen utan väg* (« l'uomo senza una via ») furono scritti quasi certamente nel 1939: « De 5 första kom explosivt de första dagarna under finsk-ryska kriget därefter avbrott till den 9 april 1940 — då Tyskland tog Danmark och angrep Norge — samlingen var klar i augusti 1940 » (« I primi cinque vennero di getto durante i primi giorni di guerra finno-russa — ci fu poi un interruzione fino al 9 aprile 1940 — quando la Germania occupò la Danimarca e aggredì la Norvegia — la raccolta fu completata nell'agosto del 1940 »), scriverà lo stesso LINDEGREN nel 1951 in una lettera a Jean-Clarence Lambert (pubblicata da R. LYSELL in *Erik Lindegrens imaginära universum*, Sthlm, 1983).

Nel 1941 col titolo *Limbo* (*urval ur en diktsamling*), in « Horisont », 1941, vengono pubblicate in ordine sparso alcune liriche della raccolta.

Nel 1942, rifiutato dai grandi editori, *mannen utan väg* sarà stampato in soli 200 esemplari: Stockholm, Lagerström.

Solo nel 1945 apparirà la seconda edizione: *mannen utan väg. Dikter*. Ny upplaga. Stockholm, Bonnier, 1945.

[2] « Det är en bok, som Mallarmé skulle ha velat skriva, om han hade kunnat bli riktigt övertygad om möjligheten av att skriva en

Lindegren si propone ambiziosamente di rintracciare e rendere manifeste le corrispondenze tra verbo e carne [3].

Attraverso una serie infinita di labirinti concentrici, *l'uomo senza una via* cerca di risalire da un mondo dove « la parola fa harakiri » (« ordet begår harakiri », son. I) ad un altro dove « la carne si fa verbo le rivelazioni fioriscono / le orbite dei pianeti tagliano l'occhio ignaro » [4] sperimentando percorsi paralleli e simultanei nei quali l'ascensione o la caduta sono un impercettibile slittamento della superficie cosciente.

La descrizione fa ricorso ad un procedimento analitico che, operando incisioni molto precise nel tessuto poetico, lascia affiorare contemporaneamente tutte le latenti possibilità della parola (« ... och uppenbarelsen blommar... »), ne offre una sezione trasversa, le conferisce uno spessore insospettato, ne rende riconoscibili le stratificazioni e soprattutto apre una via verso il suo interno instaurando una sorta di rapporto circolare tra il dentro e il fuori.

Conoscenza del verbo e conoscenza dell'uomo coincidono perché, come Lindegren afferma nel suo saggio su S. Spender:

> L'uomo è sia periferia che centro, passa continuamente dalle sue tenebre alla sua luce e dalla sua luce di nuovo torna alle tenebre, ma ci sono momenti in cui è consapevole di un punto immobile intermedio, di un centro di forza rinnovatore, che trasforma la necessaria angoscia e sofferenza in energia costruttiva, nell'occhio calmo del ciclone o nell'amore incondizionato che ha riconciliato tutti gli errori della volontà [5].

---

bok ».G. BRANDELL, *Svensk litteratur 1900-1950*, Stockholm 1967, pag. 342.

[3] Affiora subito un'eco di Dylan Thomas che del resto, nel periodo che coincide con la stesura dei primi sonetti (1939), era quasi certamente tra gli autori da lui studiati in vista della preparazione di un'antologia per l'editore Bonnier. Cfr. R. LYSELL, op. cit., pag. 6.

Riguardo all'importanza della parola incarnata nella poesia di Dylan Thomas, cfr. G. MELCHIORI, *I funamboli*, Torino 1963, pag. 245.

[4] och köttet blir ord och uppenbarelsen blommar
och planeternas banor skär det aningslösa ögat (son. XX).

[5] « ... människan är både periferi och medelpunkt, hon flyr ständigt från sitt mörker till ljuset och från sitt ljus tillbaka till mörkret

L'affermazione induce a riflettere sulla natura etica della ricerca anche di Lindegren e fornisce chiare indicazioni di percorso, individuando nella « consapevolezza », nell'« angoscia », nell'« amore incondizionato », e paradossalmente, negli « errori della volontà », una via graduale verso la conoscenza.

Consapevole della sua responsabilità di poeta in un momento storico in cui « l'uomo è diventato un oggetto in attesa d'intervento, una pedina in un gioco del quale non gli sarà mai concesso di conoscere le regole, cosa che del resto neppure pretende » [6], egli si comporta con la severità di un « anatomista sacrificatore » [7], pronto non solo ad asportare le scorie morte dal tessuto poetico, ma disposto a sottoporre a dissezione anche quelle parti ancora in vita, pur di individuarne morfologia e funzioni. Con questo spirito elabora un metodo d'analisi fondato su una concezione organicistica del linguaggio, che fa del testo un corpo e di questo, attraverso la sperimentazione, l'unico reale teatro d'indagine sull'immanente verità del verbo.

---

men det finns ögonblick då hon är medveten om en still medelpunkt, ett alltförnyande kraftcentrum som omtransformerar den nödvändiga ångesten och smärtan till uppbyggande kraft, till stormens lugna hjärta eller den restlösa kärlek som vunnit försoning med viljans alla misstag ».

Cfr. E. LINDEGREN, *Stephen Spenders poesi 1933-1939*, « Tiden », 9: 1942.

[6] « Människan har blivit ett ting, som väntar på förlösning, en pjäs i ett spel, vars regler hon aldrig får veta och inte ens frågar efter ».

KB Erik Lindegrens papper L. 105/20. Manoscritto di *mannen utan väg*, prefazione, cfr. I., ALGULIN,*Den orfiska reträtten*. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund. Sthlm, 1977, pag. 536).

[7] J. L. DURAND nel suo saggio *Bestie greche: proposte per una topologia di corpi commestibili* usa la stessa espressione nei confronti di Aristotele, dimostrando come questi, nella descrizione anatomica, segua fedelmente il percorso della lama durante il sacrificio, secondo un tracciato rigidamente codificato dalla tradizione. Il saggio è compreso, in traduzione italiana, nel volume miscell.: M. DETIENNE e J. P. VERNANT, *La cucina del sacrificio*, Boringhieri 1982.

2. Anche se la fenomenologia del linguaggio può considerarsi un principio formativo importante nella ricerca sperimentale della lirica moderna, l'operazione di Lindegren rimane comunque singolare poiché egli usa una tecnica analitica deliberatamente esasperata, fino a costringere la raccolta in una formula compositiva che per la sua schematicità è paragonabile a quella di un trattato.

Le 40 liriche che compongono il testo si organizzano nel più rigoroso anonimato: mancanti di titolo, sono laconicamente catalogate secondo numerazione progressiva in caratteri romani, collocate nella forma pronta del « sonetto esploso » [8], dove l'« esplosione » ha come unico scopo l'eliminazione di ogni gerarchia semantico-posizionale [9], per cui alla struttura classica del sonetto in quartine e terzine, si sostituisce una distribuzione più indifferenziata in 7 distici equivalenti tra di loro [10]. La costruzione è prevalentemente paratattica,

[8] E. LINDEGREN, in « Bonniers Nyheter » 1946: 2 : « Formen — söndersprängd sonett — vill ge något av spänningen mellan rationellt och irrationellt i den moderna naturvetenskapliga världsbilden, bildspråket, som inte väjer för det groteska, vill hela tiden understryka det brutala överraskingsmoment i verkligheten. författarens strävan har kort sagt varit att ge det smärtsamma och patetiska, det ovissa och komplicerade en objektiv och saklig form ». (« La struttura formale — sonetto esploso — vuole in un certo senso rendere la tensione tra razionale e irrazionale della moderna concezione scientifica del'universo, la lingua « per immagini », che non rifugge dal grottesco, cerca continuamente di cogliere e sottolineare l'attimo brutale dello stupore nel suo manifestarsi. In breve l'autore ha cercato di dare forma obiettiva e tangibile alla sofferenza e al patetico, all'incertezza e alla complicazione »).

[9] A. J., GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, pp. 50-56: « Le sonnet possède ce que nous avons appellé une grille taxique saturante en ce sens qu'elle permet de définir univoquement la position de la plupart des vers: cela tient aussi bien au nombre des niveaux hiérarchiques formellement repérables qu'à la nature binaire de son schéma ».

[10] Secondo Lundkvist, impegnato insieme a Lindegren nell'autunno del 1939 nella traduzione di testi per un'antologia di autori stranieri, la forma di *mannen utan väg*, sarebbe stata influenzata dalla lettura di *The Sonnet of Hamlet* di Lawrence Durrell, dove, oltre ad un genere di problematica che Lindegren sentiva molto congeniale

la punteggiatura quasi del tutto assente rende molto evidenti le due parentesi che circoscrivono le prime due liriche e ne sottolinea la funzione introduttiva; raro anche l'uso della maiuscola.

Il rifiuto dell'autore di privilegiare un segno rispetto ad un altro fa esplodere il sistema, in modo che ogni suo singolo elemento venga a trovarsi su un piano unico e orizzontale: « La vera distruzione poggia sull'analisi — scriverà Lindegren a proposito di *Sent på jorden* di G. Ekelöf — e presuppone una conoscenza profonda sia del mezzo esplosivo che dell'oggetto da far esplodere » [11].

La griglia formale, rigidamente programmata secondo un modulo costruzione-segmentazione-« esplosione », rende anomala persino la definizione di raccolta, perché non si tratta qui di un certo numero di liriche che tutte insieme concorrono alla costituzione di un *corpus* poetico, ma al contrario dello smembramento di questo *corpus* in tanti segmenti di uguale lunghezza secondo un computo prestabilito del numero dei versi, che non tiene in alcun conto il contesto ma si basa su criteri del tutto meccanici: « lo sterminio sega (...) un corpo in parti uguali » [12].

Già sul piano formale, la perdita d'identità, la mutilazione sono paradossalmente una caratteristica connotativa del testo, che sembra a sua volta provenire da un corpo poetico a noi sconosciuto e assume carattere di frammento [13].

(a questo proposito cfr. M. L. KOCH, *Un Amleto di Lindegren, un Ofelia di Gullberg*, « Annali Studi Nederlandesi - Studi nordici » I.U.O. Napoli 1973), ritroviamo anche la forma del « sonetto esploso ».

Cfr. R. LYSELL, *Erik Lindegrens imaginära universum*, Sthm. 1982, X, p. 6.

G. PRINTZ-PÅHLSON (*Solen i spegeln*, Stockholm, 1958) da parte sua, ha messo in rilievo la somiglianza del distico di Lindegren, in *mannen utan väg*, con la lirica antitetica del Settecento.

[11] E. LINDEGREN, *Gunnar Ekelöf - en modern mystiker*, « Tiden » 1943/8: « Verklig destruktion vilar på analys och måste föregås av ingående kännedom om både sprängmedel och det som skall sprängas ».

[12] « förintelsen sågar snuvigt en kropp i lika delar » son. IV.

[13] « Der Beginn eines Textes setzt schon so weit entfernt von der anstossenden Idee oder Sache ein, dass der Text sofort Charakter

Un frammento quasi biologico e « clinicamente » ancora in vita, ma ridotto ad « essere una funzione di tutto ciò che non funziona / essere qualcos'altro o non essere affatto » [14].

All'interno di questo schema, un inquietante sistema di segni dove ogni singolo elemento sembra avere esistenza a sé, ma solo per verificare la propria impotenza.

Quindi la geometria del contenente non basta e non mira ad ordinare *the Uncreating Chaos* [15] del contenuto ma si risolve in una sovrapposizione che è una violenza: « la falsa semplificazione non sa dire il vero / e si flagella invano in testimonianza di sangue » [16].

In questo modo anche l'immagine è metaforicamente racchiusa in un ermetico « guscio da far esplodere » [17], che denuncia il suo stato di larva, priva di occhi, di mani, di bocca, di volto, la cui totale incapacità di contatto con l'esterno è sottolineata dai simboli dello specchio e del microscopio, del velo, della finestra e dell'occhio che non vede.

The Waste Land non è altro qui che una struttura formale che per la sua uniformità si trasforma in un labirinto [18],

---

des Fragmentes erhält, eines zufällig zu uns gelangten Splitters aus einer anderen Welt », scrive Hugo Friedrich a proposito di *Les Illuminations* di Artur Rimbaud, e non è questo il solo momento strutturale comune a *Les Illuminations* e alle « esplosioni » di *mannen utan väg*.

Cfr. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, pag. 84.

[14] « att vara en funktion av allt som inte fungerar / att vara något annat eller inte vara alls », son. XXVIII.

[15] Titolo di una poesia di Stephen Spender, esaminata da Lindegren nel saggio citato.

[16] « den falska enkelheten kan inte tala sanning / och gisslar sig förgäves till ett vittne av blod ».

[17] ...« och spränga / ett skal för att klarare glida med molnen », son. XXI (... « e far esplodere / un guscio per scivolare più limpidamente con le nuvole »).

[18] Il tema del labirinto è senza dubbio ben presente in *mannen utan väg*: lo dimostra già il titolo (*l'uomo senza una via*), il continuo riferimento al viandante e al pellegrinaggio, la figura dell'indovina (« orakelkvinnan » son. XIV), la presenza del 'mostro' (il leone, la Medusa), il tema dello specchio, la ricerca del centro, dove, come sostiene M. Praz, « sovente l'uomo trova sé medesimo: ecco perché

dove ogni punto di riferimento è stato occultato, ogni orientamento impedito.

Al suo interno si aggirano immagini-monadi, in uno stato di morte-in-vita, come sospese in un *Limbo* [19].

La singolarità [20] di *mannen utan väg* consiste forse proprio in questa capacità di rappresentare, nel conflitto tra un'architettura esterna molto rigida e la conseguente 'pietrificazione' del segno prigioniero, « l'invisibile dramma » [21] dell'uomo moderno, continuamente 'vivisezionato' dalla cieca razionalità, e nell'operare, attraverso la poesia, una metamorfosi fondamentale che sottrae all'automatismo della lama il suo potere di morte e conferisce al verbo la capacità di tagliare « l'occhio ignaro » [22], raggiungendo quella « catarsi dell'impotenza » [23] che voleva essere il fine ultimo della sua analisi.

3. In perfetta coerenza col piano metaforico dell'esperimento di anatomia, le numerose immagini di malattia, di tortura, di imminenza della morte, che assumono una specifica connotazione 'clinica' grazie alla presenza di oggetti come la « maschera d'anestesia », la « barella », il « microscopio », etc: « sjukdomen lämnar sin plats under mikroskopet / trött på att betrakta sammankrympta pupiller » [24]; « etermaskens sus » [25], « stjärnornas bår » [26].

---

in fondo al labirinto di frequente è collocato uno specchio: l'ultimo mistero della ricerca, dio nascosto o mostro è lui stesso », cfr. M. Praz, « Il labirinto », *Il giardino dei sensi*, Mondadori 1975, pag. 61.

Sul tema del Labirinto, cfr. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrint*, Hamburg 1957.

[19] Fu questo infatti il titolo provvisorio sotto il quale fu pubblicata una parte dei sonetti nel 1941.

[20] Cfr. I. Algulin, *Den orfiska reträtten, Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Sthlm 1977, p. 106.

[21] « Det osynliga dramat », son. VIII.

[22] « Det aningslösa ögat », son. XX.

[23] E. Lindegren, nella recensione a *Halmfackla* di K. Vennberg (« Aftontidningen » 15/4 1944): « en vanmaktens katharsis ».

[24] « la malattia lascia il suo posto sotto il microscopio / stanca di osservare pupille rattrappite » son. VI.

[25] « il sussurro della maschera d'anestesia » son. XXXII.

[26] « la barella delle stelle » son. XI.

In un contesto come questo, pensare alla poesia di S. Spender è quasi un automatismo. D'altra parte Lindegren stesso nel suo articolo su *The Still Centre* non mancherà di testimoniare la propria ammirazione per il giovane poeta inglese:

Ogni pensiero, ogni parola di questa poesia sono coniati sulla sincerità, su un'autoanalisi quasi chirurgica, che non trova reale riscontro nella letteratura moderna: qui si può veramente parlare di una moderna vita spirituale ai raggi X[27].

Anche in *mannen utan väg* la natura dell'esperimento può dirsi quasi ' chirurgica ', come dimostra l'uso frequente dei verbi del « tagliare » (*att skära, att rista, att såga*), spesso in connessione con « carne » (*kött*) o « corpo » (*kropp*): « förintelsen *sågar* snuvigt en *kropp* i lika delar »[28], « vindflöjelns rostande glömska *skär* in i vårt *kött* »[29], « som *ristar* i sitt *läderkött* för att ge skelettet luft »[30], « och *köttet* blir ord och uppenbarelsen blommar / och planeternas banor *skär* det aningslösa ögat »[31], « medan giljotinen i den blåa skymningens blåa hjärta *skiljer* min *kropp* från det ödsligt glidande molnen »[32].

Dunque per interpretare la « dialettica dei simboli »[33] di

[27] E. LINDEGREN, art. cit. « Varje tanke och varje ord i denna poesi är präglad av ärlighet, av en nästan kirurgisk självanalys, som inte har någon riktig motsvarighet i modern litteratur. Här kan man verkligen tala om ett modernt själsliv i röntgen belysning ».

[28] « lo sterminio sega moccicando un corpo in parti uguali », son. IV.

[29] « l'arrugginente oblio della banderuola affonda nella nostra carne » son. XIX.

[30] « che incide nella sua cute per ossigenare lo scheletro » son. XXXIII.

[31] « e il verbo si fa carne e le apparizioni fioriscono e le orbite dei pianeti tagliano l'occhio ignaro », son. XX.

[32] « mentre la ghigliottina nel cuore blu del tramonto blu recide il mio corpo dalle fluttuanti nuvole solitarie », son. XXXIX.

[33] « *Symbolernas dialektik* », il termine è usato dallo stesso Lindegren nella prefazione che accompagna il manoscritto di *mannen utan väg* depositato presso la Kungliga Biblioteket di Stoccolma. Cfr. I. ALGULIN, op. cit., p. 116.

Lindegren si può forse agevolmente seguire il percorso della lama (la cui simbolica presenza è possibile postulare nella raccolta grazie alle tracce evidenti del suo passaggio) e dello « stilo »[34] che talvolta con essa s'identifica. Si può rintracciare inoltre un'interazione lama-carne-stilo-verbo che si articola in quattro momenti fondamentali e inscindibili nel testo:

I) *L'intuizione di un momento originario in cui lama e stilo coincidono.*

II) *Un momento analitico nel quale l'azione della lama è parallela a quella dello stilo.*

III) *Una deviazione negativa dove la lama prevale sullo stilo.*

IV) *La catarsi della poesia in grado di trasformare lo stilo in una lama.*

4.1. *Lama e stilo coincidono* in una concezione magico-sacrale dell'universo, quando il sacerdote ' legge ' nei visceri della vittima[35], come in un testo, il messaggio divino.

Qui la ritualità rigidamente codificata sottolinea il carattere ripetitivo dell'evento e lo sottrae quindi alle cate-

[34] Cfr. M. VEGETTI, *Il coltello e lo stilo*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

[35] Da questo punto di vista è interessante un passo del'*Elettra* di Euripide, dove Oreste e Pilade provvedono da soli al trattamento della vittima sacrificale: Oreste impugna un coltello dorico e, una volta scuoiato l'animale, procede all'estrazione delle parti sacre, mentre aumenta la preoccupazione di Egisto nel verificare il cattivo stato delle parti alle quali è annesso un significato: « Manca un lobo al fegato. La vena porta e i vicini vasi della vescichetta biliare chiaramente mostrano ai sui occhi indagatori fatali sporgenze » (vv. 826-829).

« Questo luogo centrale della bestia è anche quello in cui si materializza, nel segreto del ventre ora aperto, un misterioso legame tra la bestia portatrice di significato, gli dei che lo offrono alla vista e gli uomini a cui è destinato ».

Cfr. anche per le cit. dall'*Elettra* il cap. III *Le bestie greche* di J.-L. Durand, incluso in *La cucina del sacrificio, in terra greca*, Boringhieri, 1982.

gorie spazio-temporali trasferendolo in una dimensione mitica dove la morte è consapevolezza e catarsi.

Si è visto come il rituale dello smembramento condizioni *mannen utan väg* già nella struttura formale, fino ad imporre la segmentazione del *corpus* poetico in parti uguali [36]. In questo caso dunque è il testo che viene indagato come un corpo, alla ricerca delle sue intime connessioni con la vita.

La metafora anatomica non è fine a se stessa ma è un abile espediente grazie al quale la poesia è in grado di sperimentare su di sé un'autentica struttura iniziatica [37] come preludio indispensabile alla rinascita del verbo.

Necessaria premessa all'esperimento è una sorta di ' purificazione ' del testo che dev'essere tanto più radicale quanto più è profonda la falsificazione in atto.

A conferma di ciò i primi due sonetti introduttivi echeggiano uno dei temi dominanti nella lirica moderna; Narciso e la sala degli specchi. Il terzo chiarisce puntualmente che il processo di conoscenza in atto è di natura metafisica e, con l'immagine della « fonte monocola » (*enögda brunnen*) — quella custodita dal saggio gigante Mímir? —, fa una rapida allusione al simbolismo mistico del terzo occhio.

Sul piano letterario un'adeguata purificazione comporta tra l'altro il superamento di ogni superfluo edonismo.

Tenuto conto dell'importanza annessa da Lindegren al « sabotaggio » delle « forme morte della cultura » [38] effettuato da Gunnar Ekelöf non stupisce che lui stesso si muova in questa direzione.

---

[36] Sappiamo dell'usanza nell'antica Grecia di suddividere il corpo della vittima in parti uguali, che venivano poi consumate in comune, secondo regole precise: « Mangiare in parti uguali è un'abitudine alimentare che l'autore del *Banchetto dei sofisti*, Ateneo, inserisce in una storia della specie umana orientata dalla violenza verso l'eguaglianza », Ibid. cap. VI, di M. DETIENNE e J. SVENBRO, *I lupi a banchetto*.

[37] Cfr. a proposito dello smembramento iniziatico, M. ELIADE, *Lo sciamanesimo e le tecniche arcaiche dell'estasi*, Ed. Mediterranee 1974.

[38] E. LINDEGREN, art. cit., pag. 284.

È la prospettiva in cui va forse considerata l'accurata raccolta di frammenti di un mondo classico stereotipo e decadente disseminati disordinatamente lungo tutto il percorso poetico, quasi reperti archeologici dei quali sia andata smarrita l'esatta collocazione.

La critica ha individuato infatti una particolarità della sua poesia « nella predilezione per materiali e oggetti sottratti al processo biologico, frutto di artificio di civiltà, anziché viventi prodotti di natura: statue, colonne, strumenti musicali e armi, navi, bare, edifici abbandonati » [39], simulacri di un universo sommerso e rievocato, irreale eppure esistito, interdetto dalla ragione e tuttavia desiderato.

Lindegren rivede il ruolo di alcuni importanti temi simbolici, soprattutto in seno al romanticismo, e attraverso un paziente lavoro di ' smascheramento ' se ne distanzia ma, allo stesso tempo, cerca di rintracciare in essi la necessaria fonte di energia in grado di condurre verso l'autocoscienza e (forse) la verità.

In questo contesto il tema della morte assume particolare rilievo e il sonetto XX ne è una testimonianza esemplare.

Qui la morte è personificata in una metafora che la fa somigliante alla squallida cartomante di *The Waste Land*, Madame Sosostris [40]. Ne deriva un gioco di figure eterogenee provenienti da repertori diversi [41] e distribuite con apparente casualità. Un complicato arabesco di variazioni sul tema grazie al quale è possibile riesumare simultaneamente numerose costellazioni di simboli:

---

[39] M. L. KOCH, op. cit., p. 37. Cfr. G. PRINTZ-PÅHLSON, op. cit., p. 178.

[40] Cfr. T. S. ELIOT, *The Waste Land*, « The burial of the Dead », vv. 40-60.

[41] Non ultimo quello cinematografico, ripreso sia nella tecnica del montaggio per fotogrammi, sia nel riferimento ad immagini da cineteca: quale è quella del « cane ucciso » (*avlivade hund*), e quella dell'occhio tagliato, che conclude il sonetto, entrambe presenti in uno dei due primi films surrealisti di Buñuel, al quale collabora anche Salvador Dalì, *Un chien andalou* (1928).

XX

vad skakar då döden ur ärmen som ej vi vet
en maläten gåta en karta för tusen giriga ögon

en drakes musik som alla hör men ingen fattar
ett torn av moln som begraver alla våra ekon

en krymplings graverade namnplåt i källornas källa
och pelarnas stentunga trots i soltemplets förgård

en demon som vandrar förklädd i ångestens stiltje
och havets långsmala ögon med glans av belladonna

en regnets vissling på gårdens avlivade hund
skärande falsk som ett inställt mirakel

och dock tvingas besvikelsen föda ljuset på nytt
underbart, oväntat som en åldring på vårens tak

och köttet blir ord och uppenbarelsen blommar
och planeternas banor skär det aningslösa ögat [42]

Ogni distico è un isola semantica, frantumata dall'« esplosione », dove il primo e il secondo verso sono messi in relazione tra di loro grazie alla tecnica del contrappunto.

La struttura polifonica permette di sviluppare più temi contemporaneamente ma anche di sfaccettare l'immagine conferendole distanza, prospettiva, spessore, contrasto.

L'enumerazione apparentemente caotica delle varianti, appesantita dall'uso dei genitivi e degli astratti, accentua

[42] « che scherzo improvviserà mai la morte che non conosciamo / un logoro indovinello una carta per mille occhi vogliosi // una musica di drago che tutti ascoltano ma nessuno intende / una torre di nuvole che seppellisce tutti i nostri echi // una placca incisa col nome di uno storpio nella sorgente delle sorgenti / la sfida di colonne gravi di pietra nel vestibolo del tempio del sole // un demone mascherato errante nella bonaccia dell'angoscia / e gli occhi bislunghi del mare lucidi di belladonna // un fischio di pioggia sul cane ucciso nel cortile / che taglia falso come un miracolo interrotto // e tuttavia il disinganno dovrà partorire nuova luce / meravigliosa, inattesa come un vegliardo sul tetto di primavera // e la carne si farà verbo e le apparizioni fioriranno / e le orbite dei pianeti taglieranno l'occhio ignaro ».

l'effetto di straniamento e di angoscia con un crescendo che culmina nel quarto distico, nella tensione tra due simboli che si rivelano complementari: il demone e il mare.

Qui in un linguaggio carico di implicazioni culturali confluiscono e s'incarnano le precedenti minacce « gravi di pietra ».

Al demone mascherato si sovrappone l'immagine « och havets långsmala ögon med glans av belladonna », che evoca una visione di acqua stagnante, mossa solo artificialmente e in superficie dal luccichio di Belladonna, dunque anch'essa camuffata e infida.

In tutto il sonetto e in questo verso in particolare, il simbolo dell'occhio è dominante, fino a modellare su di sé la figura del mare che resta contaminata dai suoi attributi negativi.

L'immagine riecheggia tra l'altro alcuni passi da *The Waste Land*: « Here is Belladonna, the Lady of the Rocks, / The Lady of situations » e « Fear death by Water » [43].

Il linguaggio carico di allusioni ripropone in tutta la sua complessità, nella sintesi di un unico verso deliberatamente impedito nel suo fluire dall'assenza del verbo, il tema della « morte per acqua » [44], ne ripercorre alcune tappe fondamentali e, nell'ironia appena accennata dell'immagine riflessa, trova il necessario distacco per rivederne il ruolo.

All'occhio bislungo corrisponde una visione distorta, ai mostri generati dal sonno della Ragione si mescolano le allucinazioni della veglia prolungata.

[43] Cfr. T. S. Eliot, *The Waste Land*, « The Burial of the Dead », vv. 49 e 55.

[44] Cfr. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves* e M. L. Koch, op. cit. In Lindegren il tema mare-morte compare spesso come chioma, cfr.; in un successivo sonetto: *och den flygande holländaren halar ombord sin brud / för att begrava sig i hennes furieklippta hår* (« e l'olandese volante prende a bordo la sua sposa / per seppellirsi nelle sue chiome recise dalle furie ») son. XXV. Bachelard nel descrivere il « complesso di Ofelia » assimila la chioma ondeggiante al mare e riferisce di un'immagine analoga in E. A. Poe, che sogna di essere annegato in « un bagno di trecce di Annie ». Cfr. op. cit. e J. L. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, 1972, pag. 92.

Attrazione e repulsione si alternano in un universo simbolico che non sa più orientarsi nel suo spazio convenzionale.

Prendere coscienza del proprio essere « in-sé » è un imperativo che riguarda anche il simbolo e lo avvia sul faticoso cammino della conoscenza.

4.2. *L'azione della lama è parallela a quella dello stilo.*

Lama e stilo svolgono un'azione parallela nell'analisi dell'anatomista che passa continuamente dall'una, per la dissezione, all'altro, per la descrizione.

Come in un esperimento di anatomia, in funzione del quale un corpo, anche vivente, diventa solo un oggetto da cui dedurre morfologia e funzioni, non c'è più qui un testo di cui nutrirsi ma una struttura da indagare minuziosamente.

Si instaura il dualismo tra corpo-testo e morfologia-struttura, che costituiscono un gioco di specchi.

Coerente con i criteri della razionalità scientifica, Lindegren prende distanza dai suoi oggetti per esercitare su di essi un pieno dominio conoscitivo.

L'immagine viene interamente reificata e il tempo in cui essa si estende è un tempo pietrificato (« sekunderna förstenas »[45]), che contagia ogni battito d'ali e blocca il divenire nel momento che precede la produttiva vitalità dello scontro: « men prasslet av det brustna spindelnätet / skrämde glömskans fågel till vingar av järn »[46].

Anche lo spazio è una trappola mortale dove l'unico movimento possibile sembra essere polarizzato verso la caduta: « alla broar sprängs blott dessa klyftor återstår »[47].

Ogni singolo segno precipita nel suo isolamento ed è

[45] « i secondi si fanno di pietra », son. XXXIII.

[46] « ma il fruscio della fremente tela di ragno terrorizzò l'uccello dell'oblio in ali divenute di ferro », son. XXIII.

[47] « tutti i ponti son stati fatti saltare solo i loro abissi rimangono », son. XV.

consapevole della propria impotenza: « flämtande i vårt eget nät eploderar vår vanmakt »[48], « här i denna ensamhet där själens falluckor öppnas »[49].

Così isolati essi diventano simboli ma simboli polivalenti, tra i quali s'instaura un rapporto ellittico che permette a ciascuno di essi (o ad una qualsiasi delle sue valenze) di sostituirsi virtualmente agli altri e di assumersene il ruolo.

Per es.: mano-lama-carne-sangue-corpo-verbo-stilo-occhio-etc. possono scambiarsi reciprocamente le funzioni come nel distico « och köttet blir ord och uppenbarelsen blommar / och planeternas banor skär det aningslösa ögat ».

L'inversione dei ruoli contribuisce alla reificazione dell'immagine e fa di *mannen utan väg* un'enorme ' macchina celibe ': l'oggetto si fa soggetto e così « gli specchi volgono le spalle »[50], « la benedizione chiama la sua voce perduta »[51], « il revolver cerca una mano »[52], « la nascita ci attende »[53], « la malattia lascia il suo posto sotto il microscopio / stanca di osservare pupille rattrappite »[54].

Si stabilisce così anche sul piano semantico una perfetta equivalenza che è allo stesso tempo coincidenza degli opposti (« där allting slår över i sin motsats »[55]), quindi dilatazione dell'ambiguità, e neutralizzazione del segno.

Ogni simbolo dunque non può essere compreso in sé ma è nel gioco delle metamorfosi collegato ad altri disseminati lungo tutto il percorso contestuale. Anche i più ricorrenti sono via via corredati di connotazioni complementari che rendono fluida la manifestazione rimandando a tutte

[48] « ansimante nella nostra stessa rete esplode la nostra impotenza », son. XXXVII.

[49] « qui in questa solitudine dove le trappole dell'anima si aprono », son. XXVII.

[50] *speglar vänder ryggen*, son. IV.

[51] *välsignelsen ropar efter sin förlorade röst*, son. IV.

[52] *och en revolver söker en hand*, son. XVIII.

[53] *födelsen väntar oss*, son. XXXVII.

[54] *sjukdomen lämnar sin plats under mikroskopet / trött på att betrakta sammankrympta pupiller*, son. VI.

[55] « dove tutto coincide col suo opposto », son. XIV.

le possibili valenze inespresse, ma allo stesso tempo, di volta in volta, attualizzandone una che ne impedisce la trasparenza.

È il caso dell'unico occhio che simultaneamente e ogni volta è « l'occhio ascetico del sole » « solens asketiska öga », (frontespizio), « il suo occhio biancastro » (sitt vitmenade öga », son. VI). « l'occhio di dio » (« gudens öga », son. VI), « l'occhio del gigante » (« jättens öga », son. XI), « l'occhio sgusciato » (« ett avskalat öga », son. V), « l'occhio intrigante » (« det intriganta ögat » son. XII), etc.

Talvolta al simbolo si sostituisce il suo attributo più significativo, così l'unico occhio che rintraccia e rimanda alle sue innumerevoli varianti — compresa quella di indubbia sfera nordica della « fonte monocola » (*enögda brunnen*, son. III) — si manifesta soprattutto attraverso la sua funzione negata: la cecità.

Già nella quartina del frontespizio « solens asketiska öga » (« l'occhio ascetico del sole ») e « horisonters medfödda blindhet » (« la cecità congenita degli orizzonti ») sono entrambi agenti di att betrakta (« contemplare »):

skugglös slingrar sig misstagens väg
på jorden det främmande djupet
betraktad av solens asketiska öga
och horisonters medfödda blindhet [56].

Paradossalmente all'occhio che non vede, ipertrofizzato dall'artificio del microscopio e dello specchio è affidato il compito dell'analisi razionale; ma l'analisi fine a se stessa non è che un gioco di specchi e l'occhio stesso, da implacabile e persecutorio, resta a sua volta vittima del procedimento: « ett avskalat öga brinner: kortslutning och ensamhet » [57].

---

[56] « senza ombra si contorce la via dell'errore / sulla terra l'abisso estraneo contemplato dall'occhio ascetico del sole / e dalla cecità congenita degli orizzonti ».

[57] « un occhio sgusciato arde: corto circuito e solitudine » son. V.

Il paradosso analitico confina nel grottesco quando, come in un film surrealista, singole parti anatomiche si muovono disarticolate alla ricerca del proprio corpo originario: « en hand rinner ut och ej vet vart den hör: tills den sakta krymper ihop inför allas blickar » [58], « deras borttappade ögon i dödens tiggande hand » [59].

Il desiderio di ritrovare l'unità perduta, « att kunna sätta ihop allt man plockat sönder » [60], si scontra infine con un dualismo irreversibile « dove due metà si uniscono in doppia cecità / per poter meglio ascoltare come la luce cade » [61].

Qui la teoria simbolica delle corrispondenze si trasforma in « oåterkalleligas hårda harmoni » [62] e le sinestesie del poeta contribuiscono ad un'ulteriore complicazione dell'immagine più che al recupero di un'originaria armonia « där allting slår över i sin motsats » [63].

All'asimmetria dell'unico occhio, corrisponde il simbolo multiplo, asimmetrico, della sala degli specchi « där en blir de mycket för många » [64] e dove « ej endast Narkissos tronar på sin förtvivlans pelare » [65].

Altra proiezione del tema dell'occhio è quella del microscopio che, « ben lontano dal distruggere la mitologia dell'incastro microcosmico all'infinito, non fa che attivarlo frene-

---

[58] « una mano scivola fuori e non sa dove collocarsi / poi lentamente raggrinzisce di fronte agli sguardi di tutti », son. XV.

[59] « i loro occhi smarriti nella mano elemosinante della morte », son. XXIX.

[60] « poter ricomporre tutto ciò che si è frantumato ».

[61] « där tvenne hälfter förenas till dubbel blindhet / för att desto bättre få höra hur ljuset faller », son. VII .

[62] « dura armonia delle non-rispondenze », son. XXVII.

[63] « dove tutto coincide col suo opposto », son. XIV.

[64] « dove uno diventa il molteplice per molti », son. I.

[65] « non solo Narciso troneggia sulla sua colonna di disperazione », son. I, con un'immagine alla quale si sovrappone più tardi nel testo « och meningen lutar sig ut ur sitt torn » (« e l'intelletto si sporge dalla sua torre », son. VII) e « stelt och mörklagt vilar ögat på sin sockel» (son. XII) (« rigido e offuscato riposa l'occhio sulla sua piattaforma »).

ticamente e servirà a catalizzare lo scatenamento dei fantasmi di ' messa in miniatura ' » [66].

Lo specchio, il velo, il labirinto, la cecità, il microscopio confluiscono dunque in un unico nucleo simbolico che trova il suo risvolto nel tema dello smascheramento: « masken kämpar för att komma ifrån sin förtrogne / och marionetten för att komma till vila » [67].

Alla temporalità dei valori espressa attraverso questi simboli si accompagna paradossalmente un'altra funzione mancata: il non fluire del tempo, abilmente sottolineata dalla presenza di strumenti di misurazione polverosi e inceppati: l'orologio, il pendolo, il metronomo, etc. [68].

Si entra così in un tempo greve, dove la mineralizzazione dell'immagine, comunque avvilita dall'arruginimento e dall'ossidazione, lungi dall'essere frutto di un successo alchemico, rappresenta solo una visione negativa dell'universo.

« Jag såg negativet... », leggiamo nel sonetto XVIII, e l'unico occhio in qualità di organo preposto a questa visione, s'impregna di tenebra, ma ad un'analisi più attenta colpisce la descrizione troppo minuziosa delle sue incapacità e si rintraccia in esso il capovolgimento del simbolismo mistico del ' terzo occhio '.

L'ambiguità si dilata in una struttura paragonabile a

[66] G. Durand, *op. cit.*, pag. 212. Ma, con l'ambivalenza che contraddistingue la poesia di Lindegren, c'è qui contemporaneamente il tentativo di rintracciare la struttura essenziale dell'immagine, ispirandosi forse a microfotografie di tessuti organici o di cristalli, attraverso una geometria — cfr. ad esempio: « din pannas prisma » (« il prisma della tua fronte », son. XXII) — che non ha dimenticato la lezione del Cubismo.

[67] « la maschera combatte per separarsi dal suo congiunto / e la marionetta per giungere al riposo », son. VI.

La polisemanticità di « masken » (= « verme », « filo », « maschera») si presta a numerose interpretazioni.

[68] Un comportamento analogo troviamo nella poesia di G. Ekelöf. Cfr. M. L. Koch, *L'alto il basso la seppia e la spirale. Studio sulle varianti a due liriche di Gunnar Ekelöf*, « Annali Studi nederlandesi-Studi nordici », 1977, XX).

quella della scacchiera, dove positivo e negativo si equivalgono [69].

L'equilibrio costante tra forze contrapposte fa esplodere in termini drammatici il problema del libero arbitrio o dell' ' azione giusta ' [70], come voleva l'esistenzialismo.

Intanto la silenziosa presenza del « pellegrino che continua il suo viaggio nel più profondo della terra / e cerca il suo talismano di luce e di tenebra » [71], fin dai primi sonetti, invita a riflettere sulla natura etica dell'itinerario, e sul problema della ' scelta '.

4.3. *La lama prevale sullo stilo*, la carne sul verbo, in una devianza totale e definitiva che produce automatismi di guerra dove tortura e morte si moltiplicano e si ripetono in virtù del più assoluto non senso.

Immagini grottesche come « förintelsen sågar snuvigt en kropp i lika delar » [72] introducono subito un preciso riferimento alla modalità del sacrificio [73] mentre lo scontro semantico *förintelsen-snuvigt*, priva la frase di ogni eventuale solennità rituale, come sottolinea ulteriormente la meccanica, sonnolenta azione di *sågar*.

In questo contesto *il mito dell'eterno ritorno* [74] è com-

[69] W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, Einaudi, 1965, pag. 298.

[70] Lindegren sembra piuttosto influenzato dalla visione dogmatico religiosa della « rene Angest » kirkegaardiana, che da quella degli scrittori esistenzialisti laici, come conferma il fatto che angoscia, senso di colpa e d'impotenza sono spesso usati come termini sinonimi.

[71] « säg vandraren som vandrat allt djupare in i världen / och söker sin talisman av mörker och ljus », son. XXXVIII.

[72] « lo sterminio sega moccicando un corpo in parti uguali », son. II.

[73] « Il corpo dev'essere disfatto, ma seguendo tappe riconosciute che per gradi lo faranno passare allo stato di carne commestibile. Così lo strumento del taglio, *machaira*, viene usato in un primo momento (...) come coltello per disossare o preparare, non come strumento per troncare come la mannaia ». J.-L. Durand, op. cit., pag. 103. Lindegren sembra voler mettere in risalto, in questo verso, il disprezzo deliberato per le modalità del sacrificio.

[74] M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Rusconi, Milano 1975.

pletamente devastato e distrutto, perché le morti di massa negano all'uomo — quindi anche al verbo — non solo la vita ma persino la dignità della morte.

La ripetizione *jag såg* per due sonetti consecutivi (XVII e XVIII) evoca immagini apocalittiche ribadite, in un successivo sonetto, dalla rappresentazione di un *ragnarök* scandito dalle note di un'armonica a bocca, quindi degradato dallo squallore quotidiano: « och ett munspel tolkar ragnarök i aska och drömmar » [75].

Distruzione e morte alimentano costantemente l'angoscia, ormai familiare come la Medusa, che dimora dentro di noi e che a sua volta resta vittima della degradazione biologica (cfr. la sineddoche *grånade ormar*): « ty djupt i vårt bröst bor Medusas huvud / med grånade ormar och tårar av stenad sorg » [76].

In un universo dominato dalla brutalità: « vid mardrömmens mål springer lejonet fram / i dödsögonblicket njuter det sin frihet » [77], il destino della parola incarnata coincide ancora una volta con quello dell'uomo:

XXXIV

o förvirrade röst från det brustna bågens sträng
fly ej med ditt eko i framtidens skyddade vrå

utan tyd den oläsliga skriften: fånga den susande
hammarens fall mot ett öde son ännu ej var ditt [78]

[75] « e un'armonica a bocca descrive il ragnarök nella cenere e nei sogni », son. XXVI.

[76] « perché profondamente dentro di noi dimora la testa della Medusa / con serpenti incanutiti e lacrime di pietrificato dolore », son. XXIX.

[77] « al pasto dell'incubo arriva il leone con un balzo / nell'attimo della morte gode della sua libertà » son. XXX.

[78] « o voce che la corda rotta dall'arco confonde / non volare con la tua eco nell'angolo riparato del futuro // ma intendi la scritta illeggibile: afferra / il colpo del sussurrante martello contro un destino che ancora non era il tuo » son. XXXIV. (Cfr. V. v. HEIDENSTAM « Det är skönare lyss till en sträng som brast, / än att aldrig spänna en båge »). « Den susande hammarens fall » richiama subito

La formante mitica del sacrificio e della morte rimane definitivamente annientata dalle « spade incrociate dell'indifferenza » [79]. L'uomo ha smesso gli attributi umani e la poesia si trasforma in un corpo martoriato e morente:

XVII

jag såg hans *mun* vidgad som ett korsfäst x
en enkel ekvation för tortyr av tredje graden [80].

La parola si sostituisce all'uomo e, stoicamente, rivendica per sé una scelta rituale di morte: « ordet begår harakiri i krevadernas sken » [81].

Il tema del silenzio non è altro quindi che funzione negata del verbo, si espande a cerchi concentrici, pervade tutta la raccolta, s'intreccia e si confonde con l'altro tema parallelo, la cecità, si gonfia d'angoscia nelle sinestesie del poeta:

VII

här i denna tystnad som utplånar gränsen
mellan de levande döda och dödas levande önskan

där tvenne hälfter förenas till dubbel blindhet
för att desto bättre kunna höra hur ljuset faller

långsamt, bedrägligt som det visste vad det ville
när natten är inne och dagen är tom

och meningen lutar sig ut ur sitt torn
med skräckens sigill att bättre bevaras

i struparnas mörker där livvaktens lansar
spärrar all utfart för drunknandets salighet

una precedente immagine: « att vila under jorden med susande träd i sin mun » (« riposare sotto terra col mormorio degli alberi in bocca », son. VI) dove anche per la rinascita il verbo si sottopone ad un processo organico.

[79] « likgiltighetens korsade värjor », son. I.

[80] « vidi la sua bocca stirata in una x crocifissa / una semplice equazione per tortura di terzo grado », son. XVII.

[81] « la parola fa harakiri al bagliore delle esplosioni » son. I.

här i denna tystnad som utplånar gränsen
där ljuset faller och ångesten grånar

inmutar förnyelsens storm den torra framtidsjorden
medan blindheten hånler genom sitt glaslösa fönster [82].

4.4. *Lo stilo si fa lama* nella sintesi operata dalla catarsi poetica, dove entrambi coincidono in un'unica nascosta presenza:

XX

och köttet blir ord och uppenbarelsen blommar
och planeternas banor skär det aningslösa ögat [83].

Qui il nucleo semantico dal quale procedono tutti gli altri è senza dubbio « och köttet blir ord », pregno di significato grazie alla sua derivazione evangelica e, come se non bastasse, messo in evidenza dal capovolgimento *köttet-ord*.

Skär esprime un « tagliare » positivo, non più causa di schizofrenico distacco, ma di unione nella luce e nella conoscenza del verbo.

Struttura semantica e struttura sintattica coincidono perfettamente. L'azione essenziale, espressa da *skär*, taglia di fatto il distico in due blocchi contrapposti. Al divenire di *ord, uppenbarelsen, planeternas banor*, che si generano l'uno dall'altro e sono collegati tra di loro dalle allitterazioni labiali e dalle liquide di *blir, blommor, banor*, si op-

[82] « qui in questo silenzio che cancella il confine / tra i morti in vita e il desiderio vivente dei morti // dove due metà si uniscono in doppia cecità / per poter meglio udire come scende la luce // lento, ingannevole come se sapesse ciò che vuole / quando la notte è entrata e il giorno è vuoto // il senso si sporge dalla sua torre / col sigillo della paura per esser meglio custodito // nel buio delle gole dove le lance del custode della vita / sbarrano ogni via d'uscita alla beatitudine dell'annegare // qui in questo silenzio che cancella il confine / tra la luce che cade e l'angoscia che incanutisce // la tempesta del rinnovo corrompe la terra arida del futuro / mentre la cecità ghigna attraverso la sua finestra svetrata ».

[83] « e la carne si fa verbo e le apparizioni fioriscono / e le orbite dei pianeti tagliano l'occhio ignaro » son. XX.

pone la statica, isolata impotenza di « det aningslösa ögat » che con le due /ö-/ ripetute [84], evoca fatalmente il tema della morte, *död*, esorcizzato da Lindegren in maniera ossessiva, fino al dissolvimento della parola nella sua vocale.

L'abilità di Lindegren nel gioco di assonanze e allitterazioni, lascia intuire la sperimentazione di « un'alchimia della parola » simile a quella fatta da Rimbaud nel famoso sonetto *vocali* [85].

Ricollegandosi a una tradizione che trova il suo testo più canonico nel dialogo platonico di *Cratilo*, e che anche in Svezia aveva dato i suoi frutti [86]. Lindegren mira ambiziosamente a trasferire la sua ricerca su un piano puramente musicale, ad approfondire la conoscenza del suono, del suo colore, delle sue possibili ' corrispondenze '.

È nota del resto l'intenzione di costruire *mannen utan väg* sul modello della fuga barocca [87]. Notevole è anche la sua « tecnica del contrappunto », dove la schizofrenia dell'immagine si compone nella polifonia; o la sua capacità di svolgere simultaneamente due temi, come in un coro a due voci, talvolta nei versi paralleli del distico, talaltra specularmente, nella lirica successiva che può essere letta come un testo a fronte [88].

[84] Cfr. M. L. Koch, op. cit.

[85] A. Rimbaud, *Voyelles*. Cfr. anche in *Une saison en Enfer*, Délires II, Alchimie du verbe (Rimbaud, *Oeuvres poétiques*, Flammarion, Paris 1964, pag. 75 e pag. 130).

[86] Per es. in Georg Stiernhielm, che cerca di ordinare le vocali in base ad uno schema che, secondo Nordström, corrisponderebbe analogicamente alle fasi del giorno e alla scala dei colori (cfr. G. Nordström, *Stiernhielm II*); e nella famosa « teoria delle corrispondenze » di E. Swedenborg, che tanta parte aveva avuto nella poesia di Baudelaire e dei surrealisti (cfr. M. Raymond, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Einaudi, 1948).

Per la ricostruzione e gli sviluppi di questa corrente cfr. I. Jonsson, *Swedenborgs Korrespondenslära*, Lund 1969.

[87] Cfr. U. Lindberg, *E. Lindegrens instrumentallyrik* (nel vol. *Musiken i dikten*, Stockholm 1969).

[88] « Där grundlades också ett slags ' kontrapunktistisk ' syn på diktens metodik, ett etiskt avståndstagande från en förfalskad enkelhet » (« Lì cominciò pure a formarsi la mia concezione 'contrappunti-

Del resto la « lingua per immagini » esigeva una sua nuova sintassi, in grado di trasmettere per intero la « visione » [89].

Si stabilisce così, anche attraverso il suono, una fitta rete di relazioni (assonanza, rima interna, allitterazione, ripetizione, etc.) che influenzano i collegamenti anche sul piano semantico e rivelano capacità insospettate di ogni singolo segno, subito catturate e dilatate dall'abile procedimento metaforico.

Ici tout est langage, et le langage ne pourra jamais se retourner tout à fait contre le langage, pour laisser apparaître ce qu'il ne traduit que simboliquement. Tout est vision, et qui ne comprendrait que la vision n'est possible qu'à distance? L'essence même du regard humain introduit, dans la connaissance visuelle, quelque séparation [90].

Anche la metafora ' chirurgica ' dell'amputazione dell'occhio, si rivela quindi come procedimento a struttura iniziatica, simile a quello subito da Odino, che sacrifica uno dei suoi occhi ' carnali ' per accedere alla fonte del saggio Mímir ed acquistare la vera conoscenza, l'autentica visione. E si sa

stica ' della struttura poetica, un etico rifiuto nei confronti di un contraffatto semplicismo »), scrive Lindegren in « Förord till den italienska upplagan av mina dikter i Giacomo Oreglias tolkning » (cfr. E. LINDEGREN, *Dikter*, Sthlm 1963).

[89] « Den poetiska ' bilden ' bör befrias från sin underordnade, ' utsmyckande ' ställning och bli diktens huvudelement. *Tanken bör tänka i bilder*, och känslans eller (undermedvetnas) bilder bör uppta tanken, det rör sig hela tiden om växelverkan. När tanke och känsla (och sinnesintryck) på detta sätt har mötts i bilden och fullständigt impregnerat varandra bör det i det bästa fall uppstå en dikt som bär prägeln av en *vision* ».

(« L'immagine poetica dovrebbe emanciparsi dalla situazione ' decorativa ', per diventare protagonista della poesia. *Il pensiero dovrebbe pensare in immagini*, e le immagini dei sensi (o del subconscio) dovrebbero occupare il pensiero, in virtù di uno scambio continuo. Quando il pensiero e i sensi (e le impressioni dei sensi) in tal modo si saranno incontrati nell'immagine e si saranno pienamente impregnati l'uno dell'altro, allora nel migliore dei casi dovrebbe nascere una poesia che reca l'impronta della visione »), E. LINDEGREN (BLM 1946/6). Cfr. I. ALGULIN, op. cit., pag. 116.

[90] V. ALQUIÉ, *La Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, Paris 1955, pag. 185.

bene come la conoscenza di Odino fosse connessa col segreto delle rune, con la magia della parola come puro suono corrispondente alla sua immagine e capace di energia creativa.

Il simbolo dell'unico occhio assume finalmente la sua funzione di organo luminoso e solare e rivela il suo legame col verbo.

La raccolta si conclude con il verso: « och den oberördes ord till det som räddat hans liv » [91] quasi a voler significare una mitica corrispondenza ritrovata e còlta nel suo punto segreto di coesione con la vita.

Finalmente alle « menzogne che trapassano l'occhio della verità » [91 bis] si contrappone « la parola di colui che è senza macchia » « den oberördes ord ». Come nella genesi biblica, il nome ritrova il suo segreto legame con la cosa « till det », la parola riacquista i suoi magici poteri: è in grado di « salvare una vita » (« till det som räddat hans liv »).

Il cerchio si chiude, si conclude il viaggio del pellegrino.

Lindegren è riuscito a rintracciare un itinerario anatomico che va dal corpo come testo al testo come corpo e, grazie all'uso chirurgico dello stilo, depositario del verbo, a segnare una netta linea di demarcazione tra smembramento sacro e profano, delimitando uno spazio ideale dove alla divisione in parti della parola incarnata e alla sua morte rituale, segue, attraverso la catarsi poetica, la ricomposizione e la rinascita.

5. L'uso abnorme del mezzo analitico in *mannen utan väg* è tra l'altro in perfetta sintonia con uno dei pochi postulati teorici che si possano attribuire al gruppo « 40-tal » [92],

[91] « e la parola di colui che è senza macchia a ciò che gli ha salvato la vita », son. XL. È verosimile che ci sia qui un'allusione a Parzival, il cavaliere senza macchia, e al mito del Graal, anche tenendo presente il riferimento a *The Waste Land*.

[91 bis] « bland lögnerna som genomborrar sanningens öga » son. XXXIV.

[92] L'espressione svedese « 40-tal » non si riferisce solo al decennio che va dal 1940 al 1950 ma anche al Movimento culturale

che fa coincidere l'analisi dell'angoscia con « l'azione giusta » [93].

Si tratta di una scelta paradossale e provocatoria con la quale alcuni scrittori d'avanguardia vogliono esprimere il loro punto di vista sul dilemma esistenziale, tenendo conto delle difficoltà di una generazione di svedesi che, a causa della neutralità politica, è costretta a far esperienza della guerra attraverso lo schermo e l'artificio del *beredskap* [94], come nell'isolamento di un asettico laboratorio.

Una situazione che esaspera il dibattito sulla crisi e sull'analisi esistenzialistica di questa [95], che ripropone in maniera radicale gli interrogativi sullo scopo e le funzioni della poesia e sul ruolo etico del poeta, che si esprime quindi

promosso da un gruppo di scrittori e di poeti che parteciparono alla rivista « 40-tal ». La rivista viene pubblicata dal 1944 al 1947 e in questo stesso arco di tempo appaiono raccolte di poesie e di romanzi tra i più caratteristici dello spirito del gruppo. Karl Vennberg pubblica *Halmfackla* nel 1944 e *Tideräkning* nel 1945. La seconda edizione di *mannen utan väg* non appare che nel 1945. Lars Ahlin pubblica il romanzo *Min död är min* nel 1945, Stig Dagerman pubblica *Ormen* nel 1945. Cfr. M. Gabrieli, *Le letterature della Scandinavia*, Sansoni, 1969, pagg. 365-370.

[93] Karl Vennberg, nel suo famoso articolo programmatico *Den moderna pessimismen och dess vedersakare* (« 40-tal » 1/1946), dopo aver esaminato varie possibilità conclude paradossalmente: « C'è azione essenziale già nell'analisi della vigliaccheria, dell'angoscia, dell'impotenza. Sì, ci si può forse chiedere se quest'analisi che rivela la cecità di tutti noi e al di là di ogni sistema filosofico fa dell'uomo e delle qualità umane la sua tematica centrale, ci si può chiedere se quest'analisi nella situazione in cui ci troviamo non sia in fin dei conti l'azione giusta » (« ... det ligger väsentlig handling redan i analysen av fegheten, skräcken och vanmakten. Ja, man kan kanske fråga sig om inte denna analys, som avslöjar blindheten hos oss alla och som bortom alla tankesystem återför den centrala problematiken till människan och människans beskaffenhet, man kan fråga sig om inte denna analys i det läge, där vi nu befinner oss, rentav är den rätta handlingen »).

[94] Il cosiddetto periodo di « bereskap », cioè di « preparazione » psicologica e militare ad un'eventuale partecipazione al conflitto.

[95] Karl Vennberg nell'articolo citato (*Il pessimismo moderno e i suoi precursori*) cerca di ricostruire la storia della corrente esistenzialista: Kierkegaard, Husserl, Heidegger, Camus, Sartre.

in termini polemici e di frattura con la letteratura precedente.

Si inaugura così un periodo ricco di fermenti culturali, che trova in Erik Lindegren e Karl Vennberg i suoi rappresentanti forse più incisivi. Contemporaneamente si diffonde in Svezia l'opera di Franz Kafka [96] e J. P. Sartre, cui fa eco un ampio dibattito che avrebbe reso gli imperativi su « azione giusta », « problema della scelta », « analisi dell'angoscia », « ricerca della verità » oggetto della discussione quotidiana.

Erik Lindegren, con il suo *mannen utan väg*, e attraverso la sua attività di saggista e traduttore [97], si fa complice e artefice di questa rivoluzione di idee, partecipando alla responsabilità dell'avvio di un processo di trasformazione culturale ancora in atto in Svezia, sperimentando un ambito di ricerca che, nel resto d'Europa, già dalla seconda metà dell'Ottocento [98] aveva sempre più radicalizzato lo « scarto » [98 bis] tra riferimento reale e opera d'arte, tra linguaggio comune e linguaggio poetico.

Mannen utan väg, nell'introdurre il modernismo lirico in Svezia, rigenera e fa propria l'esperienza del Simbolismo e del Surrealismo, tiene conto di alcuni modelli nazionali [99] (soprattutto Ekelöf), e si propone di sperimentare le conquiste formali di J. Joyce, di T. S. Eliot della poesia inglese degli anni '30: Auden, Spender, Dylan Thomas, « gli apocalittici »; considera la letteratura americana [100], W. Faulk-

[96] Solo negli anni 40 e soprattutto grazie a Karl Vennberg si avvia lo studio dell'opera di Kafka in Svezia: cfr. K. Vennberg, *Franz Kafka*, su « Horisont » nella primavera del '44; dello stesso autore *Inledning till Kafka*, « 40-tal » n. 2, 1945.

[97] Erik Lindegren e Karl Vennberg, tradurranno tra l'altro *Murder in the Cathedral* di Eliot: *Mordet i Katedralen*, Bonnier 1939.

[98] Cfr. H. Friedrich, op. cit., pag. 15.

[98 bis] Cfr. J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna 1974.

[99] Un punto di contatto tra la letteratura svedese degli anni '30 e quella degli anni '40 si trova forse nell'opera di O. Hedberg; ma solo con Eyvind Johnson, attraverso *Grupp Krilon*, si apre uno spiraglio verso la letteratura degli anni '40.

[100] Una grossa spinta alla divulgazione della letteratura americana in Svezia è stata data da Th. Jonsson, con le sue traduzioni e

ner [101] in particolare, come tronco fantastico più giovane su cui innestare le nuove esperienze formali.

Il puntuale riferimento ai suoi modelli europei denuncia anche in lui uno degli atteggiamenti più peculiari della lirica moderna, che si costringe continuamente ad una riflessione su se stessa — l'evocazione del mito di Narciso e del tema dello specchio lo conferma —, ad una profonda consapevolezza del suo stesso spessore culturale, considerato col distacco che l'impegno analitico richiede.

Un atteggiamento che comunque non vuol essere edonistico ma espressione di un'autentica ricerca verso una dimensione più congeniale all'uomo, sottolineata da continui riferimenti a prospettive di nuovo umanesimo [102], e molto sensibile al piano politico [103].

Anche sotto quest'aspetto l'affinità con i poeti inglesi vissuti tra le due guerre è notevole, l'ammirazione per la loro militante coerenza politica nella Spagna della guerra civile più volte sottolineata.

Non a caso Guernica diventerà quasi l'emblema del « 40-talismen ».

MARIA SAQUELLA

---

i suoi saggi, che nel 1942 furono raccolti nel volume *6 Amerikaner* (i sei erano Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Farrell e Saroyan). Anche A. LUNDKVIST pubblica nello stesso anno *Diktare och avslöjare i Amerikas moderna litteratur*. Cfr. B. HOLMQVIST, *40-tal. En Prosa antologi*, Sthlm 1964, pp. 12-13.

101 Nel 1944 Lindegren traduce *Light in August* di W. FAULKNER (New York 1932): *Ljus i augusti*, Bonnier, Stockholm 1944.

102 Cfr. L. GÖTHBERG, *På väg mot en ny klassicism?* in *Kritiskt 40-tal*, K. Vennberg - W. Aspenström, Stockholm 1948.

103 Con forte accento anarco-sindacalista e intensa collaborazione al quotidiano *Arbetaren*, organo del sindacato centrale dei lavoratori anarchisti svedesi (SDS).

ASPETTI DELLA TERMINOLOGIA FILOSOFICA NEDERLANDESE NELLA « KORTE VERHANDELING » DI SPINOZA

Nel 1982 è apparsa ad Amsterdam una nuova edizione della *Korte Verhandeling van God de Mensch en deszelvs Welstand*, curata da Filippo Mignini dell'Università di Roma [1]. Questa nuova edizione può essere considerata senz'altro come un miglioramento dell'edizione della *K.V.* curata da Carl Gebhardt, utilizzata spesso fino ad oggi nonostante fosse piuttosto imprecisa [2]. L'edizione curata da Gebhardt non risponde a tutte le richieste che si possono porre ad una edizione critica. Gebhardt si lascia sedurre, di tanto in tanto, ad una costituzione arbitraria del testo e ad aggiunte non giustificate, che provocano, di conseguenza, una ricorrente manipolazione del discorso e del pensiero di Spinoza. Mignini invece ha operato la scelta, a mio parere corretta, di una trascrizione del manoscritto seicentesco [3]. Il testo ci

---

1 In: SPINOZA, *Korte geschriften*, bezorgd door F. Akkerman, H. G. Hubbeling, F. Mignini, M. J. Petry, N. en G. van Suchtelen, Amsterdam, 1982, 221-436; quest'edizione della *Korte Verhandeling* sarà abbreviata come *K.V.*.

2 In: SPINOZA, *Opera*, im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Carl Gebhardt, 4 vol., Heidelberg 1925, vol. I, 1-121.

3 Nella sua introduzione Mignini dà un quadro della scoperta, delle edizioni e della storia del testo della *K.V.*. Egli indica pure le sue obbiezioni contro l'edizione di Gebhardt. Gebhardt tende spesso a cambiare il testo senza che ci sia una vera necessità, al fine di procurare una *lectio* che invece di *clarior* risulta spesso *facilior*. Gebhardt non dà un giudizio giusto sulle marginalia, sui riferimenti e sulle serie dei numeri. Manca poi nella sua edizione una regola univoca per la traslitterazione e l'ortografia.

viene presentato nella sua forma originaria, senza essere ritoccato; se ciò comporta qualche problema nella lettura, a causa di forme morfologiche o sintattiche oggi cadute in disuso, rivela, d'altro canto, la sorpresa piacevole di scoprire come il nederlandese del Seicento sia stato ricco di termini filosofici. Ed è proprio per questa ragione che la nuova edizione della *K.V.* è giusto che richieda l'attenzione degli interessati alla storia e allo sviluppo della lingua nederlandese. L'edizione a cura di Mignini, infatti, offre un solido fondamento per una ricerca su alcuni aspetti dello sviluppo del linguaggio scientifico nederlandese in generale e di quello filosofico in particolare.

Il linguaggio scientifico e filosofico viene trattato generalmente in modo piuttosto sommario nei manuali di storia della lingua nederlandese, e spesso finanche del tutto ignorato. Tranne qualche eccezione, la ricerca in questi manuali si dirige verso lo sviluppo della morfologia, della grammatica e della sintassi del linguaggio letterario e/o del nederlandese di documenti di carattere politico, amministrativo o giuridico. Lo storico del linguaggio scientifico e filosofico nederlandese può fino ad oggi soltanto far riferimento al lavoro di S. Axters, *Scholastiek Lexicon* (Antwerpen, 1936) che, pur essendo informativo, è in molti aspetti superato ed è piuttosto ristretto a causa di una impostazione dal colorito fortemente ideologico. La ricerca sulla lingua di Spinoza ha trovato, però, nel frattempo, una base solida ed uno strumento eccellente di lavoro nel *Lexicon Spinozanum* ('s Gravenhage 1970, 2 voll.) di Emilia Giancotti Boscherini, nel quale è fornita una rubrica a parte dei termini nederlandesi di Spinoza, composta in base alla *K.V.* ed alle altre opere nederlandesi. Alla fine del secondo volume si trova anche un *Latin-Dutch Glossary*. Si tratta però di un lessico che può servire soltanto come punto di partenza per una ricerca più specifica e sistematica, mentre poi, d'altra parte, va notato che il suddetto glossario non è completo né privo di errori.

Nelle pagine che seguono vorrei presentare i risultati di una ricerca esplorativa sul linguaggio filosofico della *K.V.* di

Spinoza [4] per dare in questo modo un'idea dello sviluppo del linguaggio filosofico nederlandese e dei problemi che potevano sorgere allora nell'affrontare la traduzione in nederlandese di termini latini. Mi sembra importante e utile, al nostro scopo, di considerare il pensiero di Spinoza sul linguaggio. Come è noto, la traduzione nederlandese della *K.V.* non è di Spinoza, ma di un traduttore del suo ambiente, la cui identità non è fino ad oggi stata individuata. Per una comprensione più approfondita dello stile e del linguaggio di Spinoza siamo in ogni caso convinti che sia indispensabile partire dal suo pensiero sul linguaggio e sulla scrittura. Prima di esaminare questi problemi mi sembra opportuno fermarsi un momento sul contesto culturale della problematica che stiamo affrontando.

I. Come in ogni settore della vita culturale e scientifica, anche nel campo della costruzione e dello sviluppo della lingua il Seicento nei Paesi Bassi viveva un periodo di cambiamenti di grosso rilievo. Con lo spostamento del centro di gravità socio-economico e culturale dal Brabante e dalle Fiandre all'Olanda il contributo della letteratura mistica alla crescita del linguaggio filosofico nederlandese si riduce a proporzioni piuttosto modeste. Filosofia e scienza si liberano da chiesa e teologia: un'emancipazione che ha le sue indubbie ripercussioni sullo sviluppo del linguaggio filosofico. Inoltre si fa notare un gruppo di scienziati che si profila, in modo crescente, difensore dell'uso del nederlandese nella letteratura scientifica e nella istruzione scientifica.

Due tendenze che complessivamente sembrano ricongiungersi nel Coornhert della *Zedekunst* (1586) in cui l'autore sviluppa un sistema etico completo senza sentire

[4] Gli altri scritti in nederlandese: *Stelkonstige reeckening van den regenboog* e *Reeckening van kanssen* non saranno presi in considerazione, perché manca loro un'impostazione filosofica. Ci riferiremo soltanto una volta alla *Stelkonstige reeckening van den regen boog*; cf. infra ad 2.

il bisogno di consultare la teologia [5]. In questo quadro va notato anche Spiegel, che difende nel suo *Twe-spraack* (1584) l'idoneità del nederlandese come lingua di comunicazione nelle scienze [6]. Nelle università però il latino riusciva ancora a lungo a conservare la sua supremazia e invano Coornhert e Spiegel insistettero sulla introduzione del nederlandese all'Università di Leida. Nonostante tutto dalla seconda metà del Cinquecento il nederlandese cominciò a guadagnare terreno nella letteratura scientifica. Simon Stevin, per esempio, ha dato un contributo importante non solo alla matematica, ma anche allo sviluppo del linguaggio scientifico nederlandese. Stevin per sostituire termini presi in prestito di origine straniera coniava molte nuove parole nederlandesi, e introduceva poi molti nuovi termini tecnici matematici per i quali non esistevano ancora corrispondenti [7]. Risultato di una più ampia diffusione e divulgazione della matematica fu l'introduzione di molti nuovi termini nel vocabolario corrente. Stevin indicava sempre l'equivalente latino in margine allo scopo di introdurre nell'uso una corrispondente terminologia puristica scientifica prestabilita. La sua operazione fu presa a modello da altri; così per esempio lo stesso metodo di lavoro si trova in un Glazemaker nella sua traduzione di Spinoza.

Stevin aveva svolto un'attività da pioniere molto importante nello sviluppo del linguaggio scientifico nederlandese, ma non rimase l'unico. Non è il nostro compito in questa sede trattenerci su tutti coloro che seguirono il suo esempio nell'ambito delle altre scienze; ci basta fare qualche nome: Hugo de Groot (scienze giuridiche), Leeghwater

[5] DIRK VOLKERTSZOON COORNHERT, *Ethica Zedekunst. Dat is Wellevens kunste, Vermits waarheydts kennisse vanden Zonden ende Deughden*, ed. B. Becker, Leiden 1942.

[6] H. L. SPIEGEL, *Twe-spraack vande Nederduitsche Letterkunde*, ed. K. Kooiman, Groningen 1913.

[7] Cfr.: *Dialectike ofte bewyskonst Leerende van allen saecken recht ende Oirdeelen; Oock openende den wech tot de alderdiepste verborghenheden der Natueren.* Beschreven int Nederduytsch door Simon Stevin van Brugghe. Tot Leyden, Bij Christoffel Plantijn, 1585.

(ingegneria), Nicolaas Witsen (armatoria e navigazione), Johan van Beverswijck (medicina), i fratelli De la Court (teoria dello Stato), Anthonie van Leeuwenhoek e Jan Swammerdam (biologia e fisica). Va segnalato, inoltre, ma andrebbe approfondito, l'interesse che Vondel, come poeta, mostrò allora per problemi di fede e teologia, e quanto ciò sia stato significativo per lo sviluppo del linguaggio teologico; per ora intendiamo però soffermarci soprattutto sul linguaggio filosofico e non possiamo che rimandare ad altra sede la possibilità di addentrarci in questo argomento [8].

Comunque, per ritornare al nostro discorso, fino al 1654 non apparvero lessici filosofici nederlandesi degni di considerazione o che fossero in grado di superare un glossario modesto come quello di Stevin. In quell'anno venne pubblicata la seconda edizione di Johan Hofman, *Nederlandtsche Woordenschat*, curata da Lodewijk Meijer. Dedichiamo qualche parola al curatore. Lodewijk Meijer (1629-1682) studiò medicina e filosofia a Leida e fu poi medico ad Amsterdam; egli era uno dei corrispondenti di Spinoza. Il suo ruolo nella letteratura nederlandese non è trascurabile: scrisse alcune opere teatrali e una raccolta di poesie che non fu mai pubblicata. Dal 1665 al 1669 fu reggente del Teatro di Amsterdam e nel 1669 fondò, con alcuni di spirito affine, l'associazione d'arte *Nil Volentibus Arduum*. L'entità delle sue attività culturali si rivela, oltre che nella sua corrispondenza con Spinoza, nella prefazione che scrisse al libro di Spinoza su Descartes [9], nonché nella collaborazione che diede al filosofo nella composizione dello stesso testo [10]. Meijer collaborò poi all'edizione delle *Opera posthuma* di Spinoza.

Ma torniamo alle sue attività lessicografiche. Nel 1650 Johan Hofman pubblicò *Nederlandtsche Woordenschat*. A questo lessico generale Meijer aggiunse un certo numero di termini filosofici. Su richiesta di Hofman egli curò nel

[8] Per una breve visione d'insieme cf. S. AXTERS, *o. c.*, 100-109.

[9] *Renati Des Cartes principiorum philosophiae*, in: SPINOZA, *Opera*, ed. cit. vol. I, 123-230.

[10] Si veda SPINOZA, *Epistolae* 12A, 13 e 15.

1654 la seconda edizione e nella terza edizione del 1658 inserì le *Bastaardtwoorden* e *Konstwoorden* in due parti separate. Dalla quinta edizione appare il nome di Meijer sul frontespizio. Ci riferiamo qui alla sesta edizione: *L. Meijers Woordenschat, Verdeelt in 1. Bastaardtwoorden. 2. Konstwoorden. 3. Verouderde woorden.* Den zesden Druk/Verbetert, en veel vermeerdert in het derde Deel. t'Amsterdam By Hendrik Boom, en de Wed. van Dirk Boom, op de Cingel, by de Jan-Roon-Poorts-Toorn, 1688. Questo lessico diventò un manuale molto usato, di cui uscì ancora nel 1805 una dodicesima edizione.Evidentemente, il lavoro di Meijer si può dire che ha dato un contributo importante alla standardizzazione del linguaggio scientifico e filosofico nederlandese nel Seicento, tanto più ricco di oggi.

Nella sua *Voorreeden* Meijer si oppone contro il « wanghebruik der uitheemsche woorden » e disapprova lo « zondighen teeghen de Letterkonstige Reeghelen », rispettivamente qualificati da lui quale *Ontaal* e *Wartaal*. Descrive il suo ideale come « een zuivere en van bastaardtwoorden gheschuimde taal » [11]. Non esita poi di porre la sua arringa, in difesa del linguaggio scientifico nederlandese, in un ambito più largo, di carattere politico: se noi siamo stati capaci di conquistarci la nostra libertà su un re ' romano ' (= romanocattolico), che cosa ci impedisce di liberarci dal giuogo delle lingue romanze [12]?

Oltre a Meijer va nominato un altro autore del circolo di Spinoza: Adriaan Koerbagh. Come autore di due ' *bastaardwoordenboeken* ' egli appartiene ad un movimento puristico di grande rilievo nel Seicento. Il suo lavoro lessicografico risulta in un primo momento nel *'t Nieuw Woorden-Boek Der Regten* (Amsterdam 1664), nel quale continua il lavoro di Hugo de Groot coniando un gran numero di nuovi termini giuridici nederlandesi [13]. Il suo secondo lessico è di importanza notevole per la problematica in questione: *Een Bloemhof van allerley lieflijkheyd sonder verdriet geplant*

[11] *Meijers Woordenschat*, 3-4.
[12] *Ibidem*, 5.

door Vreederijk Waarmond / ondersoeker der waarheyd / Tot nut en dienst van al diegeen die er nut en dienst uyt trekken wil. Of Een vertaaling en uytlegging van al de Hebreusche / Griecksche / Latijnse / Franse / en andere vreemde bastaartwoorden en wijsen van spreeken / die ('t welk te beklaagen is) soo inde Godsgeleertheyd / regtsgeleerdheyd / geneeskonst / als in de andere konsten en wetenschappen / en ook in het dagelijks gebruyk van spreecken / inde Nederduytse taal gebruykt worde. / gedaen door M^r^. Adr. Koerbagh / regtsgel. en Geneesm^r^. t'Amsterdam / Gedruckt voor den Schrijver. In 't jaer 1668. Le motivazioni di Koerbagh per introdurre il nederlandese nell'attività scientifica non lasciano spazio per dubitare: questa lingua è infatti secondo lui « de heerlijkste rijkste en beduytsaamste taal der waereld » [14].

A differenza dei *bastaardwoordenboeken* tradizionali Koerbagh non si limita solo ad una traduzione dei termini invasori stranieri, ma tenta anche di spiegare contenuto e significato di molti di essi. Le spiegazioni di Koerbagh mettono in chiara evidenza le sue idee in campo linguistico, filosofico ma più che altro teologico. Così la voce ' *substantie* ' viene spiegata in termini puramente spinoziani, volti ad esprimere, cioè, come possa esserci soltanto *una* sostanza. Con l'aiuto di questa medesima teoria spinoziana della sostanza Koerbagh dimostra che una cosa come ' *triniteit* ' è completamente impossibile dal punto di vista filosofico [15].

I vocabolari di Meijer e Koerbagh sono stati per parecchio tempo l'unica guida per scienziati e filosofi di cultura progressista. Essi hanno dato indubbiamente un contributo alla standardizzazione della traduzione nederlandese degli scritti di Spinoza curata da Jan Hendrik Glazemaker, un buon conoscitore del linguaggio filosofico del suo tempo che oltre a Spinoza, traduceva anche Descartes in nederlandese. Nel 1677 uscì la traduzione di sua mano delle *Opera*

[13] Si veda S. AXTERS, *o. c.*, 123-125.
[14] *Bloemhof*, Voorreeden, II.
[15] Si vedano queste voci in *Bloemhof*.

posthuma di Spinoza: *De Nagelate Schriften van B. D. S. Als Zedekunst, Staatkunde, Verbetering van 't Verstand, Brieven en Antwoorden Uit verscheide talen in de Nederlandsche gebragt.* Questa traduzione e seguente pubblicazione fu un'impresa assai delicata e non senza rischi. Ciò risulta chiaramente dal fatto che il nome di Spinoza non viene mai nominato, ma soltanto indicato con le iniziali *B.D.S.*; la stessa sorte tocca a quasi tutti i suoi corrispondenti nell'Epistolario. Non è da sottovalutare l'importanza di Glazemaker, dal momento che nell'ultima edizione dell'Epistolario di Spinoza in lingua nederlandese la sua interpretazione è stata seguita in decine di casi e spesso il suo nederlandese si è rivelato ancora adatto ad una ripresa letterale [16].

Il nederlandese moderno non dispone più di un linguaggio così puro e standardizzato come quello dei traduttori della seconda metà del Seicento. Durante lo ' Spinozarevival ' che iniziò alla fine del secolo scorso in Olanda, i traduttori nederlandesi, come per esempio Willem Meyer e Nico van Suchtelen, si trovavano, al riguardo, in una posizione piuttosto difficile. Ognuno per conto suo cercava di trovare la terminologia adatta, più o meno puristica, più o meno accettabile, senza però raggiungere mai validità generale e consistenza linguistica.

II. Abbiamo già sostenuto l'importanza di un'analisi del pensiero di Spinoza rispetto al linguaggio per arrivare così ad una comprensione migliore del suo uso della lingua e del suo stile. Ma viste le sue idee sulla lingua e sulla letteratura, una ricerca sul suo uso della lingua può essere un'impresa assai rischiosa, specie se volessimo prestar fede alle sue esortazioni alla più grande prudenza nell'uso della lingua: « Deinde cùm verba sint pars imaginationis, hoc est, quòd, prout vagè ex aliquâ dispositione corporis componuntur in memoria, multos conceptûs fingamus, ideò non dubitandum, quin etiam verba aequè, ac imaginatio, possint esse causa multorum, magnorumque errorum, nisi magnopere ab ipsis caveamus » [17]. Altrove Spinoza nota con enfasi che non considera suo compito lo spiegare il significato delle parole, ma la natura delle cose: « Sed meum institutum non est, verborum significationem, sed rerum naturam explicare, easque iis vocabulis indicare, quorum significatio, quam ex usu habent, à significatione, quâ eadem usurpare volo, non omnino abhorret, quod semel monuisse sufficiat » [18]. Da quest'osservazione possiamo dedurre che il filosofo non voleva dare troppo peso all'aspetto linguistico del nostro pensiero; soltanto ragioni di carattere pragmatico lo costringono a servirsi della lingua, altrimenti come potrebbe mai comunicare? Ed è proprio per questa ragione che preferisce un linguaggio filosofico che abbia una certa continuità con il linguaggio ' normale '.

Altrove nell'*Ethica* il suo giudizio sulla lingua è senz'altro più radicale di quanto non lo sia nel brano menzionato o in uno scritto orientato su un'altra tematica come il *Tractatus Theologico-Politicus*. Nell'*Ethica* II, 18 scholium Spinoza afferma che la lingua e la scrittura entrano nella categoria della *cognitio ex signis*, cioè della conoscenza inadeguata, quella dell'immaginazione. Le parole non hanno nessuna *similitudo* con l'oggetto indicato, al contrario delle rappresentazioni e delle idee che vengono formate dalla nostra mente [19].

---

[16] SPINOZA, *Briefwisseling*, ed. F. Akkerman, H. G. Hubbeling e A. G. Westerbrink, Amsterdam 1977, verantwoording van teksten en vertalingen, 17. Gli editori della *Briefwisseling* hanno seguito la traduzione di Glazemaker nella lettera 42, alinea 7, *o. c.*, 270; nella lettera 64, *corrolarium* tradotto con *toegift*, *o. c.*, 357; nella lettera 76, *enthousiastae* tradotto con *geestdrijvers*, *o. c.*, 410. L'interpretazione di Glazemaker è stata seguita nella lettera 42, *substrata* per *substracta*, *o. c.*, 268; nella lettera 43, *geschrift* per *libellum*, *o. c.*, 285; nella lettera 76, *profitemur*, *o. c.*, 413. Si vedano anche le note di questa edizione dell'Epistolario.

[17] *Tractatus de intellectus emendatione*, in: *Opera*, ed. cit., vol. II, 33.

[18] *Ethica* III, Affectionum definitiones c. XX, in: *Opera*, ed. cit., vol. II, 195.

[19] Queste osservazioni vanno considerate nel contesto del dibattito di Spinoza con il nominalismo medievale. Grosso modo Spi-

Confrontati con posizioni esposte in modo così ardito viene da chiedersi come sia mai possibile leggere o capire uno scritto quale l'*Ethica*. Altrove però Spinoza si mostra più moderato. Prima di tutto afferma che esistono termini che non sono *signa* di oggetti esterni, come ' sostanza ', ' attributo ', ' modo '. La sua critica quindi non colpisce tali concetti astratti, per non intaccare il ramo su cui si fonda la sua propria filosofia.

Nel *Tractatus Theologico-Politicus* il giudizio si placa ulteriormente nella costruzione di un metodo per interpretare la Scrittura. L'impostazione pragmatica, che trovammo già nell'*Ethica* III, c. XX scholium, viene qui specificata. Le parole hanno significato, perché il loro compito è di riferirsi a qualcosa [20]. Il significato si fonda sul sostrato ' materiale ' della lingua: fonemi e lettere [21]. Il significato delle parole viene determinato « ex solo usu » [22]. Il significato si inserisce nella rete di rapporti che costituisce una lingua ed è subordinato al significato (*sensus*) di un insieme strutturato (*oratio*). Anche se il significato non è inalterabile o assolutamente fisso, poiché dei significati possono decadere in seguito a mutamenti nell'uso, Spinoza accentua la continuità della lingua per ciò che riguarda il significato delle parole. Se non ci fosse questa continuità, noi non potremmo capire dei testi antichi: una presupposizione che non viene dimostrata o esplicata ulteriormente, ma che è necessaria nel discorso di Spinoza al fine di poter formulare un giudizio su fede, chiesa e teologia [23].

---

noza condivide le opinioni della corrente principale del nominalismo per ciò che riguarda la lingua: le nostre parole sono *signa*, non rappresentano le cose, ma significano le cose.

[20] *Tractatus Theologico-Politicus*, c. VII, *Opera*, ed. cit., vol. III, 105.

[21] *Tractatus Theologico-Politicus*, c. XII, *Opera*, ed. cit., vol. III, 165 e *idem*, c. XV, 182.

[22] *Tractatus Theologico-Politicus*, c. XII, *Opera*, ed. cit., vol. III, 160.

[23] In questo ambito non ci possiamo soffermare sul metodo dell'interpretazione sviluppato nel *Tractatus Theologico-Politicus*; rimando a H. de Dijn, « Over de interpretatie (van de Schrift) vol-

Le considerazioni di Spinoza riguardanti la lingua hanno una ripercussione diretta sul suo giudizio sulla letteratura. La letteratura è un prodotto della *imaginatio* e come tale le manca una rappresentazione adeguata. Ciò implica la sua irrelevanza razionale. Spinoza è disposto a riconoscere un qualche valore pragmatico solo al teatro. Il teatro che rilassa e rallegra, rafforza in questa maniera la nostra forza di agire [24].

Concludendo possiamo dire che Spinoza, pur essendo costretto a far uso della lingua, diffida di essa. Tra le lingue, preferisce naturalmente il latino, a parer suo la più precisa e adatta a formulare il suo pensiero.

Nel suo modo astratto, direi poco letterario, di filosofare, egli si associa più con la Scolastica che non con le correnti umanistiche nella filosofia del Cinque- e Seicento. A causa della sua origine e della sua educazione ebraico-portoghese Spinoza, dall'altra parte, non aveva imparato mai perfettamente il nederlandese e soltanto tardi il latino. Il suo nederlandese formicola di latinismi e nei suoi scritti latini utilizza spesso le stesse parole. Nel Seicento in generale il latino perde la sua vivacità e scade in un linguaggio formale da scienziati. Ma Spinoza con la sua tendenza alla esattezza e alla conseguenzialità concettuale porta agli estremi questo processo: non riutilizzerà mai tanto le parole di altri quanto le sue stesse. Ogni lettore di Spinoza sa che ritornano sempre le medesime parole e frasi fino alla ripetizione di capoversi interi, delle volte ripresi letteralmente, altre volte adattati ad un diverso contesto. Un'infinità di espressioni e formule fisse, esempi e citazioni viene ripetuta ad ogni occasione possibile. In gran parte, probabilmente, ciò non è esclusivo di Spinoza, ma faceva parte

---

gens Spinoza (1632-1677) », in: *Tijdschrift voor Filosofie* 29 (1967), 667-704 e S. Zac, *Spinoza et l'interprétation de l'Ecriture*, Paris 1965. Il merito di Spinoza non appartiene al campo della linguistica, ma a quello dell'ermeneutica e dell'esegesi storico-critica.

[24] *Ethica* IV, 45 scholium, *Opera*, ed. cit., vol. II, 244-245.

del linguaggio proprio dei filosofi e degli scienziati nel Seicento. A Spinoza, sostanzialmente, manca del tutto la penna docile di un Erasmo, che si indirizza in modo duttile con giochi di parole ed ambiguità. La suddetta ripetizione e inoltre l'argomentazione matematica favoriscono l'impressione che tutto emerga con una ferrea conseguenzialità dal nucleo della sua concezione filosofica. Ma ancora: se la matematica, che egli ammira profondamente, non può sostituire la lingua come mezzo di comunicazione, è bene allora riporre fiducia almeno nel « significato semplice delle parole » [25].

III. Come già abbiamo notato, la traduzione della *K.V.* non è stata fatta da Spinoza stesso. L'unico autentico nederlandese di Spinoza lo troviamo nelle lettere 19, 23 e 27. Da queste lettere possiamo costatare che Spinoza scriveva un nederlandese un po' goffo, se volessimo misurarlo con le norme severe riguardo allo stile e alla scelta di parole, così come vengono espresse nel nederlandese ' standard ' di Glazemaker nei *Nagelate Schriften*. Il nederlandese di Spinoza, infatti, pullula di latinismi, che i suoi contemporanei puristi ci tennero ad eliminare in favore di termini nederlandesi. Come esempio basti riportare alcune parole dalla lettera 23: *effectievelyk, attributa, gradibus, essentielyk, objectien* [26].

Nonostante la produzione ristretta in lingua nederlandese di Spinoza abbiamo ritenuto opportuno soffermarci un momento sul suo pensiero riguardo alla lingua e alla letteratura. Le sue considerazioni sul valore e sui limiti della lingua portavano, come abbiamo visto, ad uno stile secco ed obbiettivo e ad un uso delle parole molto coerente, in ogni caso nell'*Ethica*. Si deve riconoscere quindi che tali sue caratteristiche di stile hanno richiesto particolare abilità da parte dei traduttori delle sue opere.

[25] *Epistola* 36, *Opera*, ed. cit., vol. IV, 183. Per uno studio sullo stile di Spinoza si veda F. Akkerman, *Spinoza's tekort aan woorden*, Leiden 1978.

[26] SPINOZA, *Briefwisseling*, 204-206.

Una prima considerazione della *K.V.* ci fa notare due cose:

1. Nella teoria di Dio Spinoza usa ancora molti concetti di carattere teologico quali creazione, provvidenza e predestinazione. Nell'*Ethica* questi concetti spariranno del tutto.
2. Nella terminologia riguardante la causalità Spinoza segue in modo piuttosto preciso le distinzioni scolastiche [27].

Quest'ultima osservazione vale anche per *Renati Des Cartes Principiorum philosophiae* e *Cogitata metaphysica*, entrambe opere pubblicate nel 1663. Per quanto riguarda l'aspetto lessicografico Spinoza dipende, almeno nelle sue prime opere, in gran parte dalla Scolastica. Spinoza si attiene in modo conseguente, e direi scrupoloso, al linguaggio scolastico, come se volesse dietro quel paravento nascondere il suo pensiero invece di enunciarlo a chiare lettere. Una cosa comprensibile viste le difficoltà che aveva già dovuto affrontare ad Amsterdam e che avrebbe poi ancora incontrato dopo la pubblicazione (anonima) del *Tractatus Theologico Politicus*. Neanche il clima tollerante della Repubblica olandese del Seicento gli poteva offrire garanzie sufficienti per una libera pubblicazione e diffusione dei suoi scritti. E sarà anche certamente per queste ragioni che Spinoza rinuncierà alla pubblicazione dell'*Ethica*.

Per dare un'idea chiara del linguaggio e della terminologia filosofica nella *K.V.* ho scelto un'impostazione tematica, senza però pretendere di assolvere ad un'analisi esauriente del linguaggio della *K.V.* Vorrei affrontare il discorso pertanto trattenendomi su tre punti:

1. Un certo numero di concetti che svolgono una funzione centrale nella filosofia di Spinoza dai primi scritti fino all'*Ethica*, ossia:
   a. La terminologia relativa alla teoria di Dio.

[27] EMILIA GIANCOTTI BOSCHERINI, *o. c.*, Latin- Dutch Glossary, 1358-1359.

b. I termini, collegati tra di loro, *ens, esse, essentia* e *existentia.*

2. Alcune parole problematiche ai fini di una loro traduzione, che possono essere ricondotte parzialmente ad alcune prese di posizione di Spinoza.
3. Un gruppo di termini che faceva parte del linguaggio filosofico del Seicento, ma che in nederlandese moderno sono diventati inadatti al linguaggio filosofico. Ciò è attribuibile a diverse ragioni. Alcuni hanno assunto un significato diverso da quello seicentesco assimilandosi al linguaggio corrente, e come tali sono diventati per il linguaggio filosofico inutilizzabili; altri sono stati sostituiti da termini nuovi che esprimono il concetto in modo meno equivocabile.

Analizzando i diversi termini, tenteremo sempre di indicare i loro relativi problemi di traduzione e il perché di essi. Faremo in ogni caso un paragone tra la traduzione della *K.V.* e quelle di Koerbagh e Meijer delle stesse parole latine. Coinvolgeremo poi anche la traduzione di Glazemaker, pur rendendoci conto di quanto più complicata fosse stata la traduzione della *K.V.* rispetto alla traduzione dell'*Ethica*, un'opera scritta sotto tutti gli aspetti in modo molto coerente. Colpisce comunque la grande differenza, nonostante lo scarto di soli 15 anni, tra la traduzione titubante della *K.V.* e la traduzione strettamente purista e conseguente dell'*Ethica.*

Un'osservazione preliminare: i termini latini, che citerò in quanto originali delle traduzioni nederlandese, sono il risultato di una ricostruzione sistematica sulla base del testo nederlandese, per la quale il *Latin-Dutch Glossary* di Emilia Giancotti Boscherini è stato di grande ausilio. Vorrei però porre l'accento sul fatto che tale ricostruzione non pretende di essere in ogni caso incontestabile.

ad 1.a.

I concetti centrali della teoria di Dio di Spinoza sono *substantia, attributum* e *modus. Substantia* viene tradotta

con *zelfstandigheid*[28] dal traduttore della *K.V.*: *zelfstandigheid* è un termine che viene introdotto nel Cinquecento e che esiste ancora nel nederlandese moderno, ma senza un significato specificamente filosofico. Giustamente S. Axters, *o.c.*, 82 nota che questa traduzione, che risale a Spiegel, prese allora piede velocemente nel linguaggio filosofico[29]. Con ciò però la traduzione di *substantia* non era stabilita una volta per tutte, come possiamo ricavare dai vocabolari di Meijer e Koerbagh. Koerbagh così nota nell'*Een Bloemhof* riguardo al termine *substantia*: « onderstandigheyd / onderstaanlijkheyd / dat is / de afhangigheyd van iets anders. Men wil dat het woord Substantie zal betekenen selfstandigheyd / of selfbestaanlijkheyd / dat is / de bestaanlijkheyd op sik self sonder van iets anders afhangig te sijn / dog sodanige selfstandigheyd (substantie) is / maar alleen God / of het noyt begonnen Wesen: maar daar zijn ontalrijke onderstandigheden / gelijk men ook soude konnen seggen / onderstandige selfstandigheden / de welke alle van die eene selfstandigheyd afhangig zijn ». Koerbagh non sapeva prendere una decisione univoca per la traduzione, come risulta da quella di *substantieel*: « onderstandig, word te onregt gebruykt voor selfstandig ». Koerbagh non considera *substantieel* semplicemente come aggettivo di *substantie*, ma gli dà una funzione esplicitamente teorica, volta a indicare ciò che dipende da *la* sostanza. Meijer non sa distinguere bene tra i due concetti *substantia* e *subsistentia*, poiché propone in un caso la stessa traduzione per entrambi i termini. Infatti alla voce *substantie* troviamo: « weezentlijkheidt / zelfstandigheidt / onderstaanlijkheidt / onderstandigheidt »[30]. Quest'ultima traduzione viene anche proposta per *subsistentie*, e per *substantieel* Meijer offre i seguenti equivalenti: « bondigh / zelfstandig / eighenkrach-

[28] *Zelfstandigheid* (con variazioni ortografiche) in: *K.V.*, 255, 256, 257, 258, 260, 262, 263, 265, 266, 267, 273, 284, 286, 287. 293, 294, 337, 338, 356, 359, 366, 384, 385, 387.

[29] H. L. Spiegel, *Twe-spraack*, ed. cit., LXXIV-LXXV.

[30] Più avanti vedremo con quali altri termini *weezentlijkheid* è collegato e quali problemi ne derivano.

tigh / onderstandigh ». Solo Glazemaker pone fine alla confusione traducendo *substantia* conseguentemente con *zelfstandigheid*.

Anche la traduzione di *attributum* crea dei problemi: il traduttore della *K.V.* traduce il termine con *eigenschap* [31], cosicché non si sa quando si riferisce a *attributum* e quando a *proprietas/proprium*. Koerbagh, invece, propone alla voce *attributie* una lista di termini che rivelano una consistenza semantica: « toe-eygening / toeschikking / toeschrijving /toevoeging / Toegeeving ». Meijer traduce *attributum* con *eighenschap* o *toeëigening*. Glazemaker decide a favore di *toeëigening*.

A mio parere si potrebbe ricondurre la confusione tra *attributum* e *proprietas* nelle traduzioni seicentesche al nederlandese medievale, il cosiddetto *Middelnederlands*, e alla terminologia scolastica latina. Non si può escludere poi che neanche Spinoza stesso fosse del tutto sicuro come distinguere tra questi due termini. Sia Verwijs & Verdam che il *W.N.T.* [32] danno un numero di significati di *eigenschap* e *toeëgening* che possono essere compresi soltanto partendo dai rapporti feudali di proprietà, in cui queste parole funzionavano. Verwijs & Verdam danno come uno dei significati di *eigenschap*: *lijfeigenschap*. Il *W.N.T.* offre come significato in disuso per *eigenschap* anche *lijfeigenschap*, ma anche *eigendom* ed *in beslagnemen*. Verwijs & Verdam fanno notare che *toeëigening* risale ad *attribuere* o forse anche a *proprium dicare*. Il *W.N.T.* enumera come uno dei significati: *zich in bezit geven*.

Non si può distinguere dunque in modo chiaro e univoco tra *eigenschap* e *toeëigening*. Si può notare che *toeëigening* viene introdotto da Meijer [33], ma il verbo *toeëigenen* già esisteva nel medioevo, come dimostra la menzione di esso in Verwijs & Verdam.

[31] *Eigenschap* (con variazioni ortografiche) in: *K.V.*, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 278, 279, 283, 286, 287, 288, 293, 294, 297, 349, 350, 352, 360, 384, 387, 388, 389, 390, 391.

[32] E. Verwijs & J. Verdam, *Middelnederlandsch woordenboek*, 's-Gravenhage 1885-1952, 11 voll.; *Woordenboek der Nederlandsche taal*, ed. M. de Vries, L. A. te Winkel ed altri, 's-Gravenhage 1882-... (fino al 1983 sono apparsi 24 volumi che contengono le lettere A-T).

Neppure il linguaggio scolastico conosce una distinzione netta tra *attributum* e *proprium/proprietas*. Un significato specifico e distinto per *attributum* lo troviamo solo in Spinoza. Nella teoria della sostanza gli attributi infiniti costituiscono l'essenza dell'unica sostanza, cioè determinano l'essenza e la totalità della realtà. È più che comprensibile che questa distinzione relativamente nuova non si riproduca immediatamente nelle traduzioni, poiché questi termini erano collegati tra di loro da secoli a livello semantico. Dobbiamo poi renderci conto che partiamo dal presupposto che ci fosse nell'originale ogni volta *attributum* dove nella versione nederlandese della *K.V.* si legge *eigenschap*. Ma l'indecisione dei traduttori può anche rispecchiare quella di Spinoza, poiché non siamo in grado di determinare fino a che punto egli avesse già nella *K.V.* fissato la sua terminologia.

La traduzione di *modus* crea meno problemi degli altri termini discussi fino ad ora. Sia il traduttore della *K.V.* che Glazemaker propongono *wijze* [34], mentre Koerbagh e Meijer delle traduzioni analoghe. Koerbagh traduce *mode* con *wijs / wijze van doen / seede* e Meijer con *wijs / seede*. Soltanto per ciò che riguarda *modificatio* esiste ancora qualche esitazione: *K.V.* — *wÿzing*, Koerbagh — *maatiging / bemiddeling*, Meijer — *maatiging / bemiddeling / wijzigingh* [35].

È sorprendente vedere che di questi tre termini (*substantia, attributum* e *modus*) i traduttori nederlandesi moderni ne traducono soltanto uno con una parola puramente nederlandese, cioè *modus* con *bestaanswijze*; una tradu-

[33] Cf. S. Axters, *o. c.*, 120.

[34] *Wÿze* in: *K.V.*, 263, 266, 267, 282, 284, 285, 286, 287, 292, 293, 296, 306, 308, 311, 333, 335, 351, 353, 369.

[35] *Wijs* si trova nel nederlandese medievale solo nel senso di *sapiens*, cf. Verwijs & Verdam.

zione che a mio parere è abbastanza debole e limitata solo ad uno dei suoi possibili significati [36].

ad 1.b.

La traduzione del gruppo di termini *esse, ens, essentia* e *existentia*, collegati fra di loro, procurava ai traduttori seicenteschi dei problemi particolari, perché essi in generale non disponevano di un numero egualmente grande di equivalenti nederlandesi, che potessero esprimere il contenuto e il significato di questi termini in modo inequivocabile. Soprattutto la parola *wezen* veniva impegnata su molti fronti. Il traduttore della *K.V.* per esempio traduce *esse* con *zijn* o *wezen* [37] ed *essentia* con *wezen* o *wezentheid* [38]. Il fatto che egli traduca *ens* anche con *wezen, entitas* con *wezentheid* e *realis* con *wezenlijk* [39] crea ancora maggior confusione. Ma non è tutto: *existentia* viene tradotta con *wezentlijkheid* [40], che serve anche come traduzione per *realitas*.

Koerbagh e Meijer, intanto, si imbattevano nello stesso problema. Koerbagh traduce *esse* con *wesen / zijn* e alla voce *essentie* troviamo la seguente descrizione: « wesen / wesenheyd / daar is maar een wesen / te weten een selfstandig of onafhangig wesen / dat is God / waar van alle onderstandige of afhangige wesens afhangig sijn ». Non riesce però con questa spiegazione spinozistica a risolvere i problemi.

Meijer, d'altro canto, offre le seguenti traduzioni: *esse — weezen, essentia — weezentheidt*. Inoltre gli va ricono-

[36] Mi riferisco alla traduzione di Nico van Suchtelen dell'*Ethica*, Amsterdam-Antwerpen, 1974[6].

[37] *Wezen* (con variazioni ortografiche) in: *K.V.*, 254, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 276, 277, 278, 283, 285, 286, 287, 289, 305, 306, 307, 310, 312, 350, 359, 360, 363, 374, 380, 387, 388, 389, 391, 392.

[38] *Wezentheid* in: *K.V.*, 250, 253, 260, 282, 289, 290, 310, 311, 314, 334, 335, 337, 339, 347, 374, 375, 380.

[39] *Wezenlijk* in *K.V.*, 253, 257, 260, 280, 292, 314, 350, 360, 389, 390, 391, 392.

[40] *Wezentlijkheid*, in: *K.V.*, 250, 260, 261, 268, 271, 279, 280, 282, 292, 337, 339, 359, 360, 368, 369, 384, 385, 387, 389, 390, 391.

sciuto il merito di aver coniato un termine a parte per *ens*, cioè *weezend*. Però la sua distinzione tra *essentia* e *entitas* non è proprio netta: per *entitas* egli offre oltre a *weezigheidt* anche *weezentheidt* [41].

Come al solito Glazemaker è il primo a presentare una serie di traduzioni ben distinte: *esse — zijn, essentia — wezentheid, ens — wezend* e *existentia — wezentlijkheid* [42].

I termini *wesen, weselijck* e *weselijcheid* facevano parte del vocabolario del nederlandese medievale, come si vede nel Verwijs & Verdam. Evidentemente anche a quell'epoca ci dovettero essere dei problemi analoghi per la traduzione, poiché anche allora *wesen* poteva essere considerato sia come verbo che come sostantivo. Come verbo esso significava *zijn/bestaan* e come sostantivo aveva un significato astratto (*het wezen*) e un significato concreto (*schepsel/ding*).

Il nederlandese moderno ha rinunciato a costruzioni puristiche come *wezend, wezentheid* e *wezenlijkheid*, anche se quest'ultimo termine può ancora essere usato nel senso di *essentialitas*. *Esse, ens, essentia* e *existentia* oggi vengono tradotti rispettivamente con *zijn, zijnde, essentie* ed *existentie*.

ad 2.

Abbiamo visto con quali problemi si confrontava il traduttore seicentesco, quando doveva tradurre una serie di termini collegati fra di loro, per i quali non esistevano equivalenti nederlandesi a sufficienza. Oltre a ciò si trovava a confrontare anche con delle difficoltà, che, a mio parere, possono essere ricondotte alla filosofia di Spinoza, come abbiamo già notato nel caso di *attributum*.

[41] Secondo S. Axters, *o.c.*, 120, Meijer è stato il primo nel Seicento che abbia tentato di coniare un equivalente nederlandese per tutti i termini citati.

[42] Il concetto di *natura*, collegato con quello di *essentia*, non creava problemi ai traduttori del Seicento; *natura* viene tradotto con *aard/aart* (*K.V.*, Koerbagh e Meijer) o con *natuur* (Glazemaker).

Come primo esempio di un tale problema abbiamo scelto i termini *idea* e *conceptus*. Nella *K.V.* troviamo una serie di termini, cioè *begrip, concept, denkbeeld, bevatting, idea*[43], di cui non si può stabilire in modo univoco se si riferiscano ad *idea* o *conceptus*. Soprattutto *denkbeeld* solleva problemi piuttosto spinosi.

A mio parere questi problemi risalgono a Spinoza, che non distingue sempre bene tra *conceptus* e *idea* e nemmeno tra *idea* e *mens*. La mente umana viene indicata sia come *mens* che come *idea* (*corporis*). La soluzione va cercata nella sua filosofia che impedisce una distinzione netta tra *idea/mens/conceptus*, poiché tutti e tre devono essere considerati come modi dell'attributo *Cogitatio*.

Neanche Koerbagh e Meijer distinguono in modo chiaro tra *idea* e *conceptus*. Essi *traducono concept(-us)* con *beghrijp/ontwerp*, ma quest'ultimo termine viene anche utilizzato per *idea*. Solo Glazemaker, siamo costretti a ripeterlo, offre una traduzione ben distinta: per *conceptus* — *bevatting* e per *idea* — *denkbeeld*[44].

Un altro esempio di questa problematica lo troviamo nella *Stelkonstige reeckening van de regenboog* a proposito della traduzione di *causa* e *ratio*. Fin dal medioevo esiste per entrambi i termini un equivalente nederlandese: *oorzaak* e *reden*. Nella *Stelkonstige reeckening van den regenboog* si trova un paio di volte *reeden* come corrispondente del termine *causa*[45].

Dal Libro primo dell'*Ethica* possiamo ricavare che l'argomentazione matematica (*more geometrico*) di Spinoza non è soltanto un principio di esposizione, ma svolge una funzione centrale nel suo concetto di causalità. Quando Spinoza tratta del problema del rapporto tra Dio ed i modi, egli afferma che tutto segue dalla natura di Dio, incluse l'essenza e l'esistenza delle cose individuali, cioè tutto ciò che può comprendere un intelletto infinito. Il modo in cui questo seguire si svolge, viene illustrato con un esempio matematico: tutto segue da Dio così come le proprietà del triangolo seguono dalla sua definizione logica. Spinoza identifica, dunque, *causari* e *sequi* e con ciò sostiene esplicitamente il principio *causa sive ratio*[46].

Non deve dunque destare molta meraviglia che i traduttori seicenteschi si siano fatti influenzare, giustamente o non, da questo principio. Anche Koerbagh e Meijer propongono *rede* e *reeden* come traduzioni possibili per *causa*. Verwijs & Verdam ci rivela che le difficoltà di distinguere tra *causa* e *ratio* già esistevano nel nederlandese medievale. Come uno dei significati di *redene* questo vocabolario offre *bewijsgrond* e si riferisce esplicitamente a *causa*. Il *W.N.T.* presenta *grond, beweeggrond, argument* come significati moderni di *reden*, ma menziona anche un significato antiquato: *oorzaak*, nel senso di *causa*.

Possiamo dunque concludere che la distinzione problematica tra *causa* e *ratio* risale sia alle considerazioni filosofiche di Spinoza che ad una terminologia usata nel nederlandese medievale e seicentesco.

ad. 3.

Meritano attenzione particolare quelle parole, che vengono ancora usate in nederlandese moderno, ma che, per varie ragioni, non sono più utilizzabili nel linguaggio filosofico. Vorrei fare qualche esempio.

Il traduttore della *K.V.* traduce *actualis* con *dadelÿk* e *realis* con *dadelÿk* o *wezentlÿk*[47]. *Dadelijk* viene ancora adoperato in nederlandese moderno, non più come agget-

---

[43] *Begrip* in: *K.V.*, 296, 301, 306, 307, 311, 320, 321, 322, 340, 343, 352, 353, 358; *concept* in: *K.V.*, 340; *denkbeeld* in: *K.V.*, 269, 270, 272, 382; *bevatting* in: *K.V.*, 296, 333; *idea* in: *K.V.*, 250, 251, 252, 253, 274, 275, 281, 282, 289, 306, 333, 334, 337, 341, 359, 360, 361, 365, 366, 368, 386, 388, 389, 390, 391, 392.

[44] Verwijs & Verdam menzionano *beghrijp* e *bevatting*, non invece *denkbeeld*.

[45] *Reeden* in: *Stelkonstige reeckening van den regenboog*, 517, 519, 522.

[46] *Ethica* I, 11, 16-17, *Opera*, ed. cit., vol. II, 52-54 e 60-63.

[47] *Dadelÿk* in: *K.V.*, 261, 337, 338, 384, 385, 386, 389, 390.

tivo, ma come avverbio nel senso di *aanstonds* (« de daad bij het woord voegen »). Il *W.N.T.* menziona ancora *dadelijkheid*, ma questa parola non viene più usata nel linguaggio moderno. Va sottolineato, inoltre, che il traduttore della *K.V.* non distingueva bene tra *realis* e *actualis*, vista la medesima traduzione che dava di essi. Egli non era l'unico nel suo tempo a trovare difficoltà nell'esprimere questa distinzione in nederlandese. Koerbagh traduce *actueel* con *werkelijk* e *bedrijvig*; per *realiteyt* propone: *saaklijkheid e daadelijkheyd*. Meijer vorrebbe sostituire *actueel* con *werkelijk*, ma traduce nella seconda parte del suo lessico, *Konstwoorden*, *actualis* con *bedrijvelijk/ daadlijk* e *realitas* con *zaaklijkheidt/daadlijkheidt*. In Meijer non c'è dunque una distinzione chiara. Glazemaker, invece, decide di tradurre *realis* con *zakelijk* e *actualis* con *dadelijk*.

Ciò che è stato detto a proposito di *dadelijk*, vale anche per *zakelijk*; il termine fa ancora parte integrante del nederlandese moderno nel senso di ' obiettivo/spassionato ', ma non può più funzionare nel linguaggio filosofico come equivalente del latino *realis*. Attualmente nel linguaggio filosofico si fa uso di solito di *actueel* en *reëel*, nonostante che questi termini abbiano pure dei significati quotidiani.

Un altro esempio in quest'ambito lo troviamo nella traduzione di *formalis* con *vormelijk* o *formelijk* [48]. Questa traduzione si trova sia nella *K.V.* che in Glazemaker, a prescindere dalle differenze ortografiche. Koerbagh invece preferisce *gedaantig / gestaltig / gantselijk / voltoyt*. Meijer offre nella prima parte del suo lessico, *Bastaardtwoorden*, per *formeel* gli stessi termini di Koerbagh, ma traduce nella seconda parte stranamente *formalis* con *vormelijk*. Risulta, allora, che *vorm*, *gedaante* e *gestalte* erano ancora per Meijer semanticamente affini. Il traduttore della *K.V.* e Glazemaker distinguono questi termini riservando il nederlandese *gedaante* per *species*.

[48] *Vormelijk/formelijk* in: *K.V.*, 250, 251, 252, 253, 255, 258, 259, 388, 390.

In nederlandese moderno *vormelijk* viene usato sopratutto in un contesto sociale a proposito del comportamento formale ed è diventato di conseguenza inutilizzabile per il linguaggio filosofico.

Come prossimo esempio di questo gruppo di parole menziono *kennelijk* [49]. Abbiamo trovato questa parola soltanto nella *K.V.* Non è stato possibile determinare in modo univoco se il traduttore volesse indicare con questo termine *cognoscibilis* o *notus/cognitus*. Da una consultazione di Verwijs & Verdam si è ricavata la conferma di questa doppia possibilità, perché si dava sia *kenbaar* che *bekend* come significati possibili. In nederlandese moderno la parola viene usata soprattutto come avverbio nel senso di *duidelijk/ merkbaar*. Il *W.N.T.* offre per *kennelijk* come aggettivo i seguenti significati: *herkenbaar*, *gekend*, *bekend*. Anche qui si fa notare ancora il doppio significato di *cognoscibilis* e *notus/cognitus*. Come termine filosofico *kennelijk* è caduto in disuso, si usa oggi o *gekend* o *kenbaar*.

Come ultimo esempio menziono una *crux interpretationis*: la parola *kundigheid*. Nella *K.V.*, *Zamenspreeking dial.* I.10 leggiamo il seguente passo: « In deze uwe manier van spreeken zie ik, zo mÿ dunkt, een zeer groote verwerringe. Want gÿ schÿnt te willen, dat *het geheel iets zoude zÿn buÿten of zonder sÿn delen*, dat voorwaar ongerÿmt is. Want alle Philosophen zeggen eenparig, *dat het Geheel is een tweede kundigheid, en dat in de Natuur buyten het menselÿk begrip geen zaake en is* ».

Il *Latin-Dutch Glossary* di Emilia Giancotti Boscherini offre *cognitio* come equivalente latino di *kundigheid*, ma ciò mi sembra poco accettabile, perché non so che cosa possa essere « una conoscenza seconda ». Glazemaker traduce *axioma* con *kundigheid*, fondandosi sul significato originale greco. Egli traduce anche *notiones communes* con *gemene Kundigheden*. Come equivalente latino *axioma* mi

[49] *Kennelijk* in: *K.V.*, 251.

sembra nel nostro caso improbabile, ma *notio* indica la soluzione del problema.

I vocabolari non ci sono in questo caso di aiuto. Non troviamo la parola *kundigheid* nel Verwijs & Verdam e neanche in S. Axters, *o.c.*. Il *W.N.T.* dà come significati: *kennis van iets* e *bekwaamheid* e indica che questo secondo significato è insolito e caduto in disuso. Non posso sottoscrivere questa conclusione; in nederlandese si usa il termine ancora nel senso di *(vak-)bekwaamheid.*

La soluzione del nostro problema si trova a mio parere nel contesto del passo sopra citato. L'opinione qui espressa viene indicata quale una dei ' Filosofi '. Chi possono essere questi se non gli Scolastici? In H. A. Wolfson, *The Philosophy of Spinoza* (New York 1961², 2 voll.) si trova un'interpretazione plausibile del passo. Wolfson traduce *tweede kundigheid* con *second intention*: « The ' second intention ' is the scholastic *intentio secunda* which is applied to such universals as genus and species, and what Desire (uno degli interlocutori di questo dialogo — L.S.) is arguing is that God, who is said by Spinoza to be the whole, is nothing but an *ens rationis* or *intentio secunda* like a universal and God cannot therefor be, as Desire erroneously assumes Spinoza to say, ' outside of or apart from its parts ' » [50].

Con le *intentiones secundae* vengono indicati i termini logici, a differenza delle cosiddette *intentiones primae*, i termini della fisica. L'*intentio secunda* rappresenta un livello più alto di astrazione nel pensiero scolastico; si presume che essa abbia soltanto un'esistenza mentale e non un'esistenza attuale fuori della mente umana.

Qui si vede di nuovo come Spinoza segua ancora scrupolosamente la terminologia scolastica e le sue distinzioni nei suoi primi scritti. Ciò comportò spesso, per il traduttore, problemi piuttosto complessi, la cui origine è per noi a volte difficile da individuare.

---

[50] H. A. WOLFSON, *o. c.*, vol. 1, 326.

Conclusione.

Il traduttore seicentesco veniva confrontato con un compito non facile nella traduzione dell'opera di Spinoza. Il latino si era fatto attraverso i secoli molto ricco di termini tecnici, mentre il nederlandese si trovava, a questo riguardo, ancora agli inizi. I risultati del lavoro dei traduttori puristi del Seicento non sono tutti sempre riusciti e forse giustamente si è cominciato ad usare in un'epoca più tarda delle parole meno ambigue di origine straniera. Che cosa pensare per esempio delle seguenti costruzioni di Glazemaker: *van voren* (*a priori*), *van achteren* (*a posteriori*), *overnatuurkunde* (*metafysica*), *klomp* (*massa*). D'altra parte risalgono proprio a lui alcuni equivalenti nederlandesi ben riusciti per termini latini, che adesso purtroppo sono caduti in disuso.

Il traduttore della *K.V.* fa parte del gruppo dei traduttori puristi, tra i quali nominavamo anche Koerbagh, Meijer e Glazemaker. Nella sua incertezza rispetto alla traduzione di un certo numero di termini egli si trova più vicino a Koerbagh e Meijer che non a Glazemaker. Con quest'ultimo si è raggiunto un livello alto per ciò che riguarda purezza e conseguenzialità nella traduzione. Oso dire che la sua traduzione senz'altro supera in chiarezza molte traduzioni ottocentesche e novecentesche, come per esempio, quelle di Meyer e Van Suchtelen. In modo conseguente egli cerca per ogni termine latino un equivalente nederlandese e introduce così molte parole nuove, che forse faranno sorridere i lettori novecenteschi, ma che eccellono comunque per acutezza, concisione e originalità. È senz'altro da deplorare che molti di questi termini siano spariti dal linguaggio filosofico nederlandese senza che ciò fosse dovuto ad un motivo strettamente linguistico.

Ci rendiamo conto che non è giusto confrontare l'abilità professionale del traduttore della *K.V.* soltanto con le qualità di Glazemaker. Glazemaker si trovava già cronologicamente in una posizione più favorevole. A ciò si aggiunge il fatto che egli non aveva sotto mano l'originale latino della *K.V.*, ma un'opera quale l'*Ethica*, scritta in modo conseguen-

te, in cui il pensiero di Spinoza si era completamente cristallizzato sia sotto l'aspetto terminologico che stilistico. La *K.V.* può essere considerata come uno stadio precedente all'*Ethica* per ciò che riguarda il contenuto sistematico, e di questo mostrava senza dubbio le conseguenze linguistiche nella versione latina. Come già abbiamo notato, Spinoza segue nei suoi primi scritti ancora la terminologia scolastica, mentre non prende ancora tutte le decisioni per quanto riguarda il contenuto sistematico. Ciò poneva il traduttore spesso davanti a problemi quasi insuperabili.

LEEN SPRUIT

LARS GUSTAFSSON: UNA FIGURA RINASCIMENTALE NELLA SVEZIA DEL XX SECOLO

In memoria di Hugo Plomteux.

Non sono molti gli indizi espliciti dei rapporti di Lars Gustafsson [1] con l'Italia. Ho incontrato solamente un suo

[1] Nato a Västerås (Västmanland, nella Svezia centrale), compie a Uppsala gli studi di filosofia. Collaboratore (1962) e poi redattore e innovatore (1966-1972) del periodico letterario « Bonniers Litterära Magasin » normalmente conosciuto sotto l'abbreviazione « BLM », tiene rubriche culturali in quotidiani quali « Svenska Dagbladet » e « Expressen ». Debutta come scrittore nel 1957 con un'opera in prosa, *Vägvila* (« Sosta »), e da allora la sua produzione letteraria continua copiosa. Tra il 1957 e il 1979 si hanno più di trentun lavori suoi, tra romanzi, novelle, poesie, critica letteraria, traduzioni dalla lirica tedesca e inglese, contributi alla ricerca sui confini e sui metodi della scienza letteraria. Troppo, in fin dei conti — dice egli stesso scherzando — per un nazione fine, sensibile, di lenta scrittura, come la Svezia, dove poesia e sublimazione sempre e da presso si sono apparentate al silenzio (L. G. 1976, 105).

Nel 1979 ottiene il grande premio di narrativa dell'*Associazione per l'incremento della letteratura* con il romanzo *En biodlares död* (« Morte di un apicultore »), e nel 1983 il premio letterario Carl-Emil Englund per la raccolta poetica *Världens tystnad före Bach* (« Il silenzio del mondo prima di Bach », 1982). È stato molto tradotto, soprattutto in Germania, ma anche in Italia.

Nella serie « Collana di poesia svedese » (Italica) è apparso a cura di G. Oreglia un florilegio di L. G. con testo parallelo svedese-italiano. Esisterebbe anche una traduzione italiana del suo romanzo *Den egentliga berättelsen om herr Arenander* (« Il racconto vero del signor Arenander »). Per chi si interessi ai contatti italo-svedesi possiamo aggiungere che M. PERETTI in « AION-N » 1976, n. XIX, presentando *Temi e problemi della narrativa svedese contemporanea* (40 pagg.), si occupa anche di L. G. - Ringrazio vivamente M. Giordano - Lokrantz, Università degli Studi di Milano, per queste informazioni, e P. Bardelli, Leuven, per la traduzione italiana del presente articolo.

bozzetto aneddotico, *Tornet i Cannobio* (« La torre di Cannobio ») in cui il narratore svedese si trova alla frontiera italo-svizzera (L. G. 1972, 180). Questa torre-abitazione tornerà ancora, come curiosità architettonica, in *Sigismund* (1976, 21). Vi è infine, un personaggio, Segantini, ingegnere e metereologo di origine italiana che si cimenta in esperimenti su aerostati (L. G. 1968), e che con l'omonimo pittore, Giovanni Segantini, ha in comune l'attenzione intensa per le gradazioni luminose e cromatiche. Lars Gustafsson ha confermato di persona, in occasione di una sua conferenza all'Università di Gent (4/3/1983) sia questa nostra ipotesi, sia il fascino che su di lui l'Italia ha esercitato; specialmente come fonte di ispirazione ha agito su di lui la poliedrica personalità dell'uomo rinascimentale. In assenza di più concreti addentellati con l'Italia, è quest'ultimo aspetto che ci proponiamo di chiarificare, partendo dalla tematica di questo scrittore quale si sviluppa nel citato romanzo sul *Signor Arenander*, (Attius 1978, IV).

In esso ci viene narrata l'ascesa di Segantini in pallone aerostatico, dal cortile di una scuola comunale, nel 1903. Per introdurci nell'argomento si descrive minutamente l'edificio scolastico così com'è adesso, dopo trent'anni, in completa rovina, riportando le voci che davano Segantini precipitato a schiantarsi sul tetto. Solo dopo questo preambolo ci si introduce nell'atmosfera festevole dei tempi passati, durante i preparativi per la salita. L'aeronauta si trova al centro dell'attenzione; gli spettatori costituiscono parte integrante del pittoresco rito. Proiettano se stessi in colui che, per superiorità d'ingegno e forza di volere, trionferà della gravità terrestre, e stanno ammirati davanti a questa prova dell'intelletto umano e del sapere che ne deriva. Così Segantini si solleva dal cortile, fin sopra il bosco, sopra gli uccelli e le nuvole. Si affievoliscono in lui le nozioni di spazio e tempo. Pur avvezzo al dissolversi delle dimensioni, alla falsa percezione d'immobilità, al silenzio e alla solitudine assoluta, egli si rende conto dell'unicità del dimorare ad una tale rarefatta altezza. Ne misura anche il pericolo insito. Sente di cambiare, con questa esperienza; ora può relativizzare il suo stesso successo scientifico. La coscienza di

avere in pugno la propria vita urge alla maniera di una gran gioia, e lo appaga. Consapevole, può dare inizio alla discesa.

Vediamo di indicare, a partire dal racconto che precede, alcuni centri di interesse ricorrenti, che ad una ulteriore lettura si rivelano ancorati a tutta la produzione di Gustafsson.

1. Abbiamo già ricordato la formazione filosofica di questo scrittore. La salita in aerostato si può considerare una raffigurazione dell'elevarsi sopra l'empiria mediante l'energia del pensiero. Raggiungere altezze rarefatte equivale alla riflessione profonda: in entrambi i casi si vive una felicità nell'attingere il non ancora scandagliato.

2. Non solo in questo racconto troviamo un'ascesa in aerostato. *Ballongfararna* (« I viaggiatori in pallone ») è anche intitolata la sua raccolta poetica del 1962, come la poesia dallo stesso titolo che ne forma il nucleo ideale. Abbiamo dunque di nuovo l'immagine di un colorato pallone aerostatico, fornito peraltro di strumenti esatti di misurazione. L'aeronauta si innalza sopra gli astanti, sperimenta freddo e silenzio intensi, manovra gli strumenti nonostante le difficoltà. All'inizio di quest'opera, il poeta pone in versi le prospettive aperte grazie ad un antiquato « velivolo ad acqua e fuoco ». Anche nel monologo di un viaggiatore in aerostato segue lo stesso ordine di idee (Branting 1965, 30). Egli vede nella scoperta del pallone aerostatico ad aria riscaldata una novità che sfiderà il tempo:

> Altro esempio di invenzione che rimarrà nei secoli è il pallone aerostatico ad aria calda. Un velivolo cui niente al mondo può impedire di funzionare, fin quando sarà nota l'arte di tessere e impermeabilizzare una pezza di seta[2] (L. G. 1976, 100).

---

[2] « Ett annat exempel på en uppfinning som kommer att stå sig i alla tider är varmluftballongen. En flygmaskin som ingenting i världen egentligen kan hindra från att flyga så länge konsten att väva ett stycke silke och fernissa det är känd ».

3. Più in generale questo scrittore è affascinato dall'osservazione esatta e dalla sperimentazione che ne consegue, e ciò lo porta ad un'intensa attenzione per il dettaglio tecnico. Può zelantemente inoltrarsi nella spiegazione dei principi del volo, riandare ai calcoli e agli esperimenti che precedono il lancio (L. G. 1969). Risale per tentativi al funzionamento dei vecchi attrezzi; povera e angusta gli pare una cultura che si applichi unilateralmente all'astratto. Donde la sua considerazione per gli Enciclopedisti, che non sdegnavano il dato concreto (L. G. 1969, 29). Sulla sua regione d'origine ci lascia annotazioni precise, indicando ad esempio il funzionamento di una chiusa e la sua importanza per il trasporto del ferro con battelli fluviali, attività in via di sparizione nel Västmanland. E quando osserva (L. G. 1969, 35) che la quantità di gamberi è aumentata nel lago, dopo un incidente ferroviario che vi aveva rovesciato un vagone di melassa, fa notare che non solo l'inanimato forma oggetto della sua minuta attenzione. Non per niente si professa ammiratore di Linneo. Così, come spunto per una riflessione sul grottesco, prende una descrizione della « Lota vulgaris », sorta di merluzzo d'acqua dolce (L. G. 1969, 23). Sono notizie giornalistiche, quali le note sulla composizione della popolazione locale, sulla geologia, sull'inquinamento. Ma tali dettagli lasciano ampiamente posto al vissuto umano; non vuol essere come quell'insegnante di biologia che dava educazione sessuale con l'ausilio di uno scheletro ingiallito (L. G. 1969, 93).

Delineando un suo personaggio che a lui spiritualmente si apparenta, Ivar G. Lundberg, filosofo e poeta, ne indica la geniale facoltà di approntare da sé i propri strumenti, e di perfezionarli sempre più, fino a creare a un certo punto un robot né uomo né donna. E come anche quest'ultimo esperimento lo lasci inappagato:

> Sempre ne fu insoddisfatto, e si accinse a costruirne altri. All'inizio nessuno cercò di impedirlo; poi vi fu qualcuno che trovava tutto ciò angoscioso, e che tentò di sottrargli attrezzi e materiale. Egli ricominciò, volta dopo volta, fino alla sua morte[3] (L. G. 1970, 384).

[3] « Han var alltid missnöjd med dem och ville göra nya. Till en

Più oltre (L. G. e Hjorth 1965, 95) si applica alla descrizione di piani e disegni di vecchie città. Un suo personaggio fruga nelle biblioteche per seguire l'evolversi dell'aspetto della città di Thorn, in Polonia. In tale indagine l'uomo rintraccerà qualcosa di inesplicabile. Nel romanzo *Morte di un apicultore* (L. G. 1979), lo scrittore si diffonde in particolari sull'apicultura.

Il fatto è che Lars Gustafsson pare a suo agio in tutti i campi. Gli è essenziale un'esplorazione ravvicinata della realtà. In questa sua attenzione per il dato minuto egli sembra invero inclinare allo stile della Nuova Oggettività[4], ma tale oggettività è da lui intesa in senso allegorico. Negativamente, si può supporre che egli civetti con notiziole da poco, usate peraltro abbastanza paradossalmente da lasciar intendere che, insomma, egli non ne sa niente, e che dalle spiegazioni insorgono sempre nuovi interrogativi[5].

4. Campo di osservazione per eccellenza, le annotazioni meteorologiche sul tempo e sulle nubi, con i loro giochi capricciosi di luci e colori, assumono un ruolo primario sia nel racconto dell'ascensione aerostatica che altrove. In un racconto sulla Groenlandia è il « bianco » del ghiaccio che viene evocato alla vita in un insieme di gradazioni (in: Bäckström e Palm 1965, 201 vv). In questo rigido paesaggio assistiamo a una bufera di neve. E una bufera tremenda e memorabile infuria nel Västmanland al manifestarsi dell'arcangelo Michele (L. G. 1962, 29). Il racconto di un'altra tempesta eccezionale in cui cade grandine grossa come uova è anch'esso legato alle annotazioni sulla terra natale dello scrittore (L. G. 1969, 51). Durante una tempesta in alto mare, un portoghese ode all'improvviso le campane di Lisbona (L. G. 1962, 35). Nella poesia *Efter regn* (« Dopo la pioggia »), giunge al meraviglioso e all'inconsueto nella

> början försökte ingen hindra honom sedan var det någon som fann det skrämmande och försökte ta ifrån honom vertyg och material. Han gjorde om det, gång på gång, ända tills han dog ».

[4] Bäckström 1965, 61.

[5] Olofsson 1983, 79-83.

realtà, e da questo alla visione dell'io interiore: a cominciare dalla pioggia estiva nel bosco, attraverso lo specchiarsi del mondo in una goccia (L. G. 1962, 57). L'immobile splendore delle gemme in un museo viene evocato alla vita nel variare di luce e colore:

> La luce del giorno cade al meriggio da altissime, sporche finestre gotiche e quando colpisce le sfaccettature delle pietre, queste riflettono per virtù propria la luce, ma già trasformata in azzurro scuro, porpora, viola. A mano a mano che il pomeriggio passa, scorrono oltre i raggi di luce e liberano altri colori. È un processo che si svolge in perfetto silenzio; la loro unica maniera di manifestarsi è cambiare il colore della luce[6] (Branting 1965, 28).

Così Gustafsson si prefigge di rendere le variazioni sottili come le catastrofiche.

5. La viva apertura per quanto lo attornia si estende, poi, oltre le frontiere del suo tempo e del suo paese. Ho già accennato al suo rapporto con l'Italia. Egli si sente addirittura più attratto dalla letteratura italiana che dalla svedese. Nella prima lo affascina:

> Un'ebrietà di bellezza in Petrarca,
> La luminosità che pervade 'Donna me prega' di Cavalcanti,
> L'audace sete di vita di Leopardi[7].
>
> (Olofsson 1983, 88).

I suoi racconti ci riportano, ancora una volta, ad una spedizione in Groenlandia, o alle diverse realtà, turistica e locale, di Gerusalemme (L. G. 1969, 52). Svedesi e vietnamiti

[6] « Solljuset faller om eftermiddagen in genom mycket höga, otvättade gotiska fönster och när det faller i stenarnas fasetter återkastar de självmant ljuset, men nu förändrat till djupblått, purpur, violett. Allteftersom eftermiddagen går skrider ljusstrålen vidare och utlöser nya färger. Det är en process i fullständig stillhet; deras enda sätt att meddela sig är att förändra ljusets färg ».

[7] « En Petrarcas skönhetsberusning, ljusskimret kring Cavalcantis 'Donna me pregha', Leopardis djärva livshunger ».

reagiscono solidarmente quando egli tiene un discorso sul rapporto tra politica e poetica (Enquist 1966, 117)[8].

Ma della realtà del passato, con la sua immobilità, sembra assai più facile lasciarsi accostare che dall'attuale. Così L. G. può seguire le vicende della città polacca di Thorn dai tempi più remoti fino alla distruzione (L. G. e Hjorth 1965, 95), o provare un'affinità spirituale con il filosofo statunitense Alexander Bryan Johnson, la cui opera maggiore risale al 1836 (L. G. 1969, 18).

Oltre ogni frontiera di spazio e tempo, egli riconosce quanto vi è di comune nell'esistenza umana come continuità[9].

6. Lars Gustafsson si trova nel proprio elemento ogniqualvolta osserva la presa di coscienza dell'individuo che ricerca, chiarifica, osa l'esperimento. Una volta riconosce un individuo del genere nell'esploratore della Groenlandia, che sogna a lungo una spedizione e infine decide di sfidarne i pericoli (Bäckström e Palm 1965, 201 ss.; L. G. 1964, 68-74). Un'altra volta è colui che scruta Uppsala dall'alto di un tetto per trovare, nel confuso viluppo delle vie, un disegno pregnante (L. G. 1962, 9-13, 20). Vuole penetrare fino all'*unicum* delle cose, dar loro un nome, formularne una spiegazione (L. G. 1962, 25). Abbiamo visto gli occupanti dell'aerostato salire verso ignote, imperscrutate altezze, osservare e misurare soli, tentare oltre, finché l'oggetto della percezione non si sottragga alle loro possibilità intellettuali, e li lasci indietro, confusi (L. G. 1962, 63). In quest'area di contatto tra il già chiaro e l'oscurità ha il suo posto il mistero (L. G. 1962, 70). Analogamente Lars Gustafsson tenta di mettere a nudo la verità sotto il velo che vi intessono i mass-media (L. G. 1969, 52), ed esplorare i limiti di comunicabilità del reale per gli uomini che vi aspirino veramente (L. G. 1969, 93). Osa a tal fine porre criticamente in questione le opinioni correnti, e osa ammettere di non comprendere cer-

[8] Si veda anche Bäckström 1965, 281.

[9] Bäckström 1965, 72.

te cose, provocando l'interlocutore non chiaro, e così prender posizione. (Enquist 1966, 112).

Non disconosce né il bisogno di un ordine, di una supervisione, né la necessità del sogno (Enquist 1966, 126). Talora si spazientisce, giungendo alla conclusione che il mondo e l'io rimangono del pari inattingibili (L. G. 1962, 65). Anche in chi conduce una vita ritirata e speculativa, come Westin, il condannato a morte per cancro in *Morte di un apicultore* (L. G. 1979), lo scrittore vede simbolizzato lo strenuo viaggio di ricerca di ogni essere umano, e il vivere di una volontà tenace nello slogan di costui: « continuiamo ».

Come persona, questa inchiesta vitale, fondata su uno studio approfondito di Nietzsche, lo ha condotto, allo stadio attuale, da un lato ad accostarsi all'ebraismo [10], dall'altro ad un accrescersi del senso dionisiaco della vita [11].

7. Gli oggetti influenzano e cambiano l'uomo. Le cose sono talvolta più individuali e tangibili delle persone [12]. In un vecchio testo di alchimia egli legge la conferma di tale principio: che i processi alchemici modificano l'uomo stesso (L. G. 1969, 33). Il sogno esercita anch'esso un influsso sulla persona, e deve quindi considerarsi seriamente come una parte della nostra essenza umana (L. G. 1969, 85). I paesaggi descritti divengono stati d'animo:

> Vedi, non vi sono paesaggi nel significato normale della parola. Vi sono solo anime, i paesaggi sono invero anime, o stati d'animo abbastanza vasti, in cui ci muoviamo. Viaggiare non è altro che variare di stato d'animo, e tutto quanto ci vediamo d'intorno è un'immagine dell'animo [13] (L. G. 1964, 58).

[10] « Vi » 21/4/83, 15.
[11] « BLM » 1983: 2, 74.
[12] Bäckström 1965, 139.
[13] « Ser ni det finns inga landskap i den vanliga meningen. Det finns bara själar, landskapen är egentligen själar eller stora själstillstånd som vi rör oss i. Att resa, det är bara att byta själstillstånd, och det som vi ser omkring oss, det är en bild av själen ».

Anche nella creazione letteraria, un'ispirazione improvvisa può condurre lontano da un tema principale [14]. La lingua urge verso campi non previsti all'inizio. La letteratura può, con mezzi di finzione, impadronirsi della realtà e influirvi (Attius 1978, III). Dalla frequentazione della letteratura, il critico trae le proprie norme (Attius 1978, I).

La relazione dell'io e delle cose, la problematica della teoria della conoscenza, lo attraggono così che ne deriva il suo confronto con una ricca quantità di oggetti diversi.

8. Nel raccogliere e vincere la sfida dell'ignoto l'uomo vive la propria unicità, guadagna la libertà. Questo lo pone in grado di stabilire contatti con altri uomini, di inserirsi in una società. Dall'importanza data all'autorealizzazione deriva che egli considera se stesso come dato essenziale di studio, tanto da scrivere una relazione documentaria sul proprio io [15] e da scavare sempre più di frequente nel proprio passato [16]. Di qui la scoperta di un appagamento nel farsi-oggetto della sua propria persona (Attius 1978, III). Se nella sua prima produzione letteraria egli accentua il fatto che l'eccezionalità è necessaria alla liberazione, nella sua opera più tarda questa si compierà insieme ad altri (L. G. 1962, 47-51) [17]. La società può d'altronde ostacolare proprio tale liberazione dell'uomo con le sue interdizioni, renderlo passivo ed inabile (Attius 1978, III). Precipuo dovere del critico è il porsi contro la stretta delle convenzioni e formarsi un proprio giudizio: la sua funzione è ben altra che classificare secondo le norme correnti. Soltanto in questo modo, accedere all'intelligenza della letteratura significherà anche autorealizzarsi (Attius 1978, III). Non ci si può attendere il conseguimento della verità obiettiva in un singolo fatto artistico: l'assoluta concordanza è impossibile. Si può piuttosto tentare di istituire un rapporto tra la propria esperienza e quella di altri [18].

[14] Olofsson 1983, 82.
[15] Eriksson 1981.
[16] Branting 1965, 27.
[17] Si veda anche Eriksson 1981.
[18] Bäckström 1965, 144.

Dato che la sfida è per lui il poter raggiungere un punto di vista proprio, non esita a ricorrere alla spiegazione tecnico-scientifica pur di poter contraddire la concezione romantico-borghese del suono del pianoforte come qualcosa di caldo e di soggettivo (L. G. 1969, 69). Solo qualche rara volta prova un senso di soddisfazione nello scorgere un sorriso altrui, quasi sia l'espressione di un legame con qualcuno che lo accetti (L. G. 1968), ma per lo più fa consistere la felicità nella scoperta di « chi » si è, o magari solo nell'avere coscienza che una spiegazione è imminente [19], o nel constatare che tutti gli anonimi passanti che si incontrano sono anch'essi impegnati nella medesima ricerca (Branting 1965, 29).

Il senso di responsabilità verso l' ' altro ', quale Lars Gustafsson l'intende, appare in un suo racconto in cui due uomini sono persi in una bufera di neve. L'uno si accinge ad andare in cerca di soccorsi, l'altro promette di rimanere sul posto ad attenderlo. Quest'ultimo però non mantiene la promessa, e lascia il suo posto, sentendo ciò come un tradimento, ma sospettando a sua volta di essere stato ingannato. Il salvatore si perde, lo si dà per morto. Quando l'altro, il narratore, l'incontra dopo anni, in tutt'altra parte del mondo, è riassalito dai complessi:

Era là. Pensa, era là davanti a me, vivo e vegeto. E mi ci volle un certo tempo per capacitarmi di quanto era successo, e di quanto vi fosse di straordinario. Allora indietreggiai di alcuni passi Non so se fossi o no spaventato, solo non volevo averlo troppo vicino.

Mi pare di avere tentato di dire qualcosa, ma non trovavo niente, assolutamente niente. Lui invece mi guardava calmo e cortese — sembrava visibilmente invecchiato, era questa l'unica differenza. E mentre ero intento a fissarlo, vidi come il suo volto mutasse e come improvvisamente vi aleggiasse quel breve, strano sorriso. Era impossibile decidere se fosse o no insultante, forse era solo così, come si fosse trattato di uno scherzo ben riuscito — e non me ne meraviglierei, al contrario, sarebbe proprio stato da lui. Era semplicemente inaudito [20] (L. G. 1964, 82-83).

---

[19] In: Attius 1978, I; L. G. 1968; in: Branting 1965, 27.

[20] « Där stod han. Tänk er det, han stod där livs levande framför mig. Och det tog mig en lång stund att fatta att det hade hänt och vad som var det märkliga med det. Sedan tog jag några steg tillbaka. Jag vet inte om jag var skrämd eller inte, det var bara det att jag inte ville ha honom alltför nära inpå mig.
Jag tror att jag försökte säga någonting, men jag kunde inte hitta på någonting att säga, absolut ingenting. Men han tittade lugnt och förbindligt på mig — han såg ut att ha blivit litet äldre, det var hela skillnaden. Och medan jag stod och stirrade på honom, såg jag hur hans ansikte förändrades och helt plötsligt — kom det där korta egendomliga skrattet. Och det var omöjligt att se om det var hånfullt eller inte, kanske var det bara så att han tyckte att der var ett lyckat skämt alltihopa — inte ens det skulle förvåna mig, det skulle tvärtom ha varit likt honom. Det var alldeles oerhört! ».

Quando Lars Gustafsson partecipa al dibattito svedese sul Vietnam, e su altri problemi connessi, osa dire apertamente che i rivoluzionari idealisti formano spesso una piccola minoranza che si infiamma per semplici pseudo-informazioni, e disapprova l'azione che su di esse si basa (L. G. 1969, 54). E come prova analizza il suo incontro con un capo delle *Black Panthers*, mettendone in luce il lato propagandistico e gli *slogans* che formano un muro opaco anziché un oggetto di comunicazione (L. G. 1969, 77). Egli ha poi fatto ricorso alla propria qualità di scrittore quando si è trattato di riprovare le azioni precipitate di certi movimenti pacifisti. Va da sé che ne ha ricavato una reazione furiosa: forse che una guerra atomica sarebbe stata preferibile all'occupazione sovietica? [21]. Anche da questo fatto si vede il suo gusto di contrapporsi all'opinione corrente, In più recenti pronunciamenti, egli finisce con l'assentarsi dal dibattito sociale [22]. Sente, come artista, che il perfezionarsi della sensibilità fino all'ermetismo scava un abisso tra creazione e pubblico (L. G. 1969, 89).

9. Nella penetrazione del mondo, sempre e di nuovo Lars Gustafsson si scontra con l'inatteso, il mistero, che inceppa ogni calcolo e congettura. Il vivere non si dipana puro e armonioso come una musica di Bach. È d'obbligo tenerne conto, prender coscienza dell'incombere di questa in-

---

[21] « D. N. » 23/12/81, 4.

[22] « Vi » 21/4/83, 14.

cognita. È il caso che fa abbandonare la postazione sui ghiacci polari al narratore, proprio quando compare il suo amico coi soccorritori (Bäckström e Palm 1965, 201 vv). E tutte le ragioni addotte da un altro dei personaggi gustafssoniani per organizzare una spedizione al Polo sono puri sofismi per non voler ammettere l'enigmatica attrazione esercitata dai ghiacci eterni. Nel paese dei sogni, l'autore conosce cose che gli rimangono ignote al suo risveglio (L. G. 1962, 34-35). In sogno gli si presenta una relazione, impensabile da sveglio, fra le fisionomie di Richard Nixon e Rudolf Hess (L. G. 1969, 85); vede cavalieri sconosciuti dirigersi verso destinazioni ignote; persone che gli volgono la schiena, scompaiono, prima che si sappia niente del loro destino (L. G. 1962, 40; 52-53; Branting 1965, 25). Nel fischiare del vento sente qualcosa che vuol decifrare, senza riuscire a comprenderlo (L. G. 1962, 59). Un vaso etrusco trattiene il proprio enigma:

> Nell'ombra del museo subitamente vidi / un recipiente etrusco, certo un orcio da miele / largo come fianco di donna / e le anse giocosamente tirate / proprio come orecchi per ben ascoltare / e un'espressione ben chiara: / un continuo provocatorio sorriso / come se offrisse in vendita / chi sa quali segreti [23] (L. G. 1962, 60).

Anche gli uccelli migratori portano con sè i loro segreti (L. G. 1962, 64). La raccolta di gemme nel museo lo attrae per la casualità che ha riunito insieme minerali così eterogenei (Branting 1965, 28). Punto nero nella neve, è un cane che svanisce nel nulla (Branting 1965, 31), un fungo non classificabile ha poteri magici nelle credenze popolari (L. G. 1969, 55). Sono, tutti, segnali del sottrarsi della realtà ad ogni ripartizione, della ricorrente labilità della frontiera che separa scienza e magia. Egli resta così sospeso tra gli estremi

[23] « I museets skymning märkte jag plötsligt
en etrurisk kruka, säkert ett honungskärl
som var brett med kvinnohöfter
och hade öronen lekfullt uppåtdragna
som för att lyssna riktigt bra
och det fanns ett tydligt ansikte
som hela tiden smålog utmanande,
som om det ville bjuda ut,
— vem vet vilka hemligheter ».

dell'irrazionale e del razionale (Enquist 1966, 111). Nell'arte egli ritrova un terreno dove il mistero può farsi oggetto di attrazione, dove il nucleo nascosto di ogni cosa può essere attinto [24]. Vi sono poesie che parlano del misterioso luogo dove si separano i versanti fra il misurabile e databile e l'essenza (L. G. 1962, 14-15). Su questo spartiacque egli può godere del ritrovamento casuale di qualche biglia della sua infanzia (L. G. 1972, 180), o seguire il tracciato di una città attraverso i tempi, fino alla scoperta che un elemento architettonico ha inesplicabilmente cambiato posto (L. G. e Hjorth 1965, 95). Con la sua enigmaticità esercita, specialmente sui giovani, un'attrazione ambigua, talvolta sproporzionata alla reale profondità della sua arte. Non per niente la parola favorita di Lars Gustafsson è « originalità » [25].

10. Le conseguenze di tutto questo mondo di idee si riflettono sullo stile di Lars Gustafsson. Si spiega la sua propensione per la verità dei generi letterari, per descrizioni di viaggi, diaristica, *reportage*, documentaristica, autobiografia (Attius 1978, III). Da ciò L. G. forma il proprio terreno letterario, si riscopre, reagisce al convenzionale [26]. Ciò spiega anche la tessitura soggettiva, lirica, del suo stile. Aspira all'intelligibilità, alla possibilità di un'identificazione, ma non sempre vi riesce. La sua ammirazione va ad una letteratura che riesca ad accostare il vissuto, l'esperienza (Enquist 1966, 117; 131-137). Gustafsson rifugge dal puro e semplice realismo, essendo ben conscio che l'arte differisce dalla realtà, e che la forma può tradire (Enquist 1966, 124). Ad esempio, non si perita di far uso di un linguaggio elevato.

Nel caso peggiore, la ricchezza del suo pensiero unita al suo gusto per il dettaglio ne rende la lettura difficile. Ma nei momenti in cui Gustafsson lascia prevalere l'inventiva, ci troviamo di fronte a uno scrittore straordinariamente affascinante.

RIA VRANCKX

[24] BÄCKSTRÖM 1965, 61.
[25] OLOFSSON 1983, 76; 77.
[26] BÄCKSTRÖM e PALM 1965, 92.

Bibliografia:

I. ALGULIN, *Svensk berättarkonst idag*, Stockholm, Svenska institutet, 1981.

H. ATTIUS, *60-tal och 70-tal i svensk litteratur. Litteraturhistoriskt kompendium*. Stockholm, Svenska institutet, 1978.

J. BRANTING, *Svenskt 60-tal. Ung lyrik*. Stockholm, Prisma/FIB: s Lyrikklubb, 1965.

L. BÄCKSTRÖM, *Klippbok. Litterärt in i sextitalet*, Stockholm, Rabén & Sjögren 1965.

L. BÄCKSTRÖM-G. PALM, *Sweden writes. Contemporary Swedish Poetry and Prose, Views on Art, Literature and Society*, Stockholm, Prisma/The Swedish Institute 1965.

B. CHRISTOFFERSON-S. FOESTER, *50-tal. En prosaantologi*, Stockholm, Rabén & Sjögren 1964, 68-74.

P. O. ENQUIST, *Sextiotalskritik*. Stockholm, Norstedt & Söner 1966.

G. O. ERIKSSON, *Lars Gustafsson: Berättelser om lyckliga människor. Noveller*, « Allt om Böcker » 1981: 1, p. 15.

L. GUSTAFSSON, *Ballongfararna. Dikter*, Stockholm, Norstedt 1962.

L. GUSTAFSSON, *Berättelsen om morbror Stig*, Stockholm, Norstedt 1976.

L. GUSTAFSSON, *Bröderna*, Stockholm, Norstedt 1964².

L. GUSTAFSSON, *Den egentliga berättelsen om herr Arenander*, Stockholm, Pan/Norstedt 1968.

L. GUSTAFSSON, *Den tjugoandra februari*, (*Bröderna* 1960) in:

L. GUSTAFSSON, *Dikter. Nella versione italiana di Giacomo Oreglia*. (Collana di poesia svedese 10), Stockholm-Roma, Italica/ca1970/.

L. GUSTAFSSON, *En Biodlares död*, Stockholm, Pan/Norstedt 1979.

L. GUSTAFSSON, *Homunculus*. (*Förberedelser till flykt 1967*), in:

V. EDSTRÖM-P. A. HENRICSON, *Svenska noveller*, Stockholm, Prisma 1970, 384-386.

L. GUSTAFSSON, *Konsten att segla med drakar och andra scener ur privatlivet. Kåserier*, Stockholm, Norstedt & Söner 1969.

L. GUSTAFSSON, *Lyckan* (*En förmiddag i Sverige 1963*). *Tornet i Cannobio* (*Herr Gustafsson själv 1971*), in:

M. GIORDANO LOKRANTZ-G. LOKRANTZ, *Litterära texter*, Stockholm, Svenska institutet 1972, 180.

L. GUSTAFSSON-D. HJORTH, *Thorn*. Kursbuch 1965 *Ny svensk berättarkonst*, Stockholm, Aldus/Bonniers 1966.

L. GUSTAFSSON, *Yllet*. Lund, Alba 1973.

H. ISAKSSON, *Förord*, « BLM » 1983: 2, 74.

J. MORTENSSON, *Gustafsson's Bee-keeper*, « Swedish Books » 1979: 2, 6-7.

T. OLOFSSON, *Skönheten är det enda som består*, « BLM » 1983: 2, 76-90.

C. WAERN, *Nu kan Lars Gustafsson lämna samhällsdebatten*: « *Jag ser att bättre krafter tar över* », « Vi » 21/4/1983, 14-15.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

LO STRANO CASO DELLA SIGNORA INGEBORG

Simmetrie simboliche e narrative in un romanzo di Hjalmar Bergman

« Il più grande talento fantastico, insieme con Selma Lagerlöf, della letteratura svedese »[1], Hjalmar Bergman, nato a Örebro nel 1883 e morto a Berlino nel 1931, è uno dei più significativi autori svedesi di questo secolo.

La gelosia, l'esplosione della rabbia, la pulsione di morte intrecciata a quella erotica, il desiderio represso, dalle coloriture talvolta incestuose, temi che il luogo comune associerebbe piuttosto ad un autore mediterraneo, furono al centro dei suoi interessi fin dalle opere giovanili.

Sono temi che, insieme con « le disfatte della volontà, lo sfaldarsi della ragione e della coscienza, le spaventose voragini della memoria »[2], ritroviamo in questo romanzo, scritto tra il maggio e il settembre del 1924, a metà strada tra Parigi e Segelholmen. Romanzo che lo stesso Bergman definiva « molto ben scritto e triste », confessando, in una lettera ad Albert Bonnier, di aver spesso pianto nel redigerlo.

A dar corpo e sostanza a questi temi è la vicenda lacrimevole di Ingeborg Balzar, proprietaria di una casa di mode a Stoccolma, la cui esistenza, fino a quel punto avviata sui solidi binari di una razionale quotidianità, viene sconvolta da un evento in apparenza banale, quale il fidanzamento di sua figlia. Il sorgere di un'irresistibile passione per il futuro genero la costringerà a scegliere il suicidio come unica soluzione ad una situazione intollerabile .

---

[1] E. Hj. Linder, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Stockholm, Natur och Kultur, 1965.

[2] L. Koch, nota introduttiva a « *I Markurell* », Torino, Einaudi, 1982.

Pappetta d'appendice, si dirà, ed a ragione, se ci si limiti alla pura considerazione degli eventi. Al contrario, tutt'altra consistenza rivela il romanzo, quando se ne scandagli la costruzione. Emerge, allora, una struttura geometricamente simmetrica, una narrazione densa di prefigurazioni, parallelismi, rispecchiamenti, a cominciare dagli stessi titoli dei capitoli, costruiti per opposizione ed analogia [3]. Immediata è la constatazione del carattere soltanto accessorio del motivo dell'innamoramento, sui cui, pure, Johannes Edfelt pone l'accento nella prefazione, definendo il romanzo « uno studio sull'attività insidiosa della passione erotica » [4]. Piuttosto, esso si rivela come l'emergenza più evidente dell'autentico movente dell'intreccio: il disgregarsi della personalità di Ingeborg Balzar, apparentemente granitica, sotto i colpi di una forza irrazionale, in questo caso l'amore, contro cui nulla possono volontà e ragione. Lo sfaldarsi della personalità, costruita, della protagonista favorisce il lento riemergere di un'altra se stessa, una se stessa che un'educazione fortemente religiosa (Ingeborg è figlia di un pastore), e un'esistenza borghese hanno represso e mortificato.

I desideri, le pulsioni riemergenti, simboleggiati dall'immagine del fantasma

Det varslar olycka, när gengångare dyka upp [5]

vengono inconsciamente percepiti dalla protagonista come minacce al proprio io o, almeno, a quello che ritiene tale. Proprio dal conflitto tra la nuova Ingeborg, — crisalide

[3] A « Fästmannens skulder » succede « Fästmannens försvarstal »; a « Pastor Primarius' dotter » si oppone « - en vanlig butiksflicka » (la minuscola è del narratore); a « Julias första fest » risponde « Julias andra fest »; nello scorcio di « Hösten », « Svartsjukans logik » si oppone a « Kroppens uppriktighet ». Infine, in rapida successione, nel finale del romanzo sfilano « Förnuftet segrar », « Svartsjukan segrar », « Kärlekens seger ».

[4] J. EDFELT, prefazione a *Chefen fru Ingeborg*, Stockholm, Bonnier, 1952.

[5] HJ. BERGMAN, *Chefen fru Ingeborg*, cit. p. 232.« È un presagio di sciagura, quando riappaiono i fantasmi ».

finalmente trasformatasi in farfalla, per usare l'espressione di Julia Koerner, uno dei personaggi secondarii — e la morale da lei condivisa fino a poco prima, conflitto simbolicamente espresso dall'opposizione Moda/Chiesa, nasce il suicidio, come estremo tentativo di proteggere il proprio *ego* dall'annientamento e di liberarsi di un *es* giudicato malvagio e riprovevole.

I due termini già suggeriscono l'impostazione dichiaratamente introspettiva del romanzo, il cui intreccio si innesta su di un sostrato tematico, la concezione bergmaniana della vita e della condizione umana rispetto ad essa, che ne determina la costruzione e la scrittura.

Il succedersi, nella prima metà del testo, di eventi (l'affare dei cappelli, il fidanzamento, l'arrivo del mendicante e quello del presunto fidanzato, la vendita di primavera, le narrazioni retrospettive sulla ditta e la famiglia Balzar, la festa di Julia) di cui non si comprende il probabile esito e il reciproco legame, mima il susseguirsi nella vita di accadimenti apparentemente slegati, e che solo ad un esame retrospettivo rivelano il loro più profondo significato e l'intima connessione.

Sul piano della scrittura, l'idea si traduce nelle interminabili catene di fatti che punteggiano la narrazione, elenchi di eventi senza soluzione di continuità

Överansträngning, trötthet (konstaterad även av främlingar som prinsessan), dotterns överraskande och allt annat än kärkomna förlovning, oro över fästmannens personlighet och affärer, tvister med sonen, oro och grubbel beträffande affärens framtid, en trist förkänsla av att snart bli utträngd både ur affär och hem, den åldrandes nyfikenhet och avund mot ungdomen, en till synes betydelselös liten episod vid Julias fest [6].

[6] Ibidem, p. 283. « L'affaticamento, la stanchezza (constatata anche da estranei come la principessa), il fidanzamento a sorpresa e tutt'altro che bene accetto della figlia, la preoccupazione per la personalità e gli affari del fidanzato, i litigi col figlio, la preoccupazione e i pensieri per il futuro del negozio, un triste presentimento di venire presto estromessa sia dal negozio che da casa, la curiosità e l'invidia di chi invecchia per i giovani, un piccolo episodio in apparenza insignificante alla festa di Julia ».

L'inadeguatezza dell'uomo a comprendere il senso degli eventi e ad agire su di essi servendosi degli strumenti della ragione e della volontà, è dichiarata, in apertura di testo, dal prologo, che si interroga e ci interroga sulle imponderabili conseguenze di un qualsiasi avvenimento, e ribadita dall'episodio del mendicante, il cui arrivo, dapprima temuto come presagio di sventure, viene successivamente accettato come normale, non intuendone i fatali e tragici effetti. Una figura retorica, l'ossimoro, col suo contemporaneo affermare e smentire, è la traccia nella scrittura dell'influenza del motivo.

Ad esso rimanda la narrazione ' smentita ' che accompagna il dipanarsi degli eventi, sfruttando la presenza di personaggi sosia, come i due Louis de Lorche, la cui omonimia consente al narratore di orchestrare una ' tragedia ' degli errori, o introducendo personaggi devianti, come l'italiano avvelenato dal gas, al solo scopo di creare in Ingeborg e, attraverso lei, nel narratario, attese e certezze puntualmente smentite dai fatti, allo stesso tempo illustrando l'approccio tutto fantastico e soggettivo della stessa Ingeborg al reale.

Alla narrazione ' smentita ' si oppone, come è ovvio in un romanzo improntato alla più rigorosa simmetria, una narrazione ' presagita ', che si nutre di veri e propri presagi (i racconti-apologhi di Julia Koerner, nelle primissime pagine del testo, il primo dei quali preconizza il risvegliarsi in Ingeborg di antiche pulsioni, il secondo che ne preannuncia il tragico destino di vittima del conflitto tra Amore e Dovere), ma, più spesso, delle frasi apparentemente banali dei personaggi che, a fatti compiuti, rivelano il loro più profondo e sempre inconsapevole significato.

Superata la metà del testo, al di là dell'incendio del bosco, vero spartiacque della vicenda, ai presagi si sostituiscono i commenti dei personaggi, unico indizio concesso al narratario dell'effettivo compiersi degli eventi. Ai personaggi di Elsa de Lorche, la madre del fidanzato, di Andersson, il vecchio capufficio della ditta Balzar, di Maria la Silenziosa, la governante, tutti, per impedimenti di natura diversa, relegati al rango di semplici spettatori dei conflitti

e delle passioni altrui, è affidato, a turno, il ruolo dell'osservatore/coro. Spetta a loro, adempiendo alle funzioni classiche dei personaggi minori, spingere Ingeborg a riconoscere coscientemente il suo sentimento per Louis. Un duplice approccio percettivo alla realtà, al livello dell'essere e a quello dell'apparire, da Todorov [7] indicato come tipico dei personaggi-vittime, caratterizza, infatti, la protagonista. Nell'intervallo (ben dieci capitoli, sui trenta in cui il romanzo è articolato) necessario perché l'amore passi dal livello inconscio (l'essere) a quello cosciente (l'apparire), il comportamento di Ingeborg riprodurrà i più noti meccanismi di difesa dell'io: rimozione, spostamento, formazione reattiva, dando concretezza esemplificativa al carattere introspettivo del romanzo.

A rendere ancora più dubbia la percezione del reale si aggiunge l'assenza, nei fatti della vita, di valori assoluti e il loro assumere, di conseguenza, una connotazione positiva o negativa nella valutazione di ciascuno. Il concetto, riassunto nell'espressione de Lorcheana « allting kan vara lika bra » [8], esemplificato dalle versioni contrastanti, sul presunto alcoolismo di Louis, sulla morte del padre, sul tentato suicidio del sosia, simboleggiato dall'episodio delle due vecchie, « två tvillingar » che costruiscono « så olika världar (...) på samma lilla händelse » [9], rimbalza come una eco in tutto il romanzo, la cui cifra costruttiva è la duplicazione.

Movente dell'intreccio è proprio il conflitto tra due Ingeborg Balzar, l'una razionale, l'altra temperamentale, realizzazione di un tema, quello del Doppio, appunto, che Otto Rank indica come una costante della letteratura, in parti-

---

[7] T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in *L'analisi del racconto, le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas, 1969.

[8] pag. 87 « tutto si equivale ».

[9] pag. 96 « due gemelli », « mondi così diversi (...) sullo stesso piccolo avvenimento ».

colar modo di quella romantica [10]. Il tema rappresenta la simbolizzazione e la contrapposizione, sul piano figurativo, di due aspetti distinti della stessa personalità. Nell'immagine del Doppio, secondo quanto suggerisce Rank, finirebbero, infatti, per personificarsi, sotto la spinta del senso di colpa, le inclinazioni e le pulsioni sentite come riprovevoli.

Due le relazioni che in *Chefen fru Ingeborg* più direttamente si richiamano al tema, esemplificandone i momenti essenziali: la prima, quella tra Ingeborg e la faccia oscura di se stessa, descrive l'insorgere delle pulsioni e dei desideri fino a quel punto rimossi, perché giudicati inaccettabili moralmente, e il senso di colpa che ne deriva; la seconda, quella tra i due Louis de Lorche, assimilabile alla relazione tra i William Wilson dell'omonima novella di Poe e, per alcuni aspetti, a quella tra il Dr. Jekyll e Mr. Hyde del celeberrimo romanzo di Stevenson, vede il compiersi del processo di sdoppiamento, con il personificarsi di quegli stessi desideri e pulsioni in un altro se stesso, che si pone come il riflesso negativo del primo.

Quest'ultima relazione rappresenta uno svolgimento quasi esemplare del tema, di cui presenta i tratti essenziali. L'impulso a liberarsi violentemente dell'antagonista, alla base del quale Rank individua la necessità di liberarsi della persecuzione di un io malvagio, meno doloroso per il proprio narcisismo quando venga realizzato su di un altro, e il cui effettivo concretizzarsi ricade, generalmente, sul protagonista. Il primo Louis è, infatti, accusato di aver spinto il sosia a togliersi la vita, accusa che egli respinge, ammettendo soltanto di avere, ad un certo punto, smesso di dissuadere il compagno dai suoi propositi suicidi. La persecuzione del Doppio nei confronti del sosia: lo spettro del secondo Louis, segnato dal tentativo del primo di mutilare la sua personalità, rescindendone la parte malvagia, perseguita il sosia, seguendolo da vicino, talvolta precedendolo, dovunque egli vada, screditandolo con la storia della sua crudeltà e del tentato suicidio. Il tentativo, da parte del Doppio, di ostacolare la realizzazione del sogno d'amore del sosia.

[10] O. Rank, *Il Doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1979.

È in Julia Koerner, antonomasticamente opposta ad Ingeborg Balzar, quale attrice in opposizione alla donna d'affari, che si incarnano, nella situazione d'apertura del romanzo, l'istinto, la fantasia, l'erotismo rimossi nella protagonista. I due personaggi, che rappresentano la sensualità e la razionalità della medesima donna, si pongono in maniera diametralmente opposta di fronte al proprio corpo, all'amore, alla gente, agli strumenti di seduzione (la moda). Con la rottura dell'equilibrio interiore di Ingeborg, collocata in una per lei particolare epoca fisiologica (quella di un anticipato climaterio) ed affettiva (l'imminente ingresso del figlio nella ditta e il fidanzamento della figlia stanno per sottrarle quelli che, per anni, sono stati suoi interessi esclusivi), istinto, passionalità, erotismo, sensualità sempre più prenderanno corpo nella stessa Ingeborg, affievolendosi in Julia.

Particolare rilevanza assumono nella relazione tra Ingeborg e Julia, come in quella tra i due Louis de Lorche, i riferimenti allo specchio di cui il testo è disseminato. Significativamente *Chefen fru Ingeborg* si apre nella stanza dello specchio della ditta Balzar, nota insieme realistica e simbolica della dimensione in cui il racconto si attua. È accanto ad uno specchio che Julia e il Doppio/Louis de Lorche compaiono per la prima volta, suggerendo la loro specularità rispetto ad Ingeborg e Louis, il loro essere nient'altro che proiezioni, della sensualità, l'una, della presunta malvagità, l'altro, dei due personaggi. Ma lo specchio è anche, per antonomasia, simbolo della vanità, dell'amore per il proprio aspetto; per questo Ingeborg, che ha rimosso la propria fisicità, rifiuta di guardare l'immagine di un corpo ancora splendido che lo specchio le rimanda; per questo Julia, proiezione della sensualità di Ingeborg, pura fisicità, è così fortemente affascinata dalla propria figura riflessa.

Ennesima discriminante tra la protagonista e la sua proiezione sensuale è un gesto, il bacio del piede nudo, che nell'universo del romanzo sembra assurgere al rango di massima espressione dell'amore, introducendovi, tra l'altro, il

motivo feticistico del ' piede ', che più volte, sempre più carico di significati, ricorre nel testo. Proprio questo gesto, l'ultimo compiuto da Ingeborg prima della morte, sancisce l'avvenuto ribaltamento della sua personalità, stabilendo, inoltre, un'identità, lasciata intuire al lettore fin dall'inizio, tra il figlio, Kurt, e il genero, Louis, confermata dall'alternarsi dei due personaggi in altre situazioni, tutte riconducibili al rapporto semi-incestuoso con Ingeborg.

All'insegna della duplicazione, infatti, simmetrie ed identificazioni sono realizzate tra i personaggi, attraverso il loro succedersi nelle medesime situazioni o il ricorrere alle stesse espressioni. ' Coppie ' si formano e si dissolvono all'interno dei tre rapporti/archetipi, l'incesto, il suicidio, la persecuzione, cui è possibile ricondurre la maggior parte delle relazioni tra i personaggi del romanzo.

L'amore che lega Ingeborg e Kurt, il cui carattere inconsapevolmente incestuoso è dal narratore apertamente dichiarato, assume valore più segnatamente erotico trasformandosi nella relazione Ingeborg/Louis, a sua volta, un tempo, « blint förälskad » [11] di sua madre. È la rottura del cordone ombelicale che, a livello affettivo, ancora lega madre e figlio, che consente a Kurt di intrattenere una relazione non superficiale con una donna. Tuttavia nel rapporto con Julia, significativamente non una coetanea ma una donna più vecchia di lui, Kurt cerca ancora una immagine materna. Il suo legame con l'attrice è, in sostanza, una riproposta della relazione semi-incestuosa con la madre. Lo stesso amore di Ingeborg per Jacques Balzar, suo marito, nato, più che dalla passione, dalla riconoscenza per un uomo di trenta anni più vecchio che le ha teso la mano in un momento difficile, mostra caratteri incestuosi.

Il suicidio, motivo caratterizzante entrambe le relazioni di Doppio, ricorre in una terza, collocata esternamente alla durata del racconto e di cui veniamo a conoscenza solo analeticamente. Si tratta del suicidio del padre di Louis, solo dalla madre riconosciuto come tale e da lei attribuito

[11] pag. 94 « ciecamente innamorato ».

alla persecuzione del figlio, giustificata, a livello profondo, dalla relazione semi-incestuosa che li lega.

La persecuzione, infine, simboleggiata da un'immagine, quella del gatto e del topo, in cui i vari personaggi si alternano nei ruoli della vittima e del carnefice, è triplicata nelle relazioni Louis/padre, Ingeborg/Louis, Doppio Louis/Ingeborg.

La stessa simbologia del romanzo, insolitamente pesante, è rigidamente organizzata in coppie oppositive, la cui scissione conduce all'individuazione di due sfere simboliche nettamente contrapposte: la Vita e la Morte. Nell'arco annuale in cui la vicenda è compresa, la successione stagionale adottata dal narratore isola e contrappone da un lato il risvegliarsi e l'esplodere della natura (Primavera ed Estate), dall'altro la sua involuzione e morte (Autunno ed Inverno), analogicamente rimandando al risvegliarsi e all'esplodere degli assopiti sensi di Ingeborg, e al suo successivo e definitivo reprimerli sotto la spinta di remore morali. Come se non ritenesse sufficienti simboli pur così espliciti, il narratore ve ne aggiunge altri, quasi a volerne definire il senso in maniera non equivoca. Così sovrappone all'Estate il fuoco, il caldo, il rosso, simboli che rimandano alle nozioni di passione, peccato, sessualità, insieme ad uno suo personale, l'incendio, ricorrente nei suoi lavori giovanili col significato di 'desiderio represso '. All'Inverno aggiunge la neve, il freddo, il bianco, significanti il nulla, la morte, l'assenza d'amore e di libido. Al bianco e al rosso si affiancano, nella tavolozza simbolica del testo, i colori rosa, azzurro, nero, ciascuno dei quali trae significato dall'esser posto in opposizione all'altro. Il bianco, oltre che al rosso, si contrappone al nero nell'immagine della ' coppia di cavalli ' che, figurativamente, designa le relazioni tra Louis de Lorche e il suo Doppio e tra Kurt e il Doppio Louis, immagine in cui si riconosce la contrapposizione tra la Vita e la Morte e tra la Carne e l'Intelletto che costantemente agisce sul fondo del testo. Infine l'azzurro, unico colore funzionante ' a solo ', correlato alle nozioni di armonia, luce intellettuale, verità domina la camera della de Lorche (colei che sbroglia la matassa degli eventi e ne rivela il

senso ad Ingeborg), il cui valore di luogo distaccato dalla terra, dalle passioni mondane, in cui è possibile una serena contemplazione, nozioni anch'esse simboleggiate dal colore azzurro, è amplificato dalla collocazione all'ultimo piano dell'edificio.

La duplicità della percezione del reale non manca di far sentire i suoi effetti sulla scrittura del romanzo; ad essa si devono le coppie allitteranti di aggettivi, di significato spesso contraddittorio, il raddoppiarsi delle espressioni, le catene di aggettivi, talvolta accomunati dal suono (l'allitterazione essendo una costante della scrittura bergmaniana) che nel reciproco contraddirsi o sommarsi dicono la difficoltà di definire univocamente una realtà complessa e polimorfa.

Ciò che rende possibile il funzionamento della narrazione ' smentita ' è il coincidere dell'osservazione del narratario con quella di Ingeborg. Tutto, del resto, nel romanzo, dall'intreccio alle relazioni tra i personaggi, riconduce alla protagonista, come al nucleo di una forza centripeta che lo attraversi.

In questa direzione sembra andare anche la scelta della tecnica del disegno dei personaggi e dei moduli linguistici. L'adozione della tecnica caricaturale, intesa come un'esagerata insistenza sulle caratteristiche o almeno una caratteristica del soggetto, nasce, certo, dalla convinzione di Bergman che la caricatura, raramente probabile, sia tuttavia più degna di fiducia del cliché, e dal gusto di Bergman stesso per personaggi grotteschi, paradossali, anormali, ma è innegabile che la caricatura sia, in questa occasione, anche un espediente narrativo per illustrare l'atteggiamento della protagonista nei confronti del reale. La deformazione del carattere, fisico e/o psicologico, dei personaggi, la sua riduzione ad un solo tratto tipizzante che ritorna, ossessivamente, ogni qualvolta essi entrino in scena, deriva non da tratti oggettivi, ma dalla particolare disposizione psicologica di Ingeborg nei loro confronti. Attraverso un processo di tipo espressionista, la deformazione psicologica della protagonista si concreta in deformazione fisica negli altri personaggi, schematizzati, imprigionati in un unico tratto somatico che li annulla, li cancella nella loro complessità di ' persone '. Ma quel che Ingeborg ritiene della complessità fisica e psichica dei personaggi che incontra è proprio ciò che, perché assente o fastidiosamente presente in lei stessa, con più forza ne colpisce la fantasia. Così, ad esempio, non è difficile comprendere perché siano le mani il tratto tipizzante Julia Koerner: agli occhi di Ingeborg, Julia è una donna che ha una forte ' presa ' sul mondo, che ' afferra ' quel che di bello la vita ha da offrirle. È il senso di colpa nei confronti di una persona meno fortunata che spinge Ingeborg a percepire, in ogni gesto o parola di Elsa de Lorche, un sottile, inespresso, costante rimprovero alla sua ricchezza. Attraverso lo stesso processo, sull'immagine dell'uomo della cicatrice, il presunto fidanzato che si rivela più tardi come il mancato suicida, Ingeborg proietterà, di volta in volta, le sue attese di donna, di madre, di donna d'affari, attribuendogli qualità che egli non possiede.

Che il processo di deformazione dei personaggi parta dalla protagonista appare meno evidente in quelli che fanno parte del mondo di Ingeborg prima che si avvii il movimento del racconto, la cui presentazione è sempre realizzata in una forma narrativa cui la forte presenza del narratore attribuisce un certo grado di oggettività. Al contrario, la presentazione dei personaggi che soltanto dopo l'inizio del movimento entrano in relazione con la protagonista è filtrata attraverso Ingeborg, le cui impressioni sono registrate utilizzando strumenti discorsivi che vanno dal discorso riferito interiore allo stile indiretto libero. Il discorso di Ingeborg è, infatti, prevalentemente interiore (sia esso discorso riferito interiore, discorso trasposto o stile indiretto libero). Anche nella prima parte del romanzo, caratterizzata, a livello di ' linguaggio ', dall'adozione quasi integrale del discorso riferito, lo strumento discorsivo di Ingeborg è di tipo indiretto, spessissimo uno stile indiretto libero che trapassa in un autentico ' monologo interiore ', fatto di frasi spezzate e di pensieri interrotti. La scelta di tale strumento discorsivo, come si è accennato, non può considerarsi casuale, ma rientra anch'essa nella volontà del narratore di fare di Ingeborg il perno della narrazione; il discorso

interiore della protagonista ri-medita, ri-elabora, re-interpreta tutto quel che accade nel racconto, falsando, in un gioco di attese proiettate e smentite, l'osservazione del narratario. A caratterizzare ulteriormente il ' discorso ' di Ingeborg contribuisce la realizzazione del suo discorso interiore nella forma di un'interrogazione che il personaggio rivolge a se stesso, testimonianza della scissione della sua personalità.

Le ultime considerazioni sulla centralità della protagonista nella costruzione del romanzo, sul carattere introspettivo del suo discorso suggeriscono un'interpretazione che collochi tutta la vicenda, o almeno una parte di essa, in una dimensione onirica. Una leggera forzatura del testo consentirebbe di chiudere la narrazione ' reale ' nel terzo capitolo « Besvikelsen ', sull'addormentarsi di Ingeborg, e di considerare tutti gli eventi successivi come un parto della sua fantasia. Da Freud in poi, la dimensione del sogno è comunemente considerata quella in cui trovano espressione e soddisfazione i desideri e gli istinti repressi nella vita cosciente. Il valore fortemente simbolico di personaggi, il Doppio Louis, Larzon (la memoria), e di eventi, l'incendio del bosco, verrebbe giustificato da una simile interpretazione. La stessa morte della protagonista, soltanto sognata, assumerebbe valore di rivalsa su coloro da cui si crede trascurata, di espediente infantile per sollecitarne l'affetto e le premure.

PINA MARTORIELLO

TEMI DEGLI ELEMENTI E TEMI DEI SENSI NELLA LIRICA DI KARIN BOYE

0. L'opera poetica di Karin Boye si apre e si chiude con una metafora vegetale: l'albero [1]. Articolatasi negli anni 30/40, quest'opera appartiene per temi e soluzioni formali alle avanguardie poetiche svedesi, in ritardo di circa venti anni sulle avanguardie storiche. Le tematiche prevalenti nella raccolta che qui interessa, *För trädets skull* (« Per amore dell'albero », 1935), gravitano intorno alla problematica interna all'io ed al suo rapporto con il tempo, lo spazio e gli altri. Lo sfondo teorico è percorso dagli influssi di Kierkegaard, di Husserl, di Heidegger e di Freud. Caratteristico è il trattamento costantemente ambiguo dei motivi, in bilico fra il recupero delle tradizioni più antiche e le soluzioni contemporanee più avanzate. Le metafore insistenti della fame e della sete, per esempio, sono tipicamente espressioniste, ma allo stesso tempo sono citazioni bibliche. Come nei salmi, raffigurano infatti il bisogno del soggetto di espansione personale e di contatto col trascendente.

Il rapporto dell'io col mondo esterno e con gli altri è vissuto, nella raccolta, prima come antagonismo, poi come reciproca scoperta, infine come presa di coscienza di una solitudine insanabile, cosmica. Le relazioni fra le diverse componenti dell'io sono trasferite in un simbolismo preva-

[1] *Trädet under jorden* (« L'albero sotto terra »), *Martall* (« Pino nano »), *Unga viljor viner* (« Giovani volontà gemono »), in K. BOYE, *För trädets skull*, Stockholm 1935.

lentemente vegetale ed animale. L'albero è il protagonista della raccolta ed è figura dell'individuazione dell'io. Da un lato lo tormenta la spinta alla sua espansione naturale, dall'altro la nostalgia delle sue origini ancora indifferenziate. Talvolta nella raccolta dominano tratti onirici, volute dissonanze, scarti di tono che riproducono sul piano formale il tema della disarmonia del soggetto. Tutta la raccolta è impostata su opposizioni semantiche elementari che istituiscono il movimento.

1. *Io/Tu.*

In molte liriche le opposizioni sono grammaticali: l'io parlante è opposto ad un soggetto esterno a sé, un 'tu' generico identificabile con un'umanità diversa e forse nemica.

In *Ni ropar på människor* (« Invocate uomini ») l'altro è immaginato sopraffacente, a « grandi dimensioni », forse citando in modo ironico il Superuomo nietzschiano:

Ni ropar på människor av stora mått. Vad ger stora mått åt en
människa?
Att bli intet och glömma sig själv för det som är större än hon[2].

Al 'voi' come categoria senza volto si oppone l'io parlante che afferma la propria originalità. Il voler riaffermare se stesso implica la rivalutazione del proprio mondo interiore, storico ed irripetibile. L'io si realizza al livello dell'in-essere come esistenziale e dell'esser-dentro come categoriale. Come in-essere si prende cura di qualcosa presso cui è, come essere-nel-mondo si trova di fronte alla propria disperazione. Il non-importar-nulla agli altri è il tema della lirica *Kerub* (« Cherubino »):

[2] *Ni ropar på människor* (« Invocate uomini »): « Invocate uomini di grandi dimensioni. Cosa dà grande dimensione ad un uomo? / Annullarsi e dimenticare se stesso per ciò che è più grande » (p. 171).

De ropar efter dig: « Oren, oren! »
därför att de aldrig drabbades av renhet[3].

L'opposizione semantica *oren/renhet*, posta in rilievo alla fine dei versi, crea un ossimoro: purezza immonda, condizione dell'esistenza personale. Il giudizio unilaterale da parte degli altri ne fa dei persecutori che non riconoscono in sé la stessa condizione del perseguitato. Nel momento in cui il 'tu' si prende cura dell'io parlante, si crea un'identificazione esistenziale. L'apoteosi dopo la sofferenza è sottolineata da uno schema anaforico:

Också du, som våndas under alla klander
också du är kallad till din plats bland keruberna[4].

In *Nattens djupa violoncell* (« Il profondo violoncello della notte ») il richiamo all'altro si risolve in un grido onomatopeico, quello del gabbiano con cui l'io si identifica provvisoriamente:

Du! Du! Du!
En mås är jag och på vilande sträckta vingar
dricker jag havssalt salighet[5].

L'identificazione del soggetto con il gabbiano viene scandita dai due giambi consecutivi sottolineati dalla cesura (ĕn mås är jāg). Mimetico è il secondo emistichio, allitterante e tenuto sospeso dalle molte brevi, appunto come un fluttuare di ali tese (vīlăndĕ, străcktă, vīngăr). Il volo estatico del gabbiano è di breve durata. Nella dimenticanza l'io fugge davanti al suo passato, ai suoi condizionamenti di 'gettato a vivere' in un mondo che non si è scelto. *Havssalt salig-*

[3] *Kerub* (« Cherubino »): « Ti grideranno dietro: 'Impuro, impuro!' / perché non sono stati mai colpiti dalla purezza » (p. 172).

[4] *Kerub* (« Cherubino »): « Anche tu che soffri sotto il biasimo di tutti, / anche tu sei chiamato al tuo posto tra i cherubini » (p. 172).

[5] *Nattens djupa violoncell* (« Il profondo violoncello della notte »): « Tu! Tu! Tu! / Io sono un gabbiano e sulle ali tese, immobili / bevo una beatitudine salata di mare » (p. 174).

het (« beatitudine salata di mare ») è metafora sensoria che accoppia all'astrazione il concreto e il tecnico: il mare-assenzio di Strindberg.

In *Du är fröet* è immediato il trasferimento psicoanalitico della terra ad elemento materno indistinto:

> du är det barn som väntas
> jag är din mor [6].

Gli ultimi due versi fanno esplodere in ostilità la complementarità tra i due principi del movimento: il seme-bambino (principio di identificazione attivo, maschile) e la terra-madre (principio femminile, passivo e tendenzialmente indistinto):

> Något växer och spränger mig
> käraste, du! [7].

Con la nascita, l'io-gettato-nel-mondo si trova davanti al rischio della sua stessa dissoluzione.

Il tema dell'esclusione dal mondo è evidente in *Bekännelse*:

> Blod av mitt blod, ni som dömt mig hårt
> och mig i skam förskjutit,
> nog kände jag, då jag slungades ut,
> att mot ett helt jag brutit [8].

L'apostrofe all'altro come *Blod av mitt blod* (« sangue del mio sangue ») ne sottolinea violentemente il tradimento. Il verbo *slungades ut* (« fui scagliata fuori ») cita il concetto heideggeriano di *Geworfenheit* (« essere-gettato »), legato etimologicamente ad *Entwurf* (« progetto »). L'essere gettato esprime il che-c'è dell'Esserci, aperto dalla situazione emotiva:

> slås till jorden och resa mig upp
> med alla nerver bräckta [9].

L'opposizione è tra *slås* (« essere abbattuti ») e *resa sig upp* (« rialzarsi »). La caduta equivale ad una sconfitta perché l'individuo si alza « con tutti i nervi spezzati », ma anche ad un recupero di forze, perché l'io, come Anteo, riprende contatto con la propria matrice originaria. La scissione dell'io provoca un senso di vertigine. Il duplice movimento di avvicinamento/allontanamento proietta l'io nel mondo-ambiente, nell'incontro con il con-essere, ma anche nel ritorno all'in-essere.

La perdita di identità è il tema dei versi di chiusura:

> Jag hörde mitt eget rop om hjälp
> ur öde öknar stiga,
> visste med ångest: jag är ni [10].

Si infrange la prigionia della solitudine quando l'io ascolta il proprio richiamo d'aiuto come se venisse da un altro e si rende conto che il proprio destino ne ripete mille altri.

L'accento metrico, cadendo sulla triade *hörde, hjälp* e *rop* (« ascoltai », « aiuto » e « grido »), pone in luce la tematica espressionista del grido, dell'urlo, mezzo espressivo dell'*Urmensch*.

2. *I colori.*

I colori sono usati nella raccolta con consapevole ambivalenza. I colori fondamentali sono i colori puri, tutti sim-

---

[6] *Du är fröet* (« Tu sei il seme »): « Sei il bambino atteso / io sono tua madre » (p. 178).

[7] *Du är fröet* (« Tu sei il seme »): « Qualcosa cresce e mi lacera / carissimo, tu! » (p. 178).

[8] *Bekännelse* («Confessione »): « Sangue del mio sangue, voi che mi avete giudicato duramente / e cacciata nella vergogna, / ho sentito abbastanza quando fui espulsa, / che avevo urtato contro una totalità... » (p. 189).

[9] *Bekännelse*: « essere abbattuta in terra e rialzarmi / con tutti i nervi spezzati... » (p. 189).

[10] *Bekännelse*: « Ascoltai il mio richiamo d'aiuto / salire da deserti desolati, / e seppi con angoscia: io sono voi » (p. 190).

bolici, secondo i programmi espressionisti: il nero, il bianco, il giallo, il rosso, il verde e l'azzurro. Al bianco è legata, per esempio, l'idea dell'ascensione in *Ingenstans*:

> Jag sträcker mig upp och känner läpparna våta
> av vita extaser [11].

L'aggettivo *våta* (« umide ») riferito a *läpparna* (« labbra ») viene associato all'elemento femminile, all'umidità calda e prepara per allitterazione *vita* (« bianche »), che ha le associazioni opposte di aridità, freddezza, maschilità. Il bianco è colore freddo, di astrazione, ma indica anche una pace rarefatta.

L'argento, colore lunare, legato all'acqua è presente in *Trädet under jorden*:

> Det växer ett träd under jorden,
> en hägring förföljer mig,
> en sång av levande glas, av brinnande silver [12].

I due ossimori, sottolineati dal parallelismo metrico e sintattico, contrappongono minerali freddi: *glas* (« vetro ») e *silver* (« argento ») da un lato e *levande* (« vivente ») e *brinnande* (« fiammeggiante ») dall'altro: participi presenti che richiamano il calore del fuoco. C'è poi un verde intenso come metamorfosi biologico-spirituale dopo il risveglio dalle tenebre: *gröna ögon* (« occhi verdi ») nella lirica *Kunskap*:

> Men om du rak som en droppe
> faller i havet att upplösas,
> färdig för all förvandling —
> då skall du vakna med pärlemorhud
> och gröna ögon
> på ängar där havets hästar betar
> och vara kunskap [13].

---

[11] *Ingenstans* (« In nessun luogo »): « Mi tendo e sento le labbra umide / di bianche estasi » (p. 169).

[12] *Trädet under jorden* (« L'albero sotto terra »): « Cresce un albero sotto terra, / un miraggio mi perseguita, / una canzone di vetro vivente, di argento in fiamme... » (p. 186).

[13] *Kunskap* (« Conoscenza »): « Ma se tu dritto come una goccia / cadi nel mare fino a perderti, / pronto per tutte le metamorfosi / allora ti sveglierai con pelle di madreperla / ed occhi verdi / su prati dove i cavalli del mare pascolano / e sarai conoscenza » (p. 200).

Il contesto marino introduce il bianco come simbolo contemplativo, espressione della vita interiore. La madreperla suggerisce trasparenze e trascoloramenti, mutevolezze e metamorfosi.

Il nero, colore dell'oscurità sotterranea e profonda, associato all'inconscio, al buio del mondo fetale è il terreno adatto per proiezioni di natura mitologica, spettri, mostri e giganti. L'impressione di paesaggio mentale in *Martall* è avvalorata del nero che si afferma come colore-urto:

> Svarta mot kvällens stormhimmel
> tecknar sig vridna spökkonturer [14].

I « contorni spettrali » potrebbero essere anche spettri personali esteriorizzati, creazioni della coscienza emerse in un'atmosfera di sogno: l'insieme dei residui dell'attività psichica dell'io. Nella raccolta predomina il legame tra oscurità e abisso, discesa verso il fondo.

3. *Pesante/leggero e denso/trasparente.*

Le antinomie di pesantezza/leggerezza e densità/trasparenza caratterizzano molte liriche della raccolta.

La pesantezza rappresentata come affondare le radici nella terra è evidente in *Trädet under jorden*:

> En ångest förföljer mig
> Den sipprar ur jorden
> Där våndas ett träd i tunga lager av jord [15]

---

[14] *Martall* (« Pino nano »): « Neri contro il cielo tempestoso / si disegnano contorni contorti di spettri » (p. 201).

[15] *Trädet under jorden* (« L'albero sotto terra »): « Un'angoscia mi perseguita. / Stilla dalla terra. / Là soffre un albero in pesanti strati di terra » (p. 186).

L'albero è angosciato, soffre e si contorce sotto i colpi dei venti. Il profondo strato di terra se da un lato lo imprigiona, dall'altro rappresenta un richiamo verso il suo passato, il mondo fetale. La sofferenza dell'albero si identifica con la sofferenza del soggetto.

In *Den stunden* la densità si oppone alla trasparenza e alla tranquillità:

> Ingen sjö när dimmorna lättar
> speglar sådan stillhet
> som den stunden [16].

Il lago, simbolo contemplativo, oppone la sfera dell'acqua a quella dell'aria, cui appartiene la nebbia. Il paesaggio lacustre è tradizionalmente simbolo dell'anima individuale.

4. *Caldo/freddo e tattile/odoroso-visivo.*

In *Din värme* viene ripreso con insistenza il rapporto tra calore ed anima:

> Din värme, din djupa värme
> ger mig själ [17].

Själ nel contesto significa vita interiore ed emotiva e nel contesto si inserisce nella problematica heideggeriana del rapporto dell'essere-nel-mondo con il proprio ente, cioè con la propria essenza più intima.

In *Ögonen är vårt öde* (« Gli occhi sono il nostro destino ») l'opposizione caldo/freddo è opposizione calore/fratellanza da un lato e freddo disprezzo dall'altro, che si riferiscono al mondo della ragione, della morale.

---

[16] *Den stunden* (« Quell'istante »): « Nessun lago, quando le nebbie si sollevano / rispecchia tanta immobilità / come quell'istante » (p. 173).

[17] *Din värme* (« Il tuo calore »): « Il tuo calore, il tuo profondo calore / mi dà anima » (p. 209).

In *Blonda morgon* la non sonorità della sensazione tattile dei capelli si collega con un'impressione visiva, il mattino che nasce quasi in sordina:

> Blonda morgon, lägg ditt lena hår
> mot min kind och andas orörd i din tystnad [18].

Il ritmo trocaico, sottolineato dalla cesura, imita, appunto, i due tempi del respiro.

In *Trädet under jorden*, l'angoscia dell'albero è sperimentata come nostalgia di un profumo promesso e perduto:

> Å vind! Solljus!
> Känn den våndan:
> löften om doft av paradisunder [19].

5. *Chiuso/Aperto.*

L'apertura, in queste liriche, è collegata a temi di ampiezza, estensione, proiezione dell'essere verso la conoscenza.

All'aperto si oppone il chiuso che limita, angustia, come in *Unga viljor viner*:

> Om gläntan syns trång
> emot rymder utan slut [20].

« Stretta » è contrapposta a « senza fine », così come la « radura » si contrappone a « spazi » illimitati: è lo scontro tra desiderio e realtà.

---

[18] *Blonda morgon* (« Biondo mattino »): « Biondo mattino, posa i tuoi morbidi capelli / contro la mia guancia e respira intatto nel tuo silenzio » (p. 180).

[19] *Trädet under jorden* (« L'albero sotto terra »): « Oh vento! Oh luce solare! / Sentite quest'angoscia: / la promessa di profumo di miracoli paradisiaci » (p. 186).

[20] *Unga viljor viner* (« Giovani volontà gemono »): « Se la radura sembra stretta / in confronto agli spazi senza fine... » (p. 192).

6. *Rumori sordi/silenzio, parole/canto.*

I rumori sordi, quasi impercettibili del mondo vegetale, alternati a pause di silenzio, si contrappongono alle parole ed al canto degli esseri animati. La lirica *Nattens djupa violoncell* è impostata su effetti ritmici dilatati; il ritmico mormorio creato dall'infrangersi delle onde è rappresentato da un verso pieno di liquide e di nasali e scandito da due lunghi dattili:

Dyningar, lysande långa,
sköljer i våg på våg genom nattblå evighet [21].

Il sintagma *våg på våg* (« onda su onda ») imita la dinamica ripetitiva delle onde. L'associazione tra lo sciacquio e l'azzurro (« eternità blu notte ») è sinestetica: tutti i sensi cooperano a creare una complicità notturna.

Stillhet è ambivalente in svedese, poiché significa tanto « silenzio » che « immobilità »: favorisce quindi il gioco delle sinestesie fra vista ed udito in *Den stunden*:

Ingen ändlös sommarnattshimmel
når så långt in i evigheten,
ingen sjö när dimmorna lättar,
speglar sådan stillhet
som den stunden [22].

L'istante è assimilato ad un lago in quanto l'uno e l'altro elementi circoscritti, incapaci di accogliere in sé l'immobilità (la qualità delle cose). L'immobilità lacustre suggerisce l'assopimento interiore, il torpore contemplativo. La temporalità è sospesa: sembra che l'istante si sia fermato e sia capace, paradossalmente, di trapassare nel suo contrario: l'eternità.

[21] *Nattens djupa violoncell* (« Il profondo violoncello della notte »): « Risacche, luminose, lunghe, / risciacquano onda su onda attraverso l'eternità azzurra » (p. 174).

[22] *Den stunden* (« L'istante »): « Nessun cielo infinito di notti d'estate / si prolunga tanto nell'eternità, / nessun lago quando le nebbie si sollevano / rispecchia tanta immobilità / come quell'istante » (p. 173).

La raccolta è percorsa da un canto, solitamente attenuato, e percepito piuttosto come mormorio. Ritmicizzati e armonizzati sono perfino i lamenti di dolore, i gemiti, le invocazioni di aiuto:

Men där jag låg och trodde mig stum
hörde jag mörkret kvida
själar ur samma kvalens rum
andades vid min sida [23].

7. *Mondo vegetale/Mondo animale.*

Uno degli aspetti più interessanti della raccolta riguarda l'opposizione semantica e simbolica tra mondo vegetale e mondo animale. In *Bön till solen* si esaltano le caratteristiche aeree dell'albero, simbolo ascensionale, principio personale e solitario:

Träden slungar sin kraft som pelare mot sin härlighet
först där uppe
breder de ut sin ljustörstiga bladfamn, hängivna [24].

Il paragone fra gli alberi e le colonne si fonda sulla comune regolarità e solidità, mentre ' le foglie assetate di luce ' non riescono a realizzare le condizioni biologiche indispensabili. Il lungo verso rappresenta la continuità e la ripetitività di quello slancio.

Nella lirica *Kunskap* i « cavalli del mare » sono una *kenning* per « nave », tipica della poesia norrena:

på ängar där havets hästar betar
och vara kunskap [25].

[23] *Bekännelse* (« Confessione »): « Ma lì dove giacevo e mi credevo muta, / ascoltai le tenebre gemere. / Anime dello spazio della stessa angoscia / respiravano al mio fianco » (p. 189).

[24] *Bön till solen* (« Preghiera al sole »): « Gli alberi lanciano la loro forza come colonne verso il loro splendore: / solo là in cima / distendono le loro braccia di foglie assetate di luce, estatiche » (p. 191).

[25] *Kunskap* (« Conoscenza »): « ... su prati dove i cavalli del mare pascolano / e sarai conoscenza » (p. 200).

L'immagine di questi cavalli acquatici ribalta le tradizionali simbologie ippomorfe connesse a temi abissali, morte e negatività assoluta [26].

In *Kunskap* domina il tema della rinascita ed il cavallo non sprofonda negli abissi quasi a sancire la fine del tempo, ma si muove liberamente in superficie. Il « cibo » che i cavalli pascolano è identificato con la conoscenza. Il mondo animale è legato alla tematica del dolore e del rimpianto; il mondo vegetale è collegato alla volontà di crescita.

8. *Mondo vegetale/mondo minerale.*

Un simbolismo minerale ricorre nella lirica *Legend*:

en het andes bägare
av blödande rubin
hängivet väntande
på Herrens vredes vin [27].

Il rubino è un minerale raro e prezioso: unito all'aggettivo pleonastico « sanguinante » afferma, oltre al colore, la funzione di fluido vitale. Le pietre, comuni o preziose che siano, richiamano alla mente la Terra e, di riflesso, il simbolismo del Fuoco. L'immagine primitiva della roccia è legata al mondo sotterraneo dello splendore, all'esplorazione profonda dell'inconscio.

---

[26] G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari 1972: « Il demonio ippomorfo tedesco, la *mahrt*, la cui etimologia è comparata da Krappe all'antico slavo *mora*, la strega, all'antico russo *mora*, lo spettro, al polacco *mora* ed al ceco *mura*, si può avvicinare all'etimologia *mors*, *mortis* del latino, all'antico irlandese *marah*, morte, epidemia, al lituano *maras* che vuol dire peste (...). Invece, nella mitologia antico-nordica il cavallo era consacrato al dio solare Freyr ».

[27] *Legend* (« Leggenda »): « Un calice di spirito ardente, / di sanguinante rubino, / che attende estatico / il vino della collera del Signore » (p. 210).

9. *Terra/Fuoco.*

La Terra è generatrice delle cose e la sua forza simboleggia un'immensa vitalità ancora indistinta e inconscia. In *Bön till solen* si ricorda il legame genetico terra-uomo:

Människan drog ut
frå en jordfast sten med blinda blickar
till en vandrande vajande växt med himmelsvind om pannan [28].

« Sguardi ciechi » è un ossimoro allitterante, che rievoca la condizione paradossale della nascita. La Terra è connessa con la sfera del Fuoco tramite gli elementi vulcanici. Il Fuoco è ribellione al buio del sottosuolo, al ghiaccio eterno che significa anche morte: quindi è ribellione alla morte spirituale. In *Den vägen är smal* l'associazione fuoco-purificazione è segnalata dalla presenza degli angeli ardenti, i Serafini della tradizione:

De rör vid jorden med brinnande fot
och skapar den ny i morgonglöden [29].

Le fiamme sfiorano la terra e la trasformano. Nel « fulgore del mattino », la luce rigeneratrice crea un mondo nuovo.

La correlazione Terra-Fuoco offre lo spunto per analizzare l'altra correlazione elementare Acqua-Aria.

10. *Acqua/Aria.*

Il simbolismo dell'Acqua rimane legato allo « specchiarsi psichico » dell'individuo, all'introversione. Già in Rim-

---

[28] *Bön till solen* (« Preghiera al sole »): « Hai trasformato l'uomo / da un sasso fisso nella terra con sguardi ciechi, / in una pianta vagante, fluttuante, con il vento del cielo sulla fronte » (p. 191).

[29] *Den vägen är smal* (« Quella strada è stretta »): « Sfiorano la terra con piedi infuocati, / la ricreano nuova nel fulgore del mattino » (p. 207).

baud, nel *Bateau ivre*, e poi nei simbolisti, l'acqua è sempre specchiante. Lo specchio è viaggio verso il profondo, liquido ed inquietante. In *Din värme*, l'associazione specchio-illusione sottolinea l'inutilità e l'ambiguità della speranza:

Ty molnens lekar är hägring
och spegelstänk,
men allt som föds och föder
är djupets skänk [30].

L'Aria è caratterizzata dall'aridità e dalla capacità di ravvivare. Il simbolismo aereo si lega all'ascensione. La lirica *Valborgsnatt* propone allitterazioni in *v* inconiche del sibilo del vento:

Själv *v*ind
skall jag flyga på *v*ingade *v*inddrakar [31].

Il vento, mettendo in relazione il soggetto con l'Universo, dilata sul piano cosmico la vicenda individuale e la sua tendenza verso l'infinito.

11. *L'Albero.*

L'albero, simbolo ascensionale, è protagonista del divenire e simbolo dell'individuo. L'antinomia alto/basso collega la sua storia e la sua memoria: immagini ascensionali, caratterizzate positivamente e immagini discensionali, negative. I movimenti fondamentali dell'esistenza, l'ascendente e il discendente, sommati, possono condurre a una deformazione, orizzontale

Här i evig blåst
pinar sig martall upp ur stenen,

[30] *Din värme* (« Il tuo calore »): « Poiché i giochi delle nuvole sono illusione / e spruzzi di specchio, / ma tutto ciò che nasce ed alimenta / è regalo del profondo » (p. 209).

[31] *Valborgsnatt* (« Notte di S. Valpurga »): « Vento io stessa, / volerò sui draghi alati dal vento » (p. 170).

*k*röker sig trött,
*k*nyter sig trotsig,
*k*ryper *k*uvad [32].

L'allitterazione fra i tre verbi *kröker*, *knyter*, *kryper* e l'aggettivo *kuvad* crea un ritmo ripetitivo, immagine dello sforzo destinato a fallire. La ribellione dell'albero alla sua sofferenza è rappresentata anche dal tessuto sonoro fitto di velari e dentali coordinate con la r (*tr*, *kr*). L'allitterazione sottolinea l'opposizione semantica tra « stanco » e « ribelle », in pieno parallelismo sintattico. L'alternarsi di resa e ribellione si risolve nel verso di chiusura *kryper kuvad* (« striscia domato ») con la sconfitta definitiva. Si sovrappongono vite umane a vite vegetali mediante immagini metaforiche: *gossebjörk* (« betulla-ragazzo »). L'alternarsi delle spinte verso l'alto e verso il basso, come quelle del giorno e della notte, si ricollega ad una concezione dell'esistenza come viaggio faticoso e stenti sperimentati tra le massime opposizioni.

12. *Mostri/uccelli.*

Nelle liriche della raccolta è evidente un'opposizione tra esseri mostruosi (notturni) ed uccelli (aerei, diurni). *Eldormar* (« serpenti di fuoco ») e *vingade vinddrakar* (« draghi alati del vento ») sono simboli centrali in *Valborgsnatt*:

Själv eld
skall jag rida på ringlande eldormar
Själv vind
skall jag flyga på vingade vinddrakar [33].

[32] *Martall* (« Pino nano »): « Qui nelle raffiche eterne / si alza con sofferenza un pino nano dai sassi, / si contorce stanco, / si annoda ribelle, / striscia domato » (p. 201).

[33] *Valborgsnatt* (« Notte di S. Valpurga »): « Fuoco io stessa, / cavalcherò su serpenti di fuoco che si snodano. / Vento io stessa, / volerò sui draghi alati dal vento » (p. 170).

Il drago rappresenta forse il subconscio, il serpente invece è simbolo teriomorfo dell'io. L'espansione libera e gioiosa, la purificazione interiore e la speranza sono simboleggiate invece dall'uccello:

Det dagas, och rymder ljuder
av vingesus.
Den svävande fågeln jublar:
Jag lever av ljus! [34].

Per la sua ascensionalità l'uccello è tradizionalmente un simbolo spirituale. Gli uccelli hanno una speciale relazione con l'albero poiché sono entrambi simboli ascensionali; *Yggdrasill*, l'albero cosmico della leggenda nordica, è popolato di uccelli.

13. *Molluschi/Farfalle.*

L'ultima opposizione della raccolta è tra i molluschi e le farfalle. In *Blonda morgon* si nota il simbolismo positivo dell'insetto:

På klara vingar
dalar Undret som en väldig insekt [35].

Il « miracolo » è visto come un insetto: metafora del rinnovamento generale, cosmico. L'insetto che « cala » si oppone allo « svolazzamento » della farfalla. Nella lirica *Goethe: Salig längtan*, la luce assume funzioni di morte, captando nel suo cerchio l'ignara farfalla:

Fången, tvingad och berusad
flyger du mot ljuset vänd,

[34] *Din värme* (« Il tuo calore »): « Fa giorno e lo spazio risuona / di mormorio d'ali. / L'uccello liberato giubila: / Vivo di luce! » (p. 209).

[35] *Blonda morgon* (« Biondo mattino »): « Su chiare ali / il Miracolo si abbassa come un immenso insetto » (p. 180).

fjäril, tills du eldomsusad
äntligt är förtärd och bränd [36].

Le sibilanti in *eldomsusad* (« circondata dal fuoco ») introducono un'associazione sinestetica con un rumore sordo e sottile. Anche il volo ribalta la simbologia generale, liberatoria: diventa un volo verso la propria morte. Nei versi di chiusura c'è un'ulteriore citazione goethiana: (« stirb und werde »):

och till dess du detta nåtts,
detta: dö och liv [37].

Se non si attraversa questo durissimo passaggio si resta esuli in un mondo crepuscolare. È il tema heideggeriano del senso cercato nel vivere per la morte.

14. *Conclusioni.*

La raccolta dà ampio spazio alle sensazioni perché si articola come un sistema di conoscenza sperimentale e spregiudicato, anche se consapevole dei simbolismi tradizionali.

I momenti di introversione e di riflessione sono collegati sistematicamente al mormorio delle onde e alla staticità lacustre, mentre il canto ed i suoni costituiscono fasi di espansione ed affermazione all'esterno. Il ritorno dell'io alla Terra è rifugio ed oblio, ma anche sepoltura ed oppressione. Gli uccelli e gli angeli, simboli della coscienza, si oppongono alla mostruosità degli esseri informi dell'inconscio. La simbologia generale viene spesso ribaltata, anche all'interno di uno stesso testo, attraverso una serie di ossimori oppure accogliendo, ambiguamente, significati contrastanti.

[36] *Goethe: Salig längtan* (« Goethe: Beata nostalgia »): « Prigioniera, costretta ed ebbra, / voli volta verso la luce, / farfalla, finché circondata dal mormorio del fuoco / sarai consumata e bruciata ».

[37] « e finché sarai arrivata / a questo: muori e diventa » (p. 216).

La riflessione tematico-simbolica [38] pone in luce una complessa articolazione semantica, fatta di dualismi, antinomie ed identificazioni. Il tema esistenziale risulta centrale e si inserisce nella problematica sempre attuale della ricerca del senso personale dell'essere e della vita.

ENRICA ORSINI

[38] Qui analizzata soprattutto con le categorie di G. Bachelard.

RASSEGNA

RASSEGNA DI STUDI SUL VOCALISMO NEDERLANDESE [1]

Negli studi fonetico-fonologici nederlandesi, il vocalismo è stato sempre l'aspetto maggiormente focalizzato essendo quello più ricco di problemi storici.

Questi problemi nascono infatti, quando, nel Medioevo si tenta di utilizzare l'alfabeto latino per rappresentare i foni germanici [2] nelle lingue germanico-occidentali [3]. L'adozione dell'alfabeto latino ha luogo tra il settimo e nono secolo. Questa operazione implica l'adattamento di un alfabeto con cinque grafemi vocalici ad una ricchezza vocalica molto maggiore.

Per quanto riguarda l'evoluzione fonetica del nederlandese, sono ancora valide le conclusioni cui giunse *Van Ginneken nel* 1934 [4]: « il nederlandese infatti presenta, nell'ultimo millennio, il passaggio caratteristico di una struttura linguistica fortemente predominata dal consonantismo, ad un'altra in cui predomina un ricco vocalismo, per cui il nostro sistema consonantico decade sempre di più mentre le vocali si sviluppano in modo sempre più rigoglioso ».

Il nederlandese moderno quindi, è molto ricco di fonemi vocalici: escludendo le vocali di prestito, possiede 13 vocali e 3 dittonghi (e 19 consonanti).

---

[1] R. Van Ertvelde: *Introduzione alla fonologia nederlandese*, Parte I: *Il vocalismo*, Clesp Editrice, Padova, 1981, pp. 119.

[2] Furono in verità gli storici romani ad adattare per primi l'alfabeto latino ad alcune parole germaniche, per lo più nomi propri.

[3] Vedasi P. Scardigli: *Filologia Germanica*, Sansoni, Firenze, 1964, p. 178-181.

[4] in: *Onze Taaltuin* III, *De Phonologische regels van het algemeen Nederlands*, p. 22.

Questa ricchezza vocalica ed una flessione semplificata[5] spiegano il numero considerevole di monosillabi. Secondo calcoli fatti recentemente da *J. J. M. Bakker*[6] quasi la metà delle parole che si usano in nederlandese scritto (romanzi, giornali e dissertazioni) sono monosillabi. Il nederlandese ne possiede 4607 (per l'esattezza: 2943 parole non flesse e 1664 parole flesse, esclusi gli omonimi, le interiezioni, i nomi propri, le lettere dell'alfabeto, le note musicali, le parole straniere e le parole prettamente tecniche o scientifiche). Ricordiamo che l'italiano ne possiede solo 93. Nel campo delle lingue germanico-occidentali, il nederlandese, che per molti aspetti occupa un posto intermedio tra il tedesco e l'inglese[7], conferma anche per quanto riguarda l'aspetto fonetico-lessicale, questa sua caratteristica. Per il tedesco *P. Menzerath*[8] conta 2245 monosillabi, mentre *B. Trnka*[9] ne conta 6856 per l'inglese.

Il nucleo dei monosillabi in nederlandese è sempre una vocale (semplice o dittongo). L'abbondanza (16) e l'importanza (nucleo sillabico) dei fonemi vocalici sono connesse ad alcune importanti serie di parole monosillabiche del tipo[10]: *rat* [rɑt] (topo), *raad* [ra.t] (consiglio), *reut* [rø.t] (mucchio), (ik) *red* [rɛt] (salvo), (ik) *reed* [re.t] (andai), *ruit* [rœy̆.t] (vetro), *rit* [rIt] (giro), *riet* [rit] (canna), (ik) *rijt* [rɛi̯.t] (strappo), *rot* [rɔt] (marcio), *rood* [ro.t] (rosso), (hij) *rouwt* [rɔu̯.t] (è in lutto), *rut* [rYt] (essere senza un soldo), *Ruud* [ryt] (diminutivo di Rudolf) e *roet* [rut] (fuliggine). Perciò i bambini olandesi e fiamminghi nelle prime classi elementari, imparano a leggere e scrivere parten-

[5] Vedasi C. B. VAN HAERINGEN, *Gramarie*, Assen 1962, p. 319.

[6] in: *Constant en variabel, de fonematische structuur van de Nederlandse woordvorm*, Amsterdam, 1971.

[7] Vedasi C. B. VAN HAERINGEN: *Nederlands tussen Duits en Engels*, Servire, Den Haag, s.d.

[8] in: *Die Architektonik des deutschen Wortschatzes*, Bonn, 1954.

[9] in: *A phonological analysis of present-day Standard-English*, Prague, 1935.

[10] Per liste di monosillabi basati sull'unica opposizione vocalica si vedano le tabelle di J. J. M. BAKKER in *op. cit.* e B.v.d. BERG, *Foniek van het Nederlands*, Van Goor Zoonen, Den Haag, 1974[7], app. I.

do da parole monosillabiche. Persino le biblioteche di queste primine contengono solo libri scritti con monosillabi[11].

Rappresentare questi 16 fonemi vocalici con i 5 grafemi dell'alfabeto latino ha portato, e porta tutt'ora, a grande confusione. *P. C. Paardekooper* nel 1955 chiede al lettore di un suo studio linguistico[12] di non lasciarsi ingannare dall'ortografia nello studio dei fonemi nederlandesi. *De Vooys* riassume il problema in questi termini[13]: « Per poter applicare l'insufficiente alfabeto latino al sistema vocalico nederlandese fu necessario ricorrere a vari espedienti che consistevano per lo più nell'accoppiamento o raddoppiamento dei grafemi latini[14]. Ciò non è avvenuto, nel corso dei secoli, senza tentennamenti. Una grafia quale *hus* (= *huus*) oppure *het* (= *heet*) che ricorre in testi medioevali, risultò poco adatta e confusionaria: il raddoppiamento del segno grafico (per indicare la lunghezza vocalica, M.v.E.) era un sostanziale miglioramento (...) Sin dall'Ottocento la grafia delle vocali fu sistemata in modo soddisfacente. Mediante il raddoppiamento dei grafemi *a, e, o, u* si riuscì a distinguere 8 fonemi: *zak* [zɑk][15] (sacco) — *zaken* [za.kə(n)] (cose, affari), *ben* [bɛn] (sono) — *been* [be.n] (gamba), *pot* [pɔt] (pentola) — *poot* [po.t] (zampa), *put* [pYt] (pozzo) — *puut* [pyt] (ranocchia). Per quanto riguarda la *i*, una distinzione fu introdotta mediante l'aggiunta di una *e*: *pit* [pIt] (nocciolo) — *Piet* [pit] (Pietro (...) Per le vocali *oe* [u] e *eu* [ø], l'accoppiamento di due grafemi è da secoli l'unica rappresentazione usata, anche se l'uso restò incerto fino al Cinquecento ».

[11] Possiamo citare, fra altri, i *Beginnersboeken* di COK GRASHOFF, che segue in numerosi libretti le avventure di *Pam* o di *Frank en An*, oppure di MARIANNE VERHAAGEN con *An en Jan*, tutti pubblicati da *Het goede boek* a Huizen.

[12] in: *Syntaxis, Spraakkunst en Taalkunde*, Den Bosch, 1955, p. 34.

[13] in: *Nederlandse Spraakkunst*, Wolters, Groningen, 1967[7], p. 32.

[14] Vedasi per ulteriori chiarimenti: C. G. N. DE VOOYS, *Uit de Geschiedenis van de Nederlandse Spelling*, 1940 in *Verzamelde taalkundige opstellen*, vol. III, Wolters, Groningen, 1947, p. 247.

[15] La trascrizione fonetica è mia.

« Lettere » e foni [16].

Lo studio della fonetica si è sviluppato nei Paesi Bassi in funzione dell'ortografia. Molti grammatici che si occupavano della sistemazione della grammatica e dell'ortografia, fenomeno diffuso nel Rinascimento, si dedicarono anche allo studio della formazione dei suoni linguistici.

Erasmo di Rotterdam nella sua descrizione in latino delle vocali e consonanti nederlandesi scrive: « La *e* viene pronunciata dai nostri connazionali ora con la bocca piuttosto contratta, ora con la bocca più aperta... Anche nei confronti della *o* il nostro popolo sbaglia, i Greci e i Romani hanno la *o* buona »[17].

Una descrizione esatta dei foni non si riscontra ancora né nell'opera di Erasmo né nelle prime grammatiche rinascimentali. Esse si limitavano per lo più ad elencare parole con le stesse caratteristiche fonetiche, e che quindi avrebbero dovuto essere rappresentate con gli stessi grafemi. Il difetto di metodo di queste opere era quello di confondere grafema e suono; un suono rappresentato da due grafemi era considerato dittongo e viceversa » [18].

---

[16] C. F. P. STUTTERHEIM, in *Eenheid, tweeheid en drieheid van tweeklanken*, in *Forum der Letteren* 3, 1962, anche pubblicato in: *Hoogteijling, Taalkunde in artikelen*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1969, p. 413, divide tutta la storia della fonetica in tre periodi: prima c'erano « lettere » e foni, poi soltanto foni, ed infine foni e fonemi.

[17] Citazione ripresa da L. P. H. EIJKMAN: *Geschiedkundig overzicht van de klankleer in Nederland*, in *De Nieuwe Taalgids* XVII, 1923, p. 226. Vedasi anche W. G. HELLINGA: *De opbouw van de algemeen beschaafde uitspraak van het Nederlands*, Amsterdam, 1938 p. 302 e W. J. H. CARON: *Klank en teken bij Erasmus en onze oudste grammatici*, Groningen/Batavia 1947, pubblicato anche in *Klank en teken, Verzamelde taalkundige studies*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1972, p. 28-51.

[18] Secondo CARON in *op. cit.* p. 11-18, la parola « lettera » non aveva lo stesso significato per i primi grammatici che per noi. Da questa diversa interpretazione deriverebbero molte incomprensioni. In « littera » i primi grammatici vedevano tre aspetti: « nomen » (nome), « potestas » (forza o suono) e « figura » (forma), e non soltanto « figura » come facciamo noi oggigiorno.

Il primo a dare una descrizione in nederlandese delle vocali è *Joos Lambrechts* di Gent (? - 1557) [19]. Per lui, le vocali sono 5 (!): *a, e, i, o, u* e sono qualche volta *masculinae*, d.i. *mannig, en van stijve voois en uitgang* (cioè maschili e di suono ed esito rigidi) e vengono in questo caso notate con l'*accentus acûtus*, e altre volte sono *faeminînae, d.i. vrouwig, wijvig of van flauwe voois en uitgang* (cioè femminili o di suono ed esito deboli): in questo caso rimangono « nude e senza accento ». Si può dare un'idea del metodo impressionistico dell'opera citando le osservazioni in merito ad *e* e *o*: *e* viene pronunciato « wat zoetelijk grinnikkende, 't einde van de tong tegen de onderste tanden; de *o*, de lippen wat rond trekkende, en de tong los » (sogghignando in modo un po' sdolcinato, premendo l'estremità della lingua contro i denti inferiori; l'*o* arrotondando un po' le labbra, lasciando libera la lingua) [20].

Anche *Hendrik Laurensz Spieghel* (1549-1612), uno dei più importanti grammatici olandesi del XVI° secolo, basa, in *Twe-spraack van de Nederduytsche Letterkunst* [21], la sua distinzione di *klinkers* (vocali) (sono 5!), *dubbelklinkers* (vocali doppie) (p. es. *aa, ee* ecc.) e *tweeklanken* (dittonghi) unicamente sulla grafia. A credere Spieghel, il nederlandese della sua epoca avrebbe disposto di quindici dittonghi: *ae, ai* o *ay, aay, au, aau, ei* o *ey, eeu, ie, ieu, oe, oey, oy, ou, ue* e *uy*. I cosiddetti trittonghi vengono da lui equiparati a dittonghi.

Interessanti sono le diverse grafie da lui date per i fonemi /o/ e /ɔ/. Nella sua epoca, il nederlandese conosceva ancora 2 fonemi /o/ e due /ɔ/, graficamente notate con ragione da Spieghel con *ôô* e *oo*, *ô* e *o*. Questa distinzione è sparita nel nederlandese moderno, ma alcuni dialetti orientali conoscono ancora due realizzazioni fonetiche di /ɔ/. Questi foni stanno all'origine di una lunga polemica tutt'ora esistente [22].

---

[19] in *Nederlandsche Spellynghe*, 1550. Edizione in facsimile a cura di J. HEREMANS e F. VANDERHAGHEN, 1882.

[20] ved. EIJKMAN *op. cit.* p. 227.

[21] Leyden, 1584, Pubblicato da K. KOOIMAN, Groningen, 1913.

[22] Vedi V. ERTVELDE p. 24-26.

Spieghel si considera incapace di descrivere i suoni che « le lettere » rappresentano: « Men kan gheluyden niet schrijven » e ricorre perciò ad esempi tratti dalla natura. « Der koeyen eyghen gheluid zijn wij ghewoon uyt te beelden met *oe*, in *zoet*, *ghoed*, *vroed*, *boet*, *hoeden*, *roeden*, *voeden* etc. ». (Siamo abituati a rappresentare i suoni prodotti dalle mucche con *oe* [u] in *zoet* (...).

Unico a distaccarsi dai primi studiosi nederlandesi nel campo della fonetica, è un linguista eccezionale e d'avanguardia per la sua epoca: il pastore evangelico *Pieter Berch* (*Petrus Montanus*, 1594/95-1638). Nel 1635 egli pubblicò il suo *Bericht van een Niewe Konst genaemt De Spreeckonst: ontdekt ende beschreeven door Petrus Montanus van Delft* di 164 pagine [23] Egli giustamente parla di un'« arte nuova » da lui « inventata », perché fu il primo a studiare l'articolazione come fenomeno a sè stante ed ad introdurre una classificazione sistematica e dettagliata dei foni, applicabile a tutte le lingue. Con l'aiuto del tasto, dell'udito e di uno specchio, egli scrisse, in un nederlandese molto divertente, la prima fonetica articolatoria del nederlandese. Le sue descrizioni sono nettamente superiori a quelle dei suoi contemporanei. Egli afferma: « God is de opperste, de mensch de onderste oorzaak van de spraak » (Dio è la causa suprema e l'uomo quella inferiore della parola). Il linguaggio umano sarebbe il risultato di due azioni simultanee: la prima l'*aesemen* (respirare) e la seconda il *vormen* (formare). Per fare ciò abbiamo due *spreektuigen* (strumenti fonatori), cioè l'*asemtuig* (strumento respiratorio) ed il *vormtuig* (strumento articolatorio). L'*asemtuich* contiene gli *asemmuizen* (muscoli respiratori) e gli *asemvaten* (vasi respiratori), rispettivamente i polmoni e le cavità della gola, della bocca e del naso. La lingua

[23] Testo pubblicato da W. J. H. Caron, Groningen, Wolters, 1964. Si vedano anche gli studi di A. Verschuur: *Een Nederlandsche uitspraakleer der 17e eeuw*. De Spreeckonst van Petrus Montanus van Delft, Amsterdam, 1924 e di L. E. Wirth-Van Wijk: *Uit en rondom de Spreeckonst van Petrus Montanus*, Van Gorcum, Assen, 1981.

viene divisa in 6 sezioni: radice, *achtermidde* (centro posteriore), *midde* (centro), *voormidde* (centro anteriore), parte finale e punta. Nella *uitermond* (bocca esterna) egli distingue labbra e guance. Gli « strumenti articolatori » secondo lui sono tre: la gola, l'interno della bocca e le labbra. L'interno della bocca, per esempio, dà origine alle *middevormen* (forme medie). Montanus intende per *middevormen* i foni prodotti in una posizione in cui il centro della lingua sia leggermente alzato verso il centro del palato. La *e* breve [ɛ] sarebbe così formata: « De snap-ée is een platte vrysnappende Middeclinker, die geasemt wort met een hort des Aesems, en gevormt met een platte vryclinkende Middevorm » (La *e* breve è una vocale media, piatta e libera, che viene realizzata con un urto del respiro e formata con una forma media piatta e libera). Egli chiama questa vocale « piatta » perché la lingua non viene quasi sollevata.

Se confrontiamo questa descrizione con quella che Spieghel dette in merito a *oe* [u] (vedi prima), il progresso realizzato da Montanus nell'analisi fonetica è considerevole. Anche la sua distinzione tra *spreekletter* (fono) e *merkletter* (grafema) è nuova. Ma nonostante la sua grande originalità, la sua lezione non fu seguita [24]; fu invece ritenuto — ma a torto [25] — il fondatore dell'insegnamento ai sordo-muti.

In realtà, il primo olandese ad aver dedicato uno studio all'insegnamento ai sordo-muti, fu il barone *F. M. van Helmont* (1614-1699). In *Een zeer korte Afbeelding van het*

[24] Scrive Eijkman in *op. cit.* p. 231: « La sua voce rimase una *Vox Clamantis* che nessuno ascoltava, ma quello che egli scrive nell'introduzione sull'utilità e i vantaggi dello studio e della conoscenza della fonetica, resta valido anche oggi, tre secoli dopo ».

Probabilmente Montanus non fu seguito perché il suo studio « è un libro di difficile accesso, tra l'altro a causa della sua terminologia spesso molto inconsueta » (Dibbets in *Geschiedenis van de Nederlandse taalkunde*, red. D. M. Bakker e G. R. W. Dibbets, Malmberg, Den Bosch, 1977, p. 60). J. Knol loda l'atto di coraggio della sig.ra *Wirth* (ved. *op. cit.*) per aver osato dare un nuovo commento al *Spreeckonst*, testo riconosciuto difficile ed evitato dai linguisti, in: *NRC/Handelsblad* 28.8.81, CS4.

[25] Vedasi Dibbets *op. cit.* p. 60.

Ware natuurlijke Hebreeuwsch A.B.C. (1667)[26] egli prese come punto di partenza l'ebraico, perché condivideva l'opinione del suo tempo secondo cui l'ebraico fosse la lingua originaria, l'alfabeto ebraico la scrittura originaria e i foni ebraici i foni originari. Davanti ad uno specchio, il sordo-muto doveva osservare ed esperimentare le posizioni della lingua nell'articolare ogni singola « lettera », partendo dall'*Aleph*, predecessore e padre delle altre lettere[27], che viene pronunciata come segue: prima la lingua viene un po' alzata dalla posizione di riposo, poi s'innalza ulteriormente fino al punto più alto del palato, la punta e il lato sinistro vi si appoggiano con intensità, in modo da produrre una curvatura nelle parti anteriori e posteriori ecc.

Nel 1697 apparve un'opera, nettamente superiore a quella di *Helmont* ma molto inferiore a quella di *Montanus*, anch'essa dedicata all'insegnamento ai sordo-muti: *Surdus Loquens: of de Doove sprekende*[28] del medico *J. C. Amman*[29]. Egli tenta di distinguere fono e grafema — senza però riuscirvi sempre[30] — e si limita unicamente ai foni nederlandesi che egli classifica in: *keelklinkers* (vocali gutturali): *a*; *tandklanken* (vocali dentali) *e, i, (j, ij, y), ae, eu, u, ue* e *lipklanken* (vocali labiali): *o, oe, w*. Il posto intermedio tra Helmont e Montanus che Amman occupa nella fonetica nederlandese si può illustrare con la citazione seguente: « *a*, la lettera gutturale, viene formata nella parte posteriore della bocca. È possibile pronunciarla con più di una posizione della lingua, ma il modo più normale e migliore è con la lingua in posizione di riposo, cioè piuttosto stesa e con scarso o nessun contatto con i denti inferiori. Occorre solo aprire la bocca in modo tale che il suono prodotto nella gola non urti in modo percettibile né contro i denti, né contro le labbra, allora si percepisce una *a* chiara ed aperta »[31].

L'unico a dare, nel Settecento, uno studio approfondito in merito ai foni, fu *H. L. ten Kate* (1674-1731), ormai conosciuto anche fuori dell'ambito olandese[32]. Nella sua prima opera *Verhandeling van de Klankkunde* (1699) egli descrive i foni in relazione alla fonetica, rompendo con l'opinione prevalente che si accontentava di studiare le lettere, cioè l'immagine grafica[33]. In *Aenleiding tot de Kennisse van het verhevene deel der Nederduitsche Sprake*[34] egli riprende in una forma più matura le sue idee già adombrate in *Klankkunde*. Egli parte dal principio che bisogna « Spellen, gelijk men beschaefdelijk spreekt »[35], cioè usare un'ortografia basata sul linguaggio civile: ma ciò non è possibile « zonder waere kennis van het onderscheid onzer klanken, en van ijders éigene Léttertééken » (senza una reale conoscenza della distinzione dei suoni della nostra lingua, e dei segni grafici propri ad ognuno). Egli distingue tra due grafie: quella *Burgerlijke (of daeglijkse)* e quella *Critique (of Physique)*. La prima corrisponde alla grafia dell'uso, la seconda aspira ad una grafia fonetica. In verità egli inventò due diverse grafie fonetiche: nella prima rappresenta le vocali con I, E, A, O, U, Œ e le consonanti con B, V, D, I, K, H; nella seconda prende le cifre 1, 2, 3, 4, 5, 6 al posto delle vocali, e le cifre rovesciate ɿ, ƨ, ɛ, ᔭ, ς, 9 come consonanti. Egli usa i seguenti segni diacritici per le vocali: ¯ per indicare la lunghezza, ′ per il suono acuto

[26] Secondo TECNMER in *Internat. Zeitschr. für Allgem. Sprachwissenschaft*, IV, 340, nota 7, il libretto sarebbe stato pubblicato in latino nel 1657, intitolato *Alphabeti vere naturalis hebraici brevissima delineatio*.

[27] Vedasi EIJKMAN *op. cit.* p. 287.

[28] Nell'introduzione viene datata 1692; ad ogni modo l'opera fu prima pubblicata in latino: *Dissertatio de loquela*, Amsterdam, 1692.

[29] Secondo EIJKMAN *op. cit.* p. 293, *Amman* non aveva conoscenza dell'opera di *Montanus*.

[30] dixit EIJKMAN *op. cit.* p. 291.

[31] Vedasi EIJKMAN *op. cit.* p. 291.

[32] Vedasi D. SANTAMARIA: *Bernardino Biondelli e la linguistica preascoliana*, Cadmo, Roma, 1981, p. 176.

[33] Vedasi A. G. VAN HAMEL: *Geschiedenis der Taalwetenschap*, Servire, Wassenaar, 1974⁴, p. 33, e A. VAN DER HOEVEN: *Lambert ten Kate, De « Gemeenschap tussen de Gottische Spraeke en de Nederduytsche » en zijne onuitgegeven geschriften over klankkunde en versbouw*, 's-Gravenhage, 1896.

[34] Scritto tra il 1711-19, pubblicato ad Amsterdam nel 1723.

[35] *Aenleiding* p. 114-115.

e 7 per lungo ed acuto; per le consonanti ′ significa acuto, ᵛ nasale, ᵒ suono sibillante, . singolo tremito della lingua come in *r*, .. doppie tremito della lingua come in *l*.

A titolo illustrativo citiamo il primo verso di una poesia di dieci versi attinto all'opera di Ten Kate [36].

DE DDIVD DOD HEID, DO VADD EDK IDKEDK A BED

De drift tòt heyl, zòò vast élk ingeschaapen
(L'aspirazione alla felicità; così profondamente innata)

Egli classifica le vocali: 1) in base a dieci gradi di apertura della bocca, partendo dalla *ie* in *Die* via *aa* (*ae*) in *Maan* (*Maen*) alla *oe* in *Zoet* e 2) secondo l'arrotondamento delle labbra p. es. in *Slòt*, *Dòòp*, *Bot*, *Door*, *Dùn*, *Deùn*, *Zuur* e *Zoet* [37], e dedica inoltre un capitolo alla comparazione fonetica tra l'alto-tedesco, l'italiano ed il francese [38].

L'influenza di *Ten Kate* sugli sviluppi della linguistica è stata grande. Scrive *Van Hamel* [39] in merito all'*Aenleiding*: « Ten Kate ha fatto vedere come si possano concepire i rapporti tra una lingua più antica e una lingua più recente all'interno di un medesimo gruppo linguistico. Nel definire la natura di questa relazione storica, egli è stato di una perspicacia notevole, soprattutto per quanto riguarda i fenomeni apofonici dei verbi forti. Perciò egli può giustamente essere considerato uno dei predecessori della linguistica comparata dell'Ottocento » [40]. Secondo *Booij* [41], Ten

[36] in EIJKMAN, *op. cit. Nieuwe Taalgids XVIII*, p. 20.

[37] ved. DIBBETS *op. cit.* p. 101.

[38] nell'ottava « *redewisseling* » del *Aenleiding*, *op. cit.*

[39] in VAN HAMEL, op. cit. p. 33.

[40] Si vedano a questo proposito anche gli studi di T. A. ROMPELMAN, *Lambert ten Kate als germanist*, Amsterdam 1952 e R. G. VAN DE VELDE: *De studie van het Gotisch in de Nederlanden; bijdrage tot een status quaestionis over de studie van het Gotisch en het Krimgotisch*, Gent, 1966.

[41] G. E. BOOIJ: *Lambert ten Kate als voorloper van de TG-grammatica*, in *Spektator* I (1971-72).

Kate sarebbe addirittura precursore della linguistica generativa trasformazionale.

Dopo Ten Kate, i grammatici del Settecento si disperdono in Olanda in problemi di ordine ortografico, ed alla fonetica non viene più dedicata nessuna attenzione.

Nell'Ottocento torna la tradizionale confusione tra fono e grafema. Allorché per *Montanus* e *Ten Kate*, *eu* [ø] e *oe* [u] erano *zuivere en volmaakte enkelklinkers* (monottonghi puri e perfetti) [42], *Weiland* [43] e *Brill* [44] li definiscono dittonghi perché scritti con due grafemi. Le vocali tradizionali sono 5, e *ij* [ɛi̯] viene considerato una *i* [i] lunga.

Brill fu l'ultimo importante glottologo « da tavolino », che per quarant'anni dominò i studi linguistici non per i suoi meriti in campo fonetico, ma per le sue conoscenze grammaticali e storico-linguistiche [45]. Egli divide le vocali in *achtermonds* (posteriori): *a*, *middenmonds* (centrali): *i*, *ie*, e *voormonds* (anteriori): *o*, *u* alto-tedesca [46]. Qui è evidente l'influenza di *J. Grimm*. Originale, ma non esatta, fu la distinzione che Brill fece tra vocali brevi e lunghe, non in base alla durata, ma al fatto che le vocali brevi « nella nostra lingua, vengono modificate da una consonante, che appartiene alla classe delle semi-vocali, e viene formata nella gola, ma che non possiede un segno grafico nel nostro sistema ortografico ». Questa consonante viene descritta come segue: « Il suono infatti che ha la *a* in *dag*, la *e* in *berg*, la *i* in *stil*, la *o* in *stof*, la *u* in *stuk* viene prodotto da una interruzione del suono vocalico mediante un leggero

Segnaliamo inoltre lo studio recentissimo di G. L. MEINSMA: *Lambert ten Kate, an early phonetician*, in *Proceedings* 7 dell'*Institute of Phonetic Sciences*, Università di Amsterdam, 1982/83.

[42] EIJKMAN, NTg XXVIII, *op. cit.* p. 18.

[43] P. WEILAND: *Nederduitsche Spraakkunst*, Amsterdam, 1805 (1820², 1829³, 1844⁴, 1846⁵).

[44] W. G. BRILL: *Nederlandsche Spraakleer*, Leiden, 1846.

[45] EIJKMAN, NTg XXVIII, *op. cit.* p. 26.

[46] in: *Nederlandsche Spraakleer*, Leiden, 1846, ristampato come: *Nederlandsche Spraakleer ten gebruike bij inrichtingen van hooger onderwijs. I. Klankleer, woordvorming, aard en verbuiging*, Leiden, 1849², 1860³, 1871⁴.

innalzamento della lingua contro il palato posteriore, cioè mediante quella semi-vocale che occupa nell'alfabeto semitico il primo posto e che si chiama *aleph, eliph, olaph* »[47].

L. A. te Winkel (1847-1927), inizialmente seguace di *Brill*[48], fu il primo[49] ad adattare il triangolo vocalico di *Brücke*[50] alle vocali nederlandesi:

a
a^e a^o
e^a oeu o^a
e eu o
i uu oe

Della natura delle vocali l'autore ha un'idea molto particolare: « Una vocale è una lettera che in latino costituiva una voce, una parola a sè, ciò vale infatti per *a* (da), *e* (fuori di), *i* (vai) e *o* (o!). È vero che ciò non vale per *u* (...) »[51]. A parte Roorda che tentò di differenziare i foni tramite segni diacritici[52]:

á
e ọ
i œ ó
ü u
ụ

[47] EIJKMAN, NTg XVIII, *op. cit.* p. 27.

[48] in: *Iets over het Nederlandsche vocaalstelsel, Nieuw Nederlandsch Taalmagazijn* I, 1853, p. 194-214 e 253-286, e II, 1854, p. 96-104.

[49] in: *Over het begrip letter, en de wijze waarop de letters door de spraakwerktuigen gevormd worden, Nieuwe Taalgids* 5, 1863, p. 233-272.

[50] E. BRUCKE: *Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute*, Wien, 1856.

[51] EIJKMAN, NTg XVIII, *op. cit.* p. 30.

[52] T. ROORDA: *Over de aard en natuur van de verschillende spraakgeluiden, en de wijze, waarop die eenvoudig en duidelijk in Europees schrift met Romeinsche karakters beteekend en onderscheiden kunnen worden*, in: *Verslagen en mededeelingen van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde*, vol. 9 Amsterdam 1865, p. 205-372.

tutti gli altri grammatici nederlandesi dell'Ottocento si erano lanciati nella polemica sull'ortografia. In contrasto con *Brill*, Roorda preferì il linguaggio parlato a quello scritto come punto di partenza per gli studi linguistici.

Foni

Saranno i progressi della fisiologia (soprattutto sul funzionamento delle corde vocali) a dare, nella seconda metà dell'Ottocento, un impulso nuovo alla fonetica. Scrive *Van Hamel*[53]: « La filosofia scomparve per parecchio tempo dall'arsenale dei linguisti, facendosi valere invece incontestato il punto di vista puramente scientifico delle scienze esatte e induttive ».

In Olanda fu soprattutto il fisiologo *F. C. Donders*[54] ad avere grande influenza. Nel 1857 egli pubblicò uno studio sulla tonalità del sussurrare in una rivista che non era dedicata alla linguistica, ma alla fisica e alla medicina[55]. Lo stesso *Donders* scrisse nel 1870 una *Physiologie der Spraakklanken*, in cui i foni sono diventati oggetto di ricerca fisica. « Il metodo dell'osservazione acustica iniziata da Donders viene integrata col metodo dell'osservazione ottica e con un metodo grafico. È nata la fonetica sperimentale »[56].

« ... en eindelijk komt *W. L. van Helten*[57], met wien de phonetiek haar intrede in de Nederlandsche Spraakkunst doet » (e finalmente arrivò *W. L. Van Helten* con cui la fonetica fa il suo ingresso nella grammatica nederlandese)

[53] VAN HAMEL, *op. cit.* p. 49.

[54] F. C. DONDERS (1818-1889) viene anche considerato maestro dei fisiologi e oculisti olandesi.

[55] *Ueber die Natur der Vocale*, in: *Archiv für die Holländische Beiträge zur Natur- und Heilkunde*, vol. I, p. 1-6.

[56] C. F. P. STUTTERHEIM: *Wijsbegeerte in taalwetenschap. Problemen der fonologie*, in *Algemeen tijdschrift voor wijsbegeerte en psychologie*; 1959, p. 208, anche pubblicato in J. HOOGTEIJLING, *op. cit.* p. 366.

[57] *Nederlandsche spraakkunst ten behoeve van onderwijzers en belangstellenden. vol. 1: De klinkers en de medeklinkers*, Rotterdam, 1875.

scrive *Eijkman*[58]. Nel 1885 viene fondata la rivista *De drie Talen*[59], nella quale sono stati pubblicati molti articoli sulla fonetica.

All'inizio del XX° secolo, la fonetica era diventata una scienza autonoma, con un metodo sperimentale proprio.

La prima opera dedicata interamente alla fonetica nederlandese, è l'importante *Leerboek der Phonetiek* di *Zwaardemaker* e *Eijkman*[60], che, secondo *Van Hamel*[61], occupa un posto onorevole accanto alle opere dell'*Abbé Rousselot*[62], *Wh. Scripture*[63] e *C. Panconcell Calzia*[64]. Quest'opera dettagliata e curata viene ancora consultata ai giorni nostri[65], malgrado molte definizioni impressionistiche del tipo: « Wat den aard van den klank betreft, is de [ɛ] nog altijd, als van ouds, te vergelijken met het blaten van een schaap: het is een schraal, eenigszins krijschend geluid, waarvan de vóórtoon vrij moeilijk is vast te stellen »[66]. (Per quanto riguarda la natura del suono, la [ɛ] tutt'ora come in passato, può essere paragonata al belato di una pecora: è un suo aspro, un po' stridente, la cui tonalità iniziale è di difficile accertamento.

L'influenza di *Jespersen*[67], non solo nel titolo dell'opera, ma anche nella metodologia è evidente: come *Jespersen*,

---

[58] EIJKMAN, NTg. XVII, *op. cit.* p. 171.

[59] Questa rivista esiste tutt'ora ma ha cambiato indirizzo: essa mira ora a migliorare la conoscenza delle tre lingue moderne più studiate in Olanda: francese, inglese e tedesco, presentando traduzioni, commenti ecc.

[60] H. ZWAARDEMAKER, L. P. H. EIJKMAN: *Leerboek der Phonetiek*, Bohn, Haarlem, 1928.

[61] VAN HAMEL, *op. cit.* p. 63.

[62] *Principes de phonétique expérimentale*, I e II, 1901-'08.

[63] *Elements of experimental phonetics*, 1902.

[64] *Die experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft*, 1924².

[65] In Italia: A. MIONI: *Fonematica delle lingue germaniche. Inglese, tedesco e neerlandese in contrasto con l'italiano*, Patron Editore, Bologna, 1976, e VAN ERTVELDE *op. cit.*

[66] ZWAARDEMAKER, EIJKMAN: *op. cit.* p. 133.

[67] O. JESPERSEN: *Lehrbuch der Phonetik*, Leipzig-Berlin, 1902, 1920³.

con una serie di « snapshots », illustra la posizione dei organi fonatori nell'enunciare « je vous aime », così *Zwaardemaker* e *Eijkman* dettero una serie di fotografie per illustrare l'aspetto visuale delle *lipstanden bij Nederlandsche klinkers* (posizioni delle labbra per formare le vocali nederlandesi). L'aspetto tecnico-strumentale del *Leerboek* fu opera di *Zwaardemaker*.

Alcuni anni dopo, *Eijkman* scrisse da solo *Phonetiek van het Nederlands*[68], opera più semplice del *Leerboek*, con pochi dati acustici e una lunga parte dedicata alla fonetica articolatoria.

La prima introduzione completa alla fonetica, dando metodi e risultati dei dati fisici, anatomico-fisiologici, psicologici e linguistici, fu opera di *L. Kaiser*[69]. Essa dedica una (piccola) parte anche alla fonetica nederlandese.

Con i studi di *Zwaardemaker-Eijkman*, *Eijkman* e *Kaiser* abbiamo accennato alle opere più antiche consultate da *Van Ertvelde* per la sua recente *Fonologia*.

Per l'aspetto articolatorio delle vocali, *Van Ertvelde* per primo ha sintetizzato i risultati degli studi più autorevoli delle scuole fiamminghe[70] e di quelle olandesi[71].

Foni e fonemi

1928, l'anno in cui venne pubblicato il *Leerboek*, coincide con il famoso congresso internazionale di linguistica

---

[68] Bohn, Haarlem, 1937, 1955².

[69] *Een inleiding tot de Phonetiek*, Servire, Den Haag, 1950, 1964².

[70] Soprattutto E. BLANCQUAERT: *Praktische uitspraakleer van de Nederlandse taal*, De Sikkel, Antwerpen, 1934, 1969⁸; R. H. B. DE CONINCK: *Groot uitspraakwoordenboek van de Nederlandse taal*, De Nederlandse Boekhandel, Antwerpen, 1970, e M. HOEBEKE (che riprende in gran parte i dati di BLANCQUAERT) in *Beknopte klankleer van het Nederlands*, De Nederlandse Boekhandel/De Sikkel, Antwerpen, 1971.

[71] Citiamo tra altri: S. C. DIK e J. G. KOOIJ: *Beginselen van de algemene taalwetenschap*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1973; W. HELLINGA: op. cit.; H. M. HERMKENS: *Fonetiek en fonologie*, Malmberg, Den Bosch, 1975⁴; e P. C. PAARDEKOOPER: *ABN-uitspraakgids*, Heideland-Orbis, Hasselt 1978.

all'Aia che introdusse i principi strutturali per lo studio dei foni. I foni che *Spieghel* credeva impossibile descrivere possederanno sin d'ora tre notazioni: una ortografica, una fonetica ed una fonologica: p. es. « pui », [pœü] e /pʌü/ [72].

Per l'Olanda la partecipazione di *Van Ginneken* e *Van Wijk* (ambedue membri organizzatori), *De Groot* e *Pos* fu di importanza capitale. Benché *Pos* rimanesse un linguista prevalentemente « filosofico », gli altri tre presero attivamente parte alla scuola di Praga. *De Groot* e *Van Ginneken* parteciparono all'incontro fonologico internazionale a Praga nel dicembre 1930, *De Groot* pubblicò in *Travaux 4*, 1931, e tutti e quattro contribuirono al memoriale per *Trubeckoj* (*Travaux 8*, 1939).

In Olanda *De Groot* fece conoscere i nuovi principi della fonologia in alcuni articoli pubblicati in *De Nieuwe Taalgids* [73], *Van Ginneken* dette una sistemazione dei fonemi nederlandesi in *Onze Taaltuin* [74] e *Van Wijk* dedicò alla memoria di *Trubeckoj* il primo importante studio fonologico in cui fonologia sincronica e diacronica venissero nettamente separate [75].

Questi tre autori condividono l'opinione di *Trubeckoj* che « Eine saubere Scheidung von Phonologie und Phonetik ist grundsätzlich notwendig und praktisch durchführbar » e « Wir bezeichnen die Sprechaktlautlehre mit dem Namen Phonetik, die Sprachgebildelautlehre mit dem Namen Phonologie » [76], e per esprimere la loro teoria in merito ai fonemi si può adoperare la formula seguente [77]: il sistema dei fonemi è una realtà psichica; i fonemi esistono nella coscienza linguistica (mentale), essi possono realizzarsi come suoni linguistici.

[72] in: STUTTERHEIM: *Eenheid ... op. cit.* Fdl p. 25, Hoogteijling p. 413.

[73] NTg. 25, 1931: *De wetten der Phonologie en hun betekenis voor de studie van het Nederlands*, p. 225-243; NTg. 26, 1932: *De Phonologie van het Nederlands*; NTg. 33, 1939: *De structuur van het Nederlands*.

[74] O. Tt. 2, 1934: *De phonologie van het algemeen Nederlands*, p. 321-340; O. Tt. 3, 1934-35; *De phonologische regels van het algemeen Nederlands*, pp. 8-22.

[75] N. VAN WIJK, *Phonologie, een hoofdstuk uit de Structurele Taalwetenschap*, Nijhoff, 's-Gravenhage, 1939, ristampa 1965.

[76] in *Grundzüge der Phonologie*, Praga, 1939.

[77] Vedasi H. M. HERMKENS, *op. cit.*, p. 82.

Né la scuola di Copenaghen, né la scuola di *Bloomfield* hanno trovato seguaci in Olanda, *Hjelmslev* era ed è noto [78], ma non viene seguito; *Bloomfield* viene ritenuto troppo positivistico.

Il livello internazionale che *Van Wijk* e *Van Ginneken*, morti ambedue negli anni quaranta (rispettivamente nel 1941 e nel 1945), e *De Groot* (il quale in seguito si dedicò alla sintassi) avevano raggiunto nel campo della fonologia, non fu mantenuto dopo la seconda guerra mondiale. Ciò tuttavia, non deve indurre a pensare che la fonologia non sia più coltivata nei Paesi Bassi [79]: i fonologi sono numerosi, ma non si possono raggruppare come prima, perché non formano una scuola. *Schultink* [80] caratterizza l'attitudine dei fonologi strutturalisti olandesi negli anni quaranta e cinquanta come « eclectic » [81].

Essi, tuttavia, hanno un tratto in comune: la divisione tra fonetica e fonologia non è più netta. In questo condividono la tesi sostenuta da *Martinet* nel 1946 nei corsi tenuti all'Università di Londra, secondo la quale dei fenomeni fonetici vadano rilevati quei tratti che abbiano valore fonologico.

[78] P. C. PAARDEKOOPER usa i termini *sintagma* e *paradigma* nel senso di *Hjelmslev*.

[79] Malgrado il fatto che il fonema non sia più pensato in modo astratto, possiamo citare fra altri come continuatori della tradizione europea iniziata da *De Groot*: *E. M. Uhlenbeck, A. Reichling C. B. Van Haeringen, H. M. Hermkens* e *J. J. Bakker*. Sulla scuola strutturalistica olandese in genere si vedano gli articoli di R. G. VAN DE VELDE: *Aspekten van het strukturalisme in Nederland. De verdienste van A. W. de Groot en zijn school*, in: *Wetenschappelijke Tijdingen*, Vonksteen, Gent, 1966, XXV, 5, pp. 357-368, e J. VACHEK: *Dutch linguists and the Prague linguistic school*, prolusione tenuta all'università di Leida il 6.12.68, Universitaire Pers, Leiden.

[80] in *Moderne Nederlandse grammatica als wetenschap*, in *Studia Neerlandica* 8, 1971, p. 331.

[81] « Eclectic » si possono considerare fra altri *C. F. P. Stutterheim, F. G. Droste* e *H. Schultink*.

Si trovano impronte della scuola europeo-americana di *R. Jakobson* in due opere che sono apparse quasi contemporaneamente: *Foniek* [82] di *Van den Berg*, del 1958 e *Fonologie van het Nederlands en het Fries* [83], opera di un gruppo di cinque linguisti, del 1959. Questi autori hanno tutti in comune la tendenza a trarre i loro dati il più possibile dalla ricerca sperimentale. Fusione tra fonetica e fonologia quindi, come ideata da *Van Haeringen* con l'invenzione della parola « foniek » [84]. La base fonetica nell'opera di *Van den Berg* è più completa che in quella di *Cohen e.a.*: i foni vengono classificati in base a caratteristiche uditive, acustiche ed articolatorie; nell'opera di *Cohen e.a.* la base fonetica non è così ampia ma la distribuzione dei fonemi viene accennata.

L'influenza di *R. Jakobson* è soprattutto evidente nell'opera di *Cohen e.a.*, p. es. nella definizione del fonema in quanto: *een bundel distinctieve eigenschappen* [85] (un insieme di tratti distintivi): «a bundel of concurrent distinctive features ». A *Van den Berg* va riconosciuto il merito di portare *Foniek* nelle successive edizioni, al passo con i tempi addattandolo continuamente. Quando *Van den Berg* scrisse la sua opera, la fonologia era ancora molto giovane, ed egli si dedicò quindi con più entusiasmo alla fonologia che alla fonetica. Ma già dalla seconda edizione *Foniek* viene giudicato un'eccellente sostituzione alla *Phonetiek* di *Eijkman* e alla *Phonologie* di *Van Wijk*, ambedue superate [86]. La sesta edizione (del 1972) fu un vero lavoro da « pionieri »,

[82] B. VAN DEN BERG: *Foniek van het Nederlands*, Van Goor Zoonen, Den Haag, 1958, 1960², 1964³, 1967⁴, 1969⁵, 1972⁶, 1974⁷, 1978⁸.

[83] A. COHEN, C. L. EBELING, (P. ERINGA), K. FOKKEMA, A. G. F. VAN HOLK: *Fonologie van het Nederlands en het Fries. Inleiding tot de moderne klankleer*, Nijhoff, 's-Gravenhage, 1959, 1961².

[84] Il termine « foniek », (fusione delle parole « fonologie » e « fonetiek ») fu ripreso da una proposta di C. B. VAN HAERINGEN, in *Herverfransing*, Med. K. A. 1957, ristampato in *Gramarie*, 1962.

[85] COHEN E. A. *op. cit.* p. 10.

[86] dixit W. J. H. CARON in una recensione alla seconda edizione in *Taal en Tongval 15*, 1963, p. 89-90.

perché completamente rielaborata alla luce della nuova fonologia generativa.

L'opera di *Cohen e.a.* non ha più subito modificazioni dopo la seconda edizione del 1961; non è quindi uno studio « up to date ».

Van Ertvelde

L'opera di *Van Ertvelde* dà un quadro generale della fonologia moderna non generativa in merito alle vocali. Si prova, leggendo, la piacevole sensazione di aver a che fare con un buon esperto con giudizio proprio. Egli continua la linea di *R. Jakobson, Van den Berg* e *Cohen e.a.*, trattando insieme gli aspetti fonetici e fonologici delle vocali e partendo per l'analisi di esse da una solida base fonetica.

L'*Introduzione alla fonologia nederlandese* è la prima parte di uno studio approfondito della fonologia nederlandese. La trattazione è limitata al vocalismo, ma sarà seguita tra non molto, come ci promette l'A., dalla descrizione del consonantismo e della prosodia nederlandese.

Questo studio s'impone alla nostra attenzione come un modello di sistematicità, che, senza dilungarsi in questioni preliminari di linguistica, affronta in modo esauriente i problemi specifici del vocalismo nederlandese. Lo studente potrà avvantaggiarsi delle conclusioni cui l'A. giunge, mentre lo specialista vi troverà uno svolgimento preciso della complessa e dibattuta materia. Per illustrare il metodo seguito ci sembra opportuno citare il seguente passo (p. 106-107):

« Ai tre dittonghi assegno uno status monofonematico. Su questo punto concordo con autori come *Cohen* (1971, 28) e *Van Wijk* (1939,41). Altri autori invece propendono per un'analisi bifonematica: *Cohen e.a.* (1961,29), *Mioni* (1973,378) e *Moulton* (1962,383). Favorevole a un'analisi bifonematica dei dittonghi è il fatto che percettivamente si distinguono due fasi nella loro produzione. Occorre comunque tener presente che le due fasi si susseguono con un movimento uniforme (v. 15.1) (risultante unitario anche sul piano acustico: *Cohen* 1971,287; *Mol* 1969,163; v. anche

Malmberg 1977,157). Personalmente opto per un'analisi monofonematica in base alle tre considerazioni presentate da *Cohen* (1971,288):

a) per il senso linguistico del parlante il dittongo costituisce un segmento unico,
b) non risulta possibile una specificazione fonetica per ciascuna delle due fasi percettive separatamente,
c) nei lapsus linguae il dittongo si comporta come un segmento compatto unico: nella frase *ik kan er geen greep op krijgen* si può avere p. es. *grijp* (Cohen 1965,181) ».

Il volume comprende 15 capitoli e si conclude con una lista di abbreviazioni, simboli e termini e con un'ampia bibliografia.

I tre primi capitoli hanno lo scopo di individuare e definire le vocali nederlandesi. Per questa esposizione, l'A. parte dal diagramma trapezoidale per le vocali cardinali di D. Jones (cap. 1). Questo modello servirà da quadro di riferimento (insieme uditivo e articolatorio), per i fonemi nederlandesi (cap. 2). Vengono individuati 13 fonemi vocalici (esclusi i dittonghi), suddivisi in 8 vocali anteriori: /i, y, e, ø, I, ʌ, ɛ, a/, 4 vocali posteriori /ɑ, ɔ, o, u/ e una vocale centrale /ə/, che però, viene considerata come funzionalmente neutra. La scelta per una sistemazione binaria (anteriore - posteriore) è di primaria importanza per tutta l'opera, perché ogni esposizione usufruirà di questa simmetria. Il rifiuto comunque, di una soluzione triangolare che considera anche le vocali /a/ e /ʌ/ come centrali, viene fatto dall'autore in base ad uno studio approfondito della questione, ed anche perché, in ultima analisi, « manca la giustificazione che si potrebbe ricavare solo da materiale filmato (di cui non si dispone) » (p. 15). La scelta binaria di *Van Ertvelde* è anche decisiva per la classificazione dei *glide* (/j/ anteriore; /w/ posteriore) e dei dittonghi (/œi̯/ e /ɛi̯/ anteriori; /ɔu̯/ posteriore).

Nel terzo capitolo sono collocate le sette vocali toniche italiane sul trapezio vocalico, messe a confronto con le vocali nederlandesi. Seguono poi cenni utili alla pronuncia

delle vocali nederlandesi, tenendo conto delle abitudini articolatorie del parlante italiano (p. 19).

I capitoli 4, 5 e 6 sono dedicati a vocali che stanno all'origine di molte discussioni. Sono: le coppie /ʌ/ e /ə/, [ʊ] e [ɔ], e le vocali straniere. Concordiamo con le conclusioni dell'A.

1) nell'affermare che /ʌ/ e /ə/ siano due fonemi distinti, e non allofoni di una sola unità distintiva [87]. L'autore arriva a questa conclusione in base alla distinzione timbrica che sarebbe inconfondibile nella pronuncia ottimale, e in base alle (diverse) caratteristiche distributive;
2) nel considerare /ɔ/ un unico fonema ma con due varianti libere [ɔ] e [ʊ] (p. 24) [88];
3) nel definire le vocali straniere allofoni marginali di fonemi nederlandesi e nel distinguerli in orali /ɛ:, œ:, ɔ:, i:, y:, u:/ e nasali /ɛ̃, œ̃, ã, ɔ̃/. I tratti della lunghezza o della nasalità fungono quindi da segnale per l'identificazione delle vocali straniere. È una soluzione chiara che risolve un problema a lungo dibattuto.

I capitoli 7 e 9 trattano le opposizioni fonologiche nel sistema vocalico nederlandese. I parametri fonematici per *Van Ertvelde* sono: il tratto di tensione (tesa ~ rilassata), di durata (breve ~ lunga), di grado di apertura (chiusa ~ aperta) e di timbro (più netto ~ meno netto). La correlazione del taglio sillabico, ossia del fenomeno del *fester* o *loser Anschluss*, già teorizzato da *Van Ginneken* e *Van Wijk* [89], viene appena accennata dall'A. (p. 54). Ci si può

[87] /ʌ/ e /ə/ non sono due fonemi distinti per: A. W. De Groot, in NTg. 26 *op. cit.*; *B.v.d.* Berg, *op. cit.* 1972 p. 14, J. G. Blom e H. Mol: *On the influence of duration and pitch on the identification of artificial two-formant vowels* in « Proceedings from the Institute of Phonetic Sciences », Università di Amsterdam, 1970.

[88] Le conclusioni dell'A. vengono confermate dal recente articolo di M. E. H. Schouten: *Het verschil tussen bot en bod - een vergeefse speurtocht*, in NTg. 74, 1981, p. 537-546.

[89] ved. N. Van Wijk: *Scherp en zwak gesneden klinkers* in *De Nieuwe taalgids* 35, 1941, pp. 14-25.

chiedere se il motivo di tale scarso interesse risieda forse nel fatto che la correlazione della tensione sia concomitante con quella del taglio sillabico, per cui le vocali tese hanno il taglio sillabico debole, e le vocali rilassate il taglio sillabico forte.

Gli aspetti fonetico-fonologici vengono studiati nei capitoli 8 (Vocali ottimali e non ottimali), 11 (Le vocali nel contesto di /r/ finale di morfema), 12 (Vocali omogenee e non omogenee) e 13 (L'occlusione glottidale e i *glide* di transizione). Particolare attenzione viene data alle differenze di realizzazione tra l'uso standard delle Fiandre e quello dell'Olanda. Tale distinzione è ulteriormente approfondita con la considerazione della realizzazione ottimale a tempo lento, tipica della pronuncia curata, e della realizzazione non ottimale a tempo rapido, tipica della pronuncia colloquiale. È merito dell'A. aver spinto la sua analisi fino ad un tale punto di elaborazione e di completezza, laddove gli studiosi fiamminghi (*Blancquaert*[90], *Van Hoebeke*[91] e *De Coninck*[92]) generalmente si limitano alle realizzazioni di tipo meridionale e quelli olandesi (*Paardekooper*[93] ed altri) alle realizzazioni settentrionali.

Un cenno sulla fonologia distributiva viene dato nel capitolo 10 (La distribuzione delle vocali). Sorprende tuttavia la mancanza di un riferimento allo studio esauriente di *J. J. M. Bakker*[94].

I *glide* /j/ e /w/ costituiscono il capitolo 14, che è tra i migliori dell'opera, ma che avrebbe potuto trovare una collocazione più adatta nella parte dedicata alle consonanti, se si considera che in base al criterio distributivo esistono delle coppie minime basate sull'opposizione /j, w/ ~ /consonante/,

[90] BLANCQUAERT, op. cit.
[91] VAN HOEBEKE, op. cit.
[92] DE CONINCK, op. cit.
[93] PAARDEKOOPER, op. cit.
[94] BAKKER, op. cit.

p. es. *jaar* (anno) /jar/ ~ *gaar* (cotto giusto) /ɣar/
wolf (lupo) /wɔlf/ ~ *kolf* (calcio) /kɔlf/
haai (pescecane) /haj/ ~ *haat* (odio) /hat
leeuw (leone) /lew/ ~ *leed* (dolore) /led/,
ma nessuna basata sull'opposizione /j,w/ ~ /vocale/.

L'A. ha saputo esporre i *glide*, fenomeno molto complesso, partendo da semplici affermazioni: « A livello fonematico il nederlandese conosce i due glide sonori /j/ anteriore non arrotondato e /w/ posteriore arrotondato (...) Come si vede, al glide fonematico /j/ corrispondono i due glide fonetici [j] e [i̯], mentre al fonema /w/ fanno riscontro non solo i 4 glide fonetici [w], [u̯], [ɥ], [y̆], ma anche le consonanti [v] e [ʋ] » (p. 86), per poi arrivare a delle conclusioni magari prudenti in merito a varianti regionali: « Nella pronuncia olandese del nord di un certo numero (limitato?) di parlanti o di enunciati, la semivocale [u̯] che si trova in questa posizione può anche essere assai arrotondata » (p. 94). È raro trovare nella bibliografia relativa informazioni così ben documentate.

L'ultimo capitolo, come già accennato prima, è dedicato ai dittonghi. Concordiamo con l'A. nelle sue conclusioni: il nederlandese possiede tre dittonghi discendenti con status monofonematico.

Concludendo la nostra rassegna di studi sul vocalismo nederlandese, crediamo di poter affermare che la recente opera del *Van Ertvelde* abbia carattere di manuale attendibile per i suoi pregi di precisione e di completezza e che costituisca pertanto un arricchimento della nederlandistica italiana.

M. VAN EYK

RECENSIONI

A. Frank-van Westrienen, *De groote tour*. Amsterdam, Noord-Hollandse Uitgeversmaatschappij, 1983, pp. XII, 385.

« Può seguire gli Italiani nella buona proporzione e simmetria dei loro edifizi, ma non deve disegnare la sua casa più grande di quanto non possa costruirla. La loro sobrietà nel mangiare e nel bere, e le loro relazioni cortesi e civili possono servirgli come esempi, ma non le loro gelosie o la loro maledetta sete di vendetta ».

Così scrive nel Seicento un autore olandese, « il padre di Amsterdam », in un manoscritto che la signora Frank ha usato nel suo studio sul viaggio educativo, così come era inteso dagli olandesi nel Seicento.

Fu all'ombra del Principe Guglielmo d'Orange che si cercarono per la prima volta i mezzi per creare un quadro di esperti olandesi. Un contributo sostanziale a questo piano fu la fondazione dell'Università di Leida, nel 1575, che avrebbe dovuto servire come vivaio di autorità nel campo della religione e della politica. Ma nonostante venissero attirati a Leida i più illustri professori, e vi fossero introdotte gradatamente materie moderne, lo studente imparava troppo poco che gli potesse essere di utilità pratica per la sua futura funzione di diplomatico o d'ufficiale. Le lezioni di arte politica erano molto teoriche ed a malapena appropriate alle condizioni olandesi. Per di più, lo studente non riceveva alcuna nozione di ciò che avveniva all'estero, in campo politico, economico o culturale. Tanto meno si studiavano, a Leida, le lingue moderne, neppure il francese.

Perciò non è sorprendente che Marnix di Sint Aldegonde, uno dei collaboratori di Guglielmo d'Orange, mettendo per iscritto le sue idee sulla pedagogia, arringasse in difesa del viaggio educativo, dell'osservazione dei costumi e abitudini di altri paesi, per poter formarsi un proprio parere vedendo ed ascoltando. Egli raccomanda in primo luogo una visita alle università della Francia e della Germania. Inoltre sostiene che sia utile andare a vedere le città d'Inghilterra, Illiria e Pannonia. Per i giovani l'Italia è invece preferibilmente da evitare, oppure eventualmente da vedere con la guida di un precettore. Evidentemente, le obiezioni religiose e calvinistiche hanno qui più peso delle considerazioni umanistiche.

La situazione è diversa nell'« Epistula ad Philippum Lanoyum » del professore di Leida Giusto Lipsio, che descrive circostanziata-

mente gli scopi ed i doveri del giovane turista. Con questo termine s'intende il giovane in viaggio educativo, « on the Grand Tour ». Chi arriva in Italia per primissima cosa deve visitare Roma, afferma Lipsio. Ma un soggiorno più lungo di quanto sia necessario per fare un giro delle molte antichità non è raccomandabile, perché a Roma l'aria è malsana ed i costumi corrotti. Queste eccezioni non si sollevano contro la città, nobile, di Napoli, ugualmente ricca di cultura. Però per un soggiorno di più lunga durata la Toscana è considerata più favorevole; un paese dove l'aria è dolce, la lingua pura ed i costumi casti. Se ci si vuole fermare in questa regione per qualche tempo, Firenze e Siena sono per questo scopo le città indicate per eccellenza. Inoltre bisogna vedere Bologna, Padova, Venezia e Milano. Ma ciò che soprattutto rende importante il trattato di Lipsio è il quadro didattico nel quale egli pone il viaggio educativo formulando un duplice scopo: di « delectatio » e di « utilitas ».

Uno dei molti punti interessanti che la signora Frank ha trovato nei giornali di viaggio riguarda il libriccino manoscritto di Antonio Marganettti, conservato a Leida ed intitolato « Breve instruttion all'viaggio d'Italia », che fu scritto per un membro della famiglia Hooft. Scrive H. W. van Tricht, il biografo del famoso poeta Pieter Cornelisz. Hooft, che la « Breve instruttion » è considerata l'itinerario per il soggiorno in Italia di questo poeta, ma la signora Frank dimostra convincentemente che Marganetti l'ha scritto per Aernout Hooft, figlio del poeta. Nelle due ultime pagine del manoscritto si trova una lista d'oggetti che Marganetti desidera farsi mandare dall'Italia: « un Tonnello picciolo di Tarantello, et dei Casi Caualli »; poi vari tipi di semente e « corde per la chitarra spagnola ». Questi desiderata concordano coll'elenco che Aernout Hooft, sotto l'intestazione di « Haec Genuae aut Napoli Antonio Marganetti mittenda », nota nel suo diario di viaggio. Ma non per questo le indicazioni di Marganetti valgono meno. Egli dipinge con entusiasmo le città italiane; la sua descrizione ispirata di Napoli finisce con le parole: « Amico la passion mi trasporta, perché ti vorrei far veder il Paradiso in questo Mondo: ma quando sarai colà non ti troverai troppo lontano dall'Inferno, perché da che parte ti volterai vedrai spirar fiamme e fuogo. Da una parte il Wessuuio, et dall'altra il Puttuolo, l'una et l'altra admirabili ».

Per molti turisti il fatto di ottenere un diploma presso un'università straniera era una parte importante del programma di viaggio. Se questo poi fosse snobismo culturale, oppure una questione di forte attaccamento tradizionale alle vecchie e famose università europee, è un punto che la signora Frank lascia aperto. Certo è che la velocità con cui tale titolo veniva nella maggioranza dei casi ottenuto non parla a favore della serietà degli studi. Molta attenzione era invece data, soprattutto in Francia, a lezioni di conversazione, e in un certo numero di casi i turisti facevano anche rapporto sui libri che avevano comprato e letto durante il viaggio. La signora Frank riferisce che nel 1648 Johan Huydecoper comprò a Ginevra un libriccino francese sulla rivolta di Napoli, come preparazione al suo viaggio in Italia. L'autrice riporta una descrizione olandese del 1650, del « beroerte van Napels », di Lambert van den Bos. Questo lavoro, in relazione al quale la signora Frank si chiede se si tratti di lavoro proprio o di traduzione, è la seconda versione olandese di « Le Rivoluzioni di Napoli, descritte dal signor Alessandro Giraffi », Venezia 1647. Oltre alla traduzione di Lambert van den Bos apparve infatti anche quella di Vincent Casteleyn, Haarlem 1650 (vedi J. Th. W. Clemens, « Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald (tot 1800) », Groningen 1964, numeri 91-93). Più tardi, nel 1669, la storia della rivolta venne rielaborato da Thomas Asselijn che ne trasse la tragedia della ascesa e caduta di Masaniello.

Bibliografie di giornali di viaggio, guide ed altre fonti e letteratura completano lo studio. In un capitolo a parte la signora Frank fornisce note biografiche sui più di trenta turisti dei cui documenti si è servita. Fra essi si trovano nomi noti come quello del « Raadpensionaris » Johan de Witt e di suo fratello Cornelis, dei poeti Hooft e Huygens, e di Willem van den Vondel, il promettente — ma presto scomparso — fratello del poeta Joost van den Vondel. L'appartenenza dei turisti alla categoria dei poeti non è stata fatta oggetto di specifica ricerca da parte della signora Frank; in materia l'autrice si limita a fare riferimento allo studio di G. J. Hoogewerff, « Nederlandse dichters in Italië in de zeventiende eeuw », apparso in « Med. Ned. Hist. Inst. Rome », 1950.

Il lavoro della signora Frank viene completato da una difesa in lingua inglese del soggetto scelto, « in lieu of a summary », nella quale essa suggerisce che in « The Dutch Republic » di Charles Wilson, dove si dice che i figli dei reggenti di Amsterdam viaggiavano all'estero « on something like an Grand Tour », si dica invece « on the Grand Tour ». Ed essa riesce infatti a dimostrare, grazie a una sovrabbondanza di materiale raccolto ed elaborato, che la partecipazione olandese al Grand Tour non è stata da meno di quella inglese.

A. J. E. Harmsen

B. C. Donaldson: *Dutch reference grammar*, Martinus Nijhoff, L'Aia, 1981, pp. 275.

Bruce C. Donaldson, dal 1973 lettore di nederlandese presso l'università di Melbourne, ha scritto questa grammatica perché — così dichiara nella sua prefazione — esiste una mancanza totale di grammatiche moderne avanzate del nederlandese per studenti di madre

lingua inglese, situazione frustrante sia per gli insegnanti che per gli studenti.

La grammatica di Donaldson non è una grammatica per principianti. Essa infatti va integrata con la consultazione del *Groot Uitspraakwoordenboek van de Nederlandse Taal* (De Nederlandse Boekhandel, Antwerpen, 1970) di R. H. B. De Coninck per la pronuncia (per pronuncia l'A. intende anche l'assimilazione e l'accento), del *Woordenlijst van de Nederlandse Taal* (Martinus Nijhoff 1954) per l'ortografia, e dello *Spelling en Interpunctie* (Malmberg, Den Bosch, 1969) di H. M. Hermkens per l'interpunzione. Questa limitazione risulta un inconveniente soprattutto per l'ortografia perché l'A. è costretto a tornare sull'argomento più volte in capitoli che trattano altri aspetti linguistici (p. es. p. 36 il sostantivo, p. 76 l'aggettivo e p. 113 il verbo). La fonologia non è stata trattata.

Questa grammatica è intesa come ponte tra le grammatiche già esistenti per principianti stranieri e le grammatiche descrittive per nederlandofoni. Per questo motivo ogni capitolo porta, accanto alla sua denominazione in inglese, anche quella nederlandese.

L'opera comprende 16 capitoli, 3 appendici, un indice e una breve bibliografia.

Ai tre brevissimi primi capitoli (la pronuncia, l'ortografia e la punteggiatura) seguono i casi e le 9 categorie grammaticali convenzionali. Mancano quindi le interiezioni: categoria non molto importante, ma di cui i nederlandofoni fanno molto uso Omissione più grave ci sembra l'assenza di una trattazione sistematica della sintassi, che non ci sembra sufficientemente motivata: « Finally it will be noticed that there is no one chapter devoted to syntax (wordorder), for which I expect some criticism. All attempts to formalise the extremely complex issue of word-order that I have seen in Dutch and German grammars fail miserably ». (p. 10) Il capitolo della sintassi gode da qualche decennio di grande attenzione da parte dei linguisti nederlandesi sia d'indirizzo tradizionale che strutturalistico o generativo. Ricordiamo a questo proposito le opere della scuola di Groninga, detta anche stilistica, (OVERDIEP e VAN ES) e quella di DE GROOT (strutturalistica) e KRAAK e seguaci (generativo-trasformazionale). Che i risultati di tali indagini non abbiano ancora portato a risultati univoci, non è a nostro avviso un motivo valido per trascurare l'argomento.

L'A. comunque, inserisce dove ritiene necessario alcuni elementi di sintassi, p. es. p. 58 per il posto di *er* nella frase; la struttura tipica delle frasi subordinate viene trattata con i pronomi relativi (p. 64) e la domanda indiretta con gli avverbi interrogativi (p. 203). Solo la negazione viene trattata separatamente (p. 238-243).

Com'è noto, il nederlandese è anche lingua di cultura di cinque milioni di fiamminghi. Esistono comunque parecchie differenze tra l'uso fiammingo e quello olandese, specie in campo lessicale. Il

fiammingo conserva spesso forme che ad un olandese sembrano antiquate. Di questa complessa situazione linguistica non c'è traccia in questa grammatica che deliberatamente (p. 9) trascura l'uso fiammingo e si basa quasi esclusivamente su quello olandese, presentando così un'immagine unilaterale della lingua nederlandese. Questo indirizzo si manifesta chiaramente nel capitolo dedicato ai sostantivi, in cui l'uso olandese di limitare il genere femminile alle sole persone femminili è presentato come caratteristica della lingua nederlandese in quanto tale. L'uso fiammingo tuttavia continua a distinguere i generi grammaticali maschili e femminili anche per animali e nozioni astratte.

Aspetto rilevante ed apprezzabile dell'impostazione di Donaldson è quello di fornire allo studente un orientamento di tipo prescrittivo. L'autore infatti indica ove opportuno i vari livelli d'uso dei fenomeni linguistici. Negli esempi egli attinge al più vivo uso settentrionale della lingua con preferenza per il livello colloquiale: p. es. « Het is hier erg knusjes, hè? » (p. 48), « Die z'n vriend is een vreemd figuur » (p. 59), « die mensen d'r kleren » (p. 59).

Più discutibile appare la scelta di alcuni esempi dell'uso volgare (p. 87) che si addicono meno ad una grammatica che pretende di essere prescrittiva. La norma del buon uso nederlandese, infatti, tradizionalmente è improntata al linguaggio castigato delle classi colte come risulta evidente tra l'altro dalla stessa denominazione ufficiale della lingua: *Algemeen Beschaafd Nederlands* (nederlandese comune e civile).

Vorrei concludere questa recensione con un rilievo riguardante la suddivisione della materia, alcune questioni di formulazione di regole grammaticali ed alcune integrazioni.

1. Sembra poco coerente la trattazione dei pronomi dimostrativi in due capitoli diversi (rispettivamente 6 e 8.4.). È una separazione più tipica di un metodo della lingua che di una *Reference Grammar*.

2. Nel capitolo *Articles* (p. 23), l'A. afferma che certi nomi astratti (p. es. *de mens, de natuur, de liefde, de dood*) prendono sempre l'articolo. Più esatto invece sarebbe dire che si può omettere l'articolo davanti a nomi astratti (ed anche quelli collettivi e di materia) al singolare nei casi in cui questi non siano impiegati in funzione individualizzante; quindi: *de dood van zijn vader* e de *liefde tot zijn ouders*, ma: *Tristan en Isolde is een verhaal over liefde en dood.* Un'altra regola in merito all'articolo definito (p. 23) potrebbe essere allargata, sostituendo i nomi di città e paesi con nomi propri, ed aggiungendo che questi possono essere seguiti non solo da aggettivi, ma anche da complementi attributivi. Ciò spiegherebbe l'uso dell'articolo definito in frasi del tipo: *de ondeugende Jan, het Amsterdam van vroeger.* Troppo affrettata appare la regola secondo cui in nederlandese non sarebbe possibile che un

articolo definito regga due sostantivi consecutivi, dovendosi in tal caso ripetere l'articolo. Sarebbe più esatto formulare la regola così: l'articolo determinativo si può omettere per accentuare il reciproco legame tra due o più nomi collegati in coordinazione e che abbiano in comune la classe grammaticale e il numero: p. es. *de familieleden en vrienden van mijn tante.*

3. Di indubbia utilità didattica è l'inserimento in questa grammatica o in appendice ad essa, di ampie liste di fenomeni idiomatici quali gli aggettivi predicativi seguiti da preposizioni (p. 81), le espressioni avverbiali (pp. 98-108), e le preposizioni (pp. 205-221), di nomi geografici e abbreviazioni ricorrenti.

4. La lista dei nomi geografici mostra alcune omissioni quali *Luikenaar* (abitante di Liegi), *Luxemburger* (abitante di Lussemburgo) *Henegouwer* (abitante dell'Hainaut), *Aarlens(e)* (aggettivo di *Aarlen*).

Nell'elenco delle abbreviazioni il metodo di traduzione non è sempre consistente: *PvdA* è tradotto correttamente con *Labor Party*, *VVD* invece (cioè Partito Liberale) è reso genericamente: « a Dutch political party ». Anche tutte le sigle radiofoniche e televisive e quelle del sistema scolastico sono rese con indicazioni generiche del tipo NOS « a broadcasting organisation ». Più opportuno sarebbe stato dare in questi casi il significato proprio, magari in forma perifrastica.

Le basi di questa grammatica sono una solida conoscenza della lingua, esperienza didattica e una lodevole volontà di colmare una lacuna nel campo della nederlandistica all'estero.

Dispiace che nell'elaborare questo progetto grammaticale vi siano frettolosità, inesattezze ed omissioni che speriamo vengano eliminate in una futura edizione.

M. Van Eyk

Merete Kjøller Ritzu, *L'alchimia della parola. I racconti di J. P. Jacobsen.* Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1982, 176 p.

Den danske litteraturforsker Merete Kjøller Ritzu har i *L'alchimia della parola* villet præsentere den store danske impressionists særlige stil for et italiensk publikum. Teksterne fra *Mogens og andre noveller* (1882) citeres konsekvent paa originalsproget og fra førsteudgaven (med sidehenvisninger til *Samlede Værker* III 1927 pp. 121-276), saaledes at der bestandig gives en direkte italiensk oversættelse (dog i enkelte tilfælde blot en italiensk parafrase) af grundteksten. Der henvises til de italienske udgivelser i bogform af Jacobsens samlede prosakorpus (se afhandlingens s. 19), men man kan

notere, at der ikke gives nogen detaljeret bibliografi over dette oversættelsesarbejde, naar undtages V. Santolis præsentation af Jacobsens prosaberetninger (romaner og noveller) i ét bind (1954). Savnet af saadanne præcise henvisninger maa anses for føleligt: italienske læsere kunne dog have haft glæde af en god præsentation af de eksisterende oversættelser, og specielt af en diskussion af disse arbejders lingvistiske og æstetiske kvaliteter. I samme aandedræt noteres det, at der ikke findes nogen samlet bibliografi over benyttede værker: læseren maa gaa paa jagt i fodnoterne for at finde frem til den litteraturkritiske baggrund for afhandlingen.

Ud fra det synspunkt, at J. P. Jacobsens arbejde med teksterne maa bedømmes fra den æstetiske synsvinkel, og at hans hensigt overalt har været, som det er blevet sagt, « at stemme prosasproget om » (cfr. « l'uso inedito della lingua » p. 44) gives der i seks suggestive kapitler en interessant fremstilling af novellerne, ogsaa saaledes at disse tekster ses paa baggrund af det øvrige forfatterskab (kap. I) og i forhold til andre fremstillinger af problemerne i dette forfatterskab (kap. II). Afhandlingens tyngdepunkt ligger i det store midterkapitel (III, 79 p.), hvor der præsteres en overmaade følsom parafraserende gengivelse af de berømte novelletekster, ogsaa saaledes at der skridt for skridt tages hensyn til andre kritikeres opfattelser. Merete Kjøller Ritzu citerer teksterne paa originalsproget og giver udmærket dækkende oversættelser af citaterne — hvilket ogsaa gælder de udnyttede passager fra den danskskrevne kritiske litteratur. Det er en god fremgangsmaade, der imødekommer de læsere, der ikke kan dansk, og tillige er særdeles nyttig for det italienskkyndige publikum. Der lægges i denne analyse med rette vægt paa at novellerne bør læses i sammenhæng, saaledes at de med Maria Cortis ord udgør en macrotesto. Dette synspunkt er overordentligt frugtbart og kunne maaske have været udnyttet endnu mere konsekvent (fx. gennem en paavisning af den æstetiske strategi, der ligger i, at to væsentlig lyriske tekster, *To Verdener* og *Der burde have været Roser*, omgives af 2 + 2 væsentlig fortællende tekster.) Synspunktet gennemføres i øvrigt med megen finesse og fremstillingen viser forfatterindens adkomst til at behandle litterært-æstetiske spørgsmaal. Denne evne viser sig ogsaa i de to kapitler om sproget: *Lo stile e la lingua* (IV) og *La sublimazione dell'eros. L'alchimia della parola* (V), der præsenterer dels en lang række af de centrale stiltræk i den danske prosaists tekster og dels en instruktiv paavisning af de tematiske elementers subtile udførelse i Jacobsens beundrede prosakunst.

Selv om man ogsaa her kunne have ønsket en mere organisk gennemførelse af *macrotesto* — synspunktet (det gælder især kap. IV) og i sidste perspektiv kunne have forventet en mere energisk gennemført diskussion med kritikere af anden opfattelse (eksempelvis med « ideologiske » undersøgelser), maa det ikke glemmes,

at Merete Kjøller Ritzu gennem et maalbevidst arbejde med teksterne og deres baggrund har givet en fintmærkende læsning og fortolkning af Jacobsens noveller. Det maa hilses med glæde, at en forsker med solide forudsætninger inden for dansk litteraturkritik og med udmærket fornemmelse af, hvad italienske læsere behøver, har givet sig i kast med denne opgave og saaledes lagt grunden til den videre behandling paa italiensk af et dansk forfatterskab, der i europæisk sammenhæng har haft betydning og vist sin eminente gennemslagskraft.

HANS SØRENSEN

Jeg er enig med Professor Hans Sørensen i, at det ville have været hensigtsmæssigt at give en samlet oversigt over de eksisterende italienske oversættelser af J. P. Jacobsens noveller. Det havde jeg oprindelig ogsaa tænkt at gøre og havde tillige overvejet at gennemgaa en række afsnit og konfrontere dem med originalversionen for at vise, hvor mangelfulde praktisk taget alle disse oversættelser er. Imidlertid undlod jeg at gøre det, da jeg gjorde op med mig selv, at det ikke ville være fair at nedsable det, som maa anses for at være et pionerarbejde, udført for størstepartens vedkommende for op mod halvtreds aar siden, ifølge oversættelseskriterier, som er helt forskellige fra dem, man gaar frem efter nu til dags, og desuden som regel oversat paa anden haand efter tyske udgaver. Disse arbejder har jo trods alt den merit at have introduceret J. P. Jacobsen hos et italiensk publikum. Naar jeg i fodnoten s. 14 bemærker, at jeg finder de eksisterende italienske oversættelser uegnede til mit brug, var det faktisk ment som en diplomatisk maade at sige paa, at disse oversættelser efter mit skøn ikke er brugbare til ret meget andet end en generel orientering om det rent ydre handlingsforløb og i hvert fald ikke duer til nogen analyse af novellernes formelle aspekter. Man maa med andre ord kun ønske, at der snarest muligt bliver foretaget en nyoversættelse af J. P. Jacobsens værker, denne gang direkte fra originalsproget.

MERETE KJØLLER RITZU

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

RASSEGNA

RECENSIONI