AION-N 1985-6, XXVIII-XXIX

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

ANNALI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE,
NAPOLI 1985-6

Aion-n

STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI

Aion-n 1985-6, XXVIII-XXIX

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1985-6

ARTICOLI E SAGGI

DUE DISTOPIE ENTROPICHE: *MY* E *BLOKKEN*

L'enorme pubblicità accordata subito a *Nineteen Eighty-Four* (1949) di G. Orwell è servita, oltretutto, ad attirare l'attenzione di vari studiosi su quel filone di letteratura avveniristica che, all'insegna dell'*anti-utopia*, si è dimostrato particolarmente prolifico in Inghilterra e annovera fra i testi più largamente noti *Brave New World* (1932) di A. Huxley [1].

Come ha dimostrato ben presto e con tutta evidenza la ricerca letteraria, soprattutto quella anglosassone, tali 'longsellers' della letteratura *distopica* sono stati scritti tenendo presenti i grandi modelli offerti a partire dalla fine del secolo scorso da H. G. Wells, non condividendo, peraltro, il suo ingenuo entusiasmo per la asetticità, la simmetria e l'efficientismo che avrebbero dovuto dominare nel bel mondo nuovo retto da una élite di saggi e onesti 'Samurai' [2]. Dando, cioè, maggior credito alle 'catastrofi-

---

[1] A un regesto il più completo possibile sta lavorando M. WINTER, *Compendium Utopiarum* — Typologie und Bibliographie literarischer Utopien, di cui è già apparso il tomo I: Von der Antike bis zur deutschen Frühaufklärung, Stuttgart 1978. In merito alla ricchissima produzione di letteratura distopica soprattutto in area anglosassone, si veda l'attento studio di D. GUARDAMAGNA, *Analisi dell'incubo*. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza, Roma 1980.

[2] Ci riferiamo in particolare a *A Modern Utopia* (1905). Sull'iter percorso da Wells dal pessimismo di fronte al 'crowd' all'ottimismo risposto nell'élite, cfr. B. SCHULTZE, *Der Bruch in der Entwicklung der utopischen Schriften von Wells um die Jahrhundertwende*, in R. HAAS, H. J. MUELLEBROCK e C. UHLIG (a cura di), *Literatur als Kritik des Lebens*, Heidelberg 1975, pp. 225-236. Sulla eugenetica negativa wellsiana, intesa a risolvere il problema 'indecente' del

che' previsioni di un J. London, che in *The Iron Heel* (1907) si era immaginato come possibile, per quanto non desiderabile, un futuro scevro di qualsiasi patto sociale ammantato di 'decence' e che sarebbe appartenuto unicamente e inesorabilmente ad una oligarchia repressiva, in grado di sbriciolare sotto un tallone di ferro la faccia di chiunque osasse mai rivoltarsi contro l'ordine stabilito [3].

Tuttavia, il modello che ha emanato un fascino eccezionale, se non addirittura determinante, è costituito indubbiamente da *My* di E. Zamjatin, cui va il merito di aver raffigurato per primo, e in maniera magistrale, l'incubo di un nuovo mondo, in cui le masse taylorizzate e oppresse da un ordine eccessivo non conoscono più altra felicità se non quella indotta, né altra libertà se non quella dei ranghi squadrati [4].

'people of the abyss', come pure sul socialdarwinismo di J. B. Haycraft che ne sta alla base, si veda R. CONRAD-MARTIUS, *Utopien der Menschenzüchtung* — Der Sozialdarwinismus und seine Folgen, München 1955. Sulle sue 'flirtations with tyranny' cfr. J. GROSS, *The Road to Utopia*, in « The New Statesman », LXXIX, 1969, pp. 108-109, e L. DICKSON, *H. G. Wells*: His Turbulent Life and Times, New York 1969, p. 89: « In more than one aspect Well's new society has an uncomfortable suggestion of strong-armed fascism about it ».

[3] Si veda il giudizio dato da Trotzkij nel 1937: « London si impone decisamente libero dalle illusioni riformiste e pacifiste. Nel suo quadro dell'avvenire non lascia assolutamente sussistere nulla della democrazia e del progresso pacifico. Al di sopra delle masse dei diseredati s'innalzano le caste dell'aristocrazia operaia, dell'armata pretoriana, dell'apparato poliziesco onnipresente e dell'oligarchia finanziaria che corona l'edificio. Leggendo queste righe non si crede ai propri occhi: è un quadro del fascismo, della sua economia, della sua tecnica di governo e della sua psicologia politica » (Lettera di L. Trotzkij a Joan London, in J. LONDON, *Il tallone di ferro*, Milano 1975, p. 7).

[4] Su Taylor si veda F. MAURO, *F. W. Taylor*, La vita, le opere, gli epigoni, Milano 1950; sul suo sistema J.-M. LAHY, *Le sistème Taylor et la psychologie du travail professionnel*, Paris 1921, e F. B. COPLEY, *Frederick W. Taylor*. Father of Scientific Management, New York-London 1923; sulla sua accettazione nell'Unione Sovietica A. ERLICH, *Il dibattito sovietico sull'industrializzazione*, Bari 1969,

Se l'influsso esercitato da *My* sul filone distopico della letteratura anglosassone è ormai fuor di dubbio, a noi pare che per quanto riguarda *Blokken*, pubblicato da F. Bordewijk nel 1931, un tale influsso possa essere in qualche modo ipotizzabile [5].

Per quanto è possibile giudicare anche in base ai più recenti studi in merito, almeno sino agli anni '30 nella

---

R. W. DAVIES, *The Industrialisation of Soviet Russia*, 2 voll., London 1980, come pure gli interessanti articoli di A. EBBINGHAUS, *Taylor in Rußland*, in « Autonomie », 1 (ottobre 1975) e di R. TRAUB, *Lenin und Taylor*. Die Schicksale der « wissenschaftlichen Arbeitsorganisation » in der frühen Sowjetunion, in « Kursbuch » 43 (marzo 1976).

[5] L'influsso di *My* su Huxley e Orwell viene dato come scontato da D. J. RICHARDS, *Zamyatin: A Soviet Heretic*, New York-London 1962, p. 54, e da G. WOODCOCK, *The Crystal Spirit* — A Study of George Orwell, London 1967, p. 167: « The book that influenced him (Orwell) most was Zamyatin's *We*, from which Huxley had already borrowed copiously in writing *Brave New World* ». In merito a Orwell si vedano anche J. CONNORS, *Zamyatin's We and the Genesis of 1984*, in « Modern Fiction Studies », 1, 1975, pp. 107-124, e W. STEINHOFF, *George Orwell and the Origins of 1984*, Ann Arbor 1975. Per quanto riguarda Huxley le cose non sono tanto chiare: A. M. SHANE, *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*, Berkeley-Los Angeles 1968, p. 140, trova che « Zamjatin's influence on Orwell is beyond dispute » e che la risposta negativa data da Huxley a Collins in una lettera del 25.X.1962 (« Oddly enough I never heard of Zamjatin's book until 3 or 4 years ago », in C. COLLINS, *Evgenij Zamjatin* — An Interpretative Study, The Hague-Paris 1973, p. 40, nota 1) è da ritenersi « rather ironic », in quanto « in a conversation with me in 1959, Mme Zamiatine claimed that Huxley had repeated his denial to Zamjatin in person later in 1932 ». L'ipotesi di un nesso tra *My* e *Blokken* non è mai stata presa in considerazione dalla critica olandese, cfr. M. DUPUIS, *F. Bordewijks anti-utopie « Blokken » (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment*, in « De Spiegel der Letteren », XVIII, 1976, 3-4, pp. 176-201, come pure J. A. DAUTZENBERG, *De meest vervolmaakte orde op aarde bereikbaar*, in H. SCHENKEVELD e altri (a cura di), *Over verhalen gesproken*, Groningen 1982, pp. 37-60. Il presente lavoro si intende come ulteriore riflessione su quanto da noi affermato in precedenza, cfr. G. F. GROPPO, *Blokken: Bordewijk e la quadratura del cerchio*, in « Aion-n Studi Nederlandesi, Studi Nordici », XXV, 1982, pp. 191-235, in particolare nota 28.

letteratura nederlandese la tradizione utopica/distopica risulta essere scarsamente rappresentata e anche scarsamente originale [6]. Originalissimo, invece, si presenta *Blokken*, che si incentra assai rigorosamente e con eccezionale compattezza sul problema del totalitarismo moderno, offrendo un'analisi assai lucida del pericolo costituito dalla programmazione ingegneristica delle anime, che negli anni '20 si era andata diffondendo un po' dovunque, proponendosi — e subito anche dimostrandosi — come lo strumento più efficiente di un sistema politico autoritario/autarchico, che rigetta ogni rapporto dialettico con gli altri e, al proprio interno, nega qualsiasi diritto di cittadinanza a forme di pensiero divergenti dalle 'verità' ufficiali [7].

Nella sua (pre)visione di un processo storico inteso a realizzare sì l'Uomo Nuovo, ma ben precisamente quello unidirezionato, Bordewijk si pone puntualmente sul piano delle paure di Zamjatin: per entrambi, infatti, i 'modern times' avranno carta vincente non tanto grazie alla taylorizzazione della vita dovuta ad una tecnica inumana/astorica [8], quanto piuttosto grazie all'accettazione passiva, sia affettiva che mentale, del reale come entità data, e 'quindi non trasformabile'. Il punto di incontro tra *My* e *Blokken* è allora soprattutto di ordine ideologico, o meglio antiideologico, in quanto in entrambi i testi è centrale il mo-

[6] Sulla produzione utopica/distopica nella letteratura nederlandese si vedano R. BLIJSTRA, *Voorspel en voorspelling*. Nederlandse Science Fiction van Mr. W. Bilderdijk tot Harry Mulisch en Raoul Chapkis, Leiden 1970, R. Rzn. REINSMA, *Van hoop naar waarschuwing*. Toekomstbeelden in en vlak buiten de literatuur in de Nederlanden, Amsterdam 1970, L. DE VOS e L. STYNEN, *Maatschappij tussen hervorming en nachtmerrie in het Zuidnederlandse utopische schrijven*, in « Ons Erfdeel », 1981/5, pp. 680-695, e J. A. DAUTZENBERG, *A Survey of Dutch and Flemish Science Fiction*, in « S-F Stories », 1981, pp. 173-186.

[7] Per una visione d'insieme si veda F. GAETA, *Democrazie e totalitarismi dalla prima alla seconda guerra mondiale*, Bologna 1982.

[8] Sul pericolo della 'robotizzazione' della vita si veda in particolare *R.U.R.* (1921) di K. Čapek.

mento della rivolta della fantasia contro la cifra astratta, il momento della risata dissacratoria contro la scansione monotona degli slogan ufficiali, il momento di eruzione lavica contro le strutture solidificate della vita sociale. In termini cari a Zamjatin: contro la morte per assideramento; in termini cari a Bordewijk: contro l'eccessivo gelo polare che si è andati ammassando. *Energia contro entropia* [9].

A leggere gli schizzi autobiografici di Zamjatin, si ha subito l'impressione di trovarsi di fronte a uno spirito decisamente vivace e ribelle [10]. Nato in provincia, a Lebedjan, città famosa per i suoi imbroglioni, zingari e mercanti di cavalli, si iscrive a ingegneria presso il Politecnico di Pietroburgo e diventa ben presto bolscevico. Arrestato, passa alcuni mesi in prigione, dove impara l'inglese e la stenografia. Bandito da Pietroburgo, vi ritorna illegalmente e vi termina brillantemente gli studi sotto falso nome. Poco dopo che il Politecnico gli ha offerto una cattedra di in-

[9] In termodinamica il concetto di *entropia*, come funzione di stato che caratterizza un sistema, è strettamente correlato a quello di *energia*, per cui si ha aumento di entropia qualora si abbia diminuzione di energia termica. In un sistema isolato l'entropia aumenta continuamente e tende a un valore massimo, che coincide con lo zero assoluto (—273°). Secondo il medico e fisico tedesco J. R. Mayer, che nel 1842 ha stabilito il primo principio della termodinamica, il nostro universo, che è appunto un sistema chiuso, tenderebbe alla morte per assideramento: a salvarlo sarebbero continui scontri fra stelle, con la conseguente produzione di energia e calore. Zamjatin, che di Mayer sta scrivendo una biografia (*Robert Majer*, Berlin-Peterburg-Moskva 1922), applica questi concetti al corso della storia. Energia equivale allora a rivoluzione, ossia a scoppio violento che emana nuovi impulsi e avvia nuove forme di vita; entropia a insabbiamento, stasi, sterilità. Magma contro dogma.

[10] Tutti i dati biografici disponibili sono raccolti nel documentatissimo lavoro di Shane cit., dal quale hanno attinto largamente sia Collins cit., che G. LEECH-ANSPACH, *Evgenij Zamjatin* — Häretiker im Namen des Menschen, Wiesbaden 1976. Della vita e dell'opera di Zamjatin ci interesseranno qui i dati precedenti la stesura di *My* e, se posteriori, solo quelli strettamente attinenti a quanto espresso nel romanzo.

gegneria navale, la polizia scopre la sua vera identità e lo bandisce definitivamente dalla capitale. Durante i tre anni passati in confino sul Mar Baltico, Zamajatin si dedica alla letteratura. Nella primavera del 1916 si reca in Inghilterra, dove dirige la costruzione di rompighiacci commissionati dalla flotta zarista e scrive alcuni racconti grotteschi.

Nel settembre del 1917 fa ritorno in Russia, dove si dedica con grande entusiasmo a ravvivare la vita culturale nel nuovo stato. Partecipa a grandiosi programmi impostati da Gorkij, quali la ricostruzione della storia dell'umanità tramite opere teatrali e l'edizione dei classici della letteratura mondiale [11]. Si impegna come redattore presso varie case editrici e riviste; tiene numerose conferenze e insegna tecnica della prosa alla 'Casa delle arti' in seminari e gruppi di lavoro, in cui Gumilëv impartisce lezioni di poesia e Šklovskij lezioni di critica letteraria. Dallo 'studio' di Zamjatin escono i famosi *Fratelli di Serapione*, innovatori brillanti che, oltre a un appassionato amore per la letteratura, hanno in comune uno spiccato odio per il conformismo ideologico che si sta affermando su larga scala e sempre più profondamente [12].

Inviso alle autorità sovietiche, che lo considerano uno dei più pericolosi 'emigrati rimasti indietro', Zamjatin è perfettamente conscio di muoversi ormai contro corrente. Infatti, la concezione che si viene sempre più consolidando è che, come ogni altra attività artistica, anche la letteratura deve mettersi al passo coi tempi, ossia allinearsi sulle posizioni del *Proletkult* (movimento per la cultura proletaria),

[11] A Zamjatin spetta in particolare di curare l'edizione in tre volumi (1919-1920) e quella in dodici volumi (1924-1926) delle opere di Wells, al quale all'inizio del 1921 dedica due conferenze, *Gerbert Uells* e *Genealogičeskoe derevo Uellsa* (H. W. e Albero genealogico di W.), in originale nella raccolta di saggi *Lica*, N'ju-Jork 1955, e in inglese in M. Ginsburg (a cura di), *The Essays of Yevgeny Zamyatin*, Chicago 1970.

[12] Fra altri, i prosatori Fedin, Ivanov, Kaverin, Lunc, Nikitin, Pozner e Zoščenko, i poeti Tichonov e la Polonskaja, i critici Gruzdev e Šklovskij.

per cui l'arte deve essere prodotta e fruita dal proletariato e, come tale, subordinata alla direzione politica. Circa la situazione di disagio, in cui si è venuto a trovare, scrive apertamente già nel 1919:

> Siamo vissuti all'epoca dell'oppressione delle masse; ora stiamo vivendo in un'epoca di oppressione dell'individuo in nome delle masse; domani arriveremo alla liberazione dell'individuo in nome dell'umanità. () Sta ritornando il medioevo; la vita umana sta perdendo sempre più il proprio valore.. (). Non possiamo tacere più a lungo. (). Il nostro appello non è rivolto a quanti si rifiutano di accettare l'oggi perché ansiosi di ritornare allo ieri, né a quanti si sono impietriti nell'oggi e hanno perso ogni speranza, bensì a quanti intravedono il lontano domani e giudicano l'oggi in nome di quel domani, nel nome dell'umanità [13].

Circa la posizione dello scrittore nei riguardi delle autorità che esigono da lui una netta scelta di parte e un serio 'impegno sociale', scrive con estrema chiarezza nel 1920:

> Io temo che una vera letteratura possa esistere solo se prodotta non da benpensanti e diligenti funzionari, bensì da pazzi, eremiti, eretici, sognatori, ribelli e scettici [14].

Sempre nel 1920, Zamjatin comincia a lavorare a *My*, opera apertamente 'eretica', che mostra chiari i segni della sua profonda delusione nei confronti dell'allarmante stato di entropia, in cui si andava spegnendo il grande incendio della rivoluzione. Assai significativo in proposito è il dialogo tra l'allineato *D-503* e la rivoluzionaria *I-330*:

> "Questo è insensato! È assurdo! Non capisci che ciò che voi tramate è la rivoluzione?"

[13] Dal saggio *Zavtra* (Domani), in *Lica* cit.

[14] Dal saggio *Ja boius* (Temo), ib. Sul contesto politico-culturale di quegli anni e sulla satira, cui Zamjatin sottopone il 'messianismo di ferro' di un Kirillov, cfr. Collins cit., pp. 39-43 e, più in generale, M. Eastman, *Artists in Uniform*. A Study of Literature and Bureaucratism, New York 1934, e E. J. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature*, New York 1953.

"Sì, la rivoluzione. Ma perché è assurdo?"
"Assurdo perché la rivoluzione non può essere. Perché la nostra rivoluzione () è stata l'ultima. E non ci può essere nessun'altra rivoluzione. Lo sanno tutti."
"Mio caro: tu sei un matematico. E in più sei un filosofo matematico: dimmi l'ultimo numero. () L'ultimo, l'estremo, il massimo."
"Ma, *I*, questo è assurdo. Dal momento che il numero dei numeri è infinito, quale ultimo numero vuoi da me?"
"E tu quale ultima rivoluzione vuoi? Non c'è un'ultima rivoluzione. Le rivoluzioni sono senza fine. L'ultima, cioè, è per i bambini: l'infinito spaventa i bambini ed è necessario che i bambini dormano tranquilli la notte..."
"Non c'è nessun poi! Punto. In tutto l'universo tutto è uniformemente dovunque diffuso..."
"Ah, ah! uniformemente, ovunque! Eccola, l'entropia, l'entropia psicologica. Tu come matematico non capisci che solo nelle differenze, nelle differenze di temperatura, solo nei contrasti di calore c'è la vita. Se dappertutto, in tutto l'universo, i corpi sono egualmente caldi, o egualmente freddi... bisogna smuoverli, perché ci sia il fuoco, lo scoppio, la geenna [15]."

Lo stesso concetto è ribadito poco dopo in un saggio intitolato, emblematicamente, *Letteratura, rivoluzione, entropia e il resto* (1924).

La rivoluzione è ovunque, si realizza in tutti i campi; è infinita, non esiste un'ultima rivoluzione, un'ultima cifra. La rivoluzione sociale è solo una delle infinite cifre; la legge della rivoluzione non è una legge sociale, bensì infinitamente di più, è una legge universale, cosmica, quella stessa che presiede al mantenimento dell'energia, alla perdita di energia (entropia). Un bel giorno sarà possibile trovare la formula esatta di questa legge della rivoluzione. Le grandezze di tale formula saranno: nazioni, classi, stelle, libri. Incandescente, infuocata, micidiale è la legge della rivoluzione; essa significa morte, nel senso di creazione di spazio per la nuova vita che nasce, la nuova stella. Fredda e bluastra come il ghiaccio, come le gelide immensità fra i pianeti è la legge dell'entropia. () Certo, domani, dopodomani la fiamma si raffredderà. (). Pertanto è necessario che ci sia qualcuno in grado di accorgersene già oggi, in grado di parlare già oggi, da eretico, del domani. Gli eretici costituiscono l'unico (amaro) rimedio contro l'entropia del pensiero umano [16].

[15] Da E. ZAMJATIN, *Noi*, traduzione italiana di E. Lo Gatto (Bergamo 1955), prima edizione nella collezione « I Garzanti », Milano 1972, pp. 174-175 (per le citazioni ci serviremo unicamente di questa edizione).

Nella figurazione grottesca del bel mondo nuovo offerta in *My*, lo Stato Unico si ritiene la più alta e razionale delle civiltà di tutta la storia e il suo ideale esplicito è di arrivare là dove già nulla più avviene, per continuare a funzionare con regolarità ineccepibile *per sempre*. Le avarie, inevitabili durante il grande corso, non sono che dei minuscoli dettagli: i bulloni contorti vengono eliminati e tutto rimane come si era voluto fosse già un migliaio di anni prima, ossia perfettamente immobile. Si vedano alcuni degli aspetti più significativi di tale ordine entropico, in cui la nuova etica scientifica ha come scopo precipuo la solidificazione e cristallizzazione della vita [17].

La città che racchiude ben dieci milioni di numeri, è impostata sulla ortogonalità e presenta viali immutabilmente diritti. Al centro vi è la Piazza del Cubo. Attorniata da un Muro Verde, oltre il quale si intravede la natura selvaggia, tale metropoli è stata costruita con l'uso di un solo materiale, il vetro, per cui tutto è trasparente: le strade, gli auditori coperti da cupole semisferiche, i parallelepipedi di dieci piani dove sono collocate le cellette singole degli abitanti. Di vetro sono anche gli armadi, i letti, i tavoli, le poltrone. Il Muro Verde emana onde elettriche che impediscono agli uccelli di entrare in città, dove del resto non ci sono né animali, né alberi. In città, i fiori si trovano solo al Museo Botanico.

Nello Stato Unico, che ha realizzato il controllo metereologico, il cielo è immancabilmente azzurro, sterile e irreprensibile. Se si tien conto che gli abitanti indossano tutti una uniforme di seta vitrea azzurrognola, si avrà la netta impressione di trovarsi davanti ad un immenso al-

[16] Dal saggio *O literature, revoljucii, entropii i o pročem*, in *Lica* cit.

[17] Per la 'scheda informativa' su *Noi* ci serviamo quasi esclusivamente di espressioni usate da Zamjatin stesso.

veare di ghiaccio, dove la trasparenza è strettamente funzionale: facilita, infatti, il compito dei guardiani di quest'ordine 'freddo e bluastro'.

Entro una tale scenografia, la vita degli abitanti scorre semplice, abituale, regolamentare. Generati in base alle Norme Materne e Paterne, educati ascoltando lezioni impartite da altoparlanti e formulate sulla base delle Norme Matematiche, gli eroi d'acciaio nutriti di alimenti a base di nafta, la cui masticazione richiede ben cinquanta movimenti di mascella, impostano la giornata attenendosi scrupolosamente alle Tavole delle Ore che, puntellate di cifre purpuree in campo oro, li guardano severamente e teneramente dalle pareti trasparenti delle loro 'abitazioni' trasparenti.

La felicità è ormai matematicamente esatta. O quasi: resta, infatti, da risolvere il problema delle Ore Personali. Se fa bel tempo — e quando non lo fa, visto che il cielo è beatamente azzurro? — dalle 16 alle 17 centinaia, migliaia di numeri dalle teste elegantemente formate a sfera, dai capelli tagliati lisci e dai visi non offuscati dalla follia dei pensieri si incolonnano in file regolari, per quattro, e si muovono segnando con entusiasmo il tempo della Marcia dello Stato Unico, suonata dalle trombe dell'Ufficina Musicale. Dalle 21 alle 22, con una frequenza stabilita dall'Ufficio Sessuale, che ha determinato il contenuto degli ormoni del sesso nel sangue, ci si accoppia con la persona, per la quale ci si è iscritti e alla quale si è tenuti a consegnare un tagliando rosa. Alle 22,30 si va a dormire, da soli. Alle 7 tutti in piedi:

Alla mattina con la precisione delle sei ruote di una locomotiva alla stessa ora e allo stesso minuto, noi, milioni, ci alziamo come un essere solo. Alla stessa unica ora, milioni in uno cominciamo il lavoro e milioni in uno lo portiamo a termine. E fondendoci in un unico corpo con milioni di mani nello stesso secondo indicato dalla Tavola noi portiamo i cucchiai alla bocca, e nello stesso secondo usciamo a passeggiare e andiamo all'auditorio, nella Sala degli esercizi di Taylor e andiamo a dormire... (p. 24).

I puntini di sospensione del testo tradiscono la latente perplessità del diarista nei confronti dell'etica scientifica che, attuata da secoli nello Stato Unico, verrà esportata quanto prima al fine di render felici (se necessario, con la forza) gli ignoti abitanti degli altri pianeti. In realtà, se tale etica 'tayloristica' è in grado di controllare praticamente l'intera giornata dell'uomo-massa (*noi*), non lo è per quanto riguarda quella terza parte degli 86.400 secondi, in cui l'uomo si ritrova a essere individuo (*io*), col pericolo di accorgersi di quante cose esistano, e abbiano diritto di esistere, *al di fuori della ratio*. È ancora dato sognare.

Mi svegliai: una luce tenue, azzurrognola. (). Questo mi tranquillizzò, il cuore cessò di martellare. L'amore, Budda, quante assurdità! Era chiaro: malato! Prima di allora io non avevo mai visto dei sogni. () Ma noi sappiamo che i sogni sono una seria malattia psichica. Anch'io lo so: fino ad ora il mio cervello era stato un meccanismo regolato come un cronometro, luccicante, senza una briciola di polvere, e adesso... () Una campanella squillante, cristallina al capezzale: le sette, alzarsi. A destra e a sinistra, attraverso le pareti di cristallo io credo di vedere me stesso, la mia camera, il mio vestito, i miei movimenti, ripetuti migliaia di volte. Ciò dà coraggio: ti vedi come la parte di un Unico enorme, possente. E questa precisa bellezza: non un gesto superfluo, non una curva falsa, non una flessione irregolare. Certo, questo Taylor fu il più geniale degli antichi. È vero ch'egli non seppe ripensare sulla sua idea in modo da applicarla a tutta la vita, ad ogni passo, a tutte le ventiquattro ore. (). Tuttavia come mai fu possibile che scrivessero intere biblioteche su un qualsiasi Kant e notassero appena Taylor, questo profeta che seppe vedere dieci secoli avanti? (p. 58).

La malattia, iniziata con un sogno, in cui *D-503* ha visto un umore roseo-dorato impregnare teneramente di sé ogni cosa, si fa via via sempre più acuta. L'ingegnere, per il quale prima tutto era 'chiaro' tranne $\sqrt{-1}$, scopre i colori, i profumi, la seta, l'ebbrezza, l'amore, la gelosia: l'altra metà di se stesso che non era ancora andata perduta del tutto.

Prima questo non m'era mai venuto in mente, ma le cose stanno precisamente così: noi, sulla terra, camminiamo continuamente sopra il mare di fuoco purpureo e ribollente che è nascosto nel

ventre della terra. Ma non ci pensiamo mai. Ed ecco, se all'improvviso il guscio che è sotto i nostri piedi diventasse di vetro, noi all'improvviso vedremmo... Io divenni di vetro e vidi sotto di me. C'erano due io. Uno era quello di prima, *D-503*, e l'altro... Prima quest'ultimo non faceva vedere le sue zampe vellose fuori del guscio che assai di rado, ma adesso era venuto fuori interamente, il guscio aveva scricchiolato, stava lì lì per farsi a pezzi... () Saltai sulla strada deserta. Tutto era al suo posto — così semplice, abituale, regolamentare: le case di vetro, luccicanti di lumi, il pallido cielo di vetro, la notte verdastra immobile. Sotto questo vetro tranquillo e freddo — passava in silenzio qualcosa di tempestoso, purpureo, velloso (pp. 77-79).

Appena tre note dopo, la scrittura si fa esasperatamente onirica. A dettare è ora il desiderio profondo di *D-503* di congiungersi all'amata, e sconvolgente, *I-330*.

La suoneria del mattino — mi alzo — e tutto è differente: attraverso il vetro del soffitto, dei muri, dovunque, di sopra, di sotto, da ogni parte nebbia. (). In silenzio guardai le labbra. Tutte le donne sono labbra: soltanto labbra. Alcune le hanno rosee; un anello, un riparo tenero da tutto il mondo. () Più presso — ella si appoggiò a me con la spalla — e formammo come un tutto ed ella sembrò riversarsi in me. Lo sapevo: doveva essere così. Lo sapevo attraverso ogni nervo, ogni capello, ogni battito del cuore dolce fino al dolore. () E andammo due in uno. Lontano, chissà dove, attraverso la nebbia il sole cantava in modo appena percettibile e tutto intorno era un'inondazione elastica perlacea, dorata, rosea, rossa. Tutto il mondo era una sola donna inabbracciabile e noi eravamo ancora nel suo seno, ancora non eravamo nati, maturavamo gioiosamente (pp. 89-90).

La crisi è ormai totale. Nella nota che precede il Giorno dell'Unanimità, in cui, come succedeva ormai da 47 anni, si sarebbe votato all'unisono per il Benefattore, il punto di rottura si fa sentire imminente.

Io voglio una sola cosa: *I*. Io voglio che ella sia ogni minuto, ogni minuto, sempre, con me — soltanto con me. E tutto ciò che ho scritto sinora sull'Unanimità, tutto ciò è inutile, non è ciò che io voglio: io voglio solo cancellare, strappare, buttar ciò che ho scritto. Perché io so (sia pur questa una bestemmia, ma è così) che per me è festa solo con lei, solo quando essa è al mio fianco. E senza di lei il sole di domani sarà solo un cerchietto di latta, e il cielo una lastra di latta dipinta in azzurro (p. 145).

Alla fine, contro l'ammollimento della superficie che dovrebbe essere dura come il diamante, contro ogni possibile rompighiaccio in grado di spezzare il cristallo trasparente e solido della vita nello Stato Unico, ossia per arginare al più presto la frenetica avanzata della fantasia, si dovrà ricorrere alla Grande Operazione. Una triplice applicazione di raggi X al nodo cerebrale nel campo del ponte di Varolio e si ritorna a funzionare al ritmo preciso di un pendolo. Per sempre perfetti, in quanto uguali alle macchine. Solo così è possibile, sembra, far scendere la temperatura a —273°, al punto cioè in cui l'entropia è assoluta, raggiungendo definitivamente l'ideale.

Ma nel frattempo il gruppo *Mefi*(stofele) ha fatto saltare il Muro Verde e la città si presenta selvaggia, estranea, dominata dall'incessante trionfante baccano degli uccelli; attraverso il vetro dei muri di alcune case si vedono numeri maschili e femminili accoppiarsi spudoratamente, senza abbassare le tendine, senza il tagliando rosa, in pieno giorno... La città è invasa da canti allegri, indiavolati, e nei quartieri occidentali c'è ancora caos, ci sono urla, cadaveri, belve. Fine dell'entropia? Il testo termina in sospeso.

Nato, come Zamjatin, nel 1884, Bordewijk studia giurisprudenza a Leida. Dopo essersi laureato ed aver fatto pratica, apre a Schiedam uno studio legale. Della sua vita si sa veramente molto poco. Se alla scarsità e alla incompletezza dei dettagli biografici, offerti quasi a malincuore da chi ha avuto modo di conoscerlo, si aggiunge il fatto che Bordewijk stesso non ci ha lasciato praticamente alcuna testimonianza personale della sua vita, non ci resta che accettare per valida l'immagine che di lui ci viene con insistenza suggerita, ossia che è stato essenzialmente un *avvocato*, per il quale scrivere avrebbe costituito soltanto un'attività alquanto marginale [18].

Blokken viene pubblicato nel 1931, ossia una decina

[18] Per informazioni bibliografiche relative a Bordewijk rimandiamo a Groppo cit.

d'anni dopo che Zamjatin ha cominciato a lavorare a *My*. L'ipotesi che l'autore olandese fosse a conoscenza più o meno diretta delle edizioni allora correnti del testo russo non può venire esclusa in partenza ma, allo stato attuale della ricerca su Bordewijk, non ci sembra corretto voler andare oltre l'ipotesi [19]. Dall'analisi che ci riproponiamo dovrebbe comunque risultare plausibile che Blokken costituisce senza dubbio un *omaggio ideale a Zamjatin*, nel senso che costituisce un insieme di variazioni sulla problematica da questi presentata. Ovviamente, riteniamo più opportuno prestare attenzione alle variazioni.

Il tema di fondo di entrambi i testi è quello della *costrizione alla felicità*, nel senso in cui l'aveva definita già Dostoevskij nei discorsi di Šigalëv (*I demoni*, 1870-72) e, con pregnanza maggiore, nella Leggenda del Grande Inquisitore (*I fratelli Karamazov*, 1878-1880), fanaticamente convinto che la stragrande maggioranza degli uomini è più che disposta a rifiutare la libertà, perché non li rende felici. Convinto, cioè, che la libertà non ha alcun senso per il formicaio, per il quale nulla è tanto tormentoso quanto la responsabilità che comportano scelte personali e coscienti. Il mondo nuovo, per cui opta la 'mente euclidea' del Grande Inquisitore, conosce solo il formicaio, reso felice in quanto gli è stato tolto il cruccio della libertà. Si ricordino le sue parole rivolte a Cristo:

> Agli uomini noi daremo una felicità quieta, umile, la felicità degli esseri deboli, quali essi sono stati creati. Oh, noi li convinceremo infine a non insuperbire, perché Tu li innalzasti e con ciò insegnasti loro la superbia... Noi li faremo lavorare, ma nelle ore libere dal lavoro ordineremo la loro vita come un gioco di fanciulli, con canti, cori infantili e danze innocenti. () E tutti saranno felici, tutti i milioni di esseri [20].

---

[19] *My* era stato pubblicato in inglese (*We*, New York 1924) e in francese (*Nous autres*, Paris 1929), due lingue che Bordewijk conosceva perfettamente. Tutte le altre edizioni sono posteriori alla pubblicazione di *Blokken*.

[20] Sulla problematica libertà/felicità in Dostoevskij si veda soprattutto l'analisi di N. Berdjajev, *La concezione di Dostojevskij*, Torino 1945, maturata in un corso di esercitazioni tenute presso la

Per portare al grottesco tale visione del mondo, ed evidenziarne così l'insostenibilità, Zamjatin e Bordewijk allestiscono una messinscena pressoché identica, di cui ci limiteremo a segnalare qui i momenti più significativi [21].

In entrambe le figurazioni del mondo nuovo, la popolazione è ammassata interamente in città e sottoposta a un controllo continuo e capillare. In entrambi i nuovi ordini sociali si sono abolite la storia, la religione, la proprietà privata e la moda; si sono regolamentate le giornate; si è riportata quasi a zero la musica. In entrambi l'individualità viene negata nel modo più assoluto, per cui le persone vengono considerate ormai solo come insignificanti pietruzze riunite in una società perfettamente — e strettamente — organizzata, minuscoli cubetti tutti identici fra loro e saldati assieme a formare il mastodontico blocco collettivo, esseri standardizzati, la cui regola di condotta è il più assoluto adeguamento e il cui unico diritto consiste nel diritto di venir puniti: bulloni da allentare, stringere meglio, scartare.

Partito da una visione del mondo praticamente identica a quella di Zamjatin, Bordewijk elabora la propria distopia con rigore estremo, per cui, se non sostanzial-

---

'Libera Accademia di cultura spirituale' durante l'inverno 1920-21. Che tale problematica, sulla cui importanza in *My* ha attirato l'attenzione G. Struve, *Novye varianty šigaleščiny*. O romanax Zamjatina, Xaksli i Orvella, in « Novyi žurnal », 30, 1952, pp. 152-163, sia da considerarsi basilare, è ormai opinione corrente: cfr. in particolare E. Lo Gatto, *Prefazione* a *Noi* cit., R. L. Jackson, *Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature*, 's-Gravenhage 1958, pp. 150-157, e G. Gallo, *Zamjatin e Dostoevskij*, in *Actualité de Dostoevskij* a cura dell'Istituto di Slavistica dell'Istituto Universitario di Bergamo, Genova 1982, pp. 171-179. Sarà anche il caso di ricordare che Berdjajev è stato, con Zamjatin, uno dei 160 intellettuali imprigionati nell'autunno del 1922 e mandati poco dopo in esilio. Zamjatin che, contro la propria volontà, era stato graziato, fu tra i pochi colleghi che si recarono a salutarlo alla partenza, cfr. J. Annenkov, *Evgenij Zamjatin*, in « Grani », 51, 1962, pp. 60-96.

[21] Sul grottesco nell'opera di Zamjatin cfr. N. Franz, *Groteske Strukturen in der Prosa Zamjatins* - Syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte, München 1980.

mente, *My* e *Blokken* si differenziano fra loro per il *grado di entropia* in essi presentato e, di conseguenza, per la *diversità della dizione* impiegata. A tener debito conto di come gli si presentava la società (genericamente moderna e solo in parte sovietica) al tempo della stesura di *My*, siamo indotti ad affermare che Zamjatin ha lavorato molto di fantasia. A tener debito conto, invece, di come la storia genericamente europea e in modo particolare sovietica) si era andata evolvendo durante il decennio che separa i due testi, ci risulta assai evidente che per la stesura di *Blokken* Bordewijk ha lavorato servendosi largamente di dati di fatto ben concreti [22].

Per quanto alienato e alienante, il mondo nuovo descritto da Zamjatin conosce ancora la figura del 'padre buono' (il Benefattore), che trova il tempo e la pazienza di convocare a colloquio il frastornato ingegnere-diarista e ricordargli che il principio basilare dello Stato Unico (l'autentico algebrico amore per l'umanità) è inevitabilmente inumano: in *Blokken* ciò è completamente fuori

[22] L'opinione del critico N. VORONSKIJ, *Literaturnye siluety: III Evg. Zamjatin*, in « Krasnaja nov », 6, novembre-dicembre 1922, pp. 304-322 (più recentemente: *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963, pp. 85-111), per il quale *My* costituiva una satira dell'Unione Sovietica, è stata divulgata dalla « *Literaturnaja gazeta* », che alla fine del 1929 aprì nei confronti di Zamjatin una campagna ferocemente diffamatoria. Tale opinione è risultata essere alquanto forzata. Anche noi condividiamo la tesi che *My* sia da considerarsi come ulteriore variante di un profondo disgusto nei riguardi di ogni dogmatismo: si veda, per es., l'attacco all'ipocrisia e al filisteismo britannico nel racconto *Ostrovitjane* (Gli isolani, 1917, in versione teatrale 1918 come *La società degli onorevoli campanari*, in edizione italiana *Mr. Kemble - La società degli onorevoli campanari*, Roma 1930). Una satira assai trasparente dell'intolleranza che si era venuta affermando sotto il regime sovietico è da ricercarsi piuttosto in *Bol'šim detjam skazki* (Fiabe per bambini grandi, Berlin-Peterburg-Moskva 1922, di cui alcune erano state già pubblicate in precedenza su varie riviste russe), in particolare nella *Poslednjaja skazka pro Fitu* (Ultima fiaba sulla Fita), in cui Shane cit., p. 137, vede una caricatura di Lenin. Che in *Blokken* il sarcasmo di Bordewijk sia diretto anche contro il regime sovietico di fine anni Venti, è più che evidente: cfr. Groppo cit., pp. 38-39.

discussione. In *My* vediamo che, per quanto spersonalizzati, i numeri sono ancora in grado di comunicare fra loro, ironizzare, sorridere, ridere: in *Blokken* ciò non compare e sembra addirittura impensabile. In *My*, durante la passeggiata supplementare si marcia, ma si ha anche l'opportunità di intrattenersi scherzosamente sulla diversità dei singoli nasi: in *Blokken* a sfilare per la città è la massa, solo la massa, con un'allegria di massa, in colonne serrate, in un movimento robusto, possente, inflessibile. Il grado di spersonalizzazione raggiunto nel testo di Bordewijk risulterà assai evidente dal confronto fra la descrizione di un concerto in *My*:

> L'Auditorio. Un enorme semiglobo di vetro massiccio attraversato dal sole. () Mi guardai intorno con un leggero stringimento di cuore. Ricordo che cercavo se non brillasse sulle onde azzurre delle « unif » la falce rosea — le care labbra di *O*. () Ci alzammo, cantammo l'Inno dello Stato Unico; e sul palcoscenico apparve il fonolettore tutto brillante () « Egregi numeri! () eccovi () la musica di Skrjabin, del XX secolo » () al pianoforte si era avvicinata lei *I-330*. () indossava un fantastico vestito dell'età antica; un vestito nero che fasciava strettamente il suo corpo, sottolineando vivamente il bianco delle sue spalle e del suo petto scoperti, e quell'ombra calda, che si sollevava per il respiro, tra... i denti accecanti, quasi cattivi... Un sorriso come un morso, dalla parte nostra, in basso. Si sedette, suonò. Qualcosa di selvaggio, di nervoso, di variopinto, come tutta la loro vita. (). Colui che sedeva accanto a me mi guardò di sbieco e sghignazzò (pp. 45-46),

e in *Blokken*:

> Si recarono nella sala del popolo, una sala quadrata capace di contenere duecentomila persone, una sala priva di colonne e con un soffitto leggero sorretto da una volta di alluminio. Il pavimento era di lastroni di cemento, giallo e marrone, le pareti e il soffitto eran bianchi. L'illuminazione era a giorno, dovunque. Vi faceva un gran freddo. Non c'era dove sedersi, si stava tutti in piedi. Molto in fondo qualcosa di gigantesco, un organo che pareva una città in una sala come questa. (). Il concerto d'organo durava due ore. Non appena attaccò si ebbero dei cambiamenti di luce. La luce si fece violacea, rossa, di un giallo impressionante, cambiava continuamente in sintonia con la musica. () Tale costruzione non era fatta per venir suonata, veniva diretta da un esercito di

funzionari, e azionata da una serie di motori. Era tanto imponente che non era possibile tarrne fuori suoni leggeri. Impostato sul piano il suono ricordava pur sempre l'ululato del getto d'una torre di trivellazione, all'orizzonte. Ma sconvolgente era l'effetto, allorché, raramente del resto, si scoperchiavano i tetti della città-organo, e il suono, troppo pesante e troppo basso per l'udito, veniva inghiottito dalle vibrazioni dell'aria. Era oggetto di vanto riuscire ad ascoltare il concerto di luci sino alla fine, restando eretti immobili. I giovani, non importa quanto violenti potessero essere gli scoppi, non battevano ciglio [23].

Nonostante abbiano ancora un nome, che peraltro si pensa di sostituire al più presto con tre lettere e una cifra, in *Blokken* gli abitanti ci vengono presentati al grado massimo di spersonalizzazione, ossia come *massa*, per la quale l'unico pronome adatto è *het* a valenza assolutamente impersonale (esso). Le scarse sfumature di individualità ancora persistenti le potrebbe saper cogliere solo un osservatore molto attento, e si tratterebbe comunque solo di una individualità limitata a dettagli di ben poco conto, e socialmente irrilevanti, quali il viso.

A ciò si aggiunga che questa massa amorfa, che per di più non risulta godere del diritto ad un qualche tagliando rosa, viene presentata come una massa muta. Se canta, canterà inni nazionali, dedicati allo Stato, alla comunità, al lavoro, allo sport, e la musica sarà una musica riportata sin quasi al gregoriano: troppo vigorosa per essere cupa o mesta, troppo maestosa per essere di rivolta. Ma cantare, dopotutto, è permesso solo fuori città. E al dialogo non si accenna neppure.

E come una massa sempre in piedi, immobile o in marcia. Ma, soprattutto, come una *massa irrigidita dal gelo*.

Se in *My* l'arco di tempo del narrato sono i quattro mesi che seguono l'inizio della primavera, in *Blokken* esso è costituito dai quattro mesi che seguono la notte fra un 12

[23] F. Bordewijk, *Blokken*, in *Verzameld werk* (Tutte le opere, a cura di P. H. Dubois e H. Scholten, con la collaborazione di N. Funke-Bordewijk), vol. I, 's-Gravenhage 1982, pp. 15-16. La traduzione di questo e dei successivi passi citati è nostra.

e un 13 novembre. Nello stato descritto in *Blokken*, nel quale del resto a venir riscaldate sono unicamente le abitazioni (!), non mancano certo grandine, pioggia fredda e neve, e il vento, immancabile e immancabilmente difilato da nord, si fa strada a morsi fra i vestiti. In *Blokken* tutto è freddo: le armate di soli giovani, che ondeggiano e scintillano come una banchisa di ghiacci frantumati su acque appena mosse; lo sguardo degli abitanti, che è tagliente, inquisitorio, quasi gelido; le stesse parole di condanna emesse dal Consiglio, che suonano come ghiaccioli che si spezzano.

E si tratta, palesemente, di una freddezza inerente al sistema. Come, appunto, va ripetendo da ormai ben trent'anni il vecchio oppositore, innamorato della perfezione del cerchio, del disco e della sfera. La sua condanna suona chiara:

> Cosa vi è venuto in mente, disse, di tirar su le vostre città come tante scatole di cubetti per costruzioni, tracciare le vostre aiuole come tanti quadrati, le vostre strade come tante rette?! Voi siete innamorati, col rigido amore delle vostre anime, delle linee, figure e forme rigide. Voi portate l'ideale del blocco agli eccessi estremi. (). A costituire un ideale per voi non è l'acqua ricolma d'amore, bensì i lastroni di ghiaccio, cui ogni amore manca. Come i ghiacci infidi, la vostra angolosa intelligenza si trascina a fatica sull'ondeggiamento delle vostre emozioni. (). Riconosco che l'avanzare dei vostri ghiacci ha un che di grandioso, ma alla fin fine essi manderanno a pezzi gli argini che proteggono il vostro Stato, la vostra rovina è la quantità immane di gelo polare che avete ammassato (pp. 17-18).

Sintomaticamente, durante la grandiosa parata militare a chiusura delle manovre di primavera, sotto un cielo ricoperto di nuvole ghiacciate e cariche di grandine, da una gondola del dirigibile i dieci membri del Consiglio

> videro che quanto sembrava ordinato lasciava intravedere qua e là i germi del disordine. Visti dall'alto i quadrati e rettangoli non eran più tutti irreprensibili come prima. () Laggiù, in lontananza, un reggimento si apriva a formare un arco, e un altro, molto lontano, tentava di formare un cerchio. I dieci videro tutto questo. Era come se da molto in alto vedessero il groviglio di vene idriche sotterranee formatesi nell'olocene (p. 42).

Come si è detto, oltre che per il grado di entropia in essi presentata, *My* e *Blokken* si differenziano fra loro anche per la dizione impiegata. *My*, infatti, è costituito dalle annotazioni estremamente individuali e non di rado confuse di un ingegnere, che sta attraversando una crisi esistenziale sconvolgente e del quale veniamo a sapere i fremiti più reconditi. *Blokken*, invece, è il resoconto volutamente impersonale di un narratore impersonale, che solo raramente si tradisce, lasciando trapelare il proprio ingenuo stupore di fronte ai fenomeni 'romantici' della natura o il proprio punto di vista circa l'ideale del nuovo stato.

In entrambi i testi la carica emotiva è fortissima ma, mentre in *My* la dizione è incandescente [24], in *Blokken* essa è estremamente controllata. L'impressione netta che se ne deriva è che *My* finisce per essere un 'fantastico romanzo di avventure', mentre invece, dopo un'apertura barocca traboccante meraviglia di fronte all'arcano della volta celeste tempestata di stelle e percorsa da nuvole gravide di tempesta, in *Blokken* il narratore si situa 'a terra', e vi resta, presentando l'entropia che vi domina tramite una prosa corta, gelida, sobria, severa, compressa, diretta, concreta, concisa, serrata, dura, impassibile [25].

GIANFRANCO GROPPO

---

[24] Al punto che Richards cit., pp. 24 sgg., lo considera impressionista, mentre D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza* - Poetica e storia di un genere letterario, Bologna 1985, p. 313, preferisce definirlo espressionista.

[25] I primi cinque aggettivi sono di V. E. VAN VRIESLAND, *F. Bordewijk*. Een inleiding tot en keuze uit zijn werk, 's-Gravenhage 1949, p. 23, i rimanenti sei sono di P. H. DUBOIS, *Over Bordewijk*. Een karakteristiek van zijn schrijversarbeid, Rotterdam/'s-Gravenhage 1953, p. 12.

MARSMAN: UN MODERNISTA OLANDESE

Attorno agli anni 1916-17, proprio quando nel resto d'Europa movimenti di avanguardia quali il cubismo, il futurismo, il cubofuturismo e l'espressionismo possono dire conclusa la loro stagione e ancora infuria un conflitto che lascerà tracce incancellabili sulla società del primo dopoguerra, nei Paesi Bassi, rimasti neutrali, comincia a imporsi l'esigenza di 'mettersi al passo' — in campo artistico — con gli altri paesi europei.

A contribuire in maniera determinante a creare una nuova sensibilità tra i giovani artisti olandesi sono le due riviste « Het Getij » e « De Stijl » [1]. Tra quanti le leggono con grande entusiasmo vi è anche il giovane Marsman,

---

[1] Su « Het Getij », fondata nel 1916 da E. Groenevelt ed alla quale fin dall'inizio collaborano C. van Wessem e H. van den Bergh, cfr. A. C. M. KURPERSHOEK-SCHERFT, *De episode van « Het Getij »* - De Noordnederlandse dichtkunst van 1916 tot 1922, Den Haag 1956.

Su « De Stijl », fondata nel 1917 da Th. van Doesburg e P. Mondriaan, cfr. H. L. C. JAFFÈ, *Per un'arte nuova* - De Stijl 1917-1931, Milano 1964.

Anche se quanto viene pubblicato in « Het Getij » ha un valore artistico piuttosto scarso, tale rivista contribuisce indubbiamente alla formazione dei giovani poeti che trovano in essa non tanto una linea da seguire quanto, sicuramente, una posizione con cui confrontarsi. Mentre « Het Getij » non avrà mai una larga diffusione, « De Stijl » raggiungerà in breve tempo un ottimo livello internazionale. Contrariamente a quanto avveniva in « Het Getij », lo spazio dedicato alla letteratura è in « De Stijl » estremamente ridotto.

Sul giudizio complessivamente positivo sulle due riviste, dato da Marsman in una lettera del 1919 a Van Doesburg, cfr. A. LEHNING, *Marsman en het expressionisme*, 's Gravenhage 1959, pp. 14-15.

che dimostra assai presto d'essere una figura di spicco della letteratura olandese degli anni Venti e che molti critici considerano, con H. van den Bergh, il rappresentante più valido dell'espressionismo olandese. In questo nostro lavoro cercheremo di stabilire fino a che punto si possa definire Marsman un poeta espressionista.

Hendrik Marsman nasce il 30 settembre 1899 a Zeist. Nel 1928 si laurea in giurisprudenza a Utrecht. Nel 1929, dopo essersi sposato, si stabilisce in questa città dove, dal 1930 al 1933, esercita la professione di avvocato. Nel 1933-34 viaggia per la Spagna, l'Africa settentrionale e l'Italia. Nel 1937 si trasferisce in Svizzera. Nel 1938 si reca in Italia meridionale e in Sicilia, dopodiché si trasferisce in Borgogna. Quando nel 1940 le truppe tedesche minacciano di occupare la Francia, Marsman tenta di raggiungere in nave l'Inghilterra. La nave viene colpita da un siluro e, nella notte tra il 20 e il 21 giugno, Marsman trova la morte.

Nel 1916 scrive le sue prime poesie, nel 1917 legge quelle di Van den Bergh e ne subisce l'influsso. Nell'estate del 1921 Marsman si reca a Berlino, dove tornerà anche l'estate successiva. L'esperienza berlinese, come vedremo, permette a Marsman di entrare in contatto diretto con la cultura tedesca degli anni Venti. Nel 1922 si reca a Parigi.

Collabora a molte riviste, tra le quali « Den gulden Winckel », « De vrije bladen » e « Groot Nederland ». Nel 1923 pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Verzen* (Versi), le successive sono: *Penthesileia* (1925); *Paradise Regained* (1927); *Witte vrouwen* (1930, Donne bianche); *Voorpost* (1931, Avamposto); *Porta Nigra* (1934); *Tempel en Kruis* (1940, Tempio e Croce). Per quanto precipua, la sua attività di poeta non deve far dimenticare quella di critico letterario e saggista. In innumerevoli recensioni e in numerosi articoli si dimostra attento osservatore di quanto c'è di nuovo non solo nella letteratura olandese, ma anche in quella europea. Ad un livello minore le sue opere in prosa: si vedano i romanzi *Vera* (1931), *De dood van Angèle Degroux* (1931-33, La morte di Angèle Degroux) e il romanzo autobiografico *Zelfportret van J. F.* (1932-37,

Autoritratto di J. F.). Per quanto riguarda la sua attività di traduttore, ci limitiamo a ricordare qui la versione di *L'immoraliste* (*De immoralist*) di A. Gide e quella di *Also sprach Zarathustra* (*Aldus sprak Zarathoestra*) di F. Nietzsche, fatta in collaborazione con E. Coenraads [2].

Prima di trattare il vero tema del presente lavoro, cioè il rapporto tra Marsman e l'espressionismo, riteniamo utile soffermarci su alcuni punti, a nostro avviso essenziali, che emergono chiaramente dai vari articoli e saggi critici.

Per quanto riguarda il rapporto forma/contenuto, Marsman asserisce subito e perentoriamente che, ove la forma sia deficiente, non sarà il caso di parlare di arte (M 21b, 50) [3]. L'essenza dell'opera d'arte è data infatti dalla indivisibilità di forma e contenuto (M 21a, 4). La forma viene definita uno « scheppend levensbeginsel » (principio vitale creatore) (M 24a, 566), essa non è « *omhulsel*; maar *organisch bindweefsel* » (involucro; ma tessuto connettivo) (M 25a, 2) [4].

[2] Purtroppo non esiste in italiano alcuna pubblicazione specifica su H. Marsman. Una breve presentazione si trova in J. C. Brandt Corstius, G. van Woudenberg, *La letteratura olandese*, Firenze/Milano 1969, pp. 237-238. Alcune sue poesie sono presentate, con testo originale a fronte, in G. van Woudenberg, F. Nicosia, *Poesia olandese contemporanea*, Milano 1959, pp. 109-125.

[3] La sigla tra parentesi indica l'opera di Marsman a cui ci si riferisce e il numero della pagina. La sigla *VW* sta ad indicare che l'opera citata si trova nell'edizione curata da D. A. M. Binnendijk, *H. Marsman, Verzameld Werk*, Amsterdam 1979. La lista delle opere in abbreviazione si trova a fine articolo.

[4] Sul rapporto forma/contenuto Marsman ritorna più volte. Cfr. in proposito M 24a, 641; M 26a, in *VW*, 593; M 38, in *VW*, 571. A proposito del rapporto forma/contenuto non possiamo fare a meno di ricordare che quanto sostiene Marsman era già stato affermato quasi dieci anni prima da Kandinsky: « La forma è l'espressione esterna del contenuto interno » (1912) e « L'opera è () una fusione inevitabile e indissolubile () del contenuto e della forma » (1913). Cfr. W. Kandinsky, *Il problema della forma* e *La pittura come arte pura*, in *Tutti gli scritti*, Milano 1973, pp. 119 e 138. Con questa precisazione non vogliamo sostenere che la concezione poetica di Marsman sia soltanto un rifacimento di quella kandinskyana. Infatti, anche se sappiamo con certezza che Marsman ha letto degli scritti di Kandinsky (cfr. lettera di Marsman a Lehning,

L'artista, che secondo Marsman è sottomesso soltanto alle leggi della bellezza, non deve sentirsi legato al proprio tempo, bensì libero di agire come vuole (M 32a, in *VW*, 409-10). Scrivere poesie è un compito 'vitale' perché, nel momento di purificazione del processo creativo, il poeta trasforma la vita e la indirizza. Il poeta moderno è « een ontdekkingsreiziger () Hij is nerveus, dynamisch geladen, snel, gedecideerd. () Hij is helder, gespannen, weerbaar » (un esploratore () È nervoso, caricato dinamicamente, veloce, deciso. () È chiaro, teso, battagliero) (M 38, in *VW*, 564) [5]. È necessario, inoltre, che l'artista raggiunga un 'livello europeo' poiché l'opera d'arte è pura quando cessa d'essere 'provinciale' (M 29a, 438) [6].

Un'altra questione molto importante è il rapporto — indissolubile — tra arte e vita che determina il valore dell'opera d'arte:

> De waarde van een kunstwerk zal () worden bepaald door de mate waarin intens leven in intense poëzie is omgezet () poëzie ontspringt aan het leven en is leven () het leven wordt in het scheppingsproces omgezet, omgevoormd. () graan des levens wordt omgestookt tot jenever der poëzie (M 26b, in *VW*, 596) [7].

---

datata 7 novembre 1919), non sappiamo di quali articoli si tratti. Ciò che ci interessa porre in risalto è che la concezione di Marsman riguardante il rapporto forma/contenuto non rappresenta niente di nuovo in un ambito culturale europeo.

[5] Ci sembra che queste poche righe siano sufficienti a chiarire l'impeto vitale, su cui ci soffermeremo più avanti, presente nel giovane Marsman e, di riflesso, nella sua opera poetica.

[6] Quest'ultima affermazione spiega il bisogno del giovane Marsman di confrontarsi con la cultura europea del suo tempo, i suoi viaggi a Berlino e a Parigi.

[7] « Il valore di un'opera d'arte verrà determinato dalla misura in cui vita intensa è trasformata in poesia intensa, poesia scaturisce dalla vita ed è vita. La vita viene trasformata, tramutata, nel processo creativo. Grano della vita viene distillato e fatto diventare jenever della poesia ».

Così Marsman spiega l'aforisma « graan des levens wordt omgestookt tot jenever der poëzie »: « De uitdrukking 'omstoken' geeft aan, dat dit scheppingsproces warmte vordert en warmte is () een vorm van arbeidsvermogen; welnu: ook de functie van het

Per quanto riguarda la 'scuola' poetica olandese a lui precedente, quella degli 'Ottantisti', il suo rifiuto è motivato dal fatto che nessuna poesia, secondo lui, fu mai « zo beperkt als die van Tachtig, zo arm aan voortplantingsdrift, zo arm aan kiemen » (così limitata come quella degli Ottantisti, così povera di istinto di procreazione, così povera di embrioni) (M 26c, in *VW*, 599) [8]. Ciò che rimprovera loro, inoltre, è il fatto che con la loro poesia si sono posti al di fuori della tradizione, e di non allacciarsi, a differenza dei 'modernisti', alla poesia eterna. Per Marsman non esiste alcun legame tra la poesia degli Ottantisti e quella dei poeti a lui contemporanei (M 28a, 17; M 26c, in *VW*, 599).

Una buona poesia, secondo Marsman, deve essere frutto di un lavoro attento e preciso, trasformazione accurata del sentimento vitale essenziale (M 26a, in *VW*, 597). Non deve essere esplosiva, ma presentare il nocciolo della realtà in maniera controllata, perché « poëzie is geen dynamiet, maar diamante » (poesia non è dinamite ma diamante). La poesia dev'essere autonoma, ossia non sot-

---

creëeren vraagt energie. De scheppingsdaad, die het ongevormde leven, de materie gestalte en vorm geeft, is de levensfunctie bij uitstek en voor den dichter de essentiële » (L'espressione 'distillare' sta ad indicare che questo processo creativo esige calore e calore è una forma di energia; ebbene: anche la funzione del creare richiede energia. L'atto creativo che dà alla vita informe, alla materia, forma e aspetto, è la funzione vitale per eccellenza e per il poeta quella essenziale) (M 26b, in *VW*, 596-597). Sul rapporto esistente per Marsman tra arte e vita cfr. G. KNUVELDER, *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*, 's Hertogenbosch 1964, pp. 16-17.

[8] Le figure di maggior spicco del movimento degli 'Ottantisti', formatosi nei Paesi Bassi attorno al 1880, sono W. Kloos, L. van Deyssel, A. Verwey, F. van Eeden, L. Couperus e H. Gorter. Tale movimento, a partire dal 1885, ha anche una propria rivista, « De nieuwe Gids » (La nuova Guida). La morte del movimento viene proclamata da Van Deyssel nel 1891. Per gli Ottantisti l'arte è passione. Essi riscoprono il valore dell'immaginazione, del sentimento e della natura, sentono un profondo bisogno di rinnovare la lingua e lo stile. Sul movimento Ottantista cfr. G. COLMJON, *De beweging van Tachtig*, Utrecht/Antwerpen 1963.

tomessa né a criteri etici né a criteri estetici (M 29a, 438 e 435) [9].

Nell'opera poetica giovanile di Marsman, in particolare nelle prime due parti di *Verzen*, gli elementi fondamentali sono individualismo, vitalismo e fusione cosmica dell'io.

Per quanto riguarda l'individualismo, Marsman, come Van den Bergh, pone l'accento soprattutto sulla personalità dell'individuo. Mentre infatti il termine 'individualista' ha per lui una connotazione negativa, il termine 'personalità' assume un significato positivo: l'individualista è chiuso in se stesso, la personalità prova amore universale per tutto ciò che esiste (M 19, in Goedegebuure II cit., 63-69) [10].

Il vitalismo presente nell'opera di Marsman non è dovuto, secondo noi, soltanto all'influsso di Van den Bergh, bensì in parte anche a quello del futurismo [11]. Circa il

[9] Come vedremo, egli condanna la poesia degli espressionisti proprio per questo motivo.

[10] A proposito della personalità così scrive a Lehning in una lettera del 1918: « ik vind het niet noodig, dat het individueele, of liever het persoonlijke zich oplost, d.i. prijs geeft aan het universeele. Want de persoonlijkheid, de 'vertegenwoordiger der menschheid', is, werkend naar zijn eigen genie, het best in staat om het universeele te openbaren. Het persoonlijke is voorwaarde tot en kenmerk van elk kunstwerk, tenminste in een 'cultuur' loos tijdperk » (non trovo necessario che l'individuale, o meglio ciò che è personale si dissolva, cioè rinunci all'universale. Perché la personalità, il 'rappresentante dell'umanità', lavorando secondo il proprio genio, è benissimo in grado di rivelare l'universale. Ciò che è personale è condizione per e caratteristica di ogni opera d'arte, almeno in un'epoca priva di 'cultura'). Cit. da J. GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband*, Amsterdam 1981, 2 voll., vol. I, p. 44.

Basandoci su quanto affermato da Marsman preferiremo sostituire il termine 'individualismo', che tanto spesso viene associato alla sua poesia, con il termine 'personalismo'.

[11] Marsman, lettore abituale di « Het Getij », deve sicuramente aver letto la presentazione di Marinetti fatta da Van Doesburg nel 1918, nel numero di agosto. Un anno dopo, in una lettera a Van Doesburg del 2 settembre, Marsman chiede la traduzione dei

'vitalismo', per un'arte piena di forza indispensabile è che il poeta viva una vita intensa da trasformare poi in poesia intensa (M 26b, in *VW*, 595). Nelle sue poesie Marsman esprime il dinamismo e l'intensità vitale attraverso un uso frequente di participi presenti, di verbi che indicano movimento, nel motivo dello scorrere dell'acqua, del sole, del fuoco e della fiamma. Una volta stabilita la 'presenza vitalistica' nella poesia di Marsman, sarà comunque interessante vedere che cosa ha portato Marsman a esaltare nelle sue poesie una vita intensa e dinamica. A leggere attentamente le sue poesie ci accorgiamo infatti che, se paragonati ai motivi vitalistici, i motivi mortalistici non sono certo scarsi [12]. A considerare la gracilità fisica di Marsman e la sua conseguente paura della morte, ci rendiamo conto che il suo vitalismo non è altro che un tentativo di esorcizzare la paura della morte invocando la vita [13].

manifesti futuristi. Egli stesso, inoltre, definisce 'futuristi' alcuni suoi versi. Su Marsman e il futurismo cfr. M. de JONG, *De verlossing van Venus*, 's Gravenhage/Rotterdam 1979, pp. 60-63.

Il fatto che Marsman si interessi del futurismo non significa, peraltro, che egli ne accetti in pieno la poetica. Dopo aver affermato, infatti, di condividere con i poeti moderni la vitalità, il dinamismo e la tensione, Marsman precisa: « Wij geloven in het sap der aarde () in het vlammend zaad, en onze liefde, universeel en scheppend, kan het welkend bloemblad en de tuimeling der aéroplane gelijkelijk beminnen » (Noi crediamo nel succo della terra, nella fertilità delle potenze, nel seme fiammeggiante, e il nostro amore, universale e creatore, può amare ugualmente il petalo che appassisce e la capriola degli aeroplani). (M 19, in Goedegebuure II cit., 61).

[12] Il dualismo vita/morte porta con sé una polarità tra luce e tenebre, tra sole e luna, tra giorno e notte, tra dinamismo e staticità. Cfr. in proposito anche A. LEHNING, *H. Marsman, de vriend van mijn jeugd*, Amsterdam 1960, pp. 119-120.

Se vi è una serie di sostantivi, verbi, ecc. che rendono il dinamismo e l'intensità vitale, vi è anche una serie di aggettivi, verbi, ecc. che ben si accompagnano ad un'atmosfera di morte, la cui immagine è presente del resto anche nei titoli di molte poesie.

[13] Cfr. *Dichten over den dood*, in *VW*, p. 223. In questo frammento di lettera Marsman cerca di spiegare perché la morte com-

Altro motivo ricorrente nell'opera poetica del giovane Marsman è la fusione dell'*io* con il cosmo. Si tratta peraltro di un *io* che non vuole riversarsi ed annullarsi nel cosmo, bensì riceverlo in sé per diventarne il dominatore. Si veda come, ad esempio, nelle poesie *Vlam* e *Heerser* è l'*io* a dominare sul tutto [14].

---

paia tanto spesso nelle sue poesie. Cfr. in proposito anche il capitolo « De vrees voor den dood » nel romanzo *Zelfportret van J.F.*, per noi palesemente autobiografico. Interessante è notare come in tale capitolo Marsman arrivi ad identificare la lotta contro la morte con una rivolta contro Dio.

Marsman confessa di essersi occupato tanto spesso della morte perché in realtà non voleva pensare ad essa. Cfr. A. LEHNING cit., 1960, p. 112.

[14] Marsman scrive in *Zelfportret van J.F.*: « Ik droomde niet meer dat ik reisde — ik reisde () Ik was niet alleen. Ik bevoer den nacht in een boot die gevormd was uit het lange en brede haar van een vrouw. Wij hielden elkaar omstrengeld en zo voeren wij, de ogen gesloten, over de geheimzinnige nachtelijke zee, ' de zee van leven en dood '. Maar langzamerhand loste dit alles zich in de oneindigheid op, de vrouw verging in den nacht en ook ik zelf vervloeide: mijn lichaam, kantelend, zoodat mijn rug langs den hemel boog, verwijdde zich tot het heelal » (Io non sognavo più che viaggiavo — viaggiavo. Non ero solo. Navigavo la notte in una barca che era formata dalla capigliatura lunga e ampia di una donna. Ci tenevamo avvinghiati e così navigavamo, gli occhi chiusi, sul misterioso mare notturno, ' il mare di vita e morte '. Ma lentamente tutto ciò si dileguò nell'infinito, la donna naufragò nella notte e pure io stesso svanii: il mio corpo si capovolse, facendo sì che la mia schiena si incurvasse lungo il cielo, e si dilatò fino a diventare universo). *Zelfportret van J.F.*, in *VW*, pp. 370-371.

Secondo Goedegebuure II, cit., pp. 54-55, tale frammento caratterizza l'esperienza cosmica di Marsman, in cui la ' vervloeiing ' (dilatazione) e la ' vergroting ' (ampliamento) rappresentano due aspetti inseparabili. Noi pensiamo che la ' vervloeiing ' rappresenti soltanto un primo momento, quasi un passaggio obbligato, per raggiungere la ' vergroting '.

Tranne che in *Dageraad* (1918), che non compare né in *Verzen* né in *Verzameld Werk*, non assistiamo mai alla fusione dell'*io* con la società. In quanto essere superiore l'*io* deve mantenere la supremazia spirituale e non mischiarsi ad essa. L'*io* e l'*orda* sono, per Marsman, inconciliabili (cfr. *Einde*). Partendo da tale concezione

Tra il gennaio del 1916 e l'ottobre del 1917, mentre a Zurigo si sta affermando il movimento dadaista e nei Paesi Bassi quello di « De Stijl », Marsman scrive le sue prime poesie che, come lui stesso riconosce, risentono ancora dell'influsso della poetessa ottantista Hélène Swarth [15]. Se l'assidua lettura di « Het Getij », la cui posizione è decisamente antiottantista, aiuta Marsman a liberarsi ben presto dell'influsso di Hélène Swarth, ancor più determinante è senza dubbio la lettura di *De boog* (1917, L'arco), la prima raccolta di versi di Van den Bergh.

Il grande influsso esercitato da questo poeta, con il quale Marsman condivide un sentimento vitale panteista e una coscienza cosmica, è riscontrabile non solo nelle frasi, bensì anche nella scelta dei vocaboli, nel suono, nel colore, nell'atmosfera, persino nella scelta dei titoli. Innegabile, peraltro, una profonda e sostanziale diversità, già rilevata da Lehning:

> Bij Van den Bergh is dit alles zeer realistisch, zintuigelijk en meer beeldend vooral, bij Marsman is het romantisch en ook zeer op het gehoor [16].

---

aristocratico-individualista, che richiama subito alla mente S. George, da lui letto e ammirato, Marsman si avvicinerà più tardi al movimento nazionalsocialista olandese. Sulle sue simpatie, secondo noi ancor troppo scarsamente chiarite, per le nebulose concezioni politiche di tale movimento cfr. J. GOEDEGEBUURE I, cit., pp. 211-213.

[15] Marsman definisce queste sue prime poesie un ' onbeschrijfelijk rommel ' (disordine indescrivibile). In merito cfr. J. GOEDEGEBUURE I, cit., p. 7.

H. Swarth (1859-1941), poetessa olandese, pubblica tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento parecchie raccolte di poesie. Anche se le sue poesie sono caratterizzate da una grande musicalità e da una notevole intensità di sentimenti esse non possono certamente essere paragonate a quelle dei maggiori poeti Ottantisti e H. Swarth rimane una figura minore all'interno del movimento.

[16] « In Van den Bergh tutto questo viene offerto in modo molto realistico, sensuale e soprattutto più plastico, in Marsman in modo romantico ed anche basato molto sull'ascolto ». A. LEHNING, cit., 1960, p. 26.

Circa il sentimento cosmico, presente nelle poesie di entrambi, Krispijn fa giustamente notare che mentre nel primo esso può essere visto come il risultato di una tradizione individualista unita a una concezione mistica della vita, nel secondo esso è il risultato di un titanismo spinto agli estremi, inconciliabile con il concetto di unità mistica universale [17]. Come Lehning, anche Meijer è pienamente convinto dell'influsso di Van den Bergh su Marsman [18]. E lo siamo anche noi, soprattutto per quanto riguarda le prime due parti di *Verzen*, dove il sentimento cosmico, accompagnato da un forte individualismo, è quanto mai evidente [19].

Ciò che peraltro ci sta a cuore rilevare è come nei primi anni Venti il giovane Marsman, facile agli entusiasmi, si stia interessando a tutte le grandi esperienze artistiche e culturali che lo circondano (cubismo, futurismo, espressionismo), cercando cioè di chiarire a se stesso quale direzione seguire. Van den Bergh può quindi essere visto come uno dei tanti stimoli, determinante più di altri all'inizio della carriera di Marsman; ma solo all'inizio, come dimostrano le poesie di *Seinen*, terza parte di *Verzen*, dove invece si evidenziano affinità con altri poeti.

In seguito ad una grave polmonite, nella primavera del 1918 Marsman è costretto a letto per un periodo ab-

[17] Cfr. E. Krispijn, *Herman van den Bergh, Marsman en het Noord-Nederlandse expressionisme*, in « De Gids », 121, 1958, p. 241. Accettiamo senza riserve tale distinzione. Marsman, infatti, si pone di fronte all'universo con un atteggiamento di sfida e di indipendenza: vuole esserne il dominatore, ' de heerser '.

[18] Cfr. R. P. Meijer, *Expressionist influences in Marsman's early poetry*, in « Journal of the Australian Universities Modern Language Association », 3, 1955, p. 15.

[19] Altri elementi comuni alle poesie dei due poeti sono la simbologia della luce e del fuoco, l'intenso uso dei colori ,la stessa costruzione della frase e l'impiego di determinate metafore. Quanto grande fosse l'interesse di Marsman per Van den Bergh è dimostrato anche dal fatto che tre quarti degli articoli conservati da Marsman in quegli anni sono articoli e poesie di Van den Bergh, pubblicati in « Het Getij » nel 1918-19. Il fatto che Marsman nel 1936 scriva che le sue poesie non avevano niente a che fare con quelle di Van den Bergh, ci sembra avere poca importanza.

bastanza lungo, durante il quale legge con particolare interesse mistici quali Hadewijch, Ruusbroec e Eckhart [20].

Al giovane Marsman, sempre attento ai momenti di innovazione artistica, non poteva certo sfuggire l'importanza di Van Doesburg e di « De Stijl » all'interno della cultura olandese [21]. Che dopo la lettura di « De Stijl » qualcosa stia cambiando in lui, lo possiamo dedurre dal fatto che allega ad una lettera a Van Doesburg, del 29-6-1919, la seguente poesia per averne un giudizio:

golf spoelt buik der nacht
(walm en stank)

[20] Hadewijch (ca. 1200 - ca. 1269). Tale poetessa olandese, che molto probabilmente fece parte di una comunità religiosa, ci presenta nelle sue *Visioenen* (Visioni) le proprie esperienze mistiche. La somma esperienza è l'Amore che è per lei simbolo della carità di Dio, di Dio stesso e di Cristo. Ci sono pervenute anche trentuno *Brieven* (Lettere), quarantacinque *Strofische gedichten* (Poesie strofiche) e *Mengeldichten* (Miscellanea di poesie). Dalla lettura dei suoi scritti emerge l'immagine di una donna molto colta che doveva sicuramente conoscere la lirica dell'amor cortese.

Marsman scriverà più tardi: « Ik las de mystieken omdat zij mij voerden naar een sfeer buiten het leven, voor zoover men zich zooiets kan dromen » (Leggevo i mistici perché mi portavano in una sfera al di fuori della vita, per quanto sia possibile sognarsi qualcosa di simile). Cit. da J. Goedegebuure I, cit., pp. 51-52. Siamo pienamente d'accordo con Lehning quando afferma che il desiderio di fusione con il cosmo deriva a Marsman anche dalla lettura dei mistici. Oltre ai mistici legge anche la Bibbia e rimane affascinato in particolar modo dai Salmi, dal Cantico dei Cantici e dall'Apocalisse. Cfr. A. Lehning, cit., 1959, p. 16.

[21] Tra gli articoli raccolti da Marsman ce ne sono anche di Van Doesburg e del filosofo Schoenmakers, la cui concezione filosofica aveva influenzato gli artisti afferenti a « De Stijl ». Dalla testimonianza di Lehning sappiamo che Marsman lesse di Schoenmakers *Het geloof van de nieuwe mens* (1914, La fede dell'uomo nuovo) e *Het nieuwe wereldbeeld* (1915, La nuova immagine del mondo).

Su Van Doesburg cfr. S. Polano, *Theo van Doesburg - Scritti di arte e di architettura*, Roma 1979, J. Baljeu, *Theo van Doesburg*, London 1974, E. Krispijn, *Literature and « De Stijl »* e R. P. Welsh, *Theo van Doesburg and Geometric Abstraction*, entrambi in

Dag zweet. Tomate-rood
vette vrucht —
splijt tegen donker!
(donker is rot en scherp)
vleezen bol is aarde
— larven
zwermen
vratig:
menschen! —
gespoten sap is licht
geschrompeld vlies
hemel [22].

È interessante rilevare come tale poesia si stacchi in modo netto dalla precedente produzione poetica di Marsman [23]. Van Doesburg e « De Stijl » sembrano quindi avere avuto una grande importanza in questo momento di formazione del giovane poeta. Ma passato l'entusiasmo iniziale, egli non sembra poi più interessarsi attivamente alla poetica di « De Stijl ». Forse perché, ancora così giovane e incerto, Marsman non riesce a tenere il passo con lo spirito innovativo della rivista; forse perché le poesie di I. K. Bonset

F. BULHOF (a cura di), *Nijhoff, van Ostaijen, « De Stijl »*, The Hague 1976, pp. 58-75 e pp. 76-94.

[22] « onda risciacqua ventre della notte / (fuligine e puzza) / Giorno suda. Rosso — pomodoro / grasso frutto — / si spacca contro oscurità! / (oscurità è rossa e tagliente) / palla di carne è terra / — larve / sciamano / voraci: / uomini! — / succo spruzzato è luce / membrana contratta / cielo ».

A proposito di questa poesia Marsman scrive a Van Doesburg: « U is een der betrekkelijk weinigen die 'n vers als dit bijgaand zuiver kunnen zien » (Lei è uno dei relativamente pochi, in grado di giudicare senza alcun pregiudizio versi come questi qui acclusi). Cit. da J. GOEDEGEBUURE I cit., pp. 69-70. Purtroppo non conosciamo il giudizio dato da Van Doesburg su tale poesia.

[23] Secondo Goedegebuure egli avrebbe voluto in tal modo muoversi nella stessa direzione di Van Doesburg, cercando di tradurre in pratica quanto quest'ultimo aveva scritto nei suoi articoli sulla poesia, pubblicati in « Het Getij » e in « De Stijl ».

In una seconda lettera, datata 2 settembre 1919, Marsman chiede a Van Doesburg del materiale sulla poesia moderna. Il 17 ottobre dello stesso anno gli scrive una terza lettera. Sul contenuto di queste tre lettere cfr. J. GOEDEGEBUURE I cit., pp. 69-72.

(pseudonimo di Van Doesburg), pubblicate in « De Stijl » a partire dal 1920, sono troppo moderne per il giovane artista [24]. Non si sente, a nostro avviso, ancora pronto a seguire la linea proposta nel *Manifesto II* di « De Stijl » (1920) riguardante la letteratura, anche se doveva essere sicuramente d'accordo con l'ultima parte del manifesto, concernente il rapporto forma/contenuto [25]. Può anche darsi che Marsman non si sia ulteriormente interessato a « De Stijl » perché in tale rivista lo spazio dedicato alla letteratura era piuttosto limitato [26]. Ciò che rimane fuori di dubbio è che Van Doesburg e « De Stijl » hanno contribuito ad allargare gli orizzonti del giovane Marsman. Sempre alla ricerca di una propria identità vuole ora confrontarsi con altre esperienze; ancora insoddisfatto di sé, preferisce muoversi in altre direzioni.

Che Marsman già nel 1919 si interessasse all'espressionismo è dimostrato dal fatto che assieme a Lehning organizza una mostra di opere grafiche di Heckel e di altri espressionisti. Si dovrà attendere però il 1921 prima che si occupi concretamente dell'espressionismo in due suoi articoli *Divagatie over expressionisme* (Divagazione sull'espressionismo) e *Menschheitsdämmerung*, recensione dell'antologia di K. Pinthus. Ed è proprio nell'estate del 1921 che compie il primo viaggio a Berlino.

Cercheremo ora di delineare la posizione di Marsman rispetto all'espressionismo nei suddetti articoli, apparsi

[24] Il giovane Marsman non se la sente di seguire il consiglio (ironico), datogli da Van Doesburg, di leggere diligentemente I. K. Bonset per liberarsi dal proprio soggettivismo. Cfr. J. GOEDEGEBUURE I cit., p. 73.

[25] Così leggiamo nel *Manifesto II*: « La dualità tra contenuto e forma non può continuare ad esistere. () la forma avrà per lo scrittore moderno un significato direttamente spirituale, egli non descriverà alcun evento, non descriverà affatto, ma scriverà. Nella parola egli ricreerà la totalità degli eventi: unità costruttiva del contenuto e della forma ».

[26] Sulla letteratura in « De Stijl » cfr. H. L. C. JAFFÈ cit., pp. 305-307.

entrambi in « Den gulden winckel ». Nel primo, dopo essersi soffermato sulla indivisibilità di forma e contenuto nell'opera d'arte, afferma che in arte ogni classificazione è sbagliata e che nessun 'ismo' servirà mai da 'principio' guida. Per Marsman espressionista è Kandinsky (quello più tardo), non Heckel. Su che cosa si basi per affermare ciò, non lo spiega. Egli si sofferma soltanto sul fatto che spesso si definisce espressionista « den vertolker van een bepaalde () idee, van een bepaald 'gevoel' ('algemeen-menschelijk', vooral) — den symbolist » (l'interprete di una determinata idea, di un determinato 'sentimento' (soprattutto 'universalmente-umano') — il simbolista). Secondo lui un vero artista riuscirà sempre a produrre arte nonostante 'strutture' o 'schemi' prestabiliti. Marsman si rifiuta di definire espressionista un'opera perfetta dall'a alla zeta, fatta secondo determinati principi, idee ed intenzioni. Cosa egli intenda precisamente per espressionismo però non ce lo spiega. Per Marsman forse non esiste una differenza sostanziale tra impressionismo ed espressionismo. La differenza consiste nel fatto che gli espressionisti, come il pittore R. Bauer da lui scelto come esempio, di preferenza lavorano 'con gli occhi chiusi', e nel fatto che il mondo esterno reale non entra mai nell'opera d'arte espressionista, né come motivo né come materiale di espressione. L'opera d'arte espressionista è per Marsman la rivelazione dello spirito. Il 'sentimento' primario, mescolato con molti elementi personali, genera la visione che diventa poi immagine. Tale immagine causa poi nel fruitore dell'opera d'arte il sentimento che era stato generato dalla visione. Molto schematicamente egli riassume così tale processo: « 'gevoel' ... vizioen ... werk ... 'vizioen' ... 'gevoel' » ('sentimento' ... visione ... opera ... 'visione' ... 'sentimento') [27].

[27] Anche se per Kandinsky questo processo si riassumeva così: emozione - sentimento - opera - sentimento - emozione, notiamo una notevole somiglianza nell'impostazione del processo. Cfr. W. KANDINSKY cit., p. 137. Per Kandinsky il sentimento è un 'ponte tra l'immateriale e il materiale' e 'il materiale e l'immateriale', per Marsman, invece, il ponte è costituito dalla visione, che è generata dal sentimento.

In sé il sentimento non crea l'opera, né l'opera crea il sentimento. L'opera non esiste senza la 'visione'.

A proposito di questa 'visione' e di altri punti presenti nell'articolo, De Jong richiama l'attenzione sulla similarità di alcune affermazioni con quelle presenti in un articolo di L. Schreyer, *Die neue Kunst*, pubblicato in « Der Sturm » nel 1919, e giunge a chiedersi se l'articolo di Marsman non sia altro che una compilazione della decima annata di « Der Sturm » e in particolare dell'articolo di Schreyer [28]. Noi vorremmo far notare che le somiglianze tra Marsman e Schreyer non sono riscontrabili soltanto in questi due loro articoli. In *Die neue Kunst* Schreyer afferma: « Es gibt keine ethische Kunst. Es gibt keine politische Kunst » e Marsman, dal canto suo, sostiene che l'opera d'arte ha una propria autonomia e non è sottomessa a criteri etici ed estetici (M 29a, 435). Nello stesso articolo Schreyer asserisce: « Der Künstler ist begnadet. Eine Gnade erfasst ihn und lässt ihn versinken », e Marsman scrive in proposito che il poeta non deve dimenticare che « zonder bovennatuurlijke, boven- of buitenmenschelijke sirenische aandoening » (senza una seducente sensazione soprannaturale, sovrumana o extra-umana) egli non è niente (M 29a, 438). Entrambi si soffermano poi sull'importanza del ritmo. Come per Schreyer (« Das Kunstwerk ist ein Organismus für sich mit dem eigenen organischen Gesetz seines Rhytmus ») anche per Marsman l'opera d'arte ha una propria autonomia ed il ritmo dev'essere il centro vitale e dominante che regna nel resto.

Bisogna però fare una precisazione. Anche se ad un primo esame Marsman sembra soltanto ripetere quanto già affermato da Schreyer, ad un esame più attento vediamo che mentre per quest'ultimo la premessa perché possa formarsi la visione è il superamento della personalità, per Marsman il sentimento che genera la visione deve essere 'gemengd' (mescolato) con molti elementi perso-

[28] Cfr. M. de JONG cit., pp. 43-47.

nali. È proprio questo uno dei punti in cui Marsman, e lo dice apertamente, si stacca dagli espressionisti ed a tal proposito nel suo articolo *Divagatie over expressionisme* consiglia di confrontare per questa sua diversità di posizione l'articolo di Schreyer. Marsman, che si sentiva 'Heerser' (dominatore) e non voleva mischiarsi all''orda' (cfr. *Einde*), non avrebbe mai potuto accettare la seguente posizione di Schreyer: « Die Weltwende stürzt den Menschen von dem selbsterrichteten göttlichen Thron der Persönlichkeit und schleudert ihn in das Nichts ».

Ancora una volta abbiamo visto dunque come Marsman, pur prendendo degli spunti da tutto ciò che gli capita sottomano, lo rielabori poi personalmente.

Nella recensione all'antologia *Menschheitsdämmerung* di K. Pinthus, nel suo giudizio sull'espressionismo Marsman è molto più chiaro ed esplicito. Inizia la recensione con un parere decisamente negativo: « Het werk: een schreeuw, geboren uit veel bloed en tranen; vorm: ontbreekt; bij gevolg: geen kunst » (l'opera: un grido, nato da molto sangue e lacrime; forma: manca; di conseguenza: niente arte). Nuovamente, la forma ha un ruolo determinante nell'opera d'arte. Anche se può comprendere l'espressionismo come risultato di una particolare situazione storica, Marsman sostiene di non poter definire 'arte' l'opera dei poeti espressionisti. Ad eccezione di Heynicke, Trakl e Stramm, essi falliscono a motivo della loro incapacità espressiva e creativa, come pure di un certo pressapochismo nel tradurre in poetica la loro 'mentalità'. Contro tutti i 'catechismi degli espressionisti dell'idea e dell'uomo' Marsman afferma che « zonder nauwkeurig vormbesef () nooit-ofte-nimmer kunst kan zijn » (senza una accurata consapevolezza della forma () mai e poi mai può esserci arte).

Pochi mesi dopo aver scritto i due articoli sull'espressionismo, nell'estate del 1921 Marsman va a Berlino. Arriva nella capitale tedesca alla fine di luglio, dopo aver trascorso alcune settimane sull'isola di Hiddensoe assieme ad alcuni amici, tra cui W. Pritzkov, grande conoscitore

della letteratura tedesca e ammiratore di Trakl [29]. Anche se si ferma a Berlino soltanto poche settimane, gli impulsi che vi riceve sono notevoli: legge infatti intensamente Heym e Trakl — ma anche Jean Paul, Hölderlin, George, Th. Mann e Hamsun. Come vediamo, lo spazio dedicato ai poeti espressionisti è ancora una volta ridotto rispetto al resto delle letture. I versi di Trakl gli erano già noti da tempo, ma ora li apprezza maggiormente [30]. Nonostante tutte le novità che Berlino gli riserva, questa metropoli gli resta sostanzialmente estranea. Così scrive infatti all'amico Lehning, rimasto nei Paesi Bassi:

> Maar ik vermag het lied van de stad niet te schrijven, minder dan wie ook: ik ben te zeer de zoon van den wind en de zee; phaenomeen blijft mij de metropolis; speling van kracht. Mogelijk wurgt ze mij, mogelijk splijt mijn gang, springende wig, de klemming der huizen, mogelijk heers ik ook hier.

---

[29] Marsman arriva dunque a Berlino quando l'espressionismo si può dire concluso e si è già affermato il dadaismo. Sul dadaismo cfr. S. Danesi, *Il dadaismo*, Milano 1980. Sul dadaismo berlinese cfr., in particolare, R. Huelsenbeck, *En avant Dada*. Eine Geschichte des Dadaismus (1920) e *Dada siegt*. Eine Bilanz des Dadaismus (1920), in *Dada: eine literarische Dokumentation*, Hamburg 1964, W. Mehring, *Berlin Dada*. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten, Zürich 1959, H. Richter, *Dada. Arte e antiarte* (1946), Milano 1966. Sul dadaismo olandese cfr. K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam 1974.

[30] In un articolo del 1923 Marsman scrive: « Zijn verzen roepen een bronzen zomer voor mij op. () Ik moest hen reeds eerder hebben gelezen () maar de indruk vervaagde () zo gaan wellicht werelden onder, zonder dat onze wimpers bewegen. Sindsdien werd mij dit boek een onvervreemdbaar eigendom () zo voel ik ook in het werk van Trakl, waarin muziek en kleur innig verweven zijn een atmosferisch samengaan een bloedverwantschap zonder weerga — de kleur als het zacht — overheersende » (I suoi versi mi richiamano una bronzea estate. Dovevo averli già letti in precedenza ma l'impressione si era dileguata. Così vengono sommersi mondi senza che noi muoviamo ciglio. Da allora questo libro diventò per me una proprietà inalienabile. Così sento anche nell'opera di Trakl, in cui musica e colore sono profondamente intrecciati tra di loro in un accordo atmosferico, un'affinità di sangue senza pari — il colore come il dolce — dominatore). M 23c, in *VW*, p. 429.

Doch mijn liefde is meer van de aarde nog, van de beek, van de bloem [31].

La Berlino internazionale degli anni Venti non sembra quindi esercitare alcun fascino sul giovane poeta che pare invece rimpiangere la tranquilla natura dei Paesi Bassi. Comunque, oltre a conoscere personalmente H. Kasack, di cui apprezza particolarmente *Tragische Sendung* e con il quale terrà corrispondenza per tutta la vita, a Berlino ha modo di vedere nella galleria di « Der Sturm » le opere di Kandinsky, Marc, Klee, Campendonk e Kirchner. Vede inoltre opere di Picasso e di Braque e le sculture di Archipenko [32].

Si tratta di impulsi, che per ora vengono soltanto immagazzinati e che saranno elaborati più tardi. Peraltro, tipica del momento di maturazione che sta attraversando, ci sembra la poesia scritta per l'amica Slawa, con la quale ha trascorso la vacanza sull'isola di Hiddensoe:

Das runde Läuten
und dieses Strömen, das hängt an unsere Hände

o blauer Wind
Wogende Nacht
aus der das Meer, Dein runder Schoss, mich ruft
Schwarzblühend steigt die Stimme meines Bluts
und singt
und lenkt das Boot die braune Barke an das Tor
das deine Hände leuchten durch die Nacht.
O hohes Lied
Die Barke fährt

[31] « Ma io non posso scrivere il canto della città, meno di chiunque altro: sono troppo il figlio del vento e del mare; la metropoli mi resta un fenomeno; gioco di forza. Forse mi strangola, forse il mio passo, cuneo saltellante, spacca la stretta delle case, forse domino anche qui. Tuttavia il mio amore è ancora più per la terra, per il ruscello, per il fiore ». Lettera scritta a Lehning il 30 luglio 1921. Cit. da A. LEHNING cit., 1960, p. 53.

[32] Archipenko viene nominato nella poesia *Gertrude*: « je nek is schooner dan de torso van Archipenko » (la tua nuca è più bella del torso di Archipenko).

o ihre steile Sehnsucht
wird zerschellen an der fernen Küste
dämmernden Hügeln Deiner breiten Brüste,
aus denen Himmel blüht.
Du letztes Land der Ruh
Du Segnende
Du
Du

Berlin, d. 16 August 1921 [33].

Questa poesia, originariamente intitolata *Slawa-Hiddensoe*, sarà poi inserita con il titolo *Das Tor* nella seconda parte di *Verzen*. *Das Tor* è l'ultima poesia di questa seconda parte e noi pensiamo che Marsman l'abbia collocata in questo punto della raccolta quasi ad indicare che con l'esperienza di Hiddensoe si era concluso per lui un periodo della sua poesia e ne stava per iniziare un altro, quello che viene comunemente definito espressionista.

[33] « Lo scampanio rotondo / e questo fluire, appesi alle nostre mani / oh vento blu / Notte fluttuante / da cui il mare, il Tuo grembo rotondo, mi chiama / Fiorita di nero si alza la voce del mio sangue / e canta / e dirige il battello la barca marrone all'entrata / che le tue mani illuminano attraverso la notte. / Oh Cantico dei Cantici / La barca va / oh la sua scoscesa nostalgia / andrà a schiantarsi contro la costa lontana / colline crepuscolari dei Tuoi ampi seni / dai quali fiorisce il cielo. / Tu ultimo terreno di pace / Tu benedicente / Tu / Tu ».

In tale poesia, che richiama anche le ' Du-Gedichten ' di Stramm, il rapporto con la donna è completamente cambiato. Più che il nostro commento, sarà interessante leggere quanto scrive Marsman all'amico Lehning presentando la poesia: « Hoog, misschien boven de persoonlijkheid dezer vrouwen uit staat deze nieuwe weg () die mij voert tot waar ik tot nu toe niet komen kon en die mij heft boven de pantserkoepel van het ingeschroefde IK en IK-Alleen, naar de mildheid van het onzegbare Du-leidt » (In alto, forse al di sopra della personalità di queste donne c'è questo nuovo cammino, che mi conduce fino a dove io finora non potei arrivare e che mi porta saldamente al di sopra della cupola corazzata dell'IO chiuso in se stesso e dell'IO-Solo, verso la mitezza dell'ineffabile Tu). Cit. da A. LEHNING cit., 1960, p. 49. Le impressioni su Berlino saranno raccolte anche nel romanzo *Vera*. Cfr. a tal proposito *Vijf versies van Vera*, 's-Gravenhage 1962 e A. LEHNING, *De geschiedenis van Vera* in *Ithaka*: Essays en commentaren, Baarn 1980, pp. 195-211.

Tutto sommato, l'esperienza berlinese deve essere stata positiva se, di ritorno nei Paesi Bassi, Marsman scrive all'amico Lehning:

> Ik kom hier in Noordwijk tot zo hechte, krachtige heropbloei — de vrucht van dezen zomer — dat ik mij in de eenzaamheid zoo volmaakt 'gelukkig' gevoel als nooit tevoren. () Wij hebben gisterenavond urenlang mijn allerlaatste werk () uitvoerig belicht binnen het kader van mijn vroegere dingen en binnen het kader der jonge hollanders en meenen: deze nieuwe dingen zijn de beste (van mij) en de modernste (ook: van mij); voor het eerst: expressionistische gedichten () En binnen het kader van Holland van nu: het modernste en bij het beste [34].

Com'è possibile che lo stesso Marsman, che soltanto pochi mesi prima aveva condannato senza mezzi termini l'espressionismo nella recensione di *Menschheitsdämmerung*, definisca ora espressioniste le sue ultime poesie, che considera le migliori. Ancora una volta non ci resta che concludere che il giovane poeta si lascia spesso trascinare dagli entusiasmi del momento. Anche se è vero che la sua posizione rispetto all'espressionismo tedesco è cambiata, ci sembra tuttavia esagerato quanto sostiene J. Zuidgeest, ossia che dopo questo primo viaggio Marsman « ontwikkelt () zich tot woordvoerder van het expressionisme » (diventa il portavoce dell'espressionismo) [35].

Ai primi di settembre del 1922, dopo essere stato in Svizzera ed aver visitato alcune città tedesche, Marsman

[34] « Qui a Noordwijk rifiorisco in modo tanto deciso e vigoroso — il frutto di quest'estate — che mi sento perfettamente 'felice' nella solitudine, come non lo fui mai in precedenza. Ieri sera, per ore, abbiamo spiegato per esteso la mia ultimissima opera, confrontandola con le mie cose precedenti ed anche con i giovani olandesi e pensiamo: queste cose nuove sono le migliori (mie) e le più moderne (anche mie); per la prima volta: poesie espressioniste. E nel contesto dell'Olanda di adesso: quanto vi è di più moderno e di migliore ». Cit. da A. LEHNING cit., 1960, pp. 58-59.

[35] Cfr. J. ZUIDGEEST, *Over de poëzie van H. Marsman*, Amsterdam 1984, p. 107.

è nuovamente a Berlino dove, tramite Lehning di cui è ospite, viene inserito nell'ambiente del 'Romanisches Café'.A tale caffè egli dedica una poesia che vale la pena di riportare in quanto costituisce un unicum nella sua produzione. Essa, infatti, sembra rifarsi ai *Calligrammes* di Apollinaire e alla grafia sperimentale di *Bezette stad* di Van Ostaijen [36].

Romanisches Café

Tourniqet
clicq clacq
tourniqet
Arthur Mueller
Mueller Lehning
draagt een pet
en een stok
what o' clock?
ga je zeilen?
om die pet?
Mila heeft
Gertrude ingezet
schlauer Jude!!
Gertrude
Gertrude
slet [37].

Ciò che lo colpisce maggiormente in questo secondo soggiorno berlinese, durato soltanto una decina di giorni, è la grande mostra dedicata a Franz Marc, la cui pittura lo affascina moltissimo, al punto che un anno dopo gli dedicherà un articolo [38].

[36] Per un'analisi della maturazione di questo poeta anversese nella metropoli tedesca cfr. G. F. GROPPO, *Il mondo grottesco.* P. van Ostaijen a Berlino, Padova 1983.

[37] « Porta girevole / clicq-clacq / porta girevole / Arthur Mueller / Mueller Lehning / porta un berretto / ed un bastone / what o' clock? / vai a far vela? / attorno a quel berretto? / Mila ha / puntato Gertrude / schlauer Jude!! / Gertrude / Gertrude / baldracca ».

[38] *Over Franz Marc*, M 23b.

Interessante è notare che tutte le poesie inserite nella terza parte di *Verzen*, ossia in *Seinen*, sono state scritte nel 1922, cioè dopo l'esperienza berlinese.

Lasciata Berlino, si reca a Parigi [39]. Ma sebbene rimanga profondamente affascinato ed impressionato da questa città, non gli dedica alcuna poesia, contrariamente a quanto è avvenuto con molte altre città. Forse non si sente ancora pronto per formulare adeguatamente il 'sogno luminoso' che lo ha abbagliato a Parigi.

Riteniamo che questa romantica 'Reiselust', che continuerà anche negli anni successivi, non sia altro che un segno della sua inquietudine interiore. Questi viaggi attraverso l'Europa possono essere visti come viaggi intrapresi proprio per trovare un 'sein' (segnale) che gli indichi, una volta per tutte, la direzione da seguire.

Nel 1923 Marsman pubblica *Verzen*, la sua prima raccolta di poesie, che inizialmente doveva intitolarsi *Droomkristal* (Cristallo di sogno) [40], essere suddivisa in due parti e portare come sottotitolo *Seinen* o *Signalen*. Al momento di decidere quali poesie includere e con quale ordine di successione presentarle, Marsman si mostra molto indeciso [41]. Ad un certo punto vuole dividere la raccolta in

[39] Marsman resta affascinato da Parigi, tanto diversa dalla stravolta capitale tedesca. In proposito scrive a Lehning: « Ik denk aan die week voor deze. Ik denk aan jou () aan Marc en Heckel en Feininger () dat alles is dieper — maar wij moeten dit andere kennen, dit land van Droom en Licht (en Bloed, maar o: hoe licht) () Frankrijk is kortzichtig, Duitsland ruim en donker, diep daarentegen »(Penso alla settimana prima di questa. Penso a te, a Marc e Heckel e Feininger; tutto ciò è più profondo — ma dobbiamo conoscere quest'altro, questo paese di Sogno e Luce (e Sangue, ma, oh: quanto luminoso). La Francia è miope, la Germania ampia e buia, peraltro profonda). Cit. da A. LEHNING cit., 1960, p. 66.

[40] Così Marsman spiega la scelta del titolo: « 'Droomkristal' begrijp je: synthese tussen het franse en het duitse, dag en nacht, droom en helderheid — een goede naam » ('Cristallo di sogno' capisci: sintesi tra ciò che è francese e ciò che è tedesco, giorno e notte, sogno e lucidità — un bel titolo). Cit. da A. LEHNING cit., 1960, p. 73.

[41] Cfr. le varie lettere scritte a Lehning, in A. LEHNING cit., 1960, pp. 73-78.

tre parti: 'Ruimteschemer' (Crepuscolo di spazio), 'Droomkristal', 'Seinen'. Alla fine come titolo della raccolta sceglie semplicemente *Verzen*. Della stampa si occupa, a Berlino, l'amico Lehning [42]. Nel settembre del 1923, quasi un anno dopo la decisione di pubblicare la raccolta, questi spedisce finalmente a Zeist le prime copie di *Verzen*. La raccolta comprende 27 poesie ed è divisa in tre parti che non portano alcun titolo.

Tali poesie che, come suggerisce Lehning [43], non vanno viste come puri e semplici esperimenti, intesi da Marsman ad esprimere in modo adeguato il suo mondo poetico, rispecchiano chiaramente l'irrequietezza e l'impeto vitale del giovane poeta, la sua immaturità e la sua insicurezza che spesso assumono un atteggiamento titanico. L'afflato poetico, che non manca, è di notevole valore.

In base alle poesie di *Verzen* alcuni critici, tra i quali De Wispelaere, ritengono di poter definire Marsman un espressionista, non facendo alcuna distinzione tra le parti della raccolta [44]. Noi, invece, nelle prime due parti della raccolta non vediamo alcuna poesia espressionista e condividiamo il giudizio di Van Ostaijen, per il quale di espressionismo si può parlare soltanto per quanto riguarda la terza parte, ossia per *Seinen* [45]. Qui, infatti, se si esclude

[42] Per ridurre le spese, Lehning lavora lui stesso in tipografia. Di *Verzen* dovevano uscire contemporaneamente due edizioni: un'edizione normale ed una di lusso, numerata e firmata, con litografie di E. Wichman. A causa di un errore nella preparazione delle lastre, l'edizione di lusso non potè essere realizzata.

[43] Cfr. A. LEHNING cit., 1960, p. 89.

[44] Cfr. P. de WISPELAERE, *Hendrik Marsman*, Brugge/Den Haag 1975, p. 28.

[45] Cfr. P. VAN OSTAIJEN, *H. Marsman* in *Verzameld werk*, Amsterdam 1979, 4 voll., vol. II, pp. 215-216.

Van Ostaijen conclude la recensione affermando che, a parte *Nachttrein* « behoren de gedichten onder III in deze bundel tot het beste wat wij in Noord- en Zuid-Nederland aan expressionistische dichtkunst bezitten, tot de technies meest volmaakte en tot de om het doel meest bewuste » (le poesie raccolte nella terza parte di questo volume appartengono a quanto di meglio noi possediamo nella poesia espressionista dei Paesi Bassi e delle Fiandre, sia per

Amsterdam, Marsman sembra essersi liberato dall'individualismo e dal titanismo propri delle poesie precedenti. Anche la forma è ora del tutto nuova e vi si nota una concentrazione verbale prima sconosciuta: la sintassi è ridotta al minimo, le immagini sono più dirette, viene impiegato spesso il procedimento una parola-una riga e i verbi vengono usati spesso all'infinito. Le descrizioni tendono ad essere impersonali ed oggettive.

Se pensiamo quanto importante fosse stato per Marsman l'elemento personale all'interno della poesia, questo mutamento di prospettiva è assai significativo: il 'teruggetrokken ik' in *Seinen* è una caratteristica espressionista per eccellenza [46]. Meijer, invece, sostiene che soltanto la forma e la scelta dei vocaboli possono far pensare all'espressionismo. Al contrario di Marsman gli espressionisti, infatti, non si sono mai occupati di una città singola [47]. Non ci sembra che questa affermazione sia del tutto valida [48]. Del resto, sarà il caso di notare che Marsman non rimane affascinato dalla città come metropoli, in quanto

il loro altissimo livello tecnico, che per la coscienza lucida di quanto si ripropongono).

[46] Cfr. H. POSTMA, *Marsmans Verzen*. Toetsing van een ergocentrisch interpretatiemodel, Groningen 1977, p. 278.

[47] Così scrive Meijer in proposito: Marsman « does not abstract; he tries to capture the atmosphere of the various cities and the momentary impression they make on him. In poems like these only the idiom is expressionist, the vision is closer to impressionism ». R. P. MEIJER cit., p. 19.

Anche De Jong si mostra d'accordo con Meijer quando afferma: « wat Marsman schrijft over *Berlijn, Dordrecht, Potsdam* of *Amsterdam*, heeft weinig of niets te maken met de uiterlijke verschijningsvorm van die steden, maar het heeft alles te maken met wat er omgaat in het innerlijk van de dichter Marsman » (ciò che Marsman scrive su *Berlino, Dordrecht, Potsdam* o *Amsterdam*, ha poco o niente a che fare con l'aspetto esteriore di quelle città, mentre invece è l'espressione di ciò che accade nell'intimo del poeta Marsman). M. de JONG, *Marsman tussen Duits en Frans modernisme*, in « Ons Erfdeel », 5, 1982, p. 695.

[48] Dobbiamo considerare che anche Becher, Heym, Ehrenstein e Goll si sono occupati nelle loro poesie di città specifiche. Cfr. a tal proposito H. POSTMA cit., pp. 278-279.

si sente troppo figlio del vento e del sole [49]. Sorprenderà anche il fatto che, per quanto quasi tutte le poesie di *Seinen* portino come titolo il nome di una città, soltanto in poche si ritrovano momenti atti a rendere identificabili le città stesse.

Al rapporto tra Marsman e l'espressionismo Lehning ha dedicato un saggio specifico [50]. Dopo essersi soffermato su alcuni elementi (fusione cosmica e uso dei colori) che, secondo lui, permettono di parlare di un Marsman espressionista e dopo aver constatato che l'influsso della lirica espressionista tedesca su tale poeta è ancora tutto da definire, egli afferma che sarà comunque opportuno non confondere tra affinità, parallelismi e influsso diretto [51]. Lehning centra il problema dell'insoddisfazione di Marsman, quando afferma che i tentativi di oggettivare il mondo, presenti in *Seinen*, lasciano il giovane poeta altrettanto scontento quanto l'aveva lasciato il sogno, presente nelle poesie 'cosmiche', di identificazione con l'universo. Secondo Lehning, per un breve periodo Marsman in *Seinen* ha sperato di poter unire padronanza cubista della forma e tesa oggettività con la sfera del sentimento. Lehning conclude il saggio affermando, a ragione:

> Ondanks de vele invloeden () is er in zijn poëzie geen spoor van epigonisme. () De verzen van Marsman's expressionistische jaren () moeten worden beschouwd als de belangrijkste van de zeer weinige bijdragen tot de « moderne » lyriek van het Europese expressionisme [52].

[49] Di conseguenza l'aspetto moderno e tecnologico della città non è presente nella sua poesia. In proposito cfr. H. POSTMA cit., p. 279.

[50] A. LEHNING cit., 1959.

[51] Per Lehning le poesie di *Seinen* costituiscono un unicum all'interno dell'espressionismo. Egli riscontra in esse non soltanto l'influsso di Stramm ma anche del cubismo. Per Lehning a creare l'immagine in esse è soprattutto la tensione ritmica. Cfr. A. LEHNING cit., 1959.

[52] « Nonostante i molti influssi nella sua poesia non c'è traccia di epigonismo. I versi degli anni espressionisti di Marsman devono essere visti come il più valido degli assai scarsi contributi che i

Ed è proprio in questo ambito, cioè nell'ambito della poesia europea degli anni Venti, che va riconosciuto il valore specifico di Marsman. Con *Seinen* egli tenta di far raggiungere alla sua poesia, e di conseguenza a quella nederlandese, quel 'livello europeo' di cui parla nei suoi scritti teorici [53].

Per quanto sia innegabile l'influsso di Trakl, Stramm e, in minor misura ,Heym, in *Seinen*, in questa terza parte oltre ad una componente espressionista è riscontrabile anche una componente cubista [54]. È proprio in un articolo

Paesi Bassi hanno saputo dare alla lirica 'moderna' dell'espressionismo europeo ». A. LEHNING cit., 1959, p. 57.

[53] Cfr. M 32b, in *VW*, p. 618.

[54] Cfr. in proposito H. POSTMA cit., pp. 303-315 e 318-322. Per quanto riguarda l'influsso di Trakl vorremmo far notare che la 'Verwesung' trakliana è riscontrabile soltanto in alcune poesie di Marsman, non inserite però in *Verzen*. Goedegebuure crede di vedere un influsso trakliano nei primi due versi di *Blauwe tocht*, poesia scritta nel 1922, dopo il soggiorno berlinese: « Huizen hangen scheef in sluimering / en de straten klagen eindeloos-verwezen » (case pendono oblique in sonno leggero / e le strade si lamentano senza fine-sbalordite). Secondo Goedegebuure il 'verwezen' richiama la 'Verwesung' trakliana. Cfr. J. GOEDEGEBUURE I cit., pp. 102-103. La somiglianza tra i due vocaboli e però soltanto apparente, essendo il loro significato diverso. 'Verwezen' significa sbalordito, sconcertato, mentre 'Verwesung' significa decomposizione, putrefazione. Più giusto ci sembra essere quanto afferma Meijer a proposito della 'Verwesung' trakliana: « Trakl's preoccupation with doom and destruction () is also diametrically opposed to Marsman's conception of life, for which he himself accepted the term 'vitalism' ». R. P. MEIJER cit., p. 20. Marsman, in omaggio a Trakl, all'inizio di *Val*, poesia scritta nel 1922 dopo il ritorno da Berlino, 'cita' due suoi versi: « Ich falle nach Venedig hinunter / und so weiter — bis zu den Sternen ». Tali versi non compaiono nell'opera di Trakl e quindi non si sa se Marsman li aveva letti in un articolo del 1920-22, dove erano stati riportati, oppure se li aveva sentiti a Berlino. Su tale questione cfr. A. LEHNING cit., 1959, p. 67. Marsman scrive su Trakl anche un articolo, *Georg Trakl*, M 23c, in *VW*. Nel 1923 pubblica inoltre due articoli in « De nieuwe kroniek », intitolati rispettivamente *Over August Stramm* e *Over Georg Heym*.

Sul rapporto esistente tra Marsman e il cubismo cfr. M. de JONG cit., 1982 e P. BRACHIM, *Frankrijk in Marsmans leven en werk*, in « De nieuwe taalgids », 71, 1978.

su Stramm che Marsman si occupa del cubismo. Dopo aver affermato che Stramm è giunto soltanto di rado alla parola nuova e che la sua poesia, che trae origine dalle zone più cupe del cuore, è imbevuta di sentimento, egli asserisce che, al contrario, il cubismo intende presentare la realtà in modo « strak, klaar, beheerscht, naakt, nieuw, totaal » (impassibile, limpido, controllato, nudo, nuovo, totale). Entrambe le posizioni sono per lui limitate e si augura che ci sia qualcuno capace di fondere tra loro in maniera indivisibile i mondi di Stramm e di Apollinaire, ossia capace di dire « oneindige tederheden met kristallen mond » (tenerezze infinite con bocca di cristallo) (M 23a, in Goedegebuure II cit., 93-94) [55].

Forse avrebbe voluto essere lui stesso la figura nuova in grado di unire i due mondi. Ci sembra significativo quanto scrive a Lehning a tal proposito:

> ik bevocht in de 'Seinen' een nieuwe vorm (cubistisch soit — er is werkelijk veel overeenkomstigs met Cendrars) en vreesde de tweesprong: 'Potsdam' — Madonna — ik hield dat voor onvereenbaar. Ik vergat dat Frank Marc het verbond. Ik las hem weer, was () met hem bezig () en met Cendrars en met Jany — met Trakl, met Stramm. Ik wist 'Ruimteschemer' is voorbij — Jany is voorbij () zo 'Invocatio', zo 'Madonna'. — Maar de meeste der 'Seinen' waren zonder hart, prachtig maar leeg () Ik wist niet, dat Marc de 'cubist van het sentiment' was () en dat er 'oneindige tederheden te zeggen zijn met kristallen mond'. — Marc deed dat () Ik zal dat nu ook doen, deed het aanvankelijk —: omspan dan het moderne levensgevoel, verbind Stramm met Cendrars [56].

[55] Marsman, secondo De Jong, non è riuscito a capire il valore di Stramm, poiché non si è reso conto di come l'intensità vitale, presente nelle poesie del poeta tedesco, agiva da forza rinnovatrice della parola. Cfr. M. DE JONG cit., 1982.

[56] « In *Seinen* mi sono sforzato di arrivare ad una nuova forma (d'accordo, sempre cubista — ci sono veramente molte affinità con Cendrars) e temevo il bivio: 'Potsdam' — Madonna — ritenendola cosa inconciliabile. Dimenticavo che a Franz Marc l'unione era riuscita. Lo lessi di nuovo, mi occupai di lui e di Cendrars e di Jany — di Trakl, di Stramm. Lo sapevo 'Ruimteschemer' è passato — Jany è passato, così 'Invocatio', così 'Madonna'. Ma la

Secondo Marsman, in una poesia deve venir comunicato l'essenziale, deve esserci precisione, gli elementi da far entrare in una poesia vanno valutati e soppesati attentamente. Alla ricerca di una forma che gli permetta di rendere la struttura essenziale della poesia, Marsman crede dapprima di poterla ottenere usando stilemi espressionisti. Ma l'espressionismo non lo soddisfa.

Ad un certo punto Marsman si rende conto però che non può continuare a scrivere se prima non mette ordine dentro di sé. Dopo le poesie di *Seinen*, che ancora una volta lo lasciano insoddisfatto, subentra un periodo di silenzio, probabilmente di riflessione.

Nel 1923 scriverà una sola poesia, *Den dag voorbij*, e sarà soltanto nella primavera del 1924 che egli riprenderà la sua attività di poeta. Ma d'ora in poi si muoverà in altre direzioni. Il periodo 'espressionista' può dirsi concluso. Nella primavera del 1924 scrive a Lehning:

> binnenkort zullen de 'krampachtige prussianismen' van H. M. wel een 'legende, een ideaal van het verleden', waarlijk!, zijn — dank met mij de Muze, dat ze mij niet liet omkomen in de spelonken van modern-duitse aspiraties en affiniteiten!

---

maggior parte di *Seinen* erano senza cuore, splendidi ma vuoti. Non sapevo che Marc era il 'cubista del sentimento' e che 'si possono dire tenerezze infinite con bocca di cristallo' — Marc l'ha fatto. Ora lo farò anch'io, l'ho fatto all'inizio —: devi abbracciare il moderno sentimento della vita, unisci Stramm e Cendrars ». Cit. da A. LEHNING cit., 1960, pp. 68-69. Lettera scritta nel 1922, all'inizio di novembre.

Quando Marsman parla di Jany si riferisce a A. Roland Holst (1888-1976), poeta, scrittore e saggista olandese. Motivi propri delle saghe celtiche e dei miti greci, il desiderio di una vita più pura e la ricerca di un Eliso perduto caratterizzano la sua opera, che presenta spesso aspetti visionari. Le sue poesie, a causa di uno stile molto elevato e ricco di simboli, risultano sovente di difficile lettura. Marsman gli dedicò il romanzo *De dood van Angèle Degroux*. Ad A. Roland Holst sono stati assegnati importanti premi letterari olandesi. Cfr. in proposito J. C. BRANDT CORSTIUS, G. VAN WOUDENBERG, cit., 1969, pp. 228-229 e G. VAN WOUDENBERG, F. NICOSIA, cit., 1959, pp. 59-65.

> ik () woog en wikte nog eens de dingen van het laatste decennium daar bij jullie, en hier bij ons, en Nijhoff's nieuwste werk lezend, Buning en Besnard, Andries de Hoghe, Jany en Jacques opnieuw () de meesterwerken der jongere Fransen: Alain Fournier, Mauriac, de Montherlant ... en zóóveel anderen () Ik zou graag met jullie praten over dit alles; in de hoop, dat de vernieuwing van mijn poëtische en culturele sentimenten en inzichten, dat mijn nieuwste werk vooral, je niet ongeïnteresseerd zullen laten () ik zit vol nieuwe intenties en schat de tijd tot verwezenlijking daarvan [57].

---

[57] « entro breve tempo i 'prussianismi spasmodici' di H. M. saranno veramente!, 'leggenda, ideale del passato' — ringrazia con me la Musa che non mi ha lasciato soccombere nelle spelonche delle aspirazioni e delle affinità tedesco-moderne! Ho ponderato ancora una volta fino in fondo le cose dell'ultimo decennio là da voi e qui da noi, e leggendo l'opera più recente di Nijhoff, e rileggendo Buning e Besnard, Andries de Hoghe, Jany e Jacques, i capolavori dei francesi più giovani: Alain Fournier, Mauriac, de Montherlant... e così tanti altri. Vorrei tanto parlare con voi di tutto ciò; con la speranza che il rinnovamento delle mie opinioni e dei miei sentimenti poetici e culturali, e soprattutto i miei lavori più recenti, non ti lasci indifferente. Sono pieno di nuovi progetti e sto calcolando il tempo che mi ci vorrà ad attuarli ». Cit. da A. LEHNING, cit., 1960, p. 93.

M. Nijhoff (1894-1953), poeta, commediografo e critico olandese, pubblica nel 1916 la sua prima raccolta di poesie *De wandelaar* (Il viandante), considerata una delle prime opere moderniste della letteratura olandese. Temi ricorrenti nella sua poesia sono la morte, considerata come principio di vita, la solitudine, il motivo di Pierrot, del santo e del poeta che, per creare la poesia, sacrifica se stesso. Cfr. in proposito J. C. BRANDT CORSTIUS, G. VAN WOUDENBERG, cit., 1969, pp. 232-236 e G. VAN WOUDENBERG, F. NICOSIA, cit., 1959, pp. 67-89.

J. W. F. Werumeus Buning (1891-1958), poeta olandese. Nuovo nella sua poesia è soprattutto l'uso della lingua, che rende i suoi versi leggeri e trasparenti. Tema ricorrente nella sua poesia è l'amore che finisce con la morte. Tra le sue opere ricordiamo *In memoriam* (1921); *Hemel en aarde* (1926, Cielo e terra); *Mària Lécina* (1932); *Verboden verzen* (1947, Versi proibiti).

A. Besnard (1887-1966), poeta e giornalista olandese. Nella sua poesia ritornano spesso il tema della grande città, considerata l'immagine della convivenza umana, e il tema del caos terreno contrapposto all'ordine cosmico. Nel 1917 pubblica la sua prima raccolta di poesie *Sonetten* (Sonetti). A questa fanno seguito *De bloei en enkele andere gedichten* (1923, La fioritura e alcune altre

Che *Verzen* segnino la fine di un periodo della produzione poetica di Marsman risulta chiaramente anche da una lettera scritta nel 1925 a J. Peeters:

> Buitendien is mijn werk, na den rooden bundel () radicaal van elk modernisme teruggekomen, al sta ik dan nu weer aan het begin van een nieuwe periode, waaraan alle romantisch classicisme vreemd zal zijn [58].

Nel 1929, a distanza di dieci anni dalla pubblicazione di *Menschheitsdämmerung*, in una recensione apparsa in « De Gids » Marsman tenta un bilancio dell'espressionismo tedesco. Dopo aver messo a fuoco la portata del movimento, egli dichiara che la poesia espressionista manca d'intensità e dimostra una capacità creatrice estremamente ridotta. A conclusione della prima parte dell'articolo, il suo

---

poesie); *Opstand en wroeging* (1925, Rivolta e rimorso); *Doem en dorst* (1952, Maledizione e sete).

Andries de Hoghe è lo pseudonimo di P. C. Boutens (1870-1943), poeta olandese. Le sue prime poesie risentono dell'influsso dei poeti Ottantisti, in particolare di H. Gorter. Liberatosi da tale influsso la sua poesia diventa più originale e più sobria. Nella sua poesia si riscontra una visione neoplatonica. Ottime sono le sue traduzioni dei classici greci. Cfr. in proposito J. C. Brandt Corstius, G. van Woudenberg, cit., 1969, pp. 223-224.

Marsman quando parla di Jacques intende Jakobus Bloem (1877-1966), poeta e saggista olandese. La sua poesia è stata influenzata dal simbolismo francese e dai ' metaphysical poets '. Nella sua prima raccolta di poesie *Het verlangen* (1921, Il desiderio) il tema centrale è ' il desiderio ' di una vita vissuta in modo grandioso. Tale desiderio si scontra però con la realtà quotidiana. Nella sua poesia è presente un sentimento malinconico generato dalla miseria della vita umana. Cfr. in proposito J. C. Brandt Corstius, G. van Woudenberg, cit., 1969, pp. 227-228 e G. van Woudenberg, F. Nicosia, cit., 1959, pp. 45-51.

[58] « Del resto la mia opera, dopo il volume rosso, ha rinunciato radicalmente ad ogni modernismo, anche se ora mi trovo nuovamente all'inizio di un nuovo periodo, a cui sarà estraneo ogni classicismo romantico ». Cit. da P. de Vree, *Hendrik Marsman en het modernisme*, in « Nieuw Vlaams Tijdschrift », 30, 1977, p. 767.

distacco dal movimento tedesco è ancora una volta assai esplicito:

> Intensiteit () die inderdaad het kenmerk is van levende poëzie, kòn zelfs het expressionisme niet hebben, want het was, wat het wilde, nauwkeurig het tegendeel van intens: explosief. Poëzie is geen dynamiet, maar diamant (M 29a, 438) [59].

Quest'ultima affermazione può ben riassumere il programma poetico di Marsman. Egli si è per sempre lasciato alle spalle il periodo giovanile nel quale, nel tentativo di creare una poesia dove forma e contenuto fossero un tutto indivisibile, si era lasciato influenzare dai vari poeti a lui contemporanei, tra i quali anche poeti espressionisti. Pur riconoscendo influssi espressionisti nella sua opera giovanile, in particolare in *Seinen*, non ci sembra affatto plausibile voler considerare Marsman come rappresentante dell'espressionismo olandese.

A commento di quanto finora detto abbiamo scelto quattro poesie presenti in *Verzen*. In esse troviamo alcuni

---

[59] « Intensità che è la caratteristica specifica della poesia pulsante, non potè averla neppure l'espressionismo, perché ciò che voleva essere era esattamente il contrario di intenso: esplosivo. La poesia non è dinamite, ma diamante ». M 29a, p. 438. Nello stesso articolo egli afferma tra l'altro: « het expressionisme was een ruimere revolutie, een doorbreking van een verstarrend verleden en een verdorrend levensgevoel () was revolutionair; links revolutionair () humanistisch, democratisch, aktivistisch, comunistisch, anarchistisch; het was één felle verwilderde, letterlijk hartverscheurende kreet om de redding der menschheid, der wereld. () Het expressionisme was centrifugaal: de mensch () stroomde zijn krachten en wezen uit naar alle dingen » (l'espressionismo fu una rivoluzione più ampia, una rottura con un passato che si stava irrigidendo e un sentimento vitale che si stava inaridendo, era rivoluzionario, rivoluzionario di sinistra, umanistico, democratico, attivista, comunista, anarchista; era un grido violento, selvaggio, letteralmente lacerante il cuore, per la salvezza dell'umanità, del mondo. L'espressionismo era centrifugo: l'uomo riversava le sue forze e il suo essere in tutte le cose » M 29a, pp. 436-437.

temi propri della poetica di Marsman: individualismo, vitalismo e fusione dell'io con il cosmo. *Einde* compare nella prima parte, *Invocatio* nella seconda, *Berlijn* e *Potsdam* nella terza.

Einde

Terzij de horde —

nooit gleed een bloemsignaal
tegen de steilte van mijn schemernacht,
waar ik, gewelfd over den rand der ruimte,
den geur der eeuwen puur uit den bokaal der lucht —

en zelve drijf, een late, smalle bloem,
op den verloomden maatslag van den tijd. —[60]

Il titolo può indicare che l'*io* ha posto fine ad ogni contatto con il resto dell'umanità. Questa poesia rispecchia l'individualismo di Marsman. La presenza dell'*io* è qui manifesta, lo si ritrova al verso 3 ('mijn'), al verso 4 ('ik') e al verso 6 ('zelve'). Nella prima parte c'è il resto dell'umanità, definito da Marsman un'orda che non ha niente a che fare con l'*io*. Nella seconda è presente l'*io* che si sente superiore all'orda, è il dominatore dell'universo che succhia l'aroma dei secoli dai boccali del cielo. Il cielo non è altro che un recipiente usato dall'*io*. Il verbo 'puren' richiama l'immagine dell'ape che succhia il polline del fiore, che sceglie quanto vi è di meglio in esso. Lo stesso fa il poeta, inarcato oltre l'orlo dello spazio. A proposito di 'gewelfd over den rand der ruimte' Martens fa giustamente notare che, a rigor di logica, si può difficilmente capire come ci si possa inarcare su un precipizio. Ma in tale immagine si insinua l'esperienza di poter misurare, senza alcun timore, l'uni-

[60] « In margine all'orda / mai un segnale di fiore è scivolato / contro la ripidezza della mia notte crepuscolare, / dove io, inarcato oltre l'orlo dello spazio, / succhio l'aroma dei secoli dal boccale del cielo / e io stesso galleggio, tardivo fiore sottile, / sul rallentato ritmo del tempo ».

verso intero. Per l'*io* dominatore non esistono dunque limiti[61].

Già in questa seconda parte della poesia traspare però un senso di infelicità nell'*io*. Egli è il dominatore dell'universo, ma si sente solo e prova per un istante un senso di infelicità quando si accorge che, nel suo isolamento notturno, non ha mai conosciuto il 'segnale di un fiore'. L'immagine del segnale ritorna ancora una volta. Il fiore può essere considerato un simbolo di delicatezza e di amore. I tempi presente e passato stanno ad indicare che il poeta, sicuro di sé nel momento presente, non può non provare una certa nostalgia per un passato che gli è sfuggito senza un segno d'amore. La sua ripida 'schemernacht' si è rivelata inospitale[62].

Nella terza parte della poesia l'isolamento dell'*io* si mostra motivo di infelicità. L'*io*, prima tanto sicuro di sé, si accorge di essere un gracile fiore, fuori stagione, su un ritmo rallentato del tempo. Nonostante questi momenti di solitudine l'*io* non si unirà all'orda, l'*io* dominatore non deve essere contaminato dagli altri.

Attraverso questa poesia possiamo quindi vedere come l'individualismo, il titanismo, la 'kosmische vergroting' di Marsman possano venir considerati come reazione ad una infelicità interiore, che non traspare invece in *Vlam* e in *Heerser*, dove niente riesce ad intaccare la superiorità dell'*io*.

Invocatio

Laat mij in uwer haren mantel slapen
en leg uw donker om mijn wilde hart,
verban het licht uit mijner oogen dalen
en vouw uw venster open in den nacht.

[61] Cfr. E. MARTENS, *Het hooglied van de creativiteit*. De poëzie van H. Marsman, 's Gravenhage 1980, p. 11.

L'immagine del singolo contrapposto all'orda è presente anche in Van den Bergh (cfr. *De Vlam*).

[62] In 'schemernacht' Marsman unisce in una sola parola i vocaboli 'schemer' e 'nacht', da lui usati tante volte.

want ik ben moe, de dag heeft mij geslagen
met vuur en wijn uit zijn verweerde bron.
mijn angst versteende teere rozenhagen:
ik ben een blindelings bezetene van zon.

omhul mijn hoofd, en laat de schuwe handen,
verborgen in de schee van uw gewaad,
zich ankren mogen aan de heuvelflanken,
waardoor de hartslag van den schemer waart.

en neem mijn mond, want haar verdroogde vlammen
verzengen naar de schaduw van uw bloed,
bedauw mijn stem met schemerende glanzen,
en gord mijn oogen aan met zachten moed. —

laat mij in uwer haren mantel slapen
en leg uw donker om mijn wilde hart,
verban het licht uit mijner oogen dalen
en vouw uw venster open in den nacht... [63]

Questa poesia è definita da Marsman « het menselijkste mijner verzen » (la più umana delle mie poesie). Essa è stata scritta nella primavera del 1922, quindi dopo il primo viaggio a Berlino e dopo che il poeta ha scritto per Slawa *Das Tor*, dove è evidente che, per quanto riguarda il rapporto con la donna, egli è riuscito a liberarsi dal suo individualismo. In *Invocatio* la donna ha perso quanto

[63] « Lascia che io dorma dentro al tuo manto di capelli / e stendi il tuo buio attorno al mio cuore esasperato, / esilia la luce dalle vallate dei miei occhi / e apri la tua finestra a far entrar la notte. / ecco, vedi, sono stanco, il giorno mi ha stremato / con fuoco e vino dalla sua sorgente erosa dal tempo. / la mia angoscia ha impietrito fragili siepi di rose: / sono un invasato ciecamente posseduto dal sole. / avvolgi il mio capo e permetti alle mani timorose, / celate nella piega profonda del tuo vestito, / di ancorarsi ai fianchi delle colline, / tra cui scivola via il palpito del crepuscolo. / e prendi la mia bocca, perché le sue fiamme inaridite / si dirigono ardenti verso l'ombra del tuo sangue, / vela di rugiada la mia voce con splendori crepuscolari / e cingi i miei occhi di tenero coraggio. — / lascia che io dorma dentro al tuo manto di capelli / e stendi il tuo buio attorno al mio cuore esasperato, / esilia la luce dalle vallate dei miei occhi / e apri la tua finestra a far entrar la notte... ».

aveva di demoniaco in poesie precedenti (cfr. *Vrouw* e *Bloei*).

In questa poesia il poeta è stanco, sente che da solo non ce la fa e per questo invoca l'aiuto della donna. Non è più, quindi, il dominatore che vuole restare separato dall'orda. Si è finalmente accorto che non può fare a meno di un 'bloemsignaal'. Nonostante questo rapporto nuovo con la donna l'individualismo è però ancora molto forte: l'aggettivo possessivo 'mijn' compare ben nove volte e il pronome 'ik' cinque volte. L'atmosfera è notturna e il poeta si serve ancora una volta dei vocaboli da lui più volte usati: 'donker', 'nacht', 'schemer', 'schaduw' 'schemerende'.

Nella prima quartina il poeta chiede alla donna di avvolgerlo nei suoi capelli e di coprirlo con il buio della notte. Non vuole più vedere la luce, solo con il calare della notte finirà il suo affanno, dopo una giornata che lo ha stremato. Anche l'*io* conosce la fatica fisica. Il giorno lo ha colpito con fuoco e vino [64]. Non si tratta più del 'giorno opalino' che l'*io* beve da coppe immense per diventare dominatore dell'universo ed il fuoco non è più simbolo di dinamismo vitale (cfr. *Vlam*).

La giornata dell'*io* è stata piena d'angoscia, una tale angoscia che ha reso di pietra anche le fragili siepi. Questa immagine di aridità ci lascia capire che l'*io* non porta la vita ma la morte. L'*io* non è più in grado di accogliere in sé la forza del sole, simbolo di vita, ma il sole lo acceca rendendolo un invasato. Anche le fiamme della bocca sono inaridite ed hanno bisogna dell'ombra del sangue della donna.

[64] Per quanto riguarda l'espressione 'met vuur en wijn', usata anche da Van den Bergh in *Bergland*, Marsman precisa: « ik gebruikte de uitdrukking 'vuur en wijn' zonder mij op dat oogenblik te herinneren, dat ik die bij Herman van den Bergh gelezen moest hebben » (usai l'espressione 'vuur en wijn' senza ricordarmi, in quel momento, che dovevo averla già letta in Herman van den Bergh). *Rectificatie, coïncidentie, « plagiaat » en plagiat*, in « Groot Nederland », 38, 1940, p. 874.

Come i mortali, come l'orda, anche l'*io* dominatore ha bisogno della notte, del riposo, e, cosa del tutto nuova per la poesia di Marsman, ha bisogno dell'aiuto della donna. Ora è la donna a dare coraggio al poeta (« en gord mijn oogen aan met zachten moed »). La sessualità non viene più considerta negativamente, bensì positivamente.

La poesia si conclude con la stessa quartina messa in apertura. L'invocazione d'aiuto viene ripetuta, quasi che il poeta tema che essa non venga esaudita.

Berlijn

De morgenlucht is een bezoedeld kleed
een bladzij met een ezelsoor
een vlek

de stad
een half ontverfde vrouw

maar schokkend steigert ze den hemel in
als een blauw paard van Marc in 't luchtgareel

Berlijn

de zon is geel [65].

Berlijn, scritta nel 1922, è la prima delle ' stedengedichten ' (poesie sulle città) inserite da Marsman nella terza parte di *Verzen*.

Per quanto riguarda la forma in questa poesia, come anche in *Potsdam* e in altre, è palese l'uso di procedimenti comuni allo stile espressionista: mancanza di rima, pochissimi verbi, aggettivazione ridotta, mancanza di punteggiatura [66].

---

[65] « Il cielo mattutino è un vestito sozzo / una pagina con un'orecchia / una macchia / la città / una donna mezzo sverniciata / ma scioccante s'impenna verso il cielo / come un cavallo azzurro di Marc nelle briglie d'aria / Berlino / il sole è giallo ».

[66] A proposito della punteggiatura Marsman scrive a Lehning: « De interpunctie der ' Seinen ' is heel makkelijk: — bijna geen » (La punteggiatura di *Seinen* è molto semplice: — quasi nulla). Cit. da A. LEHNING cit., 1960, p. 75.

Per quanto riguarda il contenuto, la poesia si presenta al lettore come un insieme di impressioni, molto veloci, avute dal poeta che, posato lo sguardo qui e là, vuole comunicare immediatamente ciò che lo ha colpito. Marsman riduce all'essenziale ciò che intende trasmettere. Affinché la comunicazione sia immediata, si serve della tecnica espressionista tesa alla concentrazione verbale.

Come abbiamo visto, Berlino resta sostanzialmente estranea a Marsman. Nel dicembre del 1922 scrive a Lehning:

> Ik houd niet van die stad. Is het een stad, of een complex huurkazernes, met dependances? — Maar Wannsee is dichtbij, en Potsdam... en Franz Marc. Ik zal niet schimpen [67].

Berlijn rispecchia quindi questo giudizio negativo: il cielo è sporco, privo di limpidezza; la città, ' een half ontverfde vrouw ', è disordinata. L'unica nota positiva, che riscatta la sporcizia e il disordine, è che Berlino si impenna verso il cielo, come se fosse un cavallo azzurro di Franz Marc, il pittore molto amato dal poeta. L'impennarsi della città porta con sé un'altra nota positiva: la luminosità entra nella poesia (' de zon is geel ').

Come nelle altre ' stedengedichten ', tranne che in *Amsterdam*, l'*io* del poeta non compare più. Marsman, almeno apparentemente, sembra essersi liberato dall'individualismo.

Potsdam

Schrijden
goed soldaat zijn
trommelvuursein inniger beminnen
dan de schaduw van de blondste vrouw

schrijden.

---

[67] « Non amo una città del genere. È una città o un complesso di casermoni con dependances? Ma Wannsee è vicino, e Potsdam... e Franz Marc. Non ne parlerò male ». Cit. da A. LEHNING cit., 1960, p. 80.

Ruimte
open orde
droge zandsteendoorsnee van het licht

weerstand
uitgeëffend
evenwicht.

Hemel
breed bestek
sober overwogen
staalgewelven
glazen bogen
koepeldek.

Smidse
hamerslagen
schrijden door de straat

harde vreugde
om de regelmaat
waarin hemel
tusschen ruimtebreuken
staat

gele schuinte

grijsheid

koel quadraat [68].

È soprattutto in questa poesia, scritta nel 1922, che si riscontra il tentativo da parte di Marsman di ridurre all'essenziale ciò che vuole comunicare. Qui molti sono gli elementi che permettono di parlare di stile espressionista. Oltre agli elementi già indicati a riguardo di *Berlijn* c'è

[68] « Marciare / essere buon soldato / amare più profondamente segnale di fuoco di sbarramento / che non l'ombra della più bionda donna / marciare. / Spazio / ordine aperto / secca sezione d'arenaria della luce / resistenza / spianata / equilibrio. / Cielo / progetto ampio / sobriamente calcolato / volte d'acciaio / arcate di vetro / tetto a cupola. / Di fucina / colpi di martello / marciare per la strada / rigida gioia / per il ritmo / in cui cielo / tra crepe di spazio / si trova / gialla inclinazione / grigiore / freddo quadrato ».

da aggiungere l'uso dei verbi all'infinito, la mancanza totale degli articoli indeterminativi ed una scarsissima presenza di articoli determinativi, il procedimento una riga-una parola tipico di Stramm. Per quanto riguarda il contenuto è sempre valido quanto detto a proposito di *Berlijn*.

Come fa notare De Wispelaere, in *Potsdam* domina una rigida atmosfera soldatesca [69]. La poesia è un susseguirsi di ordini. Non c'è posto per l'amore perché più di tutto si deve amare il segnale di fuoco di sbarramento. Ciò che si deve fare è marciare: il verbo 'schrijden' ritorna tre volte e il ritmo della poesia sembra essere determinato dal ritmo cadenzato del passo di marcia. Il lettore ad un certo punto ha la sensazione di sentire veramente il rumore dei passi dei soldati.

Lo spazio non è più quello delle poesie 'cosmiche', bensì quello della città militare, ordinata e sobriamente calcolata. Tutto è stato progettato al fine di dare un aspetto marziale alla città. Anche il cielo che spunta tra le crepe di spazio non è altro che un freddo quadrato. Tutto deve essere perfetto.

Marsman parla di *Potsdam* e di *Berlijn* come di poesie 'a-liriche, cubiste'. Per chiarire questa sua affermazione, sarà utile vedere quanto sostiene a proposito del cubismo:

> Wij hebben er helderheden aan ontleend en orde; open beheersing en strakke zakelijkheid, het heeft ons van troebele sentimentaliteiten gezuiverd, van broeikasneigingen en fluwelen zwevingen. Het heeft ons vuren zekerheid geleerd, stalen tred en harde regelmaat. De adel van den koelen vorm is onvervreemdbaar in ons merg gehecht [70].

[69] Cfr. P. de WISPELAERE cit., p. 39.

[70] « Vi abbiamo preso in prestito chiarezza e ordine; padronanza aperta e tesa oggettività, ci ha purificato da torbidi sentimentalismi, da opinioni maturate in serra e da fluttuazioni vellutate. Ci ha insegnato una sicurezza di fuoco, un passo d'acciaio e la rigida regolarità. La nobiltà della forma fredda si è innestata nel nostro midollo in modo inalienabile ». Cit. da P. de WISPELAERE cit., p. 38.

Tutto questo sembra essere rispecchiato in *Potsdam*. Ecco quindi come, accanto agli stilemi espressionisti, in tale poesia è presente anche la poetica cubista. Ma Marsman non riesce a fondere assieme i due mondi del modernismo tedesco e di quello francese. Per questo non è soddisfatto dei risultati ottenuti nelle poesie di *Seinen*, che lui stesso definisce « zonder hart, prachtig maar leeg » (senza cuore, meravigliose ma vuote).

ELVIRA RASIA

Lista delle opere di Marsman date in abbreviazione nel testo

M 19 *De Jongeren*, in « De nieuwe Amsterdammer », 13 settembre 1919.
M 21a *Divagatie over expressionisme*, in « Den gulden winckel » 1, 1921, pp. 3-5.
M 21b *Menschheitsdämmerung*, in « Den gulden winckel », 4, 1921, pp. 50-51.
M 23a *Over August Stramm*, in « De nieuwe kroniek », 8 febbraio 1923.
M 23b *Over Franz Marc*, in « De nieuwe kroniek », 5 e 19 aprile 1923.
M 23c *Georg Trakl*, in « De gids », 6, 1923, pp. 506-512.
M 24a *De doolhof der Muze*, in « Groot Nederland », 12, 1924, pp. 636-642.
M 25a *De positie van den jongen Hollandschen schrijver*, in « De vrije bladen », 1, 1925, pp. 1-3.
M 26a *Traditie en vernieuwing*, in « De vrije bladen », 1, 1926, pp. 5-8.
M 26b *Over de verhouding van leven en kunst*, in « De stem », 6, 1926, pp. 473-483.
M 26c *Tachtig en wij*, cit. da H. Marsman, *Verzameld werk*, Amsterdam 1979, pp. 599-601.
M 28a *Varia*, in « De vrije bladen », 1, 1928, pp. 16-20.
M 29a *Duitsche letteren*, in « De gids », 1, 1929, pp. 434-444.
M 32a *De Aesthetiek der reporters*, in « Forum », 3, 1932, pp. 141-150.
M 32b *Derde dimensie en Europeesch Peil*, in « De nieuwe eeuw », 23 giugno 1932.
M 38 *1-42*, cit. da H. Marsman, *Verzameld werk*, Amsterdam 1979, pp. 557-585.

IL GIUDIZIO UNIVERSALE DI S. VESTDIJK. PROBLEMI ETICO-RELIGIOSI IN *DE KELLNER EN DE LEVENDEN* *

Negli studi che sono apparsi su *De kellner en de levenden* (« Il cameriere e i viventi ») di S. Vestdijk sono stati distinti e analizzati diversi strati tematici e stilistici del romanzo [1]. In questi studi, però, l'interesse della ricerca si è indirizzato unilateralmente sul significato o sul simbolismo in esso elaborato. Fino ad oggi manca, a proposito del romanzo in questione, uno studio sul problema del rapporto tra il tema, i motivi e il loro eventuale significato da un lato, e l'elaborazione stilistica e retorica di essi in una struttura letteraria dall'altro. In questo saggio vorrei indagare in che maniera S. Vestdijk in *De kellner en de levenden* elabori del materiale simbolico tradizionale e quali siano le sue idee in campo filosofico ed etico. Si tratterà di un tentativo, cioè, di comprendere il rapporto tra lo scrittore e il saggista Vestdijk. Prima di sviluppare quest'impostazione intendo dare una breve scheda biografica, una sintesi del romanzo e una breve relazione sugli ampi saggi *De toekomst der religie* e *Het wezen van de angst*.

---

* La traduzione di tutte le citazioni seguenti è dell'autore eccetto quelle del libro argomento del presente studio per le quali si è direttamente attinto alla traduzione della signora Véronique Quarantotto-Veenstra; cf. nota 18.

[1] S. VESTDIJK, *De kellner en de levenden*, Amsterdam 1949; l'edizione usata è quella dei *Verzamelde romans*, vol. 20, Amsterdam 1979.

I. Ritratto biografico.

Simon Vestijk nacque il 17 ottobre 1898 a Harlingen (Frisia). Era figlio unico del professore di educazione fisica Simon Vestdijk e di Anna Margaretha Clarina Mulder. Dopo aver seguito per tre anni la HBS (Hogere Burger School, una sorta di liceo scientifico) a Harlingen, seguì le ultime due classi a Leeuwarden. Dal 1917 fino al 1927 studiò medicina ad Amsterdam, e, pur non soddisfacendogli il mestiere di medico, fino al 1932 svolse comunque la professione in otto posti diversi in Olanda. Nel frattempo aveva lavorato come medico di bordo su una nave che trasportava dei pellegrini tra Batavia e Mekka.

Il lavoro gli piaceva sempre di meno tanto da profilarsi sempre più imminente il momento in cui si ritenne adatto per un altro mestiere. Aveva cominciato a Leeuwarden a scrivere dei sonetti nello stile di Jacques Perk; Vestdijk debuttò quando era ancora studente: nel gennaio del 1926 apparve una sua poesia, « Riem-zonder-eind », in *De Vrije Bladen*. Fu da allora che venne coinvolto sempre di più nella vita letteraria.

Nel 1931 fece la conoscenza di Ter Braak e Du Perron, i redattori della rivista *Forum*. Soprattutto l'incontro con Du Perron fu un avvenimento incisivo per Vestdijk, come lui stesso ricorda nelle sue memorie:

> Ik aanvaardde hem geheel, van meet af aan. De Nederlandse literatuur was bij mij binnengetreden en ik had niets meer te wensen. (...) Behalve als een vriend heb ik hem altijd als een meester beschouwd, iemand tegen wie ik zonder voorbehoud kon opzien, menselijk haast nog meer dan literair [2].

[2] « Lo accettai completamente, sin dall'inizio. La letteratura nederlandese era entrata in me e non avevo più niente da desiderare. (...) Oltre che come amico l'ho sempre considerato come un maestro, qualcuno che potevo ammirare senza riserva, quasi più come uomo che non come letterato ». In: *Gestalten tegenover mij*, Den Haag 1961, pp. 41 e 59. Per il rapporto tra Vestdijk e Du Perron si veda: J. H. W. Veenstra, « Vestdijk als journalist », in: *Vestdijkkroniek* n° 37 (1982), pp. 1-33; Id., « Du Perron en Vestdijk, een vriendschap met haperingen », in: *Maatstaf* 31 (1983) 12, pp. 56-71;

Tra il 1930 e il 1932 Vestdijk visse un'esplosione poetica che risultò in centinaia di poesie e nel 1933 il suo impulso sfrenato di scrittore si espresse per la prima volta in prosa. In non più di quattro mesi produsse un manoscritto di più di 1.100 pagine, *Kind tussen vier vrouwen* (« Bambino tra quattro donne »). Il manoscritto venne rifiutato dall'editore e poi, dopo, elaborato nei primi tre romanzi del ciclo di *Anton Wachter*; la versione originaria fu pubblicata solo dopo la sua morte, nel 1972.

Sin dai suoi primi romanzi Vestdijk è cosciente della sua particolare natura di scrittore, come risulta da alcune osservazioni nel suo carteggio con H. Marsman, pubblicato in appendice al *Heden ik, morgen gij*: « Wat mij zelf betreft, ik heb voorgoed en eenzijdig voor het talent partij gekozen, desnoods dan bij een volkomen minderwaardige persoonlijkheid... » (novembre 1934). Contro la corrente dominante di *Forum*, dove il « vent » veniva preferito alla « vorm », Vestdijk segue la sua strada in modo caparbio [3]. Dopo i primi libri i suoi interessi si estendono a un campo immenso: in linea di massima per lui tutto può essere un oggetto di indagine letteraria. Caratteristica sarà la diversità di argomenti ed epoche trattati nei romanzi storici. Vestdijk ha scritto infatti di quasi tutte le epoche della storia dell'Europa, dalla preistoria greca in *Aktaion onder de sterren* (« Atteone tra le stelle », 1941) sino all'epoca post-napoleonica in *De hôtelier doet niet meer mee* (« L'albergatore non partecipa più », 1968) e all'Irlanda ottocentesca in *Ierse nachten* (« Notti irlandesi », 1942) e *De vijf roeiers* (« I cinque rematori », 1950) [4]. La stessa cosa vale

Id., « Du Perron als Vestdijks zedemeester », in: *Bzzlletin* 13 (1985) n° 125, pp. 40-43; Jaap Goedegebuure, « Mijn 'raadsman' bleef, tot nader order, Du Perron », in: *Bzzlletin* 10 (1982), n° 93, pp. 55-58.

[3] « Per ciò che riguarda me stesso, ho scelto definitivamente e unilateralmente il talento, anche se caso mai con una personalità completamente inferiore... ». Per *Forum* si veda: J. J. Oversteegen, *Vorm of vent*, Amsterdam 1969.

[4] Cf. J. J. Oversteegen, « Een bijna gesloten circuit: Vestdijks historisch werk », in: *Vestdijkkroniek* n° 6 (1974), pp. 47-55.

per la sua attività saggistica. Oltre che un letterato eminente in saggi come *Albert Verwey en de idee* (« A. V. e l'idea », 1940) e *De glanzende kiemcel* (« Il nucleo splendente », 1950), si dimostra un conoscitore della psicologia della religione, dell'astrologia e della musicologia. Saggi, romanzi, poesie e novelle, in tutto più di 100 titoli. Sembra una vera battaglia nel tempo e nello spazio, nella quale non viene tralasciato nessun fenomeno dell'esistenza umana.

Vestdijk finiva col costruire in definitiva un corpus di opere letterarie che è un unicum per la sua vastità, la sua diversità e il suo livello nella letteratura nederlandese. Fu redattore di *Forum*, *Groot Nederland*, *Centaur* e *Podium* e diede inoltre innumerevoli contributi ad altre riviste. In vita gli sono stati assegnati molti premi letterari, tra cui il premio *P. C. Hooft* (1950) e il premio *Constantijn Huygens* (1955). Nel 1964 l'Università di Groninga gli conferì la laurea honoris causa in lettere. È stato a partire dal 1957 il candidato nederlandese per il premio Nobel per la letteratura, ma senza successo. Dopo una lunga malattia Vestdijk morì il 23 marzo 1971 a Utrecht. Il 13 maggio dello stesso anno gli venne assegnato il Premio delle lettere nederlandesi.

La sua opera è quasi tutta raccolta in edizioni complessive [5].

Si potrebbe ritenere a ragione che la riflessione critica sull'opera di Vestdijk non si sia ancora adeguata alla sua evidente importanza. Negli anni recenti, però, è nata una letteratura critica su Vestdijk di una tale ampiezza, che un resoconto esauriente richiederebbe troppo spazio. Mi limito perciò a segnalarne gli interventi più significativi.

Il primo saggio che tratti dell'autore Vestdijk in tutti

[5] *Verzamelde gedichten*, verzorgd en geannoteerd door Martin Hartkamp, Amsterdam-'s-Gravenhage 1971, voll. 3; *Verzamelde verhalen*, Amsterdam 1974; *Verzamelde romans*, Amsterdam (la cui pubblicazione, iniziata nel 1978, è stata completata nel 1985); *De grenslijnen uitgewist. Nagelaten verhalen*, bezorgd en verantwoord door T. van Deel, Amsterdam 1984; è in preparazione una pubblicazione delle poesie inedite di S. Vestdijk, a cura di T. van Deel e Guus Middag. Una bibliografia fino al 1967 si trova in DAISY WOLTHERS, *Vestdijk in kaart*, Den Haag 1967.

i suoi aspetti, è *De duivelskunstenaar* (« L'artista diabolico ») di Menno ter Braak [6]. Uno studio importante su *De toekomst der religie* (« L'avvenire della religione ») e sulla polemica suscitata da questo libro si trova in Fokke Sierksma, *Tussen twee vuren* (« Tra due fuochi », Amsterdam 1952). Nol Gregoor ha svolto un importante lavoro da pioniere nella ricerca sullo sfondo autobiografico dei romanzi del ciclo *Anton Wachter* nel *Simon Vestdijk en Lahringen*, Amsterdam-'s-Gravenhage 1958. I colloqui con l'autore che Nol Gregoor e Theun de Vries pubblicarono rispettivamente nel 1967 e 1968 sono una fonte indispensabile di osservazioni sulla poetica di Vestdijk stesso. R. A. Cornets de Groot interviene regolarmente nel dibattito critico su Vestdijk dal 1962 in poi, e sui suoi saggi a proposito di *De kellner en de levenden* avremo ancora occasione di ritornare. Dall'inizio degli anni '70 appaiono con continuità monografie su singole opere o su aspetti particolari del fenomeno letterario Vestdijk [7]. Nacque, poi, dal 1973 una rivista trimestrale interamente dedicata a Vestdijk, la *Vestdijkkroniek* [8].

II. UNA SINTESI DI « DE KELLNER EN DE LEVENDEN ».

Capitolo I - *Dodici in un pullman*. Nella tarda serata di un giorno autunnale undici abitanti di uno stabile più un visitatore vengono prelevati dalle loro case da alcuni

[6] In: MENNO TER BRAAK, *Verzameld werk*, vol. IV, Amsterdam 1951, pp. 203-265.

[7] Cito alcuni titoli: J. POP, *Over De koperen tuin van Simon Vestdijk*, Amsterdam 1976; RUDI VAN DER PAARDT, *Over de Griekse romans van Simon Vestijk*, Amsterdam 1979; E. M. BEEKMAN, *The Verbal Empires of Simon Vestdijk and James Joyce*, Amsterdam 1983; P. KRALT, *Door nacht en ontijd. De Ierse romans van S. Vestdijk*, Amsterdam 1983; R. F. M. MARRES, *De vertelsituatie en de hoofdmotieven in de Anton Wachter cyclus van S. Vestdijk*, Amsterdam 1983. Per una prima introduzione all'opera di Vestdijk: J. TH. GOVAART, *Simon Vestdijk*, Brugge 1962.

[8] Ogni numero della rivista è fornito di aggiornamenti bibliografici.

agenti di polizia e portati via su un pullman. Sono: il trentenne Tjalko Schokking e un suo caetaneo, il giornalista Henk Veenstra, l'attore omosessuale Richard Haack van Rheden, cinquant'anni compiuti, la madre di Tjalko Schokking, il pastore protestante in pensione Hendrik van der Woght, e il dentista protestante Van Schaerbeek, la cui moglie si trova al momento in ospedale, l'assistente bibliotecaria Aagje Slangenburg, che è l'amante di Van Schaerbeek, la sua compagna di casa e amica Martha Scheiberlich, il commerciante di scarpe cattolico Johannes Kwets con sua moglie e il figlio Wim, che soffre di tubercolosi, e in fine Meyer, anche egli cattolico e impiegato da Kwets, che proprio quella sera si trovava dal suo principale per un incontro d'affari.

Dopo qualche protesta salgono sul pullman che li porta presso una sala cinematografica all'interno della quale vengono poi diretti da agenti del servizio d'ordine. Dagli altoparlanti vengono date continue indicazioni, ma essi brancolano nel buio per ciò che riguarda la natura e la ragione della loro avventura. Fanno delle supposizioni di ogni tipo sulle possibili ragioni di questi strani avvenimenti che variano da 'scherzo da studenti' e 'bravata della direzione del teatro' a 'rivolta di folli' e 'sogno collettivo'. Presto, però, si vedono costretti a rinunziare a quasi tutte queste ipotesi, quando gli avvenimenti diventano sempre più inverosimili.

Capitolo II - *Il cinema.* Un ascensore li porta con una velocità furiosa in alto ma anche in direzione orizzontale, così da fargli perdere ogni orientamento spaziale. Dopo di che ha inizio un viaggio interminabile attraverso corridoi, sul ciglio di gole sotto le quali vedono il cielo con le stelle, e ancora attraverso grotte e stanze; il viaggio è tanto più stravagante e incredibile per il fatto che incontrano diversi gruppi di defunti che avanzano lungo altre vie. Alla fine arrivano in un'immensa zona ferroviaria dove i treni fanno le capriole più strane.

Capitolo III - *In porto.* Vengono indirizzati a una sala d'attesa, dove trovano Leenderts, un capocameriere altezzoso, e un altro cameriere gentile, che li mette a loro agio. Veenstra racconta di un incontro con un collega deceduto da tempo; nel frattempo Wim Kwets ha riconosciuto in un pastore tedesco il suo cane Wanda, anche lui già morto. La signora Schokking esprime la sua opinione: siamo capitati nel Giudizio Universale. Tjalko e Van Schaerbeek, non condividendo l'opinione della signora, protestano.

Capitolo IV - *Una controversia.* L'altoparlante annuncia l'arrivo dell'arcangelo Michele in un treno corazzato. Il gruppo dello stabile continua a speculare intorno alla natura delle proprie esperienze. Nel frattempo il cameriere offre loro dell'acqua che si tramuta in vino.

Capitolo V - *Un intruso si pronuncia.* Si fa vivo un altro deceduto: il prozio del pastore. Il vecchio Van der Woght è stato inserito nelle armate di Michele che dovranno battere Satana e i suoi complici; egli racconta con un piacere sadico delle punizioni delle anime dannate. Quando il pastore esprime i suoi dubbi sul fatto se ciò che vivono sia o no il giudizio universale, il vecchio Van der Woght si inalbera e minaccia di passare al nemico.

Capitolo VI - *L'avventura di Richard Haack.* Quando passa Michele, Haack crede di vedere in lui un suo sosia e lascia la sala d'attesa. Riconosce, in un episodio in un ristorante mondano, una scena della sua gioventù: l'assoluzione dopo una causa penale per lussuria. Dietro una colonna Haack scopre Michele. Questi esprime i suoi dubbi sulla punizione del male e ammonisce Haack, che 'deve ancora andar a prendere le ossa'. Dopo di che Haack recita la scena al cimitero dell'*Amleto*; gli viene ricordata, così, una delle pagine più nere del suo passato: l'aver spinto una giovane attrice, che lo amava, al suicidio.

Capitolo VII - *Esercizi preliminari.* Ritornato nella sala d'attesa Haack capita nel mezzo di una confessione

collettiva, un esercizio intrapreso su consiglio del cameriere in previsione d'altro. Le confessioni della signora Schokking, di Martha e di Veenstra sono scarne e prive di significato. Haack confessa la storia di cui si è detto e consiglia agli altri di *recitare* i loro peccati.

Capitolo VIII - *Esercizi preliminari (continuazione).* Tjalko pone la domanda se l'uomo possa giudicare anche Dio; a questa domanda il cameriere risponde affermativamente. Van Schaerbeek fa una confessione formale modello, il pastore Van der Woght predica sul peccato originale, i Kwetsen rifiutano di confessarsi senza prete e Meyer, stordito dal vino, non riesce molto bene ad esprimersi.

Capitolo IX - *La canzone proibita.* Il rumore sui binari aumenta e davanti alla finestra della sala d'attesa appare una donna in abito da sera che canta le « Kindertotenlieder » di Mahler. Van Schaerbeek riconosce in lei sua moglie, entrando immediatamente in una grave crisi. Confessa ciò che aveva omesso durante la confessione: il boicottaggio della carriera di cantante di sua moglie, che alla fine non riusciva più a cantare a causa di una malattia alle corde vocali, e il suo rifiuto di darle un figlio. Intanto appaiono sempre più mostri sul binario. Van Schaerbeek, fuori di sé dall'angoscia, confessa di aver tradito Aagje con Martha, dopo di che Aagje viene colta da una crisi di nervi. Il cameriere li fa scappare attraverso una botola dietro il buffet.

Capitolo X - *La tentazione.* Nello spazio a volte sotto il buffet il gruppo viene confrontato con il diavolo; il capocameriere Leenderts impone loro una scelta tra la tortura eterna e la dannazione di Dio e/o l'esistenza. Il gruppo alla fine si rifiuta, alcuni solo dopo lunghe esitazioni. Neanche l'immagine del cameriere crocefisso li fa propendere per Leenderts. A questo punto si sgretola il potere del capocameriere e il gruppo riesce a scappare.

Capitolo XI - *Il ritorno.* Il gruppo è ritornato sulla piazza della stazione della loro città che è ancora in preda al subbuglio a causa di rivolte e di incendi. Prima del ritorno a casa ognuno rivive le proprie esperienze in una sorta di visione che prende a volte la forma di un'ebbrezza liberatoria.

Capitolo XII - *Il giudizio e Wim Kwets.* Davanti allo stabile in cui il gruppo abita, il cameriere gentile li aspetta; cura Aagje dalla sua alienazione e fa cessare gli incendi nella città con un solo gesto della mano. Il cameriere spiega che è stato tutto un sogno, provocato da lui in seguito a una scommessa con Qualcuno. Il cameriere ha vinto grazie ai viventi ed a loro viene quindi concesso di continuare a vivere. Quando il cameriere vuole prendere congedo dal gruppo e richiama a sé il cane Wanda, Wim Kwets gli chiede di rimanere vicino al cane. Dopo qualche esitazione il cameriere si fa convincere da Haack e acconsente. I viventi vedono così sparire il cameriere nella prima luce dell'alba con il cane alla sinistra e Wim alla destra.

III. La fortuna critica di « De kellner en de levenden ».

In generale, i primi critici a recensire il romanzo sono d'accordo sul posto tutto particolare che *De kellner en de levenden* occupa nell'opera di Vestdijk [9]. Il romanzo viene giudicato come qualcosa di nuovo anche se molti dei critici non riescono bene a determinare precisamente in che cosa questo 'nuovo' consista. In gran parte fanno riferimento a possibili fonti di Vestdijk, o a noti temi della

[9] Johan van der Woude vede il romanzo come una confutazione della favola del cosiddetto 'negativismo' di Vestdijk e afferma che l'opera precedente sembra soltanto una 'rincorsa'; in: *Vrij Nederland* del 25-2-1950. Il critico di *Wending* 4 (1949-50), pp. 707-708 osserva che Vestdijk si avvicina in *De kellner en de levenden* ai « problemi più profondi del nostro stato umano proiettato verso l'eternità ».

letteratura mondiale. In quasi tutte le recensioni si fa il nome di Kafka per dare ai lettori un'idea dell'atmosfera opprimente che domina *De kellner en de levenden* [10]. A proposito della scommessa tra il cameriere e Dio un certo numero di critici fa riferimento al libro biblico di *Giobbe* [11] o anche al *Faust* [12]. Salta agli occhi il fatto che la grande maggioranza dei critici non dà un giudizio del tutto negativo o del tutto positivo. Nessuno sottovaluta l'importanza dei problemi di cui Vestdijk tratta, ma molti criticano il suo modo di affrontarli. Pierre H. Dubois riconosce in *De Spectator* del 17-3-1950 che Vestdijk si interessa seriamente ai problemi metafisici, anche se lo fa in un modo che mette in chiara evidenza il suo *sense of humor*, l'umore un poco secco e concentrato sulla parola. La tragicità delle tensioni metafisiche, però, afferma Dubois, è estranea a Vestdijk, cosicché il 'geniale' rimane esterno nel suo romanzo (non spiega di che si tratti) e non interno come in Kafka [13]. Ben Stroman è più critico ancora nel quotidiano liberale *Algemeen Han-*

[10] *De Spectator* (17-3-1950); *Wending* cit.; BEN STROMAN, in: *Algemeen Handelsblad* (13-5-1950); H. A. GOMPERTS, in: *Het Parool* (10-6-1950); WITSEN ELIAS, in: *Alkmaarse Courant* (18-3-1950); FERDINAND LANGEN, « Prozakroniek », in: *De gids* 113 (1950) 1, pp. 282-286; *Tijdschrift voor levende talen* 16 (1950), pp. 260-261; GUUS SÖTERMANN, « Twaalf maal Job », in: *Critisch Bulletin* 17 (1950), pp. 213-218. La somiglianza con Kafka viene, invece, esplicitamente negata da ANNA BLAMAN, in: *De groene amsterdammer* (29-4-1950): « Sommige critici hebben naar aanleiding van dit boek aan Kafka moeten denken. Niemand zal dat waarschijnlijk oppervlakkiger en onzinniger vinden dan Vestdijk zelf. Hier is geen sprake van een geestesgesteldheid die een wereldbeschouwelijke visie oplevert, zoals we die in Kafka's werk ontmoeten. » (A proposito di questo libro alcuni critici hanno pensato a Kafka. Probabilmente nessuno più di Vestdijk stesso lo trova superficiale e insensato. Qui non si tratta di uno stato spirituale che produce una visione filosofica come nell'opera di Kafka).

[11] J. O., in: *Trouw* (5-9-1950); GUUS SÖTEMANN, *o.c.*; F. MOOI, « De Kellner en de Levenden... en God », in: *In de waagschaal* (14-7-1950).

[12] *Wending* cit..

[13] Rimane, pertanto, completamente oscuro che cosa possa mai significare questo 'metafisico'.

delsblad (13-5-1950): « Het talent is de schrijver de baas geworden, slechts bij vlagen beheerst de schrijver zijn talent. » (Il talento ha sopraffatto lo scrittore, solo a volte lo scrittore riesce a dominare il suo talento). Stroman constata « differenze enormi di livello » e giudica aspramente i « pseudo-theologiserende gesprekken » (colloqui pseudo-teologici) nella sala d'attesa, da lui qualificati come « lekengeleuter » (chiacchiere da laici). Secondo Stroman, Vestdijk prende troppo la scrittura come un gioco [14]. Non solo Stroman, ma anche Anna Blaman e F. Bordewijk sono convinti che la virtuosità tecnica di Vestdijk in *De kellner en de levenden* finisca per rivoltarsi contro di lui [15].

Il giudizio morale su *De kellner en de levenden* passa per due estremi: da molto positivo a decisamente negativo. Il critico di *De Linie* (settimanale all'epoca ancora prettamente cattolico) giudica molto negativamente la derisione e la blasfemia che fanno di *De kellner en de levenden*, a suo avviso, un orribile sacrilegio. Dall'altro lato il critico del quotidiano *Alkmaarse Courant* è, al contrario, del parere che *De kellner en de levenden* non sia in nessun senso blasfemo, anzi, che rappresenti l'essenza del cristianesimo. Più ponderato è il giudizio del critico del quotidiano protestante *Trouw*:

> ... op enkele uitzonderingen na voelt men zich achteraf meer door razend-knappe apocalyptische trucs beetgenomen dan « fataal » voor de eeuwigheid geplaatst. Alleen de laatste bladzijden herinneren aan de bijbelse ernst van deze materie, en dit zij met blijde erkenning geconstateerd als een verdieping van Vestdijk's oeuvre. Dat hij dit diepzinnige probleem (= probleem van Job, L.S.) overigens met zoveel originaliteit en fantasie, scherpe mensontleding en humor verwerkt heeft, stempelt dit wonderlijke existentiële boek tot zijner be-

[14] Vestdijk darà in parte, implicitamente, ragione a Stroman. Durante un colloquio con Theun de Vries, Vestdijk affermerà di essere stato interessato soprattutto al gioco tra i dodici coinquilini; si veda paragrafo VI, nota 127.

[15] ANNA BLAMAN, in: *De groene amsterdammer* (29-4-1950) e F. BORDEWLJK, in: *Utrechtsch Nieuwsblad* (1-4-1950).

langrijkste. Bij alle hier gezuite critiek denke men vooral niet gering over deze roman [16].

Nel quotidiano socialdemocratico *Het Parool* (10-6-1950) Gomperts è dell'opinione che Vestdijk voglia sopprimere la teologia:

> Dat men reden heeft 't bestaan te vervloeken en het niet doet, betekent, dat men meer reden heeft om het niet te doen. Dit wordt dus een kwestie van woorden, waarin gepoogd is een laatste rest van een theologie te redden, die zich in deze gedachtegang overigens al heeft opgeheven [17].

Nel 1968 apparve la traduzione italiana di *De kellner en de levenden*, opera di Véronique Quarantotto-Veenstra [18]. Difficile non essere d'accordo con il giudizio dei critici di allora sulla traduzione: « Buona la traduzione di Véronique Quarantotto-Veenstra la quale certamente ha fatto una fatica non piccola » [19]. Cesare Giardini parla di un

[16] « ... tranne qualche eccezione ci si trova alla fine più presi in giro da trucchi apocalittici geniali che non posti « fatalmente » davanti all'eternità. Solo le ultime pagine ricordano la serietà biblica di questa materia, e ciò deve essere costatato con compiaciuto riconoscimento come un approfondimento dell'opera di Vestdijk. Che egli abbia elaborato questo problema (= quello di Giobbe, L.S.) profondo con tanta originalità e fantasia, analisi dell'uomo ed umor, fa diventare questo libro esistenziale così particolare uno dei suoi più importanti. Non si pensi che con tutte le critiche fatte qui si sia voluto sminuire l'importanza di questo libro ».

[17] « Il fatto che si abbiano delle ragioni per maledire l'esistenza senza farlo, in realtà significa che si hanno più ragioni per non farlo. Ciò diventa allora una questione di parole, in cui si è tentato di salvare un ultimo resto di teologia, che, tra l'altro, è già stata eliminata in questo pensiero ».

[18] SIMON VESTDIJK, *I viaggiatori del giudizio*, Milano 1968; per la traduzione delle citazioni ho fatto uso di questa edizione. Vorrei qui ringraziare la signora Véronique Quarantotto per avermi messo a disposizione le recensioni al libro uscite in Italia in seguito alla pubblicazione della traduzione italiana del romanzo. Questo è stato il secondo romanzo di Vestdijk tradotto in italiano; il primo fu *Rumeiland* (1940): *L'isola del rum*, Torino 1963.

[19] *Il giornale d'Italia* (16-2-1969).

libro « tradotto elegantemente » [20]. Quasi tutti i critici italiani fanno un paragone con la pittura di Bosch e Bruegel e menzionano scrittori come Bulgakov e Kafka per dare un'impressione generale del libro [21]. Quanto al giudizio critico, si riscontra in generale la stessa ambivalenza emersa a proposito dell'originale nederlandese. Achille Di Giacomo considera Vestdijk, in *Il Tempo* del 7 maggio 1969, come uno scrittore di « indiscutibile talento », ma non è entusiasta dal libro: « non è una lettura 'facile' ed entusiasmante, pur se si vede che il libro è opera di un narratore geniale ». Ammette di non avere, probabilmente, capito bene il libro, cosa che riconduce ad « un'incomprensione latina verso un « mistero nordico ». Le ultime pagine hanno per questo critico « un sapore didascalico » che infastidisce.

La recensione anonima pubblicata su ben nove giornali [22] si associa al giudizio del critico francese Marcel Brion su *Le Monde des livres* [23]: « Questo libro è tanto bello quanto inquietante: voglio dire che emana un fosco splendore nella descrizione dell'orribile e che dà ai suoi personaggi, così banalmente mediocri, una specie di dimensione eroica, dal momento che essi rifiutano di accettare l'inferno e perfino di prenderlo per quello che è ».

Il critico de *Il Giornale d'Italia* (16-2-1969) parla di « un libro fumoso e verboso ». Cesare Giardini approfondisce oltre il suo giudizio e tenta di comprendere il ro-

[20] La recensione di Giardini è stata pubblicata su: *La Sicilia* (27-2-1969); *Roma* (20-2-1969); *Unione Sarda* (22-3-1969); *Libertà* (21-2-1969).

[21] Oltre alle recensioni indicate nelle note 19-20 i nomi di Bosch e Brueghel si trovano anche in una recensione anonima pubblicata su: *Il Giornale di Vicenza* (30-1-1969); *Il Nazionale* (26-1-1969); *L'Arena* (30-1-1969); *Il Secolo d'Italia* (30-1-1969); *Il Piccolo* (19-2-1969); *Messaggero Veneto* (2-2-1969); *Roma* (23-1-1969); *Gazzetta di Parma* (30-1-1969); *Realtà Politica* (18-1-1969). Oltre al nome di Kafka si fa anche quello di Bulgakov. Ciò si spiega con il fatto che Bulgakov era stato tradotto poco tempo prima in Italia. Il romanzo fu presentato dall'editore come « un nuovo Bulgakov ».

[22] Si vedano gli stessi elencati nella nota precedente.

[23] La traduzione francese precedette di poco quella italiana.

manzo nel contesto culturale nederlandese. Parla di un libro prodotto dal clima spirituale nordico, in cui le questioni attinenti alla religione acquistano la massima tensione [24]. Interpreta *I viaggiatori del giudizio* come « una teodicea che nulla ha a che fare con quella delle chiese ufficiali »; il romanzo mostra « un'areligiosità rivoluzionaria ».

J. Rodolfo Wilcock fa una breve segnalazione del libro su *L'Espresso* del 20-7-1969 e considera il romanzo come « uno dei due o tre migliori libri dell'anno ». Sullo stesso periodico, nel 10-8-1969, Paolo Milano dedica al libro una lunga recensione. Riconosce l'importanza delle questioni teologiche che vi sono formulate:

> Nel romanzo di Simon Vestdijk corre una fantasia teologica, i cui ricami hanno tanto più rilievo in quanto si stampano su un mondo triviale e sordo. (...) Può darsi che Vestdijk, autore fra l'altro di uno studio di filosofia religiosa, abbia voluto affidare a « I viaggiatori del Giudizio » una sua tesi morale e teologica molto precisa. Questione che direi tuttavia trascurabile, se è vero che la chiusa, appunto edificante come la tesi vuole, segna una caduta di interesse. No, la vritù di questo libro fantastico sta nella gelida ed acre immaginazione che vi si spiega; per cui non è assurdo fare i nomi di Bosch e di Brueghel, di Kafka e di Bulgakov, e magari di Dante, non per largire diplomi d'onore, ma per suggerire il clima di un libro e salutare l'ambizione di un eccezionale scrittore.

Nelle recensioni nederlandesi di *De kellner en de levenden* apparse nel primo anno dopo la pubblicazione colpiscono due cose. Primo: soltanto un critico nota l'uso della tipologia astrologica nella costruzione dei caratteri dei personaggi del romanzo [25]. Secondo: nessuno di essi tenta di abbozzare un paragone tra le idee di Vestdijk intorno alla religione in *De toekomst der religie* e l'elaborazione letteraria della problematica religiosa ed etica in

[24] Si veda nota 20.

[25] H. A. Gomperts, *o.c.*; Bordewijk, *o.c.*, intuisce il rapporto con i dodici apostoli ma non quello con la tipologia astrologica.

De kellner en de levenden. Proprio questi due aspetti vengono sviluppati e analizzati a fondo nei saggi più interessanti pubblicati negli ultimi vent'anni sul romanzo di Vestdijk, ovvero gli studi di R. A. Cornets de Groot e di L. G. Abell-van Soest e L. F. Abell [26]. Questi ultimi due autori coinvolgono nel dibattito critico anche la dissertazione di Vestdijk, *Het wezen van de angst* (« L'essenza dell'angoscia »), che pur scritta già nel 1948, fu pubblicata poi soltanto nel 1968.

L'uso della tipologia astrologica è stato riconosciuto da Vestdijk stesso, dopo la pubblicazione di *De chaos en de volheid*, anche se con l'affermazione di volerla limitare ad un'utilizzazione puramente tecnica [27]. Il coinvolgimento nel dibattito critico sulla sua opera letteraria dei saggi di Vestdijk — e poi in particolare degli ampi saggi *De toekmst der religie* e *Het wezen van de angst* — è diventato una istanza centrale di metodo, generalmente riconosciuta come valida negli ultimi quindici anni. Questo metodo, però, può essere adoperato in diversi modi, di cui uno, a mio parere, insostenibile, cioè quello di ridurre il Vestdijk romanziere al Vestdijk saggista. Anticipando, vorrei già qui osservare che il metodo di lavoro di Abell e Abell-van Soest coincide praticamente con il modello d'interpretazione da

[26] L. F. Abell, *Een interpretatie van 'De kellner en de levenden'*, parte 1, in: *Vestdijkkroniek* n° 1 (1973), pp. 4-18; Id., parte 2, in: *Vestdijkkroniek* n° 2 (1973), pp. 2-25; Id., parte 3, in: *Vestdijkkroniek* n° 3-4 (1974), pp. 7-32; L. G. Abell-van Soest, e L. F. Abell, « De kellner en de levenden, een visioen », in: *Vestdijkkroniek* n° 32 (1981), pp. 122-136; Id., « Het Laatste Oordeel », in: *Vestdijkkoniek* n° 42 (1984), pp. 6-33, questo è una parte del saggio pubblicato integralmente nello stesso anno: Id., « Van de god die een duivel werd. Een interpretatie van S. Vestdijks "De kellner en de levenden" », in: *Vestdijkkroniek* n° 44-45 (1984), pp. 2-114. I titoli di R. A. Cornets de Groot sono: « Een heksensabbat », in: *De open ruimte*, Den Haag, 1967, pp. 105-116; « Vestdijks de kellner en de levenden », in: *De chaos en en de volheid. Een vijfvoudig essay over S. Vestdijk*, Den Haag 1966, pp. 156-185.

[27] S. Vestdlik, « Schema en ideologie », in: *Maatstaf* 14 (1966-67), pp. 1013-1038. Per un'analisi di questa discussione rimando al paragrafo V.5.

noi indicato. La coppia accorcia notevolmente la distanza che divide il saggista Vestdijk dal letterato Vestdijk. Prima di entrare, però, nel merito della questione e di precisare la mia impostazione, mi sembra opportuno soffermarsi brevemente sul contenuto dei due saggi sopra nominati.

IV. a. De toekomst der religie [28].

Vestijk formula, scrivendo di psicologia della religione, la tesi centrale che la religione è un fenomeno che può essere riportato all'impulso umano di proiezione. Questa proiezione è conseguenza diretta dell'aspirazione a « de natuurlijk-volmaakte mens » (l'uomo perfetto di natura o l'uomo eterno) [29]. In altre parole: la religione è l'aspirazione ad una felicità spirituale durevole. Questa felicità presuppone l'integrazione, l'unione dell'individuo, della personalità con l'insieme di cui ognuno di noi fa parte. L'uomo tenta di completarsi nella religione al fine di ricostruire l'equilibrio tra se stesso e il mondo, e di conciliarsi con se stesso. Il tentativo impossibile di riunirsi coll'ideale dell'uomo eterno, paradossalmente descritto come « een kind plus de eigenschappen, die wij als volwassenen het hoogst stellen » (un bambino cui si aggiungono le caratteristiche che noi adulti stimiamo di più) [30], si realizza per tre vie che differiscono teoricamente l'una dall'altra, quali che siano i loro possibili incroci.

Nel *tipo metafisico* l'ideale (l'uomo eterno o Dio) viene immaginato come una realtà trascendente. L'ideale perde dunque « zijn karakter van door de mens ontworpen

[28] Per la genesi di questo libro si veda: S. Vestdijk, *Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*, Den Haag 1967, brief 60 (10-8-1943), 61 (21-8-1943), 70 (24-12-1943). Per un'analisi della polemica e le discussioni che suscitò questo libro nell'Olanda teologica, documentata con molte recensioni dei primi anni, si veda: Fokke Sierksma, *Tussen twee vuren*, Amsterdam 1952.

[29] *De toekomst der religie*, Arnhem 1947, 1960³, 37.

[30] Id., p. 39.

ideaal » (il suo carattere di ideale progettato dall'uomo) [31]. Anche nel *tipo sociale* l'ideale viene proiettato, come umanità perfetta, ma è, almeno in teoria, avvicinabile, con la conseguenza che « het religieuze zich hier geheel uitleeft in de betrekkingen tussen de mensen onderling » (il religioso si sviluppa qui completamente nei reciproci rapporti tra gli uomini) [32]. Quest'ultimo fattore distingue il tipo sociale dal *tipo mistico-introspettivo*, in cui è completamente assente sia la fede nella comunità che la fede nel trascendente, poiché l'ideale viene localizzato nell'uomo stesso [33]. L'ideale viene proiettato e compreso come proiezione.

I tre tipi di religione corrispondono rispettivamente al cristianesimo (in particolare il calvinismo), al socialismo e al buddismo. Il rapporto che Vestdijk indica tra la proiezione metafisica e il fenomeno psicologico della *disintegrazione* [34], comporta una critica esplicita del cristianesimo. Vestdijk formula tre tipi di obiezioni contro la proiezione metafisica. Per prima cosa critica la scissione tra l'uomo e l'ideale, che conduce irrimediabilmente all'alienazione; come secondo punto individua l'effetto isolante della proiezione metafisica: la separazione tra l'uomo e l'ideale comporta che l'individuo si blocchi nel suo sviluppo religioso. Ma più che altro lo irrita l'intolleranza dei fedeli provocata dalla proiezione metafisica. In breve: il cristiano ortodosso viene ostacolato dalla proiezione metafisica ad arrivare ad un'integrazione della propria personalità e alla solidarietà con il prossimo.

La proiezione del futuro, con cui Vestdijk si diverte con tutta serietà verso la fine del libro, mette in evidenza quanto Vestdijk desideri eliminare l'attaccamento alla proiezione metafisica, e come tenda quindi assimilarlo nel gioco dialettico tra l'uomo mistico-introspettivo e quello sociale, con una chiara preferenza per il primo [35].

[31] Id., p. 76.

[32] Id., p. 114.

[33] Id., cap. 5.

[34] Una teoria che risale a E. Jaensch; si veda *De toekomst der religie*, cap. 6.

[35] *De toekomst der religie*, cap. 9.

b. HET WEZEN VAN DE ANGST [36].

Il fenomeno dell'angoscia va interpretato e analizzato, secondo Vestdijk, in un quadro piuttosto ampio. L'angoscia si manifesta in una grande varietà di sensazioni di malessere e ogni tipo di angoscia minaccia la nostra individualità. Nasce sempre da un oggetto, in quasi tutti i casi il prossimo o fenomeni derivati dall'uomo: fantasmi, streghe, diavoli, mostri, dei, Dio. Quando all'improvviso si altera il rapporto di fiducia con l'altro, nasce l'angoscia, perché di colpo non ci sentiamo più legati all'altro ed arriviamo alla consapevolezza di essere soli. La combinazione paradossale di estraneità e di confidenza rispetto all'altro ci fa sentire soli. Con la *paradoxale verenkeling* (isolamento paradossale) Vestdijk intende il desiderio di sentirsi legati all'altro pur non riuscendoci. L'isolamento paradossale suscita l'angoscia, che a sua volta suscita le reazioni anti-angoscia. Queste reazioni si svolgono in due fasi: un effetto di contrazione e uno di espansione. L'effetto espansione può risultare in diverse emozioni, di cui le più importanti sono, secondo Vestdijk, l'amore per se stessi, l'amore, la fuga, l'aggressione e l'autocontrollo. Vestdijk suddivide gli oggetti dell'angoscia in quattro gruppi: la morte, la sessualità, il trascendente e la coscienza. In tutti questi oggetti veniamo coinvolti in prima persona o viene coinvolto il prossimo, direttamente o indirettamente. La reazione espansiva che sortisce, a parere di Vestdijk, l'effetto migliore, è l'amore, poiché la fuga e l'aggressione non diminuiscono l'angoscia, ma piuttosto la aumentano.

L'importanza di questi due saggi per l'interpretazione e la comprensione di *De kellner en de levenden* può diffi-

[36] S. VESTDIJK, *Het wezen van de angst*, Den Haag-Amsterdam 1968. Il libro fu scritto come dissertazione per il grado di *doctor* in medicina nel 1948, e fu approvato come tale da prof. dr. H. C. Rümke. A causa di diverse circostanze Vestdijk non prese quel titolo; la ragione principale fu la diminuzione del suo interesse per l'argomento.

cilmente essere sopravvalutata. La problematica etica e religiosa del gruppo dei dodici nel romanzo, infatti, era già stata trattata precedentemente in *De toekomst der religie*. Nella critica del tipo metafisico si può trovare la base teorica per l'ironizzazione e la relativizzazione della cultura cristiana in *De kellner en de levenden*. Si può notare, poi, che l'angoscia in *De kellner en de levenden* determina notevolmente la dinamica degli avvenimenti del gruppo. All'inizio del romanzo l'angoscia si manifesta soltanto nella forma di sentimenti vaghi di malessere per intensificarsi sempre di più verso la fine, arrivando ad un crescendo massimo nel confronto con il capocameriere Leenderts nell'inferno. Gli oggetti dell'angoscia in *De kellner en de levenden* possono essere classificati nella categoria degli oggetti derivati. A ragione Abell e Abell-van Soest notano a riguardo:

> Zij verschijnen namelijk als fantomen: als gestorvenen, als ongemakkelijke leiders van een krankzinnige organisatie, als gekgeworden machinisten die over magische vermogens beschikken, als harige, stinkende monsters, als de duivel zelf tenslotte. Het is duidelijk dat we hier te doen hebben met verschijningen uit het onderbewustzijn van de flatbewoners. Vestdijk heeft *De kellner en de levenden* zo geconcipieerd dat alles wat uit het onderbewustzijn van de flatbewoners naar boven komt, onmiddellijk in beelden buiten hen wordt geprojecteerd, zodat het lijkt alsof ze de meest vreemde wonderen beleven, terwijl ze alles zelf produceren. De beelden zijn nu eens van de een, dan weer van de ander afkomstig, maar ze worden door iedereen waargenomen. Het onderbewustzijn van de flatbewoners wordt zichtbaar in steeds onthutsender verschijningen. Ze gaan zich openbaren als de flatgroep 's avonds laat besluit gehoor te geven aan een zwijgend bevel van agenten om in een touringcar te stappen. Men kan stellen dat de nachtelijke tocht van de flatgroep een tocht door het onderbewustzijn is [37].

[37] « Essi appaiono, infatti, come dei fantasmi: come dei deceduti, come dei capi scomodi di un'organizzazione folle, come macchinisti impazziti che dispongono di poteri magici, come dei mostri villosi e fetidi, e in fine come il diavolo stesso. È chiaro che abbiamo a che fare qui con delle apparizioni dal subconscio degli

Abbiamo potuto constatare quanto la conoscenza dei saggi di Vestdijk sia essenziale alla comprensione di *De kellner en de levenden*. Per determinare ora come debba essere compresa precisamente la relazione tra di loro è necessario svolgere un'analisi letteraria di alcuni aspetti stilistici e retorici del romanzo.

V. La prospettiva e il significato di « De kellner en de levenden ».

1. *La struttura.*

Per rintracciare e determinare la struttura di *De kellner en de levenden* è utile ed illuminante cercare di stabilire le tecniche formali di narrazione utilizzate. A questo proposito Ternoo nota che Vestdijk preferisce nel suo romanzo il metodo 'scenico' a quello 'panoramico'[38]. Soprattutto nei capitoli centrali il racconto viene costruito per mezzo del dialogo, mentre alla descrizione è dato un ruolo assai subordinato. Una forma estrema del metodo scenico si trova nel capitolo IV, che confina con il dramma. Questo capitolo consiste in uno scambio di idee tra il cameriere

abitanti. Vestdijk ha concepito *De kellner en de levenden* in modo che tutto ciò che viene fuori dal subconscio dei coinquilini, venga proiettato immediatamente in immagini fuori di loro, cosicché sembri come se vivessero i miracoli più strani, mentre in realtà essi stessi ne sono la fonte. Le immagini derivano ora dall'uno ora dall'altro, ma vengono sempre percepite da tutti. Il subconscio dei coinquilini diviene visibile in delle apparizioni sempre più angoscianti. Esse iniziano a rivelarsi quando il gruppo la sera tardi decide di seguire l'ordine silenzioso di alcuni agenti a salire su un pullman. Si può affermare che il viaggio notturno del gruppo sia un viaggio attraverso il subconscio ». In: Abell e Abell-van Soest, « Van de god die een duivel werd », in: *Vestdijkkroniek* n° 44-45 (1984), p. 13; riferendoci in seguito a questi due autori, intenderemo sempre riferirci a questo saggio definitivo.

[38] E. Ternoo, « Over de compositie van De kellner en de levenden », in: *Levende talen* (1960), pp. 476-488.

e gli abitanti dello stabile; i passi che non fanno parte del dialogo assumono praticamente il significato di indicazioni di regia. Il metodo scenico viene applicato, poi, con grande intensità nei capitoli III, V, VII-X. Questa serie viene interrotta dal capitolo VI, che è stato scritto fondamentalmente dalla prospettiva di Haack. Nei primi due e negli ultimi due capitoli predomina la prospettiva del narratore onnisciente interrotta solo sporadicamente da quella di uno dei personaggi del romanzo; per esempio, di tanto in tanto nei capitoli I e II dalle prospettive di Tjalko Schokking e Henk Veenstra. I cambiamenti di prospettiva danno al romanzo una struttura ritmica di carattere chiuso e ciclico. Le fasi del racconto coincidono infatti con quelle del viaggio: 1. l'andata (capitoli I-II), 2. la sosta nella sala d'attesa (capitoli III-V), 3. l'avventura di Haack (capitolo VI), 4. la permanenza nella sala d'attesa (capitoli VII-IX), 5. la discesa e il ritorno (capitoli X-XII).

I cambiamenti di prospettiva sortiscono un effetto duplice: accrescono il ministero e la tensione, mentre anche l'immagine dei dodici diventa più ricca e più ponderata[39].

La struttura ciclica di *De kellner en de levenden* è stata collegata da Abell e Abell-van Soest con la cosiddetta « Zweiweltenerzählung », forma ricorrente in molti miti e favole, descritta e analizzata da Wilhelm Laiblin[40]. Una *Zweiweltenerzählung* inizia sempre nel mondo della vita normale, poi dopo segue una discesa o un'ascesa verso 'l'altro mondo' e il racconto finisce dove era iniziato: nel mondo della vita normale. Il motivo del viaggio nell'altro

[39] A torto Abell e Abell-van Soest, *o.c.*, p. 3 riportano la tensione nel racconto all'angoscia del dodici; la tensione è, a mio parere, soprattutto un effetto di una tecnica narrativa raffinata che si basa sul continuo cambiamento delle istanze focalizzanti. Cf. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (trad. it. di: *Figures III*, Paris 1972), Torino 1976, pp. 236-242; Genette afferma che la tensione in molti romanzi d'avventura viene creata dalla tecnica sopraindicata. Si veda a proposito di questa tecnica: Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *L'universo del romanzo* (trad. it. di *L'univers du roman*, Paris 1972), Torino 1976, pp. 72-93.

[40] Abell e Abell-van Soest, *o.c.*, pp. 2-15.

mondo è individuato spesso come una « Lebenshemmung », un ristagno nella vita personale o nello sviluppo dei personaggi del racconto. Con il viaggio nell'altro mondo, dove devono affrontare e superare pericoli, acquistano nuova forza di vivere, per cui la Lebenshemmung viene eliminata. Abell e Abell-van Soest considerano *De kellner en de levenden* come una *Zweiweltenerzählung* e, in particolare, del tipo « Erlösungsmythe »[41]. Non è opportuno entrare qui nel merito delle conseguenze interpretative che Abell e Abell-van Soest collegano alla loro analisi, di per sé corretta; ritornerò su questo argomento in questo paragrafo più oltre.

Prima di poter precisare le nostre idee riguardo al significato di *De kellner en de levenden* è necessario prendere in considerazione altre questioni di carattere tecnico e stilistico e, prima di tutto, la problematica dello spazio e del tempo.

2. *Tempo e spazio.*

De kellner en de levenden può essere considerato, per usare le parole di Vestdijk stesso, come « een droom, een visioen, een verbeelde werkelijkheid » (un sogno, una visione, una realtà immaginata)[42]. Vestdijk classificò questo libro tra i suoi romanzi 'fantastici'[43]. All'interno del sogno o della realtà immaginata si svolge il viaggio notturno dei dodici personaggi, un viaggio attraverso la loro anima, e in particolare attraverso il loro subconscio, in quanto vengono confrontati con persone e situazioni che essi stessi producono[44]. Ma 'sogno' e 'realtà' si intrecciano continuamente. Ciò comporta, specie all'inizio, un certo effetto alienante, provocato tra l'altro, dalla manipolazione delle

[41] Id., p. 15.
[42] S. Vestdijk, « Schema en ideologie », cit., p. 1028.
[43] Nol Gregoor, *In gesprek met S. Vestdijk*, Amsterdam 1967, p. 57.
[44] Abell e Abell-van Soest, *o.c.*, p. 13.

denotazioni spazio-temporali[45]. Per prima cosa analizzeremo il concetto di tempo.

Anche se il tipo di giornata lasciava supporre un andamento ben diverso, la realtà quotidiana riesce inizialmente a rimanere in piedi:

> Het was een dier getijdenrijke dagen geweest, vol van kosmisch initiatief, die schijnen voort te gaan naar kentering en vernieuwing en die het tenslotte toch niet verder brengen dan de bestuursvergadering van een voetbalvereniging waar men aan ontgroeid is.[46]

Gli avvenimenti però sconvolgono molto presto questa situazione, e i primi personaggi si rendono conto del fatto che il loro comportamento inizia a staccarsi dalla linearità del tempo:

> Ook dit duurde zeer kort en speelde zich als het ware buiten de tijd af, niet minder dan de bewegingen van Veenstra, die alle etages had afgezocht, en nu met een berustende grimas naar zijn schoenen keek... '[47]

L'ultima indicazione temporale si trova già all'inizio del primo capitolo, a pagina 14 (ed. ital. p. 19): sono le dodici. Dopo questo momento manca qualsiasi indicazione del tempo. L'autore distacca così intenzionalmente il racconto da ogni denotazione temporale. Ciò risulta, per esempio, dagli

[45] Anche il tono ironico del racconto contribuisce in modo non irrilevante a questo effetto alienante; si veda a proposito il prossimo punto di questo paragrafo. Per un'analisi più ampia del tempo in questo romanzo: H. A. Wage, « Tijd en werkelijkheid in De kellner en de levenden », in: *Tijd en werkelijkheid in de moderne literatuur.*
[46] *De kellner en de levenden*, pp. 5-6; ed. ital., p. 10: « Era stata una di quelle giornate ricche di stagioni, ricche di iniziativa cosmica, che sembrano il presagio di mutamenti e innovazioni e che, alla fine, approdano soltanto alla riunione del comitato direttivo di un circolo di calcio, dal quale ci si è già staccati ».
[47] Id., pp. 9-10; ed. it., p. 14: « Questo intermezzo durò poco; sembrava svolgersi fuori del tempo, come i movimenti di Veenstra, che aveva scrutato tutti i piani e si guardava adesso la scarpe con una smorfia rassegnata, ... ».

orologi senza le lancette nella stazione nel capitolo III e dal fatto che Van Schaerbeek perde assai presto il suo orologio [48]. In questo stesso capitolo alcuni del gruppo portano avanti una discussione piuttosto futile sul problema se in paradiso il tempo esista o no, da cui si può concludere che i dodici stanno per perdere ogni idea della realtà quotidiana [49].

Questo disorientamento cronologico, o atemporalità, non viene elaborato o specificato ulteriormente. Il racconto non fa sbalzi nel passato, lo sviluppo temporale è lineare e, tranne che nel capitolo I, non si trovano anticipazioni sul futuro. Durante il viaggio il tempo è semplicemente sospeso. Nel romanzo il tempo del racconto copre una notte. Di 'tempo raccontato' non si può parlare in senso proprio, c'è solo un inizio e una fine, e nel mezzo un viaggio in profondità [50].

Le denotazioni spaziali sono elaborate in modo molto più preciso e svolgono nella dinamica del romanzo un ruolo più importante delle indicazioni temporali. A proposito di ciò possono servire le osservazioni di Jurij M. Lotman sull'importanza delle connotazioni spaziali in letteratura: « La lingua delle relazioni spaziali (...), non rappresenta il solo mezzo di modellizzazione artistica, tuttavia riveste grande importanza poiché è tra quelli primari e fondamentali. Perfino la modellizzazione temporale forma spesso una sovrastruttura secondaria cresciuta sul linguaggio spaziale » [51]. Ad ogni spostamento in ambienti diversi cor-

[48] ID., pp. 60 e 63-64; ed. it., p. 76 e pp. 79-80.

[49] ID., pp. 73-75; ed. it., pp. 90-93.

[50] Per la distinzione tra tempo del racconto e tempo raccontato, si veda: GUNTHER MÜLLER, « Erzählzeit und erzählte Zeit », in: *Festschrift für P. Kluckhorn*, 1948, ripreso in: *Morphologische Poetik*, Tübingen 1968 e anche: Gérard Genette, *Figure III*, cit., pp. 81-83.

[51] JURLJ M. LOTMAN, « Il problema dello spazio artistico in Gogol », in: *Tipologia della cultura*, a cura di Faccani e Marzaduri, Milano 1975, pp. 193-248. Questo saggio è la traduzione italiana di: « Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja », in: *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. XI. Literaturovedenie*, Tartu 1968, pp. 5-50.

risponde infatti nel nostro libro un importante cambiamento. L'uscita dallo stabile suscita già la prima discussione. Alcuni si rifiutano ostinatamente di salire sul pullman. Finalmente la signora Schokking prende l'iniziativa e sale, gli altri la seguono. Questa salita provoca immediatamente un effetto tutt'altro che prevedibile nella quotidianità:

> Ver weg, toch helder verneembaar in de nacht, barstte over de stad een fanfare los van trompetten. Het waren opstijgende vuurpijlen en raketten van geluid, die elkaar zochten en ontvluchtten en de ruimte in zich schenen te dragen, niet alleen van de hemel waarin zij teloor gingen, doch ook van de stenen kazernepleinen, waar zij aanvankelijk moesten hebben geklonken. Onwillekeurig keek men omhoog om te zien in welke grillige lichtlijnen dit geluid zich verzichtbaren zou, dit zilveren geluid, opstijgend uit kazernepleinen van marmer en turkoois, want gezamenlijk hadden deze ladderachtige trompetmelodieën de kwaliteit van een barokcantate, waarin het martiale zich ondergeschikt maakte aan de bolle wangen van door keurvorsten gehuurde bazuinengelen in livrei. De muziek ontstak in een zachte, zilveren toon; cascades naar boven, van trompetten en trompetten. Dit vuurwerk van klank kwam van overal, en stierf niet snel weg, al was het wel snel over zijn hoogtepunt heen. De eenzaamheid in die brede straat, waar anders om twaalf uur toch wel mensen liepen, werd er des te voelbaarder door, de afstanden, die de schuddende auto in zijn flanken droeg, des te onmetelijker. Zij luisterden, eensgezind; het sein was gegeven; het was nacht, en zij moesten instappen, en ver weg reizen, naar een onbekend en avontuurlijk einddoel. [52]

[52] *De kellner en de levenden*, p. 14; ed. it., pp. 19-20: « In lontananza, ma chiaramente percepibile nella notte, esplose una fanfara di trombe sulla città. Razzi e frecce infuocate di suoni si innalzavano, si cercavano e si sfuggivano; sembravano invadere lo spazio, non soltanto quello del cielo in cui si perdevano, ma anche dei cortili di pietra delle caserme, da dove probabilmente provenivano. Tutti alzarono istintivamente gli occhi per scoprire in quali capricciose scie lucenti questi suoni si sarebbero resi visibili; questi suoni argentini che salivano dai cortili di pietra delle caserme di marmo e di turchese. L'insieme di queste melodie di trombe sembrava una cantata barocca, in cui le esplosioni marziali si perdevano nel rumore prodotto dalle gonfie gote dei cherubini in livrea,

Anche l'entrata nel cinema segna una nuova fase nel racconto: si incontrano, infatti, agenti del servizio d'ordine, che sono tanto loquaci quanto erano taciturni gli agenti di polizia [53]. Il gruppo scopre che, a dir il vero, il cinema è troppo grande, e da questo momento comincia a svanire la nozione normale dello spazio.

> Maar veel zonderlinger is, dat ik het hier helemaal niet herken. Het is veel te groot. Als je die deuren opendoet, moet je vrijwel onmiddellijk in de straat hierachter terechtkomen', — hij noemde de naam van de straat — en dat zal de bedoeling toch wel niet zijn. Het is absoluut een ander gebouw, van binnen. Misschien zijn we behekst met zijn allen... [54]

È soltanto l'ascensore, però, che toglie loro ogni orientamento in una realtà controllabile. L'ascensore comincia a salire inizialmente con una velocità furiosa per lasciare poi il suo vano e continuare in senso orizzontale.

> Plotseling werden zij opnieuw door elkaar geschud, thans door een stoot in dwarse richting, en er klonk geratel vlakbij, als van een steenstorting. De zijwaartse beweging hield aan, de lift moest de smalle koker verlaten hebben. Nu overmande de angst ook de kranigsten. Het was het eerste voorval sinds het optreden der agenten, dat met de wetten van verstand

al servizio di principi elettori. La musica diventava violenta, una violenza amena e argentina; cascate in ascesa di suoni di trombe. Questo fuoco d'artificio di suoni giungeva da tutte le parti e non si spense subito, anche se superò presto il punto culminante. La solitudine, in quella larga strada, dove normalmente passava ancora gente a mezzanotte, era resa così più tangibile e la distanza che la macchina sobbalzante portava nei suoi fianchi più smisurata. Tutti stavano in ascolto. Il segnale era giunto. Era notte e loro dovevano salire e andare molto lontano, verso una sconosciuta e avventurosa meta ».

[53] Id., pp. 27-28; ed. it., pp. 35-36.

[54] Id., p. 32; ed. it., p. 40: « Quello che trovo molto più strano è che non riconosco niente. È troppo grande. Aprendo quelle porte lì, si dovrebbe uscire subito nella via dietro l'edificio', pronunciò il nome della via, 'ma non credo che vogliano farci uscire. È sicuramente un altro edificio, all'interno. Forse siamo tutti stregati...' ».

> en samenleving onbetwistbaar de spot dreef: met waanzin noch reclametrucs was het goed te praten. [55]

All'uscita dall'ascensore ha inizio un viaggio attraverso un labirinto di corridoi e spazi, che alcuni associano con un gabinetto dell'orrore, ma che altri sperimentano come « een brok oneindigheid » (un frammento di infinità) [56]. Si cammina su dei ponti e si vede al di sotto di loro il mondo decomposto:

> Onder de bruggen golfde nevel, deinde een ijle mist. Maar wàs het wel mist? Was het niet de tegenzin in het oog om zich zo ver in het onbestaanbare te wagen? Daar lag het, daar lag open en bloot de afgrond der aarde, bloot als een enorm stuk rottende kaas met holen en gaten, open als een oude waterketel, die vrijelijk regen verzamelt door zijn verroeste en gescheurde, in lang niet meer zwartgeblakerde bodem. De spleten daar diep beneden hen waren vrij smal, wisselden onregelmatig af met de veelal niet totaal perforerende ronde holen, en lieten, ergste gruwel van alles, de blik door op de nachthemel, het nachtelijk gesternte. Het was of men liep met het hoofd omlaag, boven de voeten de repen van het uitspansel, de blauwe scheuren vol diamanten. Het was of men zijn eigen tegenvoeter was geworden: een vereenzelviging met Australiërs dwars door de uitgeholde aarde heen. [57]

[55] Id., pp. 39-40; ed. it., p. 49: « Improvvisamente furono di nuovo proiettati gli uni contro gli altri, questa volta da una scossa in senso orizzontale; e sentirono un fracasso vicino che faceva pensare a una valanga di pietre. Il movimento orizzontale continuò, l'ascensore doveva essere uscito fuori dalla sua stretta gabbia (= il suo vano, L.S.). Di colpo, la paura travolse tutti, anche i più intrepidi. Era il primo evento dalla comparsa dei poliziotti, che si faceva incontestabilmente beffe delle leggi della ragione e della società; e non si poteva conciliare con la demenza o con trucchi pubblicitari ».

[56] Id., pp. 43 e 46; ed. it., pp. 53 e 56.

[57] Id., pp. 46-47; ed. it., p. 57: « Sotto i ponti galleggiava una nebbia, ondeggiava una sottile bruma. Ma era veramente nebbia? Non era piuttosto la repugnanza dell'occhio ad avventurarsi troppo lontano nell'inconcepibile? Ecco aperto e visibile l'abisso della terra, visibile come un enorme pezzo di formaggio marcio, con buchi e vuoti, aperto come una vecchia caldaia che raccoglie libe-

Il gruppo arriva pian piano, anche senza rendersene completamente conto, in un mondo alla rovescia, un'anti-realtà, costruita con i frammenti del vecchio mondo.

Alla fine del viaggio attraverso il labirinto arrivano in una zona ferroviaria.

> Het uitzicht omvatte loodsen, fabrieken, tanks, rails, draaischijven, en reeds een enkele trein, waarvan er verderop meer moesten zijn, hoorbaar puffend en goed zichtbare stoomwolken verwekkend. Goed zichtbaar was trouwens de gehele omgeving geworden: sterke booglampen, geel of violet neonlicht, beschenen de werkzaamheden daarginds, waarvan het belang zeker niet moest worden overschat, maar die toch wezen op een normale voortgang van maatschappij en vervoermiddel. Blijkbaar waren zij de grens van een nieuwe wereld genaderd, blijkbaar reikte de macht van het bioscoopconcern niet verder dan hier.[58]

A quel punto il gruppo è completamente disorientato nel tempo e nello spazio. Si entra nella sala d'attesa, che resta l'ultimo riferimento spaziale. La sala d'attesa è una stazione intermedia dove il tempo è sospeso. Il gruppo ha già vis-

---

ramente l'acqua piovana nel suo fondo arruginito, squarciato, che il fuoco non ha più annerito da tanto tempo. I crepacci, lì giù, sotto di loro, erano relativamente stretti, si alternavano irregolarmente con delle cavità circolari, di cui la maggior parte aveva il fondo intatto; la cosa più terrificante era che attraverso i crepacci i loro occhi scorgevano il cielo notturno, le stelle della notte. Avevano l'impressione di camminare a testa in giù, e di vedere sopra i piedi strisce di firmamento, azzurre fessure costellate di diamanti. Era come se fossero diventati gli antipodi di se stessi: immedesimandosi con gli australiani, attraverso la terra svuotata ».

[58] Id., p. 55; ed. it., pp. 68-69: « L'occhio abbracciava capannoni, officine, serbatoi, binari, piattaforme girevoli, e un solo treno, ma se ne indovinavano altri più lontani: si sentivano sbuffare e si vedevano le nubi di vapore. D'altronde, ora distinguevano bene i dintorni: potenti lampade al neon, gialle o violette, illuminavano le attività di quel posto, di cui certamente non bisognava sopravvalutare l'importanza, ma che nondimeno rivelavano una normale continuazione della vita sociale e dei trasporti. Evidentemente erano giunti ai confini di un nuovo mondo, e il potere della società cinematografica non andava oltre ».

suto una serie di avvenimenti sospetti: l'incontro con un inglese del seicento, le stelle negli abissi, i treni capitombolanti e sospesi nell'aria all'arrivo alla stazione. Durante tutto ciò, però, il gruppo continua a connettere razionalmente, senza agitarsi particolarmente. Riflettono su quello che vedono, senza rendersi conto, però, che ciò che vedono e vivono è il prodotto del loro stesso subconscio, che produce un effetto assai alienante: sogno e realtà si intrecciano di continuo. Ciò si verifica anche con strane immagini, come i ponti, gli archi, i binari e i treni, che appaiono inizialmente in modo chiaro, ma svaniscono poi in lontananza. La realtà, che è percettibile sensibilmente, serve da punto di partenza, dopo di che inizia un regno del sogno, dell'immaginazione e dell'irrazionalità. Non si può parlare di una frattura netta; si tratta di un intreccio continuo di sogno e realtà dal carattere spesso indecifrabile.

La manipolazione del tempo e dello spazio viene elaborata soprattutto nei primi capitoli, perciò vorrei limitare ad essi la mia analisi. In seguito, però, tratteremo ancora del rapporto tra gli avvenimenti che si svolgono dentro e fuori la sala d'attesa. La sala d'attesa come spazio finito e limitato è circondata da uno spazio infinito, interminabile. Tra essi esiste un rapporto complesso: lo spazio esterno può essere considerato come un mondo magico fuori dallo spazio 'reale', la sala d'attesa. L'opposizione binaria 'esterno *versus* interno' può considerarsi una variante di quella di 'spazio magico *versus* spazio reale'[59]. Il passaggio da uno spazio ad un altro (si veda l'avventura di Haack nel capitolo VI) comporta inevitabili conseguenze; per usare le parole di Jurij M. Lotman: « Ciò implica in linea di principio la possibilità che un medesimo eroe capiti alternativamente ora in uno spazio ora in un altro e, nello stesso tempo, genera l'impressione di una pluralità di spazi tale che, trapassando dall'uno all'altro, l'uomo subisca una deformazione secondo le leggi intrinseche dello spazio in questione »[60].

---

[59] Cf. Jurij M. Lotman, *o.c.*, p. 215.

[60] Jurij M. Lotman, *o.c.*, p. 228.

3. *L'ironia.*

Lo svanire dei limiti tra reale ed irreale, tra normale e bizzarro non è solo il risultato della manipolazione del tempo e dello spazio; l'intreccio viene inoltre favorito dallo stile ironico della narrazione. L'ironia è, a nostro avviso, la caratteristica stilistica più importante del *De kellner en de levenden* ed esprime la forte tendenza relativizzante di Vestdijk [61]. L'ironia da un lato accentua efficacemente la tensione tra sogno e realtà, dall'altro alleggerisce la natura e la portata della tematica in sé piuttosto pesante. Il primo aspetto si nota nella descrizione di situazioni e di persone, il secondo si individua, per esempio, nelle diverse ipotesi dei dodici e nella loro esperienza personale di ciò che accade. L'uno e l'altro possono essere illustrati sulla base del testo.

Appena il gruppo dello stabile prende posto nel pullman, una voce che gorgoglia dalla radio dice:

> '... niets om u over op te winden. Wanneer iedereen doet wat hem gezegd wordt...' [62]

Questo 'non c'è nulla da cui preoccuparsi' è una ripetizione letterale di una delle battute più frequenti negli

[61] Si veda il paragrafo VI. Vista la nostra problematica non tratterò altre caratteristiche stilistiche, come per esempio le frasi molto lunghe, la frequenza della figura della *reticentia* ecc. Vestdijk stesso osserva a questo proposito, che egli si sente *barocco*, cioè: « een uitermate doorgewerkte vorm, die een nogal chaotische levensinhoud of levenshouding omsluit », in: THEUN DE VRIES, *Hernomen confrontatie met S. Vestdijk*, Amsterdam 1968, p. 61 (una forma molto elaborata che racchiude in sé un contenuto e un comportamento di vita piuttosto caotici). Per Vestdijk potrebbero valere le parole che Gérard Genette usa a proposito della poesia di Saint-Amant, in: *Figure I* (trad. it. di *Figures*, Paris 1966), Torino 1969, p. 15: « Una perplessa dialettica della veglia e del sogno, del reale e dell'immaginazione, della saggezza e della follia, percorre tutto il pensiero barocco ».

[62] *De kellner en de levenden*, p. 15; ed. it., p. 21: « ... niente da preoccuparsi. Se ognuno di voi fa quello che gli si dice... ».

spettacoli comici di Veenstra [63]. La prima volta che il gruppo riflette su ciò che gli accade, si pensa ad un furto, a un omicidio, ma c'è anche chi suggerisce la possibilità di uno scherzo fuori luogo [64]. Il tono ironico è molto evidente all'inizio del capitolo II negli annunci dell'altoparlante all'ingresso del cinema:

> 'Zo aanstonds gaan de kassan's open, en u krijgt tegen inlevering van uw witte klerenbon allemaal een mooi gekleurde kaart. Niet dringen, dames en heren, jongens en meisjes, hoe minder ongeduld, des te spoediger is alles afgelopen! Er is niets om u over op te winden. Er komt nu eerst nog wat muziek, van onze eigen band, de Armageddon-Ramblers. Is er nog tijd over, dan nog wat zachte gewijde muziek. Daarna kom ik weer terug, geachte luisteraars, en ik hoop dan te horen, dat alles ordelijk verloopt. Inlichtingen kunt u bekomen bij de heren met een witte band om de arm, waarop een rode M. Dames en heren, jongens en meisjes, — tot straks!' De mannenstem zweeg, en een vrolijke jazzmelodie viel in. [65]

Appena superato il viaggio pauroso con l'ascensore, una gioia nervosa si impadronisce del gruppo; c'è chi scherza con 'l'ultima ora' e c'è chi crede di trovarsi in un luna-park [66]. Solo Haack non riesce a prendere la situazione

[63] *De kellner en de levenden*, p. 10; ed. it., pp. 14-15 (qui tradotto come: 'Tutto va bene'). Veenstra ripeterà questa frase ancora nell'ascensore a pagina 40 (ed. it., p. 49).

[64] ID., p. 19; ed. it., pp. 25-26.

[65] ID., pp. 27-28; ed. it., p. 36: « Fra poco si apriranno gli sportelli delle casse, e consegnando la ricevuta bianca dei vestiti vi sarà rimessa una bella carta colorata. Non spingete, signore e signori, ragazze e ragazzi, meno vi spazientirete e prima sarà tutto finito! Non c'è ragione di innervosirsi. Ora faremo sentire un po' di musica dalla nostra orchestrina, gli Armaghedon Ramblers. Se ci rimarrà tempo, ascolterete in seguito un po' di dolce musica sacra. Dopo, ritornerò a voi, cari ascoltatori, e spero di apprendere allora che tutto si sta svolgendo con ordine. Potete chiedere informazioni ai signori con il bracciale bianco, su cui spicca una 'M' rossa. Signore e signori, ragazze e ragazzi, a più tardi! La voce maschile tacque e seguì una allegra arietta di jazz ».

[66] ID., p. 43; ed. it., p. 53.

troppo alla leggera, e suggerisce per primo un'ipotesi seria:

> ' Ik weet, dat ik een ander ben. Als acteur heb ik dat gevoel vaak, — niet als ik speel, tenminste de laatste jaren niet meer — maar zo sterk als nu heb ik het nog nooit gehad. Het vreemde is alleen, dat ik van u droom... ik bedoel ', — hij lachtte kort, — ' dat u in mijn droom voorkomt, en dat u van mìj droomt, en zo alle twaalf van elkaar, en dat we dit van elkaar weten, of zouden kunnen weten. Het is een droom in twaalf dimensies, een soort draaitoneel. We kunnen over de droom spreken, we kunnen hem betwijfelen, we kunnen erom lachen, en blaffen, en toch komen we er niet uit '. [67]

Per il momento, però, trova più consensi l'ipotesi del dentista: una trovata o uno scherzo [68].

Il capitolo III inizia con una descrizione comica delle capriole dei treni:

> Van de perrons konden zij er drie overzien, alle met grote gebouwen, en vol mensen; de treinen reden af en aan, verlieten moedig de overkapping, stopten bijvoorbeeld onder een reusachtige luchtbrug ergens in de verte, reden weer terug; locomotieven raasden schuin van het ene spoor naar het andere, drie vier stellen rails kruisend als een schoonrijder op het ijs, beentje over, om vervolgens op een draaischijf capriolen te gaan maken, waar men als zinnig mens maar beter niet naar kijken kon. Mocht een tienmaal snel in de rondte draaiende locomotief nog met vergeetachtigheid of baldadigheid van beambten te verklaren zijn, een locomotief, die zich onder het draaien een eindje in de lucht verhief en naar alle kanten vuur begon te spuwen vergde reeds sterker zenuwen van de toeschouwer, die zich zijnerzijds ook

[67] Id., p. 44; ed. it., p. 54: « ' So di essere un altro uomo. Nella mia qualità di attore ho sovente quest'impressione, non quando recito, almeno negli ultimi anni non più, ma non l'ho mai sentita con tale intensità come ora. La cosa strana però è che sogno di voi... voglio dire ', rise brevemente, ' che voi apparite nel mio sogno, che io figuro nel vostro, e che ognuno di noi dodici figura nel sogno degli altri; che ciascuno sa o potrebbe sapere che gli altri sognano di lui. È un sogno a dodici dimensioni, una specie di scena mobile. Per quanto noi discutiamo di questo sogno, lo mettiamo in dubbio, ne ridiamo e abbaiamo, non riusciremo a uscirne ».

[68] Id., p. 54; ed. it., p. 68.

> onmogelijk verenigen kon met een locomotief, die onder het draaien en zweven eenvoudig in het niets oploste en niet meer werd gezien [69].

L'altoparlante, nel frattempo, continua indisturbato le allusioni al giudizio universale.

> ' In het gebouw wordt op het ogenblik gevochten. Dit bericht zal u allen ten zeerste schokken; maar het heeft geen zin het u te verzwijgen, en u zult zelf wel kunnen bedenken wat er met de raddraaiers gebeuren zal. In het gebouw is een zekere vrijheid gelaten, ten behoeve van een voorlopige scheiding tussen de bokken en de schapen: on te weten wat voor vlees we in de kuip hebben. Hier op het station wordt dit verschil tussen bokken en schapen niet erkend, wat het gedrag betreft. Een bok heeft zich even behoorlijk te gedragen als een schaap; het zou al te gek zijn, wanneer een bok aan zijn verworpen staat het recht kan ontlenen de beest te spelen. Een station is niet de plaats waar... ' [70]

[69] Id., p. 58; ed. it., p. 74: « Il loro sguardo abbracciava tre marciapiedi affiancati da vasti edifici e pieni di gente. I treni arrivavano e ripartivano, lasciavano con impeto la pensilina e si fermavano sotto un gigantesco cavalcavia, che si scorgeva in lontananza, quindi ritornavano indietro. Le locomotive correvano rumoreggiando da un binario all'altro, incrociando tre, quattro paia di rotaie, come un pattinatore, che scivola su una gamba, per poi andare a eseguire capriole su una piattaforma girevole, che una persona sensata avrebbe preferito non vedere. Il fatto che una locomotiva girasse su se stesso, velocemente, una decina di volte di seguito, avrebbe potuto essere attribuito alla distrazione o alla malizia di qualche impiegato; ma una locomotiva che, girando, si alzava sputando fuoco da tutte le parti, metteva a dura prova i nervi degli spettatori. A maggior ragione questi rimasero interdetti vedendo una locomotiva che, girando sospesa in aria, si dissolse d'un tratto nel nulla ».

[70] Id., p. 61; ed. it., pp. 77-78: « In questo momento ci sono delle risse nell'edificio. Questa notizia vi sconvolgerà, certamente, ma non c'è ragione di nascondervela. Tuttavia potete immaginare da soli ciò che aspetta i sobillatori. All'interno dell'edificio è concessa una certa libertà, al fine di poter stabilire una separazione provvisoria fra i becchi e le pecore. E ciò per conoscere i nostri polli. Qui, nella stazione, non sarà riconosciuta questa differenza fra becchi e pecore, per quanto concerne il vostro comportamento. Un becco ha il dovere di comportarsi bene come una pecora. Sa-

Lentamente diminuisce l'ilarità nel gruppo, in particolare quando Veenstra si vede costretto dall'incontro con il collega defunto a rinunciare all'ipotesi dello scherzo o della trovata[71]. Allora il dentista suggerisce la possibilità di un'allucinazione. La prima incrinatura degli equilibri si verifica quando la signora Schokking dichiara col suo tono deciso che sono capitati nel giudizio universale:

> 'Ik weet het al', zei nevrouw Schokking, 'het is het laatste oordeel'.[72]

Van Schaerbeek protesta con veemenza, e le sue osservazioni continuano ad essere infarcite di ironia e di beffa.

Nello stesso tempo Vestdijk trova modo di ridicolizzare ad oltranza il cristianesimo. Come se non bastasse la messa in scena carnevalesca del giudizio universale cristiano, anche le Bibbie distribuite durante il viaggio nel labirinto, hanno delle annotazioni di natura beffarda. Anche le discussioni del gruppo sul libro dell'Apocalisse vengono descritte molto ironicamente e se ne sminuisce il valore e l'autorità del cristianesimo con l'accentuazione del fatto che alcune espressioni fortemente ironiche vengono pronunciate da fedeli ortodossi come Van Schaerbeek e il pastore Van der Woght[73]. Inoltre il cameriere allegro, simbolo di Cristo, sviluppa e maneggia una teologia assai elastica. A ciò si aggiunge che egli formula teorie sull'anima umana che sono, a dir poco, piuttosto particolari. Ammette, poi, che l'organizzazione del giudizio universale lascia un po' a desiderare e non può essere definita impeccabile; a suo parere vengono commessi regolarmente degli errori[74].

---

rebbe una cosa da matti se il becco potesse avvalersi della sua condizione di reprobo per comportarsi come una bestia. Una stazione non è il luogo dove... ».

[71] Id., p. 66 sgg.; ed. it., p. 83 sgg..

[72] Id., p. 69; ed. it., p. 87: « 'Adesso lo so', disse la signora Schokking, 'e il giudizio universale' ».

[73] Per esempio: Id., p. 73; ed. it., pp. 90-91.

[74] Id., pp. 79-80; ed. it., pp. 97-98. Le anime precedenti del '600 sarebbero troppo 'vaghe'.

All'inizio del capitolo IV la voce dell'altoparlante si fa viva un'altra volta, sempre in tono ironico e beffardo. Van Schaerbeek continua a dubitare, la signora Schokking si attiene alla convinzione, già formulata, e Haack seguita a sviluppare la sua teoria del sogno. L'ironia e la ridicolizzazione delle immagini cristiane del giudizio universale si fanno sempre più evidenti. Haack nota che non è da sottovalutare il giudizio universale bizantino, e Tjalko replica:

> 'Ik wist niet eens dat Christus zelf de leiding had. En hoe doen ze met twijfelgevallen? Men kan uitverkoren zijn of verdoemd, maar als men nu precies op de grens is? Als we nog een poosje doorgaan, geloof ik toch wel, dat we kunnen aantonen, misschien zelfs theologisch aantonen, dat het laatste oordeel niet bestaan kan. Vergeet u ook niet, meneer Haack, dat we hier niet met een Byzantijns, maar met een Hollands laatste oordeel te maken hebben. Hiep hoy voor Holland! Hier laten we ons niet zo gemakkelijk kisten!'[75]

La discussione si trascina fino a pagina 102 (ed. ital. p. 125), dove si verifica un nuovo punto di rottura, quando Tjalko realizza di colpo la follia della situazione; e allora la discussione si disperde.

> Niemand luisterde meer naar hem, hij merkte het opeens, en de woorden kropten hem in de keel, en hij begreep, dat alles wat ze zeiden en dachten en deden een beetje monsterachtig was, een kalme waanzin van mensen, die moeite hadden hun tijd door te komen, die krasse prikkels behoefden om niet los te breken in beledigend gegeeuw. Prikkels, steeds nieuwe. Het onderwerp van de levenden en de doden was volkomen

---

[75] Id., pp. 94-95; ed. it., p. 117: « 'Non sapevo nemmeno che Cristo stesso dirigesse la cosa. E come fanno nei casi dubbiosi? Si può esser eletto o dannato, ma quando ci si trova esattamente sul limite? Continuando ancora un po', credo che riusciremo a provare, forse persino teologicamente, che il giudizio universale non può esistere. Non dimentichi, signor Haack, che stavolta non si tratta di un giudizio universale bizantino, ma di un giudizio universale olandese. Evviva l'Olanda! Qua non ci lasciamo sconfiggere tanto facilmente' ».

van de baan en er vormden zich kleine keuvelgroepjes, en de teleurgestelde theologant Meyer deed in het groot zaken met Johannes kwets, en onder assistentie van een hoffelijk toeluisterende Veenstra verzusterden zich de drie vrouwen tot een onderonsje, met veel geknik en waarderende uitroepen, alsof zij elkaar voor het eerst ontmoet hadden in deze nacht.[76]

Nel capitolo V predomina quasi dovunque un tono carnevalesco, più evidente nelle chiacchiere del vecchio Van der Woght e nelle sue descrizioni delle pene infernali. Di queste vorrei dare qualche esempio:

'Je denkt bijvoorbeeld als gewoon mens: kanker, dat is erg. Zeker zegt zo'n duivel, kanker dat is heel erg, meneer de zondaar, maar mijn kanker, die is nog veel erger, en die is eeuwig, want je kunt er niet aan doodgaan, al wil je het nog zo graag. Mijn kanker...' — rechtop in zijn stoel gezeten, liet hij zijn ogen van heel hoog over de luisteraars dwalen, fonkelend, brandend, fanatiek bezeten door een vervoering, die uit leedvermaak en angst gemengd scheen — 'mijn kanker, die heeft de hele ruimte van de hel voor zich om in uit te groeien, dat groeit en dat fokt maar door, net als een oude boom met honderd jaarringen: eerst een kamer vol met kanker, en dan dwars door de deur heen, en als je bewegen wilt, dan blijkt je kanker in de klem te zitten tussen de deur van drie kamers verder; en dat gaat langzaam en onder pijnen waar je je hier geen voorstelling van kunt maken. En dat bijvoorbeeld alleen omdat je een beetje hardhandig tegen je vrouw zaliger bent geweest, goeie tante Griet...' (...) '... — maar bij de allerergste dingen is geen

[76] Id., pp. 102-103; ed. it., p. 125: « Nessuno l'ascoltava più, d'un tratto se ne accorse e le parole gli si bloccarono in gola; comprese che tutto ciò che dicevano, pensavano e facevano sfiorava la mostruosità, la placida follia di gente che non sa come passare il tempo, e che aveva bisogno di efficaci stimoli per non abbandonarsi a sbadigli offensivi. Stimoli sempre nuovi. L'argomento sui morti e i vivi era del tutto esaurito. Si raggrupparono in tre o quattro per chiacchierare. Meyer, il teologo disilluso, faceva affari in grande con Johannes Kwets. Sotto l'egida di Veenstra, che ascoltava cortesemente, le tre donne fraternizzavano e formavano una combriccola facendo molti segni con la testa ed esclamazioni, come se si fossero conosciute quella notte ».

toezicht mogelijk, want dat zijn de onzichtbare dingen. Niet het geestelijk vuur, of de knaging der wurmen, of het nutteloos berouw, mar je ziet bijvoorbeeld in je verbeelding, onzichtbaar voor ieder ander, ook voor de duivels, hoe je kind — stel, dat je een kind hebt, anders verbeeld je je dat óok, en als je altijd met kinderen overhoop hebt gelegen, zoals ik, dan verbeeld je je, dat dat niet zo is — hoe je innig geliefd kind, een aardige bengel van acht jaar, een soort Keesje van den Woght met zijn A-B-C-boekje, hoe die vlak bij je, goed zichtbaar voor je, langzaam geroosterd wordt, niet door geestelijk vuur, maar door echt vuur, en vlak bij je staat een emmer water om het vuur te blussen; en je kunt je arm niet bewegen, hoe graag je ook zou willen; al je lijfolie is opgebruikt; en daar ligt je kind, je innig geliefd kind, dat lieve roze wurmpje, te braden en te bakken, en de duivels staan er met meewarige gezichten omheen, en zeggen dat het niets is'.[77]

[77] Id., pp. 111-112; ed. it., pp. 137-138: « 'Per esempio, un uomo normale dice: il cancro è terribile. Certo, dice il diavolo, il cancro è terribile, signor peccatore, ma il mio cancro è molto più terribile e dura eternamente, perché non puoi morire, anche se lo desideri con tutte le tue forze. Il mio cancro...'. Dritto sulla sedia, lasciò vagare lo sguardo scintillante e ardente sugli ascoltatori. Sembrava posseduto da un entusiasmo fanatico, mescolato a gioia maligna e angoscia. '... il mio cancro dispone di tutto lo spazio dell'inferno per svilupparsi, cresce e si moltiplica incessantemente, simile a un vecchio albero con cento anelli: prima una stanza piena di cancro, poi questo cresce oltre la porta e, quando vuoi muoverti, succede che il tuo cancro rimane serrato fra gli stipiti tre stanze più avanti. Questo processo continua lentamente e provoca dolori che non puoi immaginare. E tutto ciò perché hai avuto un po' la mano dura con la tua defunta moglie, buona santa Rita...' (...) '... ma, per le cose più terribili, la sorveglianza non è possibile, perché sono cose invisibili. Non parlo del fuoco spirituale, né del rodimento dei vermi, né del rimorso inutile ma, per esempio, succede che nella tua immaginazione, perciò invisibile per gli altri, persino per i diavoli, vedi che arrostiscono lentamente tuo figlio (ammesso che tu abbia un figlio, se non ti sembra di averne uno e se hai sempre vissuto ai ferri corti con i tuoi figli, come nel mio caso, ti immagini che non era così), il tuo bambino, amato teneramente, un bel monello di otto anni, una specie di Keesje van der Woght col suo abbiccì. Non è fuoco spirituale, ma fuoco vero e a portata di mano c'è un secchio d'acqua per spegnere il fuoco, ma non riesci a muover le braccia, per quanto lo desideri. Tutto il tuo olio è consumato; ed ecco tuo figlio, il tuo figlio

Haack si inalbera con il vecchio Van der Woght e tenta di tirargli in faccia un bicchiere di vino; Tjalko si fa prendere sempre di più da sentimenti di ribellione [78]. Dal capitolo VI in poi viene adoperato meno lo stile ironico di narrazione. Faccio ancora qualche esempio. Il treno con cui l'arcangelo Michele entra nella stazione è stato riempito di scritte e graffiti: « We gaan de Satan halen » [79]. La ridicolizzazione del cristianesimo prosegue nel resoconto del cameriere nel capitolo VIII:

> Met dat vroegere laatste oordeel — ja, u moet me niet kwalijk nemen, heren, maar zo is het mij gezegd, ik sta er zelf helemaal buiten, — met dat vroegere laatste oordeel is het dus helemaal misgelopen: er werd om zo te zeggen geknokt tijdens de rechtszitting, dat is nooit zo mooi. Een laatste oordeel is min of meer een gok, moet u denken; je moet maar afwachten hoe het afloopt, en of de duivel geen roet in het eten doet. [80]

Il tono di scherzo nel gruppo diminuisce bruscamente quando appare davanti alla finestra della sala d'attesa la signora Van Schaerbeek. Van Schaerbeek proietta *fuori* dalla sala d'attesa ciò che lo occupa interiormente. Da quel momento in poi cresce l'angoscia nel gruppo, e aumenta man mano, fino ad arrivare ad un crescendo nell'inferno di Leenderts. Il capocameriere comunica al gruppo, una volta arrivato nel suo ade, che Satana ha vinto la battaglia

teneramente amato, quella povera creaturina rosa, che si rosola e si arrostisce. I diavoli fanno cerchio intorno con facce compassionevoli e dicono che non è niente... ' ».

[78] Id., p. 116; ed. it., p. 142.

[79] Id., p. 125; ed. it., p. 154: « ' Andiamo a snidare Satana ' ».

[80] Id., p. 173; ed. it., p. 215: « Quel precedente giudizio universale (signori, vi prego di non prenderla male, ma ripeto soltanto ciò che mi è stato detto, io non c'entro per niente), quel precedente giudizio universale, dunque, è completamente fallito: si sono presi a pugni durante l'udienza, tanto per dire, e ciò non è molto bello. Dovete pensare che un giudizio universale è sempre più o meno un gioco d'azzardo. Bisogna vedere che piega prenderà e se il diavolo non verrà a guastare la festa ».

finale e pone il gruppo di fronte al dilemma: o la tortura eterna o la dannazione di Dio e/o l'esistenza. Qui l'ironia si sposta verso il discorso del capocameriere, specie dove egli descrive ampiamente e con evidente piacere le torture future:

> — ' Daar heb je een kleine selectie uit onze martelwerktuigen. In die glazen kastjes liggen messen en schaartjes, pincetten en tangen, net als bij Van Schaerbeek thuis, gummislangen en lavementspuiten. Daarnaast een kleine oven, vrij primitief nog van vorm. Verder modellen van het kruis in alle historisch geboekstaafde varianten. De windas voor de darmen goed gesmeerd, geen piep piep onderwijl. De vijfpuntige ster voor het kloven van schedeldaken, steeds opnieuw, steeds opnieuw, duizend maal, duizend maal, duizend maal, en nooit dood, en steeds die slag en die pijn in het vooruitzicht. Daarop volgen: het ijzeren druppelinstrument, de ontmanningsgleuf, de ogenvlijm, de ballenkraker, het kietelveertje, de kunstmatige geitentong voor de voetzolen. Dan, verder naar links, niet zo goed herkenbaar, het meer subtiele instrumentarium voor de geestelijke martelingen: aardige kijkkastjes merendeels, waarin getoond wordt hoe de moeder wordt opengereten, de geliefde schandelijk verkracht, het kind bevlekt op een wijze die mij het decorum en de aanwezigheid van zuster Poesje verbieden ook maar aan te roeren. Maar dit alles is... [81]

[81] Id., p. 217; ed. it., pp. 269-270: « ' Ecco una scelta dei nostri strumenti di tortura. In queste vetrine sono coltelli, forbici, pinzette e tenaglie, come nello studio di Van Schaerbeek, e inoltre tubi di gomma e clisteri. Accanto, un piccolo forno, di forma piuttosto primitiva. Quindi i modelli della croce in tutte le varianti descritte nelle opere storiche. Il cabestano per strappare le budella è ben lubrificato, non cigola durante l'operazione. La stella a cinque punte per spezzare il cranio, una volta, due volte, mille volte e ancora mille volte, non sei mai morto ma vivi sempre con il terrore di quel colpo e di quel dolore. Poi vengono il contagocce di ferro, l'apparecchio per l'evirazione, la lancetta per gli occhi, lo schiacciatesticoli, la piuma per il solletico, la lingua di capra artificiale per le piante dei piedi. Un po' più a sinistra, meno ben esposti, sono i nostri strumenti più delicati per le torture spirituali: sono per la maggior parte graziose scatole ottiche dove si può vedere come la propria madre viene sventrata, la donna amata viene vergognosamente violentata, il figlioletto viene insudiciato: il decoro e la presenza di sorella Poesje mi vietano di alludere al modo in cui ciò avviene. Ma tutto questo... ' ».

La tensione drammatica alla fine di questo capitolo viene nuovamente interrotta da una voce dall'altoparlante:

> ' Hallo, hallo, is de oberkellner Leenderts daar? Hij wordt verzocht zich naar het 220e perron te begeven, waar onderduivel 514 in de gewelven een feestje geeft. Hij moet daar bedienen. Hallo, hallo, waar is Leenderts, de oberkellner? Wie hem ziet, sture hem dadelijk hierheen: perron 220, waar hij moet bedienen op een feestje. Hierheen met Leenderts! Hij zit natuurlijk weer ergens zielen te martelen en theologische wartaal uit te slaan! Hallo, hallo, laat de oberkellner Leenderts, de dikke Leenderts, dadelijk hierheen komen, perron 220! Wanneer hij er over een kwartier (nieuwe tijd) nog niet is, mag hij een jaar lang niet voorsnijden bij het martelen op feestjes! Hallo, hallo... ' [82]

Quanto alle ipotesi suggerite nel gruppo, si nota che le convinzioni difese più ostinatamente, cioè il sogno e l'ultimo giudizio, vengono integrate nel discorso finale del cameriere:

> ' Het was een droom ', herhaalde de kellner, ' ik ben de enige werkelijkheid in dit alles; het was, in zekere zin, een droom die u hebt beleefd. Verontrust u niet: morgen, deze dag al, zult u veel vergeten zijn, en de dag daarop mischien alles '. (...) ' U zult er veel van vergeten, zei ik reeds. Het laatste oordeel is er altijd, net wordt iedere seconde gehouden, ononderbroken, zelfs in de onbewerktuigde stof, en veel zielen oordelen zichzelf. Maar soms wordt er iets zichtbaar van, in een beeld

[82] Id., pp. 223-224; ed. it., p. 277: « ' Attenzione, attenzione, dov'è il capocameriere Leenderts? È pregato di recarsi immediatamente al marciapiede 220, dove il sottodiavolo 514 dà una festicciola nei sotterranei. Deve occuparsi del servizio. Attenzione, attenzione! dov'è Leenderts, il capocameriere? Coloro che lo vedono lo mandino subito al marciapiede 220 dove deve servire a una festa. Mandate Leenderts! Sicuramente starà divertendosi da qualche parte a torturare anime e a contar frottole teologiche! Attenzione, attenzione, che il capocameriere Leenderts, il grasso Leenderts venga subito qui, al marciapiede 220! Se non sarà arrivato fra un quarto d'ora (nuovo orario), non potrà più tagliare orecchie per un anno, durante le sedute di tortura alle feste! Attenzione, attenzione... ' ».

> voor allen, en verhevigt zich tot wat u nebt meegemaakt. Ik kan niet alles uitleggen; een ding verzeker ik u: u bent deze nacht geoordeeld. U ben veroordeeld en begenadigd om verder te leven '. [83]

La funzione della coscienza umana, l'idea della colpa e del bene e del male, è reale — come si può ricavare dal testo — anche se il sogno del giudizio, suscitato dal cameriere, era poi un proprio prodotto; su questo argomento ritornerò alla fine di questo paragrafo a proposito del significato di *De kellner en de levenden.*

4. *I motivi.*

Il romanzo è dominato da un tema centrale: il giudizio universale, come si avverte sin dalle prime pagine [84]. Nel quadro di questo tema centrale può essere individuato un certo numero di simboli che sin dall'antichità vi vengono associati dalla tradizione letteraria e religiosa. L'ascensore, per esempio, che fa uscire il gruppo dalla realtà quotidiana, non è che una versione moderna della nave dei morti, che introduce i viventi definitivamente in ' un'altra realtà '. E la sala d'attesa può essere considerata come l'anticamera dell'inferno. I simboli più importanti, però, nel quadro del

[83] Id., pp. 247 e 248; ed. it., pp. 310 e 311: « ' È stato un sogno ', ripeté il cameriere. ' Io sono l'unica realtà. In un certo senso, avete vissuto un sogno. Non siate inquieti: domani, oggi stesso, dimenticherete molte cose e dopodomani avrete dimenticato forse tutto '. (...) ' Dimenticherete molte cose, ve l'ho già detto. Il giudizio universale è permanente, si compie in ogni momento, sempre, persino nella materia inorganica. Molte anime si giudicano da sole. Ma, a volte, qualcosa diventa visibile, in un'immagine visibile a tutti, che si intensifica e diventa ciò che voi avete vissuto. Non posso spiegarvi tutto, ma vi assicuro una cosa: questa notte siete stati giudicati. Siete stati condannati e vi è stata accordata la grazia di continuare a vivere ' ».

[84] Id., p. 5 e pp. 21-22; ed. it., p. 10 e pp. 28-29. Vestdijk stesso considerava il giudizio universale il motivo centrale; si veda S. Vestdijk, « Schema en ideologie », cit., p. 1025.

giudizio universale, sono il cameriere, che rappresenta il Cristo, e il capocameriere Leenderts, che personifica il diavolo [85].

Nella tradizione religiosa la fede escatologica viene generalmente collegata con certe concezioni del paradiso e dell'inferno. È evidente che Vestdijk si associa alle immagini cristiane del giudizio universale. L'idea europea del giudizio universale nasce all'interno dell'ebraismo che attribuisce qualità morali a Dio, da cui risulta una certa tensione nelle aspettative escatologiche in quanto difficilmente nell'al di là un dio giusto poteva lasciar impunito il male. Anche il cristianesimo collegò il concetto del Giudice a quello del Redentore e Salvatore. Parallelamente ad un'immagine sempre più dettagliata del giudizio universale si sviluppa l'immagine del paradiso e dell'inferno, e in quest'ultimo caso soprattutto quella delle pene e delle torture.

In un primo momento all'interno dell'ebraismo il concetto mesopotamico piuttosto complesso dell'oltretomba, con una burocrazia ed una divina gerarchia evoluta viene estremamente semplificato, perché difficilmente poteva accordarsi con le convinzioni monoteistiche. In Grecia, dove non esisteva praticamente una casta di sacerdoti ben organizzata ed autorevole, non si trova una definizione escatologica formale. Nell'Ade di Omero soltanto tre peccatori scontano le loro pene, cioè Titio, Tantalo e Sisifo. Il loro numero, però, crescerà presto nelle rappresentazioni cristiane. Ciò comporta una descrizione sempre più dettagliata delle torture nell'inferno, che arriva ad un primo culmine nell'*Inferno* di Dante.

Il giudizio universale e l'inferno in *De kellner en de levenden* sono barocchi e carnevaleschi. Nelle descrizioni Vestdijk si associa alle rappresentazioni più dettagliate

[85] ABELL e ABELL-VAN SOEST notano che il cameriere e la personificazione della identificazione positiva e il capocameriere quella della identificazione negativa, si veda *o.c.*, pp. 44 e 77. Essi collegano in questa maniera il romanzo con S. VESTDIJK, « Het principe van het kwaad », in: *Essays in duodecimo*, Amsterdam 1952, pp. 70-74.

della tradizione cristiana. Riserva un posto a parte all'arcangelo Michele, figura elaborata per la prima volta in un'osservazione di Haack:

> ' Dan weet u het niet, meneer Schokking ', viel Haack in, ' ik heb vroeger een paar jaar kunstgeschiedenis gestudeerd, en het Byzantijnse laatste oordeel is lang niet mals. Christus treedt hier op als pancrator, en Michael weegt de zielen. Dat zijn helemaal niet de menslievende heren uit de Evangeliën, maakt u zich geen illusies '. [86]

L'immagine di Michele che pesa le anime compare, tra l'altro, già nel *Testamento di Abramo*, uno scritto dei primi secoli, dove Michele guida Abramo nell'al di là. Già nell'Apocalisse di San Giovanni viene conferito all'arcangelo uno statuto escatologico importante: come comandante delle armate divine batterà alla fine Satana e i suoi complici. Il gruppo dei dodici proietta in Michele un desiderio inconscio di giudicare e punire se stesso. Questo senso di colpa si sviluppa al massimo in Haack, come vedremo. Non è un caso, poi, che Haack creda di riconoscere un sosia in Michele; la somiglianza con l'arcangelo gli assicura all'interno del gruppo un posto del tutto particolare.

La discesa dei viventi nel mondo dei morti è un antico motivo nella letteratura mondiale; lo si trova in Omero, Virgilio e Dante [87]. Nella letteratura che ha come tema centrale il giudizio universale entrano il *Weltgerichtspiel*, assai popolare nel medioevo tedesco, e la sua parodia

[86] *De kellner en de levenden*, p. 94; ed. it., p. 117: « ' Allora non lo sa, signor Schokking ', interruppe Haack, ' in passato per un paio d'anni ho studiato storia dell'arte, e il giudizio universale bizantino è tutt'altro che blando. Cristo in esso si presenta come *pancrator*, e Michele pesa le anime. Non sono proprio i signori filantropici dei Vangeli, non si faccia delle illusioni ' ». Un primo orientamento nella tradizione del giudizio universale viene offerta da: S. G. F. BRANDON, *The Judgement of the Dead*, London 1967.

[87] Si veda PIERRE BRUNEL, *L'evocation des morts et la descente aux enfers. Homere - Virgile - Dante - Claudel*, Paris 1974.

l'*Antichristspiel* [88], ma non entrerò qui nei dettagli dal momento che ciò andrebbe al di là della nostra problematica specifica.

Un altro motivo che ha una certa importanza per il significato del romanzo, è quello di Giobbe. Si manifesta soltanto alla fine del romanzo, nel capitolo XII, e non riguarda una scommessa tra Dio e il diavolo ma tra Dio e il cameriere, il simbolo di Cristo, ovvero della natura umana perfetta [89].

L'elaborazione moderna della tematica del giudizio universale evoca molte reminiscenze della Seconda Guerra Mondiale: i treni che vanno e vengono durante la notte, i pernottamenti nelle sale d'attesa delle stazioni, l'essere costretti a saltare inaspettatamente dal letto.

5. *Il significato.*

Fino a questo momento solo due saggi formulano una concezione ben delineata del significato di questo romanzo. Sono gli studi di R. A. Cornets de Groot in *De chaos en de volheid* e di Abell e Abell-van Soest nella *Vestdijk-kroniek*, n° 44-45 del 1984 [90]. Considerando l'importanza di questi saggi, mi sembra opportuno soffermarsi su ambedue.

Cornets de Groot è convinto che *De kellner en de levenden* vada riportato a due miti, l'ultima cena e il sabba delle streghe. I due miti vengono collegati, nel romanzo, dalla tipologia astrologica, individuabile, per esem-

[88] Cf. RUDOLF KLEE, *Das mittelhochdeutsche Spiel von jüngsten Tage*, Marburg 1906; PAUL STEIGLEDER, *Das Spiel vom Antichrist*, Würzburg 1938; U. SCHWAB, « Zum Thema des jüngsten Gerichts in der mittelhochdeutschen Literatur », in: *Annali*. Sezione germanica (Istituto Universitario Orientale), 2 (1959), pp. 1-50; parte II, in: ID., 3 (1960), pp. 51-65; parte III, in: ID., 4 (1961), pp. 11-73.

[89] Cf. GUUS SÖTEMANN, « Twaalfmaal Job », in: *Critisch Bulletin*, 17 (1950), pp. 213-218.

[90] Si veda nota 26.

pio, ne « L'ultima cena » di Leonardo da Vinci [91]. Cornets de Groot, poi, presuppone che Haack sia il protagonista. Corrispondendo nello schema astrologico a Giuda, egli diventa l'eroe classico di un dramma classico: il portatore innocente della colpa [92]. Il romanzo può essere considerato, secondo Cornets de Groot, come l'oroscopo di Haack, e il suo significato complessivo può essere interpretato come un'apologia di Giuda. In questo senso il romanzo troverebbe, secondo il critico, il suo vero significato in un saggio pubblicato qualche anno dopo da Vestdijk: *De grootheid van Judas* [93]. Tutta l'interpretazione di Cornets de Groot si fonda, però, a mio parere, su speculazioni piuttosto confuse. Vestdijk stesso ha formulato alcune obiezioni contro questa interpretazione in un saggio pubblicato un anno dopo nel *Maatstaf* [94].

Vestdijk ammette di avere usato la psicologia zodiacale come sussidio tecnico alla stesura di alcuni romanzi, soltanto a causa di motivi strettamente pragmatici. La psicologia zodiacale, infatti, può essere uno strumento utile nei romanzi con molti personaggi. Vestdijk cita in proposito *Het vijfde zegel* (1937), *De kellner en de levenden* (1949), *De vipf roeiers* (1951) [95]. Aggiunge subito, però, che un ca-

[91] R. A. CORNETS DE GROOT, *De chaos en de volheid*, p. 166 e ID., *De open ruimte*, pp. 105-116.

[92] *De chaos en de volheid*, p. 175.

[93] S. VESTDIJK, « De grootheid van Judas », in: *Essays in duodecimo*, pp. 128-133.

[94] S. VESTDIJK, « Schema en ideologie », cit..

[95] S. VESTDIJK, *o.c.*, p. 1014. In base al saggio « Schema en ideologie » (nel quale Vestdijk corregge alcune attribuzioni sbagliate di Cornets de Groot) e alle caratteristiche che Vestdijk attribuisce ai diversi segni dello Zodiaco in *Astrologie en wetenschap* (Arnhem 1949) è possibile farsi un quadro astrologico del gruppo dei personaggi del romanzo. Il pastore *Van der Woght* è un Leone: orgoglio, prepotenza e un forte senso di responsabilità sono le sue caratteristiche. Per *Tjalko* è stato scelto il Sagittario: inquieto, irascibile, onesto e sfacciato, una tendenza all'amore platonico (si veda il suo rapporto con la madre). *Aagje Slangenburg* appartiene al segno dei Pesci: apatico debole, poco preciso, tendenza alla dedizione e alla rassegnazione. *Martha Scheiberlich* è una Vergine: attenta

rattere non viene mai completamente determinato dallo zodiaco, ma anche dalle immagini della memoria, da opere di pittura viste o dalle esigenze del racconto. Lo schema dello zodiaco è perciò così attraente in quanto è poli-interpretabile. In *De kellner en de levenden*, però, non si può parlare di una ideologia astrologica coercitiva [96], dal momento che vi predomina il tema del giudizio universale di cui il cameriere rappresenta il simbolo più importante. I dati astrologici sono solo uno schema casuale, un mezzo ausiliario, il « significato più profondo », quindi, non dipende dall'astrologia [97]. Vestdijk non è nemmeno d'accordo con la scelta di Haack come protagonista. Haack porta avanti gran parte dell'azione, ma non è più importante, per esempio, di Tjalko Schokking o Van Schaerbeek. Il racconto consiste solo nella creazione del cameriere. Vestdijk esclude

al dettaglio, trascurando la linea principale, meschina, critica, pedante, ma anche servizievole, con emozionalità scarsa, scettica. *Van Schaerbeek* è una Bilancia; in questo romanzo un rappresentante negativo del segno: paura per le responsabilità, titubante, irresoluto. *Johannes Kwets* rappresenta il Capricorno: ambizioso, energico, ma anche: duro, ipocrita, infido. La *signora Kwets* appartiene al segno dello Scorpione: emotivo, ma chiuso, tendenza all'ipocondria, permaloso, aggressivo. *Meyer* è un Toro: primitivo, lento, pigro, il tipo del 'contadino'; con senso dell'humor, ma anche dogmatico e superstizioso. *Veenstra* è un rappresentante del segno dei Gemelli: molto vivace, versatile, curioso, superficiale, oratore, a volte disonesto; il tipo del 'giornalista'. Il segno della *signora Schokking* è Ariete: il tipo del pioniere, del comandante, istintivo, ingenuo, pronto ad agire senza riflettere. *Wim Kwets* è un Cancro; ma, come ragazzo, non ha una personalità ben definita. Le caratteristiche di questo segno sono: grande attenzione per l'ambiente circostante, emotivo, molto esigente, vivo desiderio di impressioni e di emozioni. *Haack* appartiene al segno dell'Acquario: molta fantasia, un'acuta intuizione, personalità multiforme. Le altre caratteristiche di questo segno, come spontaneità e allegria, in Haack non si riscontrano.

Per una analisi un po' più ampia di questa materia riguardante i caratteri dei personaggi rimando, oltre ai saggi già nominati in questa nota, a ABELL e ABELL-VAN SOEST, *o.c.*, pp. 94-100.

[96] S. VESTDIJK, *o.c.*, pp. 1016-17.

[97] S. VESTDIJK, *o.c.*, pp. 1025-26.

con enfasi che il romanzo abbia una struttura astrologica, o che il significato ne sia determinato [98]. Nella replica, sullo stesso numero di *Maatstaf*, Cornets de Groot nota che anche uno schema può avere conseguenze ideologiche, senza però apportare argomenti validi [99].

Pur non presupponendo che l'autore sia il miglior interprete della propria opera, devo ammettere che in questo caso le obiezioni di Vestdijk sono giustificate e i suoi argomenti convincenti. La lettura di Cornets de Groot è interessante, ma l'ha caricata di troppi significati speculativi che gli hanno fatto perdere di vista il testo stesso. Neanche Vestdijk però, offre molti spunti sul « significato più profondo » di *De kellner en de levenden*.

Dalle prime pagine del loro ampio saggio, Abell e Abell-van Soest espongono il loro punto di vista e la loro opinione sul significato del romanzo:

> We hebben met deze verhandeling een poging gewaagd om *De kellner en de levenden* te analyseren. Deze analyse bracht ons op het spoor van de verstrekkende betekenis van deze roman. Gedurende de lange tijd dat we ermee bezig waren, rijpte het inzicht dat de beschavende invloed van het christendom niet langer kan worden verdedigd. In essentie is *De kellner en de levenden* niet minder dan een onverbiddelijke aanklacht tegen de christelijke moraal. Naast zeer belangrijk werk over dit thema (A/A doelen hier op *De toekomst der religie* en *Het wezen van de angst* - L.S.), dat in deze verhandeling uitgebreid aan de orde kont, ontstond *De kellner en de levenden*. In deze roman laat Vestdijk twaalf levenden in een visioen zien dat de christelijke moraal moet worden vervangen door een betere. [100]

[98] S. VESTDIJK, *o.c.*, pp. 1027-29.

[99] R. A. CORNETS DE GROOT, « En schrijver mée als tegenschrijver over een schepper mée als tegenschepper », in: *Maatstaf*, 14 (1966-67), pp. 1033-38. La stessa convinzione si trova in R. A. CORNETS DE GROOT, « Astrologie - een extraliterair gegeven? », in *Vestdijk-kroniek*, n° 19 (1978), pp. 46-48.

[100] ABELL e ABELL-VAN SOEST, *o.c.*, p. 2: « Abbiamo fatto un tentativo in questo saggio di analizzare *De kellner en de levenden*. Quest'analisi ci mise sulla traccia del profondo significato di questo romanzo. Durante il lungo periodo in cui ce ne occupavamo, ma-

Abell e Abell-van Soest interpretano *De kellner en de levenden* come un romanzo con un programma ideologico ben definito, come un messaggio chiaro, come una sorta d'elaborazione letteraria, ad una dimensione sola, delle idee di Vestdijk in *De toekomst der religie* e *Het wezen van de angst*. La migliore interpretazione del romanzo si fonderebbe esclusivamente sull'opera saggistica. A mio avviso, ciò può essere solo un modello possibile dell'interpretazione, e da usarsi con estrema cautela, mantenendo una certa distanza critica dalle idee che Vestdijk esprime nei saggi. Questa distanza critica manca del tutto nel lavoro di Abell e Abell-van Soest. Infatti, non si rendono conto assolutamente del carattere *letterario* del romanzo e abbracciano acriticamente le idee del loro guru, o per essere più precisi, la loro interpretazione di quelle idee. Costruiscono in questo modo un circolo vizioso tra *De kellner en de levenden* e l'opera saggistica. Il quadro interpretativo acquista in questa maniera un carattere assoluto. Il romanzo sarebbe così una « Zweiweltenerzählung » del tipo « Erlösungsmythe »: interpretazione di per sé valida. In seguito, però, i criteri propongono l'angoscia come motivo centrale del romanzo, senza validi argomenti. « Met de Vestdijkiaanse psychologie, neergelegd in *Het wezen van de angst* zullen we de avonturen van de flatbewoners volgen, en dan zal blijken dat er een klassieke "Erlösungsmythe" uit de bus rolt, waarin de strijd tegen de angst centraal staat »[101].

turò in noi la convinzione che la influenza civilizzatrice del cristianesimo non potesse più essere difesa. Essenzialmente *De kellner en de levenden* non è altro che una denunzia implacabile contro la morale cristiana. *De kellner en de levenden* nacque quasi insieme ad altre opere molto importanti su questo tema (*De toekomst der religie* e *Het wezen van de angst* - L.S.), che verranno prese in considerazione ampiamente in questo saggio. In questo romanzo Vestdijk offre una visione a dodici viventi in cui mette in evidenza quanto la morale cristiana debba essere sostituita da una migliore ».

[101] Id., p. 15: « Con la psicologia vestdijkiana, formulata in *Het wezen van de angst*, seguiremo le avventure degli abitanti dello stabile, dal che risulterà che il romanzo è una classica "Erlösungsmythe", in cui svolge un ruolo centrale la lotta contro l'angoscia ».

Tutti gli altri motivi vengono così ricondotti all'angoscia e il significato del romanzo spiegato con gli ampi saggi di Vestdijk. I due critici trascurano gli altri aspetti del romanzo e non considerano affatto il sottotono ironico che trapela in tutta l'opera.

Ciò non significa, però, che l'interpretazione non contenesse elementi validi. A ragione, le immagini e le apparizioni prodotte dal subconscio del gruppo dei dodici possono spesso essere attribuite alla dinamica dell'angoscia all'interno del gruppo. Ma ciò a mio parere, non basta a fare dell'angoscia il motivo centrale del romanzo. Abell e Abell-van Soest hanno anche acutamente individuato il parallelismo tra gli avvenimenti dentro e fuori la sala d'attesa[102], ma purtroppo, si tratta di aspetti isolati.

Il contesto dell'interpretazione di Abell e Abell-van Soest è un anticlericalismo marcato di stampo laico liberale: un flusso ininterrotto di pregiudizi contro il cristianesimo, che spesso non riesce a superare il livello di uno scambio d'ingiurie. I due fondano i loro pregiudizi sul cristianesimo sull'interpretazione dell'opera saggistica di Vestdijk, confondendo, però, di continuo, probabilmente senza accorgersene, il cristianesimo come fenomeno storico, la critica della proiezione metafisica di Vestdijk, la loro interpretazione di questa critica e i loro pregiudizi sul cristianesimo. Di volta in volta si demonizza il cristianesimo; che avrebbe soppresso la sessualità e il corpo, che è degenerato in un'avidità di potere, che ha introdotto la frammentazione della vita personale e sociale, che ha stimolato i sentimenti diabolici nell'uomo[103]. Abell e Abell-van Soest schiacciano 'il' cristianesimo con forza bruta, in vivo contrasto con la parodia sottile della cultura cristiana in *De kellner en de levenden*.

Siamo convinti che non sia possibile staccare completamente il Vestdijk di *De toekomst der religie* da quello dei romanzi, ma d'altro canto risulta evidente che Vestdijk

[102] Id., p. 49.

[103] Id., pp. 23, 28, 38, 44, 54-55, 59, 82, 101.

relativizza assai le sue idee filosofiche ed etiche in *De kellner en de levenden*. Abell e Abell-van Soest, invece, interpretano il romanzo come un'accusa mordace contro il cristianesimo e distillano una morale dolciastra:

> Als de liefde onbelemmerd kan functioneren, en dat wil zeggen als de machtsdrift haar niet meer in de weg staat, dan is er geen strijd meer nodig. Dan zal niets of niemand meer verdrukt worden. Anders gezegd, dan is er geen strijd meer nodig tussen God en mens, of liever, tussen de gevestigde, christelijke orde en het verdrukte religieuze ideaal. [104]

De kellner en de levenden non è l'oroscopo di Haack, né un'apologia di Giuda e neanche un'accusa mordace contro il cristianesimo. Quale potrebbe essere allora il significato del romanzo? Cerco una risposta a questa domanda presupponendo che l'autore non possa sparire dal romanzo, ma vi sia sempre presente come 'implied author' [105]. Vestdijk ci indica il significato di *De kellner en de levenden* nelle figure e nelle situazioni del romanzo. Ciò è meno semplice di quanto appaia dal momento che *De kellner en de levenden* è scritto da una prospettiva che cambia nei vari capitoli, e pone il problema delle istanze focalizzanti [106].

La strategia narrativa di Vestdijk in questo libro punta più a provocare una certa distanza che non una chiara identificazione. La prospettiva narrativa non coincide con quella di uno dei personaggi e il significato non può essere ridotto perciò alla posizione ideologica di uno solo. L'intensità della realtà illusoria che Vestdijk crea in questo romanzo comporta una certa sfocatura dei problemi di carattere spirituale ed etico che vengono trattati. L'orchestrazione delle diverse

---

[104] Id., p. 101: « Quando l'amore può funzionare liberamente, e cioè quando l'avidità del potere non lo ostacola più, non c'è più bisogno di lotta tra Dio e l'uomo o meglio, tra l'ordine cristiano vigente e l'ideale religioso soppresso ».

[105] Cf. Wayne Booth, *The Rethoric of Fiction*, second edition, Chicago 1983, pp. 67-77.

[106] Si veda il punto 1 di questo paragrafo.

coscienze valorizza la pluridimensionalità degli avvenimenti e risulta di volta in volta in nuove sfumature nell'immagine dei personaggi. Possiamo tuttavia distinguere tra i cosidetti 'round' e 'flat characters' all'interno del gruppo. Alla prima categoria appartengono tutto sommato, oltre ad Haack, solo il dentista Van Schaerbeek e in misura minore Tjalko Schokking. Ad Haack viene dedicato un capitolo a parte, al centro del romanzo. La sua avventura può essere considerata come un avvenimento centrale. L'esperienza viene raccontata direttamente, tra Haack e il lettore non si frappone nessun osservatore e l'autore evita qualsiasi commento. Nel capitolo VII Vestdijk abbandona lentamente il punto di vista di Haack, ma la sua esperienza ha un'importanza fondamentale per il significato e l'orientamento del romanzo.

Il significato può essere individuato, a mio avviso, nel trattamento ironico del cristianesimo e nella smitizzazione della sua dogmatica e della sua etica con tecniche diverse: la ridicolizzazione dei dogmi cristiani, il progetto di una nuova concezione della colpa a carattere principalmente non-teologico e lo sviluppo della possibilità di un giudizio su Dio, interpretato come giudizio sull'esistenza. In breve: il romanzo tratta il problema di un'etica senza Dio.

De kellner en de levenden è un viaggio, e l'avventura di Haack ne forma il centro aristotelico. Durante la sua spedizione Haack incontra l'arcangelo Michele, figura centrale nelle rappresentazioni cristiane tradizionali del giudizio universale. Nel corso di questo incontro Michele formula una critica fondamentale al cristianesimo in particolare quando parla del Cristo come figura mediatrice:

> Onthoud ook dit: tussenpersonen, overgangsgestalten, dat is niets gedaan, dat is de mislukking aller mislukkingen. Bij Christus is dat al misgelopen, al wil Hij de nederlaag nog niet erkennen, koppig als Hij is. Een groot man toch, ik heb hem altijd bewonderd en zal dit altijd blijven doen, al deugt hij niet voor de krijg, en al heeft Hij welbeschouwd zichzelf verloochend door het kwaad te willen straffen: de bron van al onze huidige ellende, want het kwaad is alleen te straffen met het kwaad: there you are. Overigens druk ik mij onnauwkeurig uit: niet Hij wilde het kwaad straffen,

> maar Hij heeft zich laten lijmen om het te doen, hoogst waarschijnlijk door de zondaars zelf, die Naar straf dorsten. Zoals jij bijvoorbeeld, anders zou je hier niet rondzwerven, als een hond die zijn meester kwijt is. Maar je moet hier nu vandaan, ik wil alleen zijn, en mediteren, zoals een edele Byzantijn past.[107]

In questo passo la dottrina delle due nature di Cristo, cuore della dogmatica cristiana, viene dilaniata, anche se Vestdijk esprime, tramite Michele, una certa ammirazione per l'*uomo* Cristo. Ma altrettanto importante è ciò che viene detto a proposito del concetto di colpa: è meglio non punire il male, poiché ciò farebbe troppo comodo ai peccatori, che riescono in questo modo a liberarsi dal loro senso di colpa. Arriviamo così al secondo punto.

Il problema della colpa ha sempre interessato Vestdijk[108]. In *De kellner en de levenden* viene considerato uno dei problemi centrali nei rapporti tra gli uomini. L'avventura di Haack serve solo a fargli intendere la sua vera colpa: il suicidio, molti anni prima, di una giovane attrice. Tra l'altro, la narrazione dall'interno dei personaggi ha soprattutto lo scopo di mostrare lo sviluppo o la mancanza di un senso di colpa in ognuno di loro, cosa che spiega, per

[107] *De kellner en de levenden*, pp. 135-36; ed. it., p. 166: « 'Ricordati di questo: intermediari, mediatori, tutto ciò non serve a niente, portano al fallimento completo. Cristo ha già fallito in tal modo ma, testardo com'è, non vuole ammettere ancora la sua disfatta. Eppure è un grand'uomo. L'ho sempre ammirato e l'ammirerò sempre, anche se in guerra non vale nulla e ha praticamente rinnegato se stesso, volendo punire il male. Ecco l'origine di tutta la nostra attuale miseria, perché il male si può punire soltanto con il male: *there you are*. Del resto mi esprimo scorrettamente: non è Lui che ha voluto punire il male, ma in tutto questo si è lasciato raggirare, molto probabilmente dagli stessi peccatori, assetati di punizione. Come te, per esempio, altrimenti non gironzoleresti qua intorno, come un cane che ha perso il suo padrone. Ma ora devi andartene. Voglio stare solo a meditare, come si addice a un nobile bizantino' ».

[108] Cf. « De realiteit bij Franz Kafka », in: *Lier en lancet*, Rotterdam 1939, 1976³, pp. 169-218; « Het schuldprobleem bij Dostojewski », in: *De Poolse ruiter*, Bussum 1946, 1958², pp. 76-88.

esempio, il fatto che la signora Schokking e Wim Kwets non vengano in nessun modo descritti dall'interno perché non si rendono conto di nessun male[109]. Haack e Van Schaerbeek rappresentano i due estremi nella situazione e sono gli unici 'round characters' completi; come tali, quindi, sono le istanze focalizzanti più importanti del romanzo.

Haack lascia la sala d'attesa e tenta di penetrare in se stesso e nella realtà fuori della sala che, in quanto mondo magico, non è che una proiezione del suo subconscio: Haack, in realtà, vuole conoscere se stesso. Van Schaerbeek cerca di attaccarsi al filo sottile del tempo, ricordandosi continuamente del suo appuntamento con la moglie per il giorno dopo. L'angoscia della punizione porta spesso ad un'aggressione verso l'esterno, la rimozione della colpa su un capro espiatorio. In Haack, però, l'aggressione si è riversata all'interno di sé; egli si disprezza, desidera ardentemente di essere punito, va 'a prendere lui stesso le ossa' e propone anche di fare la parte del capro espiatorio per tutto il gruppo[110].

Van Schaerbeek, invece, è un trafficante nato, rilascia una confessione modello in cui tace la sua vera colpa. La coscienza però gli rimorde, e quando ciò emerge in seguito all'apparizione della cantante alla finestra della sala d'attesa, si scatena l'inferno.

Fino a quel momento i dodici coinquilini funzionavano ancora, per miracolo, a dovere, anche se il processo di demolizione dei rapporti apparenti era già cominciato, in fondo, con l'entrata del vecchio Van der Woght. Questo processo culmina nell'inferno di Leenderts. Durante il *démasqué* i dodici scoprono la verità su loro stessi. Nel corso della tentazione si fanno intimidire soprattutto i severi fedeli Van Schaerbeek e Kwets, tremanti dalla paura di essere puniti: un altro colpo duro al valore di un'etica cristiana. Kwets non maledice Dio, perché ha paura, ma non esita a maledire il cameriere, simbolo del perfetto

[109] Si veda la posizione del bambino in *De toekomst der religie*, cap. 1.

[110] *De kellner en de levenden*, capitolo VI e p. 183; ed. it., p. 226.

uomo di natura, il ché offre al capocameriere l'occasione di paragonarlo sarcasticamente a Pietro [111]. Van Schaerbeek continua a tentennare, vorrebbe salvarsi su tutti i fronti, scommette contemporaneamente su due cavalli e ancora con riserva. Come la signora Schokking aveva portato il gruppo alla sala d'attesa, così è Haack finalmente a trascinarlo attraverso il giudizio. Rifiuta di inchinarsi davanti al capocameriere e questo rifiuto segna la svolta negli avvenimenti.

Riguardo al capitolo XI si può essere brevi. L'economia psichica dei dodici resta per un poco confusa; si vive in una sorta di ebbrezza liberatoria, in cui ognuno rivive le proprie esperienze e torna in sé.

Il gruppo è sopravvissuto al giudizio e dall'esperienza vissuta ha ricavato anche un certo insegnamento. Alla fine del capitolo XII il cameriere pronuncia le seguenti parole:

> Vannacht in de wachtkamer zei ik het u: de mens zou zonder een zweem van twijfel het recht hebben God te vervloeken, — niet alleen omdat hij vrijuit spreken mag en omdat men geen menselijk gedachte kan beletten, maar omdat er goede redenen voor zijn. Van dit recht hebt u geen gebruik gemaakt, niemand onder u. Dit is het enige. U hebt wat liefde en verdraagzaamheid voor elkaar geleerd, u hebt elkaar bijgestaan en niet te hard over elkaar geoordeeld, — maar dit, dit is het enige. Ik zou geen andere beproeving weten, wanneer mij opgedragen werd u te oordelen zoals uw overlevering dit wil. [112]

[111] Id., p. 207; ed. it., p. 258.

[112] Id., p. 250; ed. it., p. 313: « Ve l'ho detto questa notte, nella sala d'attesa: l'uomo ha, senza un'ombra di dubbio, il diritto di maledire Dio, non soltanto perché possiede la libertà di parola e non si potrebbe impedirgli alcun pensiero, ma anche perché ha tutte le buone ragioni per farlo. Ciò nonostante, non avete fatto uso di questo diritto, nessuno fra voi. Questo è ciò che conta. Avete imparato a provare un po' d'amore e di tolleranza per il prossimo, vi siete aiutati a vicenda e non vi siete giudicati troppo severamente. Non saprei quale altra domanda porvi, né quale altro compito darvi, né quali altre prove sottomettervi, se mi venisse dato l'incarico di giudicarvi, come vuole la vostra tradizione ».

Gli undici adulti scelgono la vita. Il ragazzo non era stato interrogato dal capocameriere Leenderts e viene posto davanti a una scelta solo quando il cameriere sta per andarsene con il suo cane, già defunto. In quel momento Wim sceglie di unirsi al cameriere e sparisce in un altro mondo:

> 'Laten ze bij elkaar blijven', zei Haack zacht. 'Goed', zei de kellner, en hij naderde de jongen en de hond, en opnieuw was het vingerbevel verneembaar, en opnieuw sprong de hond op om hem te volgen. Maar thans niet alleen, thans met Wim Kwets achter zich aan, haastig en gelukkig. Over zijn schouders hing het jasje van Haack; het bloed was niet meer zichtbaar, nu hij de anderen, de wachtenden, de rug had toegekeerd. Toen zij het plein overstaken, omspeeld door een frisse rivierwind, liep de kellner in het midden, de hond links, de jongen rechts. Zo liepen zij voort, zonder naar elkaar te kijken, en er was enige afstand tussen de drie gestalten, die door de duisternis der ontwakende stad werden verzwolgen, zo snel, dat het een mirakel had kunnen zijn. [113]

Con quest'immagine termina il romanzo.

Il capitolo finale di *De kellner en de levenden* ha carattere rivelatore. In esso il cameriere mostra la sua vera identità, compie miracoli a testa alta: fa che si spengano gli incendi in città e cura Aagje dalla sua pazzia. Il capitolo finale rimanda in un certo modo all'inizio del romanzo; le nuvole, infatti, vengono descritte alla maniera delle pagine 5-6 (ed. ital. pp. 9-10). L'autore accentua così la strut-

[113] Id., p. 252; ed. it., p. 315: « 'Li lasci insieme', fece Haack a voce bassa. 'Bene', rispose il cameriere. Si avvicinò al ragazzo e al cane, di nuovo si sentì l'ordine dato dalle dita e di nuovo il cane saltò su per seguirlo. Ma, ora, non se ne andava da solo. Wim Kwets gli andava dietro, correndo felice. La giacca di Haack copriva le sue spalle. Ora che aveva voltato la schiena agli altri, che rimanevano, non si vedevano più le macchie di sangue. Quando attraversarono la piazza, il fresco vento del fiume giocava attorno a loro; il cameriere camminava in mezzo, il cane alla sinistra, il ragazzo alla destra. Proseguirono senza guardarsi: una piccola distanza separava l'una dall'altra le tre figure, che le tenebre della città, che si stava svegliando, inghiottirono così rapidamente che sembrò un miracolo ».

tura ciclica del libro. Il cameriere predice agli abitanti dello stabile che presto si sarebbero dimenticato di tutto; la notte, ormai, fa parte di un passato inaccessibile. Con quest'osservazione Vestdijk conserva da un lato il carattere irreale degli avvenimenti notturni, mentre dall'altro crea un'apertura retrospettiva: il lettore continua a riflettere su ciò che è successo [114].

In *De kellner en de levenden* Vestdijk pone il problema di un'etica senza Dio. La morte di Dio e l'eliminazione di « tussenpersonen en overgangsgestalten » non porta necessariamente al declino dell'uomo e della sua coscienza etica, come risulta chiaramente dal duro confronto con Leenderts. In un mondo senza autorità rivelata non possono essere formulate risposte definitive ai problemi esistenziali. Ogni etica e ogni morale trova il suo fondamento solo nell'uomo e deve perciò essere considerata come temporanea e provvisoria. La morale non viene negata, ma nemmeno prescritta in modo coercitivo.

VI. « De kellner en de levenden »: un romanzo di idee?

Delineato il significato di *De kellner en de levenden* possiamo ora tornare alla nostra problematica per chiederci quale rapporto esista tra il Vestdijk saggista e il letterato e, inoltre, come Vestdijk elabori le sue idee etiche e filosofiche dei saggi in una struttura letteraria del tipo del romanzo in questione. Il problema a mio parere, può essere diviso, in due aspetti: che tipo di scrittore sia Vestdijk e quale genere letterario rappresenti *De kellner en de levenden*.

La prima domanda può essere posta in due modi diversi: può riguardare i caratteri stilistici e i motivi tipici di Vestdijk, ma anche riguardare il rapporto tra lo scrittore, la sua opera e i suoi personaggi. Vista la nostra pro-

[114] H. Nak, « Het slot bij S. Vestdijk », in: *Vestdijkkroniek*, n° 48 (1985), pp. 21-47, in particolare: pp. 36-37.

blematica, ci interessa soprattutto il secondo tipo di domanda, pur essendo coscienti che non possa staccarsi del tutto dal primo tipo.

Fino ad oggi la ricerca critica sui caratteri stilistici e sui motivi di Vestdijk ha fatto poca strada. La vastità dell'opera e la enorme varietà dei motivi la rendono piuttosto complicata e difficile [115]. Una prima delimitazione del problema del rapporto tra lo scrittore e la sua opera richiede la ricerca della Weltanschauung dello scrittore nell'opera e della presenza in essa dello scrittore. In proposito Vestdijk fa alcune osservazioni interessanti nei colloqui con Nol Gregoor. Ammette in un primo momento che la sua opera abbia una tendenza moralistica, cercando però nello stesso tempo di occultarla.

> Ik vind het niet geschikt dat mensen zo moralistisch gaan denken, want dan gaan ze juist minder moralistisch of moreel doen. Dus wanneer ik mijzelf een ogenblik mag bombarderen tot de rol van volksopvoeder, kan ik zeggen dat ik het moralisme of de moraal in mijn roman verstopt heb, opdat er geen verkeerde mensen met hun poten aan gaan zitten. Begrijp je wel. Natuurlijk zonder kwade bedoelingen. [116]

Vestdijk chiarisce più avanti che cosa intenda con il concetto di 'moralista': una sorta di psicologo aforistico [117]. Dichiara così che il moralizzare gli è estraneo, pur ammettendo che in ogni romanzo ci siano elementi che potrebbero essere considerati moralistici [118].

[115] Un primo orientamento lo offre Martin Hartkamp, « Identifikatie en isolement », in: *Maatstaf*, 19 (1971), pp. 216-250.

[116] Nol Gregoor, *In gesprek met S. Vestdijk*, cit., p. 60: « Non ritengo opportuno che la gente cominci a pensare moralisticamente, poiché in tal caso si comporterebbe meno moralisticamente. Considerandomi, quindi, per un attimo come educatore del popolo, potrei dire di aver nascosto il moralismo o la morale nel mio romanzo, affinché nessun estraneo vi possa ficcare il naso. Intendo questo, naturalmente, senza cattiva intenzione ».

[117] Id., p. 77.

[118] Id., p. 80.

L'influenza di Nietzsche su Vestdijk è stata di importanza decisiva. Lo ha portato, come egli stesso afferma, ad un « breidelloos relativisme »[119]. In un colloquio con Theun de Vries, Vestdijk si esprime con queste parole:

> Levensovertuiging in de zin van een wereldbeschouwing, van een steng omlijnd standpunt in allerlei kwesties, is er bij mij niet bij. De grondslag van mijn persoon wordt inderdaad gevoed door belangstelling voor allerlei typen en zaken, een hogere vorm van nieuwsgierigheid als je wilt. Beter nog kan ik het wetensdorst noemen. Het eigen ik heeft in de beschouwing van wereld en medemens een speciale functie. Bij de schrijver die wil weten wat er in de mensen omgaat, komt elke creatie door middel van de identificatie tot stand. De mens, op zichzelf bezien, blijft voor mij de onuitputtelijke bron van 'onverwachte' dingen, zoals ze ook bij Dostojewski opeens aan het licht kunnen treden. Anderzijds moet ik weer opmerken dat een schrijver ook geinspireerd kan worden door het omgekeerde van de identificatie, nl. door de bevreemding.[120]

Il rapporto tra lo scrittore e l'opera non è per Vestdijk un nesso naturale e fisso:

> Je kan een kunstwerk zien als een onderdeel van de schrijver, in de ruimste betekenis, dus de persoonlijkheid, en je kan

[119] Id., p. 84-85.

[120] Theun de Vries, *Hernomen confrontatie met S. Vestdijk*, cit., p. 52: « Una filosofia nel senso di una Weltanschauung, un'opinione ben delineata su qualsiasi questione, per me non esiste. Il fondamento della mia persona viene nutrito, infatti, da un interesse per svariati tipi e cose, una forma superiore di curiosità, se vuoi. Meglio ancora la posso chiamare una sete di sapere. Il proprio Io ha una funzione particolare nella considerazione del mondo e del prossimo. Per lo scrittore che voglia sapere ciò che impegna l'uomo, ogni sua creazione si realizza per mezzo dell'identificazione. L'uomo, considerato in sé, rimane per me una fonte inesauribile di cose 'inaspettate', come possono apparire, di colpo, anche in Dostojewski. Dall'altro lato devo osservare che uno scrittore possa anche essere ispirato dall'inverso dell'identificazione, cioè dallo stupore ».

> het kunstwerk los van de schrijver zien en met evenveel recht.[121]

Tutto ciò costringe a grande prudenza per quel che riguarda ogni analisi dell'opera letteraria di Vestdijk in termini di altre discipline, come per esempio l'astrologia e la psicologia. Vale per Vestdijk come per nessun altro scrittore che l'uomo dietro l'opera resti un'entità inafferrabile, non altro che un'entità mitica, che in generale si presta difficilmente all'analisi *letteraria* e all'interpretazione[122]. Oggetto della critica letteraria su Vestdijk deve essere l'uomo *nell'*opera, lo *scrittore* Vestdijk, come l'autore implicito dell'ultimo paragrafo. A ragione Oversteegen osserva che Vestdijk si nasconde nella realtà oggettiva del racconto che egli crea. Ciò risulta dal rapporto tra Vestdijk e i personazzi dei suoi romanzi:

> Vestdijks figuren zijn geen woordvoerders, hun lot is niet de demonstratie van een of andere levensbeschouwelijke stelling van de auteur. Zij zijn schaakstukken waarvan men de opstelling en de bewegingen kan proberen te doorzien, maar die niet de taak hebben iets te bewijzen.[123]

Oversteegen caratterizza Vestdijk come scrittore *oggettivo*, sulla base della sua scelta per il talento e dalla sua sfrenata tendenza di proiezione che lo porta a scrivere di ogni fenomeno dell'umano[124]. A proposito di *De kellner en*

[121] Nol Gregoor, *o.c.*, p. 132: « Puoi vedere un'opera d'arte come una parte dello scrittore, nel senso più largo, quindi, della sua personalità, e puoi anche vedere l'opera d'arte indipendente dallo scrittore, e con altrettanta ragione ».

[122] La ricerca biografica svolta da Nol Gregoor ne è un'affermazione piuttosto che una negazione.

[123] J. J. Oversteegen, « Vestdijk en de objectiviteit », in: *Merlyn*, 1 (1963) 2, pp. 1-22; la citazione si trova a pagina 5: « Le figure di Vestdijk non sono dei portavoci, il loro destino non è la dimostrazione di qualche tesi filosofica dell'autore. Esse sono degli scacchi di cui si può tentare di comprendere la posizione e i movimenti; ma che non hanno il compito di dimostrare qualcosa ».

[124] Id., p. 12; si veda anche la nota 3.

de levenden Oversteegen osserva che l'accettazione della vita alla fine del libro non deve essere considerata in nessun modo come un astratto a priori etico:

> De twaalf sukkels die in het verhaal getreiterd worden en door duivels bereden, weigeren dan toch stuk voor stuk hun bestaan te vervloeken. De christelijke lap waarop het boek geborduurd is, kan misverstanden opwerkken omtrent een uitdrukking als 'aanvaarding van het leven'. Bij Vestdijk heeft dat begrip niets blijmoedigs: wanhoop, angst en walging zijn er in verdisconteerd. Misschien kan men beter spreken van aanvaarding van de medemens, met al zijn tekortkomingen als lotgenoot. [125]

Afferma Vestdijk stesso in un colloquio con Theun de Vries che *De kellner en de levenden* è nato sotto un'influenza filosofica (senza precisare quale), anche se non « opzettelijk of bewust » (intenzionalmente o coscientemente) [126]. Il romanzo, però, rappresenta soltanto in parte le idee di Vestdijk sulle « laatste dingen » (escatologia):

> Ik heb je al gezegd dat godsdienst als 'eigen' aangelegenheid mij niets zegt. Wel als aangelegenheid in het algemeen. Ik heb in de *Kellner* zekere rudimenten van godsdienstneiging afgereageerd, om er verder geen last meer van te hebben. Het boek is derhalve geen statement, laat staan belijdenis of bekentenis. Wat mij in het hele geval boeide was de fantastische kant, het spel, de schildering van de twaalf personen, de hele 'apparatuur' van het mirakel dat plaatsvindt... het mirakel zelf als religieuze waarheid bestaat niet. [127]

---

[125] Id., p. 18: « I dodici inetti che vengono presi in giro e messi in croce nel racconto dai diavoli, rifiutano alla fine tutti quanti di dannare la loro esistenza. La trama cristiana, su cui è costruito il libro, può causare degli equivoci riguardo ad un'espressione quale 'accettazione della vita'. In Vestdijk un tale concetto non ha niente di allegro: sono incluse disperazione, angoscia e nausea. Forse è meglio parlare di un'accettazione del prossimo, con tutti i suoi difetti, come compagno di sventura ».

[126] Theun de Vries, *o.c.*, p. 94; cf. la nota 159.

[127] Id., p. 52: « Ti ho già detto che la religione come faccenda personale non mi dice niente. Mi interessa come questione generale. Mi sono liberato in *De kellner* di alcuni residui di tendenza religiosa, per non dovermene più occupare. Il libro, quindi, non è uno *statement*, e tanto meno una confessione. Ciò che mi interessò della intera faccenda era il lato fantastico, il gioco, la raffigurazione dei dodici, tutta la "apparecchiatura" del miracolo... il miracolo stesso come verità religiosa non esiste ».

Il relativismo di Vestdijk penetra *De kellner en de levenden* in tutti i suoi aspetti, come risulta, con particolare chiarezza dai dibattiti nella sala d'attesa. Le discussioni in quella sala mostrano un carattere aperto e indefinito. Mai si raggiunge una posizione o una tesi sulla quale tutti si possano trovare d'accordo. Ci si interrompe continuamente, si polemizza e ci si critica. Quasi nessuno dei personaggi riesce a concludere il suo discorso, che verso la fine spesso si tronca o viene interrotto da un altro. Nella successione di opinioni e tesi, a loro volta spesso relativizzate, il lettore si perde in una confusione verbale.

Per poter determinare che cosa gli succeda, il gruppo cerca modelli e ipotesi. Lo scatena l'ipotesi del giudizio universale. Proprio in quanto modello poco chiaro e non definibile, ognuno riesce a trovare degli argomenti pro o contro questa tesi. Si cercano negli avvenimenti elementi che corrispondano alle descrizioni apocalittiche della Bibbia non sempre molto chiare. Questi elementi si trovano in abbondanza, ma nessuno corrisponde esattamente a ciò che viene descritto nella Bibbia; perciò la discussione assume automaticamente un carattere confuso e indefinito. Le diverse discussioni hanno così una funzione destabilizzante e destrutturante. Con grande spreco di parole si semina l'incertezza, vengono distrutte le sicurezze già esistenti e create sicurezze nuove a carattere fittizio, in seguito, infatti, criticate duramente. Un esempio:

> (Van Schaerbeek:) volgens Paulus, in de eerste brief aan de Thessalonicenzen, zal de dag des Heren komen gelijk een dief in de nacht; met bazuingeschal en tekenen, zeker, maar niet met treinen en liften en bombarie. Mattheüs spreekt van valse Christussen en valse Profeten, die zullen opstaan en met hun wonderen of schijnwonderen; de uitverkorenen

zouden verleiden, 'indien het mogelijk ware'. Ik houd mijzelf eh... niet voor uitverkoren...
Tjalko stak een van zijn lange armen uit. — 'Maar u wilt toch ook niet door een valse profeet verleid worden! Dat zou dan bewijzen, dat u wèl uitverkoren bent...'
'Het is niet gezegd, dat alleen de uitverkorenen er niet in trappen', zei Veenstra op gemoedelijke keuveltoon, 'wie helemaal niet gelooft, die gelooft ook niet in valse profeten. Dat lijkt me ook het beste: niet geloven en je ogen openhouden'.
'En wat je ziet ook nog niet geloven', viel Martha Scheiberlich in, 'het kan gezichtsbedrog zijn. We worden hier op een verschrikkelijke manier voor de gek gehouden, geloof ik'.
'Maar je gelooft toch, dat die wijn wijn is?' vroeg Veenstra. Verrast door dit tutoyeren, bleef zij hem lang aankijken, spottend en een beetje dankbaar. Toen schudde zij het hoofd en zei: 'Zo denk ik erover'.
'Een droom', zei Richard Haack geduldig.
'Dit is geen droom'. — Met een beslist gebaar, alsof er nu eindelijk spijkers met koppen geslagen zouden worden, zette Van Schaerbeek zijn glas neer, dat hij toch nog tot de laatste druppel uitgedronken had'[128].

---

[128] *De kellner en de levenden*, p. 91; ed. it., p. 113: « Paolo dice, nella sua prima Epistola ai Tessalonicesi, che il giorno del Signore verrà come un ladro nella notte; con suono di trombe e altri segni certamente, ma non con treni, ascensori e baccano. Matteo parla di falsi cristi e falsi profeti che sorgeranno e faran prodigi o pseudoprodigi, tali da sedurre, se fosse possibile, perfino gli eletti. 'Ed io non mi considero... eh... un eletto'. Tjalko allungò un braccio: 'Ma lei, però, non vuole lasciarsi sedurre nemmeno da un falso profeta! Ciò proverebbe che lei è proprio un eletto...'. 'Non è detto che saranno soltanto gli eletti a non lasciarsi trarre in inganno', disse Veenstra bonario. 'Chi non crede a niente, non crede neppure ai falsi profeti. Questa mi sembra la cosa migliore: non credere a niente e tenere gli occhi aperti'. 'E non credere nemmeno a ciò che si vede', intervenne Martha Scheiberlich. 'Potrebbe essere un'illusione ottica. Credo che qui ci stiamo prendendo in giro in una maniera spaventosa'. 'Però credi che quel vino sia vino?' domandò Veenstra. Sorpresa che egli le desse del 'tu', lo fissò a lungo, con un'aria ironica e un po' di gratitudine. Quindi scosse la testa e disse: 'Io la penso così'. 'Un sogno', fece Haack paziente. 'Non è un sogno!' Con un gesto risoluto, come se finalmente si fosse deciso a mettere i puntini sulle 'i', Van Schaerbeek mise giù il bicchiere che aveva vuotato fino all'ultima goccia ».

Per mezzo di molte negazioni e doppie negazioni ogni tesi viene problematicizzata e relativizzata[129].

Alcuni personaggi per le loro doti verbali svolgono una funzione centrale in questo processo, in particolare Van Schaerbeek, Tjalko Schokking, il pastore e il cameriere. Si dovrebbe anche pensare in questo senso alla voce dell'altoparlante. La blasfemia implicita in questa voce viene riconosciuta finanche da un ateo come Haack[130]. L'osservazione di Van Schaerbeek sugli olandesi che hanno « la teologia nel sangue » illustra perfettamente l'atmosfera nella sala d'attesa[131]. Ci possiamo fare così un'idea della stima di Vestdijk per questa teologia vista anche la maniera in cui viene descritta nei capitoli centrali di *De kellner en de levenden.*

Van Schaerbeek è uno dei portavoci più importanti nelle discussioni nella sala d'attesa. La 'reservatio mentalis' che egli attribuisce a Tjalko è molto più caratterizzante per lui stesso[132]. Van Schaerbeek è un eterno dubbioso, che non è sicuro nemmeno di quello che dice. A ragione viene qualificato dal narratore come « gelovige-ongelovige »[133]. La sua argomentazione viene caratterizzata da argomenti quasi logici; soprattutto quando si occupa di esegesi biblica fa i più impensabili giri retorici e si rivela più spesso acuto che profondo. La sua interpertazione biblica, di cui si vanta ogni volta, rimane in quasi tutti i casi incomprensibile agli altri partecipanti alla discussione[134]. Van Schaerbeek applica alla Bibbia un'esegesi pseudoscientifica analizzandola come se si trattasse di un apparato dentario e non di testi che richiedono un'analisi letteraria. Le sue esposizioni eccellono per sofisticheria e assomigliano molto ad un'argomentazione formale e logica, dalla quale, però, si differenziano in modo netto perché

---

[129] In particolare dal capitolo IV in poi.
[130] *De kellner en de levenden*, pp. 82-84; ed. it., pp. 103-106.
[131] Id., p. 164; ed. it., p. 201.
[132] Id., p. 90; ed. it., p. 112.
[133] Id., p. 74; ed. it., p. 92: « l'incredulo credente ».
[134] Per esempio Id., pp. 99-101; ed. it., pp. 122-125.

gli argomenti e gli oggetti delle sue chiacchiere non vi si prestano. L'esegesi biblica e i problemi etici, rispettivamente gli oggetti della discussione sul giudizio universale e della confessione collettiva, non si lasciano analizzare e trattare nei termini di un'argomentazione logica e deduttiva. Il lavoro minuzioso di dentista [135] ha determinato in Van Schaerbeek una deformazione professionale che penetra inevitabilmente le sue considerazioni.

Tjalko Schokking è, in un altro senso, l'espressione del relativismo di Vestdijk. Con Tjalko abbiamo a che fare con un'altra variante retorica: l'argomentazione che si fonda sull'analogia [136]. In un primo momento Tjalko paragona il giudizio universale ad un'ordinaria causa giudiziaria concludendo pertanto che debba esistere la possibilità di un appello. Poi suggerisce la possibilità eventuale di giudicare Dio stesso, anticipando così il giudizio finale nell'inferno di Leenderts. Tjalko pone anche il problema dei casi dubbi, né eletti né dannati. Da abile sofista arriva alla conclusione che l'esistenza di questi casi dubbi potrebbe fondare una dimostrazione teologica dell'impossibilità del giudizio universale.

---

135 Cf. la critica a Van Schaerbeek di Leenderts a pagina 219: « En jij daar, Van Schaerbeek, ellendig reparateurtje van van het menselijk kauwwerktuig, beurzensnijder en pilaarbijter, met een eigen vals gebit voor de stoep van de kerk, die je schandvlekte door je geparfumeerde aanwezigheid, — vervloek jezelf, en het bestaan dat flapdrollen als jou mogelijk maakte! Een leven vol mislukkingen, één op de drie stifttanden altijd mis, ... ». Ed. it., p. 272: « E tu, piccolo Van Schaerbeek, miserabile restauratore dell'apparato masticatorio umano, tagliaborse e baciapile, che con la tua falsa dentatura stavi sempre sulla gradinata della chiesa, che disonoravi con la tua profumata presenza, maledici te stesso e l'esistenza che ha generato merdosi ciarlatani come te! Una vita fatta di fallimenti... sbagliavi regolarmente un dente a pernio su tre, ... ».

136 Per questa figura retorica si veda CHAÏM PERELMAN, *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione* (Trad. it. di: *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris 1977), Torino 1981, pp. 125-136. Per gli argomenti quasi logici di Van Schaerbeek si veda lo stesso libro pp. 65-91.

Il giudizio universale come causa giudiziaria prelude ad un'altra argomentazione dallo stesso carattere, in cui Tjalko paragona la vita a una partita di calcio [137]. In una relazione infarcita di linguaggio calcistico, egli paragona Dio all'arbitro. In fine Tjalko arriva alla conclusione che Dio come arbitro ha preso parecchie decisioni sbagliate e perciò dovrebbe essere espulso [138]. Riesce ad elaborare la sua argomentazione in modo così conseguente che Van Schaerbeek gli rende omaggio con l'epiteto « geniale jonge exegeet » [139]. Tjalko anticipa, come abbiamo già notato, con la sua bravura retorica il giudizio nell'inferno di Leenderts. Con la sua argomentazione conseguentemente analogica, spesso dal colorito fortemente blasfemo, Tjalko fonda, infatti, la possibilità di un giudizio su Dio e sulla sua creazione.

Le prediche del pastore protestante Van der Woght, di fronte alle sue pecore nella sala d'attesa, vengono caratterizzate da un altro tipo di retorica: la retorica della classica predica calvinista [140]. Il modo in cui viene presentato questo genere di predica ne mette in risalto l'insensatezza. Vestdijk non descrive il pastore protestante con lo stesso sarcasmo con cui descrive Van Schaerbeek, ma comunque in una maniera da cui risulta che la forma di pensiero delle prediche non può più essere presa sul serio. Dietro la maschera della sicurezza calvinista si nasconde, però, una fondamentale insicurezza:

> Toen hij de ogen opsloeg, was zijn eerste gedachte: dit is het niet, God is anders. Of: God is elders; maar hij wist maar

---

137 *De kellner en de levenden*, pp. 94-95; ed. it., p. 117. Il giudizio universale, e il rapporto tra Dio e uomo in generale, hanno sempre comportato degli aspetti giuridici nel pensiero teologico cristiano. Basti pensare alla fortuna e all'influenza di *Cur deus homo* di S. Anselmo, dove viene provata, con salde argomentazioni la necessità dell'incarnazione e della successiva morte di Cristo.

138 *De kellner en de levenden*, pp. 166-169; ed. it., pp. 207-210.

139 ID., p. 171; ed. it., p. 212: « Questo giovane geniale esegeta ».

140 Le prediche trattano rispettivamente del giudizio universale (pp. 95-96; ed. it., p. 118), di Paolo (p. 171; ed. it., p. 213) e del peccato (pp. 177-178; ed. it., pp. 219-220).

> al te goed, dat God overal was, — een ruimtelijke aanduiding van het onuitsprekelijke mysterie. Bijgevolg was God niet alleen andres, maar God was ook dit. De verantwoordelijkheid van zijn kudde stak hem in de ziel: was God ook dit, dan was dit, misschien, toch het laatste oordeel, en dan... dan bestond de kans, dat een van hen allen, een van de zondaars, een van die lieve mensen, die zo aardig tegen hem waren geweest, het er niet goed zou afbrengen. Kon hij al hun zonden maar vergeven, voordat God het deed... Neen, neen, het was en bleef veiliger niet aan het laatste oordeel te geloven [141]...

Anche il cameriere dà un contributo importante al duello retorico nella sala d'attesa. Pur essendo le sue risposte spesso molto elusive, esse sono in generale piuttosto suggestive. Il cameriere ogni volta che gli viene posta una domanda relativizza le sue stesse risposte. Un esempio:

> Naar mijn idee weet niemand wat de ergste zonde is, ook God niet; dat hangt van allerlei omstandigheden af, en van het hart, dat altijd weer nieuw en altijd weer anders is, en waarop je geen vaste regels kunt toepassen. Men heeft wel eens gezegd, dat liefdeloosheid het ergste kwaad is; maar dan vraag ik mij toch weer af: wie benadeelt men eigenlijk door liefdeloosheid? En daar gaat het toch om: wat men anderen aandoet [142].

[141] Id., pp. 176-177; ed. it., p. 219: « Quando aprì gli occhi, il primo pensiero che attraversò la sua mente fu: no, non è possibile, Dio è diverso. E ancora: Dio è altrove. Ma sapeva fin troppo bene che Dio è dappertutto, una definizione spaziale del mistero ineffabile. Di conseguenza, Dio non era soltanto diverso, ma era anche presente lì. Sentiva la responsabilità per il suo gregge, come una fitta nell'anima: se Dio era lì presente, forse assistevano davvero al giudizio universale, e allora... esisteva la possibilità che uno di loro, uno dei peccatori, una di quelle brave persone che erano tanto gentili con lui, non se la sarebbe cavata molto bene. Ah, se avesse potuto perdonare tutti i loro peccati, prima che lo facesse Dio... No, no, era e continuava ad essere sempre più sicuro di non credere nel giudizio universale... ».

[142] Id., p. 162; ed. it., p. 199: « 'A mio avviso, nessuno sa quale sia il peccato più grave, nemmeno Dio. Ciò dipende da molti fattori e dal cuore che si rinnova sempre ed è sempre diverso e sfida le regole fisse. A volte, si sostiene che la mancanza d'amore sia il

Il cameriere tenta finanche, attraverso un'argomentazione contorta, a difendere il capocameriere Leenderts:

> Dat Leenderts een beest van een vent is daar zal wel niemand onder u aan twijfelen: als er één in de hel thuishoort, dan híj; ik heb wel eens gedacht, dat hij vanaf zijn geboorte nog geen moment buiten de hel geweest is. En dat hij mij haat en vervolgt en slaat, dat heeft u met uw eigen ogen kunnen zien. Maar waarom doet hij dat? Misschien is het toch liefde wat Leenderts drijft; niet op die manier van u, — hoewel alle soorten van liefde toch weer op elkaar lijken... » [143]

Utilizzando queste figure retoriche Vestdijk riesce a rendere comprensibile il dubbio e l'incertezza che incombono sul gruppo. La problematica che il gruppo affronta nella sala d'attesa non consente soluzioni semplici e univoche; la combinazione, nel romanzo, del relativismo come principio fondante e del tono ironico risulta infatti spesso in sofismi, bravure retoriche, certezze fasulle e sofisticherie esegetiche.

Vestdijk riduce così a retorica l'etica e la dogmatica cristiane. Le forme retoriche e le diverse figure dell'argomentazione, usate dai personaggi, non hanno scopo apologetico, come la retorica nel cristianesimo sin dai primi secoli, bensì scopo distruttivo: il trattamento ironico del cristianesimo.

Concludendo, possiamo dire di aver constatato nello scrittore Vestdijk un certo scetticismo, un'attitudine critica e contemporaneamente una vena satirica da non sottova-

male peggiore, ma allora mi domando: a chi porta pregiudizio la mancanza d'amore? E si tratta soltanto di questo, in fondo: del pregiudizio che si infligge agli altri ' ».

[143] Id., p. 163; ed. it., p. 200: « ' Nessuno metterà in dubbio che Leenderts sia una bestia di uomo. Se c'è uno che dovrebbe andare all'inferno, questo è lui. Ho pensato a volte che non abbia mai vissuto un solo istante fuori dell'inferno, da quando è nato. Avete visto con i vostri occhi che mi odia, mi perseguita e mi picchia. Ma perché lo fa? Può darsi che, dopo tutto, Leenderts sia spinto da amore, non allo stesso modo di voi, sebbene tutte le varietà di amore alla fine si rassomiglino... ' ».

lutare. Ne risulta una chiara distanza tra l'uomo dietro l'opera e l'opera stessa e anche una distinzione tra i saggi filosofici e psicologici quali *De toekomst der religie* e *Het wezen van de angst* e l'opera letteraria. Pur non intendendo dire che non ci sia un rapporto tra i saggi e i romanzi è necessaria molta prudenza nel tracciare rapporti diretti tra l'opera saggistica e quella letteraria. Questo rapporto esiste, ma non dà il diritto d'interpretare un romanzo quale *De kellner en de levenden* in termini di *De toekomst der religie* o *Het wezen van de angst*, come abbiamo visto avvenire nei saggi di Abell e Abell-van Soest, che presuppongono una relazione univoca tra i saggi citati sopra e *De kellner en de levenden*, assimilando in modo netto il romanziere Vestdijk al saggista Vestdijk. Ciò non rende giustizia, a nostro avviso, agli aspetti relativizzanti dell'opera di Vestdijk. Considerare il romanzo una sorta di *pamphlet* anti-cristiano non rende conto dell'elaborazione letteraria delle idee in *De kellner en de levenden*.

Partendo dalla convinzione che Vestdijk in questo romanzo abbia elaborato idee filosofiche ed etiche, si pone adesso un altro problema: che genere rappresenti *De kellner en de levenden*, o, più precisamente: si tratta di un romanzo a tesi? Questa domanda ne comporta una serie di altre: come devono essere intese le idee in un testo letterario, come messaggio, come morale? a che cosa rimandano? come vengono elaborate ed interpretate?

Le idee in un testo letterario rimandano praticamente in tutti i casi al mondo esterno, possono cioè essere considerate o come i principi dell'autore o come riducibili ad un'istanza extra-letteraria. Va poi notato che le idee possono essere elaborate letterariamente, o non esserlo; nel primo caso hanno di fatto una funzione letteraria.

Va posta in fine la domanda sul rapporto dei personaggi del romanzo con l'autore: si tratta di ideologi più o meno autonomi o soltanto dei portavoce in senso stretto dell'autore?

In base a ciò cui ho appena accennato si possono verificare diverse possibilità. Se le idee in un romanzo non

vengono elaborate, o lo sono solo minimamente, e se hanno soltanto un significato univoco e non anche uno latente, abbiamo a che fare con un romanzo a tesi in senso stretto, una specie di *pamphlet*. È questo di solito il caso di romanzi in cui un protagonista ben delineato funzioni da portavoce dell'autore ventriloquo e rappresenti, così, specularmente la posizione ideologica dell'autore. Abell e Abell-van Soest tendono fortemente ad un'interpretazione allegorica unidimensionale sulla base degli ampi saggi, riducendo all'elaborazione di un programma non-letterario il processo creativo che sta alla base di *De kellner en de levenden*.

Può il romanzo in questione essere considerato un romanzo di idee in senso ampio, un romanzo cioè in cui siano elaborati elementi filosofici? A questa domanda si può rispondere, a mio avviso, salvo alcune riserve, in modo affermativo. Il libro pone il problema di un'etica senza Dio e le speculazioni etiche e religiose trovano il loro fondamento nella complessità di un mondo senza autorità rivelata. Nessuno negherà che questi siano i problemi che Vestdijk ha trattato a fondo in *De toekomst der religie* e in altri saggi [144]. Vestdijk, però, da vero romanziere e artista quale è, in *De kellner en de levenden* non si riduce ad essere solo il messaggero delle proprie idee. Il romanzo, tanto per cominciare, non ha un unico protagonista, cosicché deve essere scartata la possibilità di manifestare una visione filosofica inequivocabile attraverso la posizione ideologica di un solo personaggio. *De kellner en de levenden* è, per usare le parole di Michail Bachtin, piuttosto un romanzo polifonico che non monologico [145]. Non c'è un personaggio che faccia da portavoce privilegiato dell'autore. Il materiale eterogeneo viene elaborato e controllato, nel romanzo, con grande abilità professionale, ma non dominato da una coscienza monologica. 'L'autonomia control-

---

[144] Si vedano il paragrafo IV e le note 85, 93, 108 e 109.

[145] MICHAIL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (trad. it.), Torino 1968, cap. 1.

lata' dei personaggi, che fa del libro un romanzo di idee in senso ampio viene elaborata da Vestdijk per mezzo di una serie di interventi stilistici che pongono *De kellner en de levenden* nella tradizione di un altro genere classico: la *satira*.

De kellner en de levenden pullula di quelle che vorrei chiamare *mésailliances* carnevalesche. La descrizione dell'arcangelo Michele e quella del vecchio Van der Woght hanno una forte carica simbolica, ma sono elaborate in modo molto carnascialesco [146]. La narrazione è, come abbiamo potuto già constatare, molto ironica. Il romanzo è caratterizzato da molto dialogo e soprattutto da molta polemica. Nella descrizione delle scene di tortura Vestdijk non esita ad adoperare un realismo grottesco e un naturalismo piuttosto rozzo e a volte brutale. La coincidenza di realismo e fantasia, con un massimo di realtà e un minimo di convenzionalità, è caratteristica della satira [147]. Molte descrizioni combinano un rozzo naturalismo e simboli tradizionali, il ché comporta tratti familiari, pur entro una funzione profanatrice. Tutto ciò fa di *De kellner en de levenden* una satira, e non solo degli ideali cristiani, implicando, a mio parere, una distanza ancora maggiore fra autore e materiale letterario [148].

De kellner en de levenden, situato in una realtà fantastica, dove sono soppresse le leggi del tempo e dello spazio, è dominato dalla logica ambivalente dell'incoronazione-spodestamento carnevaleschi, che riguardano a turno il cameriere e il capocameriere Leenderts [149]. Nello

[146] Si vedano i capitoli V e VI.

[147] Cf. MATTHEW HODGART, *La satira* (trad. it. di *Satire*, 1969), Milano 1969, p. 17; GILBERT HIGHET, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1962, p. 3.

[148] Il carattere grottesco e scioccante nello stesso tempo di *De kellner en de levenden* pone questo libro nella tradizione della satira. Delle armi tipiche della satira ne troviamo diverse: ironia, paradosso, antitesi, colloquialismo, oscenità, violenza, vivacità, esagerazione. Cf. GILBERT HIGHET, *o.c.*, p. 18.

[149] Per questi aspetti della satira vorrei rimandare a MICHAIL BACHTIN, *o.c.*, cap. IV.

smascheramento delle certezze fasulle Vestdijk schernisce le piccolezze umane, ma con tono fondamentalmente serio, caratteristico della maniera in cui la satira pone e tratta i problemi etici e morali [150].

Anche il motivo del viaggio è usato spesso nella tradizione satirica; basta pensare a J. Swift, *Gulliver's Travels* [151]. Il viaggio di *De kellner en de levenden* non ha per meta tanto dei paesi fantastici, come in Swift, quanto un altro mondo, una realtà fantastica. Durante il viaggio si viene giudicati. Questa coincidenza di viaggio e giudizio ci consente di leggere *De kellner en de levenden* come una parodia implicita di John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, un libro che in quel periodo restava tra i più letti nell'Olanda calvinista.

In alcuni passi il romanzo può essere letto come una vera e propria satira del calvinismo. Nel capitolo III il controllore su uno dei tanti binari della stazione racconta al gruppo dei 'nordici'.

> 'Om de dooie dood niet', zei de man, grappig ontdaan, 'het is hier nu nog vrij kalm, maar u zult straks eens moeten zien, als de negentiende en twintigste eeuw loskomen uit het noorden van de stad. Doodgewone proleten, met alle respect voor de gelijkheid van de zielen voor God. Het regent nu al klachten, ik word herhaaldelijk opgebeld, daar is uw oneerbiedigheid niets bij, mevrouw, bij wat die snuiters in het gebouw uitspoken. Ze schijnen nu in de bibliotheek te zijn, en daar slaan ze elkaar met Bijbels om de oren' [152].

[150] Lo smascheramento svolge un ruolo fondamentale nella satira; cf. MATTHEW HODGART, *o.c.*, pp. 33 e 128; GILBERT HIGHET, *o.c.*, p. 233; si veda anche NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica* (trad. it. di: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957), Torino 1969, pp. 298-320 (« Il *mythos* dell'inverno: ironia e satira »).

[151] Cf. MATTHEW HODGART, *o.c.*, p. 178; GILBERT HIGHET, *o.c.*, p. 159 sgg.

[152] *De kellner en de levenden*, p. 59; ed. it., pp. 75-76: « 'Nemmeno per sogno!' rispose l'uomo, con un buffo cenno di meraviglia. 'Per ora qui c'è abbastanza calma, ma vedrete fra poco, quando arrivano i secoli XIX e XX dal nord della città. Semplici villani, con tutto il rispetto per l'eguaglianza delle anime davanti a Dio.

I 'nordici' dell'ottocento e novecento possono essere identificati con i calvinisti nederlandesi che si separarono a metà ottocento dalla chiesa riformata e che nel tempo si sono suddivisi via via in sette sempre più ristrette. Questi scismi ecclesiastici si fondavano quasi sempre su una controversia dogmatica ed è ciò cui allude il controllore quando racconta che i nordici si picchiano con delle Bibbie. Vestdijk esprime il suo disgusto per questi calvinisti con il termine « proleten ». Ne fa il modello esemplare dell'intolleranza cristiana. La loro fede fondamentalistica li porta verso un'intolleranza di principio riguardo a tutti coloro che aderiscono ad un'altra fede o ad un'altra convinzione. A confronto dei calvinisti altri fedeli, come gli ebrei e i cattolici, sono giudicati positivamente; sanno almeno gestire meglio i rapporti sociali [153].

Le caratteristiche stilistiche citate, che fanno di *De kellner en de levenden* un romanzo *satirico*, sono state prese in considerazione dalla letteratura critica soltanto sommariamente. Qualche critico degli anni immediatamente successivi alla pubblicazione menziona l'ironia del romanzo, ma senza integrare l'osservazione nell'analisi interpretativa [154]. Ternoo afferma che il romanzo può essere considerato una *farce*, ma l'osservazione rimane isolata nel suo discorso complessivo [155]. Altri critici come Cornets de Groot e Abell e Abell-van Soest, invece, sono troppo presi dai propri presupposti e/o pregiudizi per essere in grado di riconoscere il carattere satirico del romanzo. Cornets de Groot vede delle analogie con il *dramma*, specie nella struttura [156]

Già piovono lamentele, ricevo telefonate in continuazione. La sua insolenza, signora, non è niente in confronto con ciò che si permettono quei bricconi all'interno di quest'edificio. Pare che ora si trovino nella biblioteca e che si stiano picchiando in testa con le Bibbie.' » ('proleten' è stato qui tradotto con 'villani'; Quarantotto-Veenstra traduce con 'proletari').

153 Id., pp. 82-83; ed. it., pp. 103-104.

154 Il critico di *Trouw* per esempio.

155 E. Ternoo, « Over de compositie van De kellner en de levenden », cit., p. 485.

— affinità già osservata da Ternoo [157] —. Jef van de Sande, nella sua introduzione al romanzo, non si pone la questione del genere letterario. Tenendosi sulle generali propone di considerare l'opera una figurazione implicata di *De toekomst der religie* [158]. Altrove tende piuttosto a riconoscervi un romanzo di idee in senso stretto: i personaggi, secondo Van de Sande, interpretano un'idea centrale e *De kellner en de levenden* deve perciò essere preso come *litterature engagée*. A ragione, però, presuppone un'influenza dell'esistenzialismo in quanto il romanzo tematizza problemi di colpa e di responsabilità [159].

Possiamo quindi concludere sostenendo che *De kellner en de levenden* è una satira, ma qualora lo si voglia considerare un romanzo di idee, nel senso ampio della parola, andrebbe letto come un romanzo in cui le idee siano decisamente oggetto di elaborazione letteraria. *De kellner en de levenden* non è soltanto « un gioco », come disse Vestdijk a Theun de Vries; al contrario, assai seriamente il romanzo mette in discussione il carattere definitivo delle soluzioni ai fondamentali problemi etici e religiosi. Il « breidelloos relativisme » di Vestdijk non rappresenta un fine in sé quanto un invito alla riflessione autonoma, senza voler suggerire risposte preconfezionate.

Leen Spruit

156 *De chaos en de volheid*, p. 156.

157 E. Ternoo, *o.c.*, osserva la somiglianza con il teatro.

158 Jef van de Sande, *Simon Vestdijk. De kellner en de levenden*, Apeldoorn 1984, p. 2.

159 Id., p. 27; si veda anche il dibattito intenso con Heidegger e Sartre in *Het wezen van de angst*.

LETTURE

INTRODUZIONE A TRANSTRÖMER

Tomas Tranströmer, uno dei maggiori poeti svedesi del dopoguerra, è nato a Stoccolma nel 1931. Di professione psicologo, nonostante il successo raggiunto in patria e all'estero, soprattutto negli Stati Uniti, non ha mai abbandonato il suo lavoro, continuando a svolgere un'intensa attività in centri di riabilitazione di varie città svedesi. Ha pubblicato sinora nove brevi raccolte: *17 Dikter* (« 17 poesie »), 1954; *Hemligheter på vägen* (« Segreti per via »), 1958; *Den halvfärdiga himlen* (« Il cielo incompiuto »), 1962; *Klanger och spår* (« Echi e tracce »), 1966; *Mörkerseende* (« Colui che vede al buio »), 1970; *Ur stigar* (« Fuori dai sentieri », 1973; *Östersjöar* (« Mari Baltici »), 1974; *Sanningsbarriären*, (« La barriera della verità »), 1978; *Det vilda torget* (« La piazza selvaggia », 1983).

L'eterogeneità e la complessità della sua poesia non consentono di inserire Tranströmer in una ben definita corrente letteraria. Nella sua produzione si possono discernere chiare influenze dell'Eliot dei *Quartets* e di *Ash-Wednesday*, di Ezra Pound, Eluard e, naturalmente, dei maggiori esponenti delle avanguardie svedesi e scandinave in genere. Riprendendo la tradizione simbolista, sulla cui scia si mossero per primi in Svezia Ola Hansson e Vilhelm Ekelund, Tranströmer rivela una straordinaria immaginazione visiva, eccezionalmente concreta nella prima raccolta; si serve di precise indicazioni di tempo e luogo per dare origine ad immagini irreali con l'estensione massima delle metafore. Nelle raccolte successive, le metafore, figure chiave del suo metodo compositivo, assumono progressivamente il carattere di nitide proiezioni di processi inconsci e le immagini sembrano scaturire direttamente dal sogno

e dallo stato di dormiveglia. Le poesie di *Arcipelago autunnale* forniscono esempi eloquenti della sua tecnica di fusione delle metafore, capace di sconvolgere l'ordine del reale, dissolvendone i confini e ricombinandoli in una « surrealtà » desolata e desolante. Il pessimismo cosmico aleggiante su tutta la prima produzione di Tranströmer viene successivamente mitigandosi. Il poeta dà vita e movimento a cose tradizionalmente fisse e immobili e, viceversa, devitalizza e rende inanimati esseri viventi: l'alce, il mitico animale delle fiabe svedesi, non è che un albero pietrificato e le costellazioni, al contrario, si animano, diventando destrieri scalpitanti. L'onnipotenza della metafora, « lo strumento divino » del poeta, come lo definì Ortega y Gasset [1], si esprime esemplarmente attraverso la serie di paradossi che, in uno dei poemi in prosa, *Funchal* (da *Klanger och spår*), « esprimono l'inesprimibile » e si avvicinano il più possibile ad un concetto segreto, difficile a cogliersi. Tranströmer crea una serie di definizioni metaforiche, ciascuna delle quali sprigiona effetti che, come fili invisibili, si intrecciano e, stringendoci in una sorta di fascinazione, ci guidano all'intuizione dell'indicibile. Nella consapevolezza dell'insufficienza della lingua, il poeta si adopera a rappresentare la congiunzione di concetti come vuoto-pieno, presenza-assenza, tramite associazioni di termini antitetici che ricordano il procedimento mallarmeano di oggettivamente negare e linguisticamente affermare.

> L'interno paradosso, il fiore del garage, la valvola verso le buone tenebre. Una bevanda effervescente in bicchieri vuoti. Un altoparlante che diffonde silenzio. Un sentiero che ricresce ad ogni passo. Un libro che può essere letto solo al buio [2].

Ciò che qui non può essere definito, il soggetto primario, per dirla con Max Black [3], è ciò « che l'altro non

[1] J. Ortega, Y. Gasset, *La deshumanización del arte y ideas sobre la novela*, Madrid 1925.

[2] T. Tranströmer, *Funchal*, da *Klanger och spår*, Stockholm 1966.

[3] M. Black, *Models and metaphors; studies in language and philosophy*. Itaca, N.Y., 1962.

può vedere in noi ». Ma anche i soggetti secondari sono una serie di fenomeni non razionalmente ordinabili né logicamente comprensibili. C'è uno scambio, un dialogo fra le varie immagini che contribuiscono a definirsi reciprocamente e, insieme, tendono verso il soggetto primario, di per sé irrapresentabile. Questo rapporto di interazione fra le metafore rispecchia la concezione tranströmeriana di un più vasto rapporto fra poesia e realtà. Non la poesia come modello della realtà, un analogo (come la intende Lotman): ma piuttosto una controimmagine critica, una replica. Questo è particolarmente chiaro nelle ultime raccolte, dove si avverte un maggiore coinvolgimento personale del poeta ed è in atto un processo di avvicinamento fra poesia e realtà. Un avvicinamento relativo, però, misurato e controllato dall'autore attraverso un tratto tecnico ricorrente, gli improvvisi cambi di prospettiva, che fanno pensare ai trasferimenti del limitato nella lontananza di Rimbaud. Come per mezzo di una telecamera, il lettore viene proiettato da un contesto di tempo e luogo particolare e circoscritto ad una distanza remota, nello spazio infinito, in una mitica dimensione al di là del tempo e della storia. L'effetto di relatività temporale ha potere liberatorio: l'effimero sembra così coinvolgere anche gli avvenimenti storici più cruciali. Questo rapporto con la storia ha valso a Tranströmer dure critiche durante gli anni '60, quando fu accusato di scarsa partecipazione alle battaglie politiche dell'epoca. Ma i cambi di prospettiva delle sue liriche sembrano costituire di per sé una risposta, essere la manifestazione letteraria dell'affermazione di Barthes: « Ma se si vogliono trattare i fenomeni culturali in termini di storia profonda, bisogna aspettare che la storia si lasci leggere nella sua profondità: solo in avvenire potremo leggere quello che sta *sotto* alla letteratura dichiaratamente impegnata e *sotto* alla letteratura apparentemente disimpegnata, e che forse esse hanno in comune [4]. La poesia di Tranströmer ci fornisce una contro-

[4] R. Barthes, *Letteratura e significazione* in *Saggi critici*, Torino 1966.

immagine critica del mondo. Le sue liriche sono repliche nel dialogo con il tempo e lo spazio, dove il testo si inserisce assecondando o contraddicendo le voci del passato. Esaminando i testi di Tranströmer, il contrasto che li caratterizza fra l'estrema concisione e lo spessore dei significati, emerge l'enorme importanza dalle pause, degli spazi fra parola e parola, degli eloquenti attimi di silenzio. Nell'intera opera di Tranströmer è infatti presente una costante tendenza al silenzio che a volte aleggia o incombe, altre volte si manifesta chiaramente. La parola è concepita come un'entità negativa e contrapposta ad una lingua ideale, un metalinguaggio, per la ricerca del quale il silenzio è condizione essenziale. « La poesia taciuta, in bianco », ideale di Mallarmé, sembra l'obiettivo di *Dal Marzo '79*, dove le pagine in bianco « si estendono ovunque » e si manifestano i segni della lingua ' autentica '. Le immagini di una natura incontaminata dalla presenza umana rivelano un desiderio catartico, una fuga dalle contingenze umane, uno globale ricerca di assoluto che sul piano del linguaggio si esprime con un'antitesi che ricorda *Ash-Wednesday*: « Speech without word and/word of no speech ».

Un silenzio-mistero costituisce, nell'universo poetico tranströmeriano, che celano i loro frammenti di verità: attualizzazioni dell'invisibile nel visibile. La superiorità dell'invisibile e l'insufficienza del visibile permetta alla poesia, al pari del sogno, di frantumare il mondo e trasportarlo nell'irreale « per irradiarvi misteri che da esso non emanerebbero mai finché è reale ».

Più volte, in interviste e articoli, Tranströmer ha affermato di concepire l'esistenza come un enigma, di cui ci è dato avere solo fugaci rivelazioni, tramite istanti-folgorazioni che avvengono (come il poeta scrive in *Krön* (« Corona » della raccolta *Klanger och spår*) « på lagom avstånd från verkligheten » (quando si è alla giusta distanza dalla realtà). « Lagom » non è traducibile esattamente in italiano: in questo caso si riferisce ad una dimensione in cui non si è né lontani né vicini, né dentro né fuori rispetto al reale. L'autore colloca ripetutamente questa distanza

' media ' nello stato di semincoscienza, fra il sogno e la veglia, momento privilegiato in cui si schiudono i confini fra le due sfere psichiche dei ricordi e dei sogni. Qui i sogni e i ricordi si compenetrano dando origine a quegli attimi di rivelazione che permettono di superare la sottile parete illusionistica che separa l'individuo dal proprio passato ancora vivo ma, nella quotidianità, indistinguibile, « camaleonte nel verde ». Le rappresentazioni di questa fusione si operano sovente attraverso la sovrapposizione di tempi e spazi: interni ed esterni, passato e presente, realtà e sogno: una tecnica suggerita, secondo quanto il poeta stesso afferma, dalla pittura. Nel numero della rivista americana « Ironwood » interamente dedicato a Tranströmer, (USA, n. 13, 1979), Joanna Bankier ha evidenziato l'aspetto surrealista della sua produzione dal 1962 in poi, del resto, sembra essere un approdo naturale, e l'utilizzazione delle teorie freudiane nella sua attività profes. sionale. In una delle liriche più lunghe dell'ultima raccolta, per esempio, *Carillon*, l'autore ci presenta una strana piazza-creatura, « la piazza selvaggia », (che dà anche il titolo alla raccolta), un essere fantastico che egli chiama « un terreno che lievita, una superficie tremante, talvolta piena di gente e talvolta di deserto ». Il suolo perde la sua solidità in un inquietante movimento di forze sconosciute che ricorda vagamente la misteriosa zona del film *Stalker* di Tarkovskij, e nello spazio non ben definito ci si muove ai confini fra la realtà esterna e interna, si materializzano speranze e paure. Attraverso immagini simboliche e profonde, Tranströmer invita discretamente il suo lettore all'intuizione, non tenta di dominarlo; non dichiara, non sostiene mai, si limita a suggerire con un linguaggio di immagini che il lettore, secondo la propria particolare esperienza e cultura, interpreta e vive in modi diversi. Tranströmer, in un'intervista al mensile svedese « Lyrikvännen » (Stockholm, n. 5, 1981), riconosce al lettore la massima libertà di interpretazione, anche in contrasto con la sua idea originale: l'esperienza del lettore deve dialogare con la sua opera. Come già per Eliot, per Tranströmer la poesia diventa un oggetto indipendente che sta fra autore e lettore,

in cui operano forze anonime di cui neppure l'autore è al corrente e che dormono nella sua lingua, nei suoi silenzi, aspettando di concretizzarsi nel dialogo con le diverse esperienze dei lettori. Gli ultimi versi di *Morgonfåglar* (« Uccelli mattutini ») illustrano bene il passaggio di energia vitale fra lo scrittore e la sua creazione poetica, tanto che la poesia più che oggetto sembra divenire addirittura soggetto autonomo, dotato di una vita propria, e affermare la propria libertà: « Fantastico sentire come la mia poesia cresce / mentre io mi ritiro. / Cresce, prende il mio posto. / Mi toglie di mezzo. / Mi caccia via. / La poesia è pronta ».

MARIA CRISTINA LOMBARDI

BREVE SCELTA DELLE POESIE DI TRANSTRÖMER

Da *17 Dikter* (17 Poesie), 1954

ARCIPELAGO AUTUNNALE

Ostinato

Sotto il quieto punto volteggiante della poiana
avanza rotolando il mare fragoroso nella luce,
mastica ciecamente il suo morso di alga e soffia
schiuma sulla riva.
La terra è celata dalle tenebre frugate dai pipistrelli.
La poiana si ferma e diventa una stella.
Il mare avanza rotolando fragoroso e soffia
schiuma sulla riva.

Sera-Mattina

L'albero della luna è marcito e si sgualcisce la vela.
Il gabbiano volteggia ebbro lontano sulle acque.
È carbonizzato il greve quadrato del ponte. La sterpaglia
soccombe all'oscurità.
Fuori sulla scala. L'alba batte e ribatte sui
cancelli granitici del mare e il sole crepita
vicino al mondo. Semiasfissiate divinità estive
brancolano nei vapori marini.

Temporale

Passando, incontro all'improvviso la vecchia
quercia gigantesca, alce pietrificato dalla
chioma sconfinata sulla fortezza nero-verde
del mare di settembre.
Temporale del nord. È il tempo in cui maturano
grappoli di nespole. Vegliando al buio si sentono
scalpitare le costellazioni alle loro poste
lassù sopra l'albero.

HÖSTLIG SKÄRGÅRD

Ostinato

Under vråkens kretsande punkt av stillhet
rullar havet dånande fram i ljuset,
tuggar blint sitt betsel av tång och frustar
skum över stranden.
Jorden höljs av mörker som flädermössen
pejlar. Vråken stannar och blir en stjärna.
Havet rullar dånande fram och frustar
skum över stranden.

Kväll-morgon

Månens mast har murknat och seglet skrynklas.
Måsen svävar drucken bort över vattnet.
Bryggans tunga fyrkant är kolnad. Snåren
dignar i mörkret.
Ut på trappan. Gryningen slår och slår i
havets gråstensgrindar och solen sprakar
nära världen. Halvkvävda sommargudar
famlar i sjörök.

Storm

Plötsligt möter vandraren här den gamla
jätteeken, lik en förstenad älg med
milsvid krona framför septemberhavets
svartgröna fästning.
Nordlig storm. Det är i den tid när rönnbärs-
klasar mognar. Vaken i mörkret hör man
stjärnbilderna stampa i sina spiltor
högt över trädet.

Da *Det vilda torget* (La piazza selvaggia), 1983

Seminario di sogno

Quattro miliardi di uomini sulla terra.
E tutti dormono, tutti sognano.
In ogni sogno si affollano volti e corpi.
Gli uomini sognati sono più di noi.
Ma non occupano spazio...
Accade che ti addormenti a teatro.
A metà dell'opera calano le palpebre.
Un attimo di doppia esposizione: là davanti
la scena è traversata da un sogno.
Poi la scena scompare, la scena sei tu.
Il teatro nella profondità autentica!
Il mistero dell'esausto regista!
Sempre nuovi copioni da studiare...
Una camera. È notte.
Il cielo buio scorre attraverso la stanza.
Il libro su cui qualcuno si è addormentato
è ancora aperto
e sta ferito sull'angolo del letto.
Gli occhi del dormiente si muovono,
seguono il testo senza lettere
di un altro libro —
miniato, senile, veloce.
Una vertiginosa commedia che si stampa
davanti alle mura claustrali delle palpebre.
Esemplare unico. È qui, proprio ora!
Domani tutto sarà cancellato.
Il mistero del grande spreco:
L'annullamento... Come un turista che viene fermato
da sospettosi uomini in uniforme —
gli aprono la macchina fotografica, svolgono il rullino
e lasciano che il sole uccida le immagini:
così la luce del giorno oscura i sogni.
Cancellato oppure solo invisibile?
C'è un sognare-fuori-raggio visivo
perennemente in funzione. Luce per altri occhi.
Una zona dove pensieri striscianti imparano a camminare.
I volti e le figure formano nuovi gruppi.
Ci muoviamo su una strada, fra uomini,
nel calore solare.

Drömseminarium

Fyra miljarder människor på jorden.
Och alla sover, alla drömmer.
I varje dröm trängs ansikten och kroppar —
de drömda människorna är fler än vi.
Men de tar ingen plats...
Det händer att du somnar på teatern.
Mitt under pjäsen sjunker ögonlocken.
En kort stunds dubbelexponering: scenen
där framme överflyglas av en dröm.
Sen finns det ingen scen mer, den är du.
Teatern i det ärliga djupet!
Mysteriet med den överansträngde
teaterdirektören!
De ständiga nyinstuderingarna...
Ett sovrum. Det är natt.
Den mörka himlen flyter genom rummet.
Den bok som någon somnade ifrån
är fortfarande uppslagen
och ligger skadskjuten på sängkanten.
Den sovandes ögon rör sig,
de följer den bokstavslösa texten
i en annan bok —
illuminerad, ålderdomlig, snabb.
En hisnande commedia som präntas
innanför ögonlockens klostermurar.
Ett enda exemplar. Det finns just nu!
I morgon är alltsammans utstruket.
Mysteriet med det stora slöseriet!
Utplåningen... Som når turisten hejdas
av misstänksamma män i uniform —
de öppnar kameran, rullar ut hans film
och låter solen döda bilderna:
så mörkläggs drömmarna av dagens ljus.
Utplånat eller bara osynligt?
Det finns ett utom-synhåll-drömmande
som alltid pågår. Ljus för andra ögon.
En zon där krypande tankar lär sig gå.
Ansikten och gestalter omgrupperas.
Vi rör oss på en gata, bland människor
i solgasset.

Ma altri quanti noi, o forse più,
stanno dietro oscuri edifici
che si levano da entrambi i lati.
A volte uno di loro si avvicina alla finestra
e getta uno sguardo in basso verso di noi.

Men lika många eller fler
som vi inte ser
finns inne i de mörka byggnader
som reser sig på båda sidorna.
Ibland går någon av dem fram till fönstret
och kastar en blick ner på oss.

Da *Det vilda torget* (La piazza selvaggia), 1983.

I ricordi mi vedono

Un mattino di giugno, troppo presto
per svegliarsi, troppo tardi per riprendere sonno.

Devo uscire nel verde gremito
di ricordi, e mi seguono con lo sguardo.

Non si vedono, si fondono totalmente
con lo sfondo, camaleonti perfetti.

Così vicini che li sento respirare
benché il canto degli uccelli sia assordante.

Dal marzo '79

Stanco di chi non offre che parole, parole senza lingua
sono andato sull'isola coperta di neve.
Non ha parole il deserto.
Pagine in bianco dilagano ovunque!
Scopro orme di capriolo sulla neve.
Lingua senza parole.

Cartoline nere

I

Agenda riempita, futuro sconosciuto.
Il cavo mugola la ballata senza terra.
Nevicata sul plumbeo mare. Ombre
si azzuffano sul molo.

II

In mezzo alla vita accade che la morte venga
a prendere le misure dell'uomo. Quella visita
si dimentica e la vita continua. Ma il vestito
si cuce in silenzio.

Minnena ser mig

En junimorgon då det är för tidigt
att vakna men för sent att somna om.

Jag måste ut i grönskan som är fullsatt
av minnen, och de följer mig med blicken.

De syns inte, de smälter helt ihop
med bakgrunden, perfekta kameleonter.

De är så nära att jag hör dem andas
fast fågelsången är bedövande.

Från mars '79

Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk
for jag till den snötäckta ön.
De vilda har inga ord.
De oskrivna sidorna breder ut sig åt alla håll!
Jag stöter på spåren av rådjursklövar i snön.
Språk men inga ord.

Svarta vykort

I

Almanackan fullskriven, framtid okänd.
Kabeln nynnar folkvisan utan hemland.
Snöfall i det blystilla havet. Skuggor
brottas på kajen.

II

Mitt i livet händer att döden kommer
och tar mått på människan. Det besöket
glöms och livet fortsätter. Men kostymen
sys i det tysta.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

TEMI E STRUTTURE DEL FANTASTICO IN *DEN UDØDELIGE HISTORIE* DI KAREN BLIXEN

Den udødelige historie di Karen Blixen può essere considerato a giusta ragione un racconto *fantastico*. Stabilire l'appartenenza di un'opera ad un particolare genere letterario è, talvolta, impresa ardua quanto quella di delineare con precisione i caratteri del genere stesso. Ma il fantastico è da tempo oggetto di studio nella critica letteraria. Ne sono state elaborate, infatti, diverse definizioni teoriche. Alcune tendono a caratterizzare il genere in base allo studio dei temi che gli sono propri (Lovecraft, Caillois); altre, a mio parere più illuminanti, affiancano all'analisi dell'aspetto semantico quella dell'aspetto formale (Todorov, Brooke-Rose). Entrambe le tendenze, tuttavia, condividono l'assunto di base secondo cui l'essenza del fantastico si manifesta in una costante tensione fra realtà e illusione, e nell'ambiguità che da essa deriva. In *D.u.h.* questa ambiguità si può rilevare su più piani, e in primo luogo su quello del suo significato. Oggetto del racconto altro non è che il racconto stesso: la sua possibilità e le sue regole. A questo tema infatti si ispira la storia principale di *D.u.h.*, che narra il progetto di uno dei protagonisti, Mr. Clay, di trasporre sul piano della realtà una storia inventata. L'elaborazione del tema è lenta ma costante. Il lettore può infatti coglierlo fin dalle prime pagine del racconto, che pure sono dedicate soprattutto alla presentazione e alla caratterizzazione interna ed esterna di Mr. Clay.

La malattia costringe Mr. Clay a trascorrere notti insonni tormentato dai dolori. Questa situazione dura fino a quando, convocato una notte il suo segretario per una

revisione di conti, non si accorge che, leggendo, il tempo è trascorso più in fretta, e lui non ha avuto modo di concentrarsi sui suoi dolori e soffrirne. Comincia così a delinearsi l'oggetto narrativo primario di tutto il racconto, la cui prima tappa è costituita dal valore e dalla funzione della produzione scritta. Non uso quest'ultimo termine a caso. Oggetto delle letture notturne di Mr. Clay, infatti, sono per ora solo « regnskaber, kontrakter og overslags ». Ciò che qui è importante è la funzione di distrazione della lettura, la cui scoperta da parte di Mr. Clay è messa in particolare risalto dal narratore:

> Da det blev morgen, syntes han at denne nat var gået mindre langsomt end de andre. Derfor sendte han naeste aften igen bud efter den unge bogholder og lod ham igen laese op af sine bøger [1].

La lettura assume da questo momento sempre maggiore importanza nel racconto. Più avanti viene posto l'accento non più sulla sua funzione di distrazione, bensì su quella di procurare diletto. Questa condizione, tuttavia, si realizza soprattutto se l'oggetto di lettura varia spesso. E infatti, quando il materiale a disposizione è esaurito, Mr. Clay incarica il suo segretario di procurarsi altri libri, libri « ikke om køb og salg, men om andre ting, som nogle folk havde skrevet ned og nogle folk laeste ». Elishama riesce a soddisfare la richiesta del suo principale. Rammenta di possedere, fra i suoi ricordi d'infanzia, un pezzo di carta su cui era stato trascritto un passo della Bibbia, la profezia di Isaia.

Il ritrovamento del testo sacro è un avvenimento che assume grandissima importanza nella dimensione significativa di *D.u.h.*, poiché, se il tema metatestuale era stato fin qui solo accennato, con la lettura della profezia esso comincia a manifestarsi pienamente. Mr. Clay, infatti, abituato ad un tipo di scrittura (contratti, preventivi, libri di

[1] K. Blixen, *Den udødelige historie*, København, Gyldendals tranebøger, 1958, p. 9.

conti) inerente al campo della materia concreta e tangibile (o perlomeno « quantificabile »), rimane sbalordito di fronte al linguaggio allegorico della profezia.

Nel dialogo che segue la lettura del testo sacro, quindi, egli esamina, insieme ad Elishama, la realtà del suo contenuto:

> « Hvad er det for noget? Hvor har du fået det fra? » — spurgte Mr. Clay. (...)
> « Det er noget, som en mand har sat sammen og skrevet ned! » — sagde Elishama.
> « *Skal det da til at ske?* » — sagde Mr. Clay [2].

Le risposte di Elishama tolgono al suo ingenuo principale ogni illusione riguardo alla veridicità delle parole appena ascoltate. Elishama infatti si affretta a chiarire che gli eventi descritti nella profezia sono puro frutto di fantasia. E così, attraverso questa prima esplorazione nel mondo della letteratura prima orale e poi scritta, i confini della realtà vengono — sia pure solo a livello delle parole — superati, e il racconto scivola nell'atmosfera inquietante e ambigua che lo caratterizzerà fino alla fine. L'emergere del contrasto realtà/finzione determina la rottura dell' ' equilibrio ' che era possibile ravvisare in apertura del testo. Questa situazione si esprimeva nella narrazione di eventi ' possibili ' o addirittura storicamente accaduti (« den store pogrom i 1848 »); nei frequenti richiami ad un passato noto ed irrevocabile; nella regolarità di determinate azioni (le letture notturne di Mr. Clay, per esempio, avevano luogo sempre alla stessa ora, « klokken ni », ed erano « en fast regel »).

La visione di un mondo preordinato e stabile subisce, con la lettura della profezia di Isaia, un mutamento irreversibile. Questo è chiaramente messo in risalto man mano che procede il dialogo fra Mr. Clay ed Elishama. Mr. Clay non è per nulla soddisfatto delle risposte ottenute dal suo segretario. È infatti convinto che esistano testi scritti che,

[2] *Idem*, pp. 22-23.

sebbene diversi dai suoi libri di ufficio, raccontano fatti realmente accaduti, o almeno suscettibili di accadere. Questi testi si chiamano « historier ». E per convalidare quanto afferma, ne racconta una. La storia è quella di un marinaio che, abbordato da un vecchio e ricco signore durante una sosta in città, riceve da questi l'offerta di una moneta d'oro da cinque ghinee. In cambio egli si impegna a trascorrere una notte con la bella e giovane moglie del vecchio, in modo che costui possa finalmente avere un figlio che erediti il suo immenso patrimonio. Il marinaio, accettata la proposta, adempie scrupolosamente al suo compito, intasca il denaro e torna alla sua vita di sempre senza rimpianti. La narrazione di questa storia, tuttavia, non raggiunge lo scopo di convalidare le opinioni di Mr. Clay. Elishama infatti gli comunica ad un certo punto di essere anche lui a conoscenza della medesima storia. La sorprendente affermazione del segretario di Mr. Clay dà origine a un nuovo dialogo fra i due personaggi, nel corso del quale i meccanismi metatestuali di *D.u.h.* assumono caratteri di maggiore precisione:

> « Den historie, — sagde Elishama — som de tror at sømanden på skibet havde oplevet, den er aldrig virkelig gået for sig. Alle sømaend kender den og hver enkelt fortaeller den som om han selv havde oplevet den, fordi han vilde ønske at det var således »[3].

Come si può facilmente notare, il racconto registra a questo punto il passaggio dalla discussione generica sulla possibilità della letteratura a quella ben più specifica sulla possibilità e soprattutto sulla funzione di un particolare genere letterario, quello delle favole, di cui la storia del marinaio non è che un semplicissimo esemplare. La storia, come tutte le favole, non è affatto una sequenza di eventi reali: è solo il resoconto dei desideri irrealizzati degli uomini. La sua unica funzione è quella di fornire una risposta 'fittizia' a questi desideri.

[3] *Idem*, p. 30.

Man mano che il dialogo procede, Elishama, personaggio che rappresenta una sorta di controfigura del narratore, fornisce dettagli più particolareggiati sul tema, giungendo a definire persino l'aspetto formale delle fiabe:

> « Selv ordene og saetningerne er de samme »[4].

Per persuadere l'ancora incredulo Mr. Clay, Elishama generalizza più avanti i concetti espressi a proposito della storia del marinaio. Stabilisce così una relazione fra questa e la profezia di Isaia: non v'è nessuna differenza rispetto alle funzioni che svolgono. Entrambe rappresentano la proiezione dei sogni degli uomini, ed entrambe li realizzano nella finzione; non importa se la forma adottata sia quella di un genere 'nobile' come quello della profezia di Isaia, o quella più modesta e apparentemente banale della storia del marinaio. Man mano che viene approfondita la tematica metatestuale, dunque, il confronto realtà/finzione diviene più evidente, e l'ambiguità del testo emerge con maggiore decisione.

Lo svolgimento del racconto mostra poi come Mr. Clay, avvezzo ad avere sempre la meglio sia sui suoi pari che, a maggior ragione, sui suoi dipendenti, non si arrenda affatto a quello che lui interpreta come un tentativo da parte di Elishama e del profeta Isaia di mandare in frantumi la sua visione della realtà.

E così decide, incurante del disappunto del segretario, di attuare la storia del marinaio. Nel corso della messa a punto del pazzesco progetto, la dimensione metatestuale di *D.u.h.* si arricchisce di un nuovo ed importante elemento. In questo luogo del testo, infatti, viene brevemente stilizzato il processo creativo dell'autore di un racconto:

> (...) « Hvor vil de have at den historie skal gå for sig? » — sagde Elishama.
> « Jeg vil at den skal gå for sig her, i mit hus. (...)
> « Javel, Mr. Clay — sagde Elishama — og hvornår ønsker

[4] *Idem*, p. 31.

> de at denne historie skal gå for sig for disse virkelige mennesker? »
> Efter en pause sagde Mr. Clay: « Snart, (...) om en uges tid har jeg kraefter nok »[5].

Una volta delineato il soggetto della storia (rappresentato, in questo caso, dalle vicende del marinaio), l'artista procede con la sua collocazione spazio/temporale (« Jeg vil at den skal gå for sig her, i mit hus. (...) Om en uges tid har jeg kraefter nok ») e, successivamente, con la ricerca dei personaggi che devono interpretarla. A quest'ultima fase del progetto di Mr. Clay è dedicata un'ampia sezione di *D.u.h.*. Perché sia possibile una meticolosa ricostruzione della storia del merinaio è infatti necessaria la partecipazione di una donna giovane e bella che sostenga il ruolo della signora della storia, di un marinaio « autentico » e di un ricco e vecchio signore. Mr. Clay si assume l'impegno di recitare quest'ultimo ruolo, mentre la protagonista femminile sarà una giovane prostituta ingaggiata da Elishama, Virginie. Ma con la ricerca del marinaio il testo viene nuovamente avvolto dall'atmosfera inquietante che caratterizza tutti i suoi momenti di maggiore ambiguità. In questa fase della narrazione si verifica la transizione dal 'non-reale' (la storia del marinaio come era stata presentata nel racconto di Mr. Clay) al 'reale' (la materializzazione della storia stessa). Il piano della realtà e quello della finzione vengono così completamente ribaltati. Questa inversione conduce alla sconcertante conclusione che l'unica realtà possibile è, paradossalmente, quella del non-reale. Le vicende occorse al marinaio, finché rimangono nell'ambito della finzione, hanno un valore e una funzione. La pretesa di poterle attuare, invece, si rivela un'assurda illusione. La storia del marinaio, infatti, non si ripete nella realtà così come era stata presentata nella finzione. Il vero protagonista, benché disposto a seguire nei minimi dettagli il copione di Mr. Clay, non riesce ad evitare di innamorarsi di Virginie, che abbandona perciò assai a malincuore.

[5] *Idem*, p. 36.

Il regno della fantasia, inoltre, non solo ha delle regole e un'organizzazione irriproducibili nella realtà, ma deve esserne anche nettamente distinto. Non può essere violato dai capricci di un uomo ricco e viziato che, alle soglie della morte, pretende l'impossibile. Chiunque pensi, come Mr. Clay, di poterlo fare, determina automaticamente la propria fine e quella del proprio mondo. L'atmosfera di *D.u.h.* dopo il compimento del disegno di Mr. Clay è di cupa inquietudine:

> I den lange spisestue stod bordet endnu daekket og der var endnu lidt vin i glasserne. Lysene var braendt ned, kun een sidste flamme blafrede på sin stage[6].

Il passaggio dell'irreale al reale segna dunque il pieno manifestarsi del fantastico. E non soltanto per una questione di atmosfera. Fino all'ultima pagina del racconto il lettore non è in grado di comprendere quale sorte sia toccata a Mr. Clay dopo la realizzazione del suo progetto. Il personaggio-chiave di *D.u.h.* viene presentato, nelle ultime battute del racconto, muto e immobile « i sin dybe armstol, støttet med puder og fødderne på en skammel ». Nessuno sa se egli sia ancora vivo o se il successo della pazzesca impresa l'abbia stroncato. Il fantastico, sul piano semantico di *D.u.h.*, sembra in definitiva manifestarsi in quella che Todorov definisce l'esitazione del lettore di fronte ad un avvenimento inspiegabile.

L'ambiguità di *D.u.h.* emerge anche sul piano della sua costruzione formale. Il testo costituisce un originale esemplare di racconto « a incastro »: esso cioè si snoda lungo il filo conduttore di una storia principale (quella, appunto, della realizzazione del progetto di Mr. Clay), nella quale vengono inserite continuamente altre storie. Questo tipo di articolazione risulta chiaramente fin dalle prime pagine del racconto. Il narratore infatti, dopo una breve collocazione spazio/temporale della storia e un'altrettanto rapida presentazione di Mr. Clay (« I treserne af forrige

[6] *Idem*, p. 112.

århundrede levede der i Canton en meget rig tehandler, som hed Mr. Clay »), interrompe subito il racconto per introdurre la storia di Monsieur Dupont. Questa non appare priva di legami con la storia base. Le vicende del mercante francese vengono esposte in primo luogo per convalidare le precedenti affermazioni del narratore, secondo le quali Mr. Clay era « en hård mand, hvis eneste lidenskab var penge ». In un secondo momento, poi, presentano elementi contenutistici funzionali alla materializzazione del progetto di Mr. Clay. Fra questi assume grande importanza la casa appartenente a Monsieur Dupont e successivamente confiscatagli da Mr. Clay. Essa costituisce infatti lo spazio in cui si realizzerà la storia del marinaio.

Un altro elemento fondamentale è inoltre rappresentato dall'accenno alla famiglia di Monsieur Dupont, fra i cui componenti compare Virginie, la protagonista femminile del racconto. Da ciò appare evidente come questo « metaracconto » abbia un preciso valore se inquadrato nella dimensione complessiva del testo. Ma non è così per tutti i racconti inseriti. Più avanti il narratore, dopo aver tratteggiato a grandi linee la storia base, la interrompe nuovamente per inserire la biografia di Elishama. Quest'ulteriore metaracconto, a differenza del precedente, non stabilisce alcuna relazione semantica con la storia di Mr. Clay. Esso è introdotto con il solo scopo di conferire maggior valore all'atto narrativo in sé. L'inserimento della biografia di Virginie, invece, si presenta necessario per la comprensione di alcuni elementi della storia. Senza di esso, per esempio, risulterebbe inspiegabile l'atteggiamento di disprezzo che Virginie assume nei confronti di Mr. Clay. Il lettore può giustificarlo solo grazie alla narrazione della vita della protagonista, attraverso la quale apprende che molti anni prima Mr. Clay le aveva ucciso il padre.

Questi metaracconti sono immessi nell'ambito delle zone esclusivamente narrative, che si caratterizzano quindi per una costante moltiplicazione dei livelli di significato.

L'ambiguità che deriva al testo da questo tipo di struttura emerge tuttavia con evidenza soltanto nelle transizioni, assai numerose, dalle fasi narrative a quelle commentative [7]. In questi passaggi si verifica il mutamento della voce narrante: il narratore eterodiegetico, cioè, cede la parola ai diversi personaggi che compaiono di volta in volta sulla scena. Quello che però desta maggiormente l'interesse e la sorpresa del lettore è il fatto che nel corso dei dialoghi i personaggi narrino, dal proprio punto di vista, gli eventi già esposti dalla prospettiva del narratore. Le biografie, a cui ho accennato sopra, diventano così altrettante autobiografie. Il risultato finale è una visione sempre diversa degli eventi rappresentati, da cui deriva la definitiva messa in crisi dello stesso concetto di realtà. L'ambiguità insita nel mutamento dei livelli narrativi diventa manifesta quando i protagonisti di *D.u.h.*, piuttosto che narrare di sé, raccontano la storia del marinaio. È stato già mostrato come, a livello del significato, l'inserimento di questa storia sia determinante per il pieno sviluppo del tema del racconto. Anche sul piano della struttura, però, la storia costituisce un elemento di importanza centrale.

La narrazione di questa storia, eseguita per la prima volta da Mr. Clay, poi da Elishama e Virginie, infine ripetuta da Mr. Clay ai diversi marinai da lui abbordati, oltre a segnare con maggiore evidenza che in alti punti il passaggio dal livello diegetico a quello metadiegetico, lascia emergere chiaramente tutta l'ambiguità dell'idea di realtà. In questo caso, infatti, i punti di vista messi a confronto non sono soltanto due (quello del narratore eterodiegetico e quello del narratore omodiegetico di turno), come nelle transizioni precedentemente prese in considerazione. Qui tutti i protagonisti raccontano sempre la medesima storia, e i livelli della realtà e della finzione diventano interscambiabili e alla fine indistinguibili.

In *D.u.h.*, tuttavia, il più importante mutamento di livelli narrativi si verifica nel momento in cui la storia del marinaio viene messa in scena. In questo caso, nello svol-

[7] Con l'espressione « fasi commentative » si intendono qui, secondo l'accezione di H. Weinrich in *Tempus*, i luoghi dialogati del racconto.

gimento del racconto primo si riproducono le medesime situazioni esposte nel racconto secondo, e i medesimi enunciati narrativi. La narrazione della ricerca del marinaio che prenderà parte alla realizzazione del progetto di Mr. Clay segue punto per punto le tappe del racconto metadiegetico, la prima delle quali si conclude con l'esito positivo della ricerca di Mr. Clay. Le fasi successive sono poi segnate dalla cena, durante la quale Mr. Clay spiega al marinaio i dettagli del suo piano; dall'incontro del marinaio con Virginie nella sontuosa stanza da letto di Mr. Clay e infine dall'addio dei due giovani. La trasposizione della storia del marinaio nella realtà corrisponde sul piano formale ad uno slittamento del racconto metadiegetico sul piano diegetico. Il mutamento di livello narrativo così attuato si può riallacciare alla figura della metalessi, che determina la massima opacità del testo sul piano della sua costruzione. La moltiplicazione dei livelli narrativi si dimostra così un elemento che contribuisce a rafforzare l'atmosfera inquietante determinatasi nel testo sul piano del significato.

L'ambiguità di *D.u.h.* emerge infine sul piano del significante linguistico, e cioè, più precisamente, sul piano dell'enunciato e su quella dell'enunciazione.

Rispetto all'enunciato, si può affermare che una prerogativa del discorso fantastico è costituita dall'uso del linguaggio figurato. Niente più e meglio di questo, infatti, determina quell'ambivalenza di significato necessaria a mettere in contrapposizione illusione e realtà.

Il linguaggio figurato viene largamente impiegato in *D.u.h.*. Si considerino innanzitutto le zone tipicamente narrative, occupate per lo più dall'analisi dei personaggi. Quello che maggiormente colpisce è il modo in cui viene eseguita la caratterizzazione. In *D.u.h.* non tutti i personaggi sono rivestiti della stessa importanza. Non è difficile notare, per esempio, come a Mr. Clay, l'unico personaggio presente dall'inizio alla fine della storia, sia dedicata una caratterizzazione assai rapida e superficiale. Essa è infatti costituita da un breve ritratto esterno (« Han var en høj,

tør og tillukket gammel mand. »), cui si affianca una delineazione approssimativa dei suoi tratti interiori (« Blandt de øvrige europaeere i Canton, havde han ord for at vaere en hård mand, hvis eneste lidenskab var penge »).

Mr. Clay può essere definito, in altre parole, un tipico « flat character », la cui consistenza è determinata soprattutto dalla funzione che svolge nell'ambito del racconto: quella di mettere in moto l'azione della storia principale. E il tipo di discorso adoperato dal narratore per tratteggiare un personaggio di questa entità è semplice, lineare, ai limiti del convenzionale.

Considerazioni diverse si possono fare invece per Elishama e Virginie, senza dubbio i personaggi più dettagliatamente caratterizzati di tutto il racconto. È interessante notare come il narratore, per manifestare la complessità dei due protagonisti, faccia ricorso all'uso del linguaggio figurato. Ad Elishama è dedicata una minuziosa caratterizzazione psicologica, che prende avvio con la narrazione delle atrocità da lui subite nel corso dell'infanzia. Per mettere a fuoco gli effetti delle torture sullo sviluppo della sua indole, il narratore impiega un paragone metalogico:

> Ting, som ikke kunde fortaelles, og knap genkaldes i tanken, bevaegede sig *som store dybhavfisk* på bunden af sine dunkle sind [8].

Della stessa figura retorica si avvale poi per designare l'atteggiamento assunto da Elishama nei confronti del mondo esterno:

> Her sad han ved sin pult, *som et redskab hvaesset på slibesten* til den yderste skarphed [9],

---

[8] BLIXEN, *op. cit.*, p. 13.
[9] *Idem*, p. 14.

e il suo vuoto interiore:

> Udadtil og indadtil *lignede han en slags insekt*, en myre som vilde vaere hård at knuse selv for en støvlehael [10].

Anche alla protagonista femminile del racconto viene dedicata una dettagliata caratterizzazione interna, che passa ancora una volta, attraverso la rievocazione di brevi aneddoti legati al suo passato. Alcuni di essi, come quello qui riportato, sono caratterizzati da un'evidente valenza metaforica:

> Den yndige Mademoiselle de Montijo havde ladet kejser Napoleon at vide at den eneste vej til hendes sovekammer gik gennem Nôtre-Dame kirken [11].

Interessante è anche, nel caso di Virginie, la sua caratterizzazione esterna, eseguita anch'essa attraverso l'impiego del linguaggio figurato:

> Virginie var trods sin bevaegede fortid endnu ung og frisk, med noget blomsteragtigt over sig, som om der havde stået en stor rose i vand i stuen [12].

La seconda parte del periodo mette in evidenza l'uso di un paragone metaforico, con il quale vengono designate le qualità esteriori della protagonista.

I campi semantici da cui vengono tratte le figure retoriche, come è possibile rilevare già ad una prima lettura, variano da un luogo all'altro del testo senza seguire regole particolarmente precise. Si può affermare tuttavia che, per la caratterizzazione dei personaggi, il narratore attinge spesso al mondo della natura: i dolorosi pensieri di Elishama si agitano come « dybhavfisk », mentre Virginie è giovane e fresca « som en rose ».

---

[10] *Idem*, p. 15.
[11] *Idem*, p. 53.
[12] *Idem*, p. 43.

Il linguaggio figurato trova però la sua massima utilizzazione nelle zone dialogate di *D.u.h.*, la prima e più significativa delle quali è quella che apre il terzo capitolo. Questo luogo del testo è deputato alla lettura della profezia di Isaia. Il brano tratto dalla Bibbia utilizza un linguaggio altamente simbolico. Le metafore che si addensano in apertura del testo (« Den øde mark skal blive til en sø og skal blomstre som en rose »), e soprattutto in chiusura (« Da skulle de blindes øjne åbnes, og de døves øren oplades... »), nonché l'uso delle voci del *fremtid*, ne fanno un'allegoria.

La polivalenza significativa del linguaggio figurato, evidentissima nel caso di una allegoria, viene messa in luce all'interno del testo stesso nel corso del dialogo fra Mr. Clay ed Elishama. Con questa discussione non è possibile delineare il limite fra realtà e immaginazione. Per spiegare a Mr. Clay il significato « reale » della profezia, infatti, Elishama si avvale paradossalmente di altre figure retoriche, in particolare di paragoni ed *exempla*. In tal modo l'ambiguità del discorso, emersa in *D.u.h.* con l'introduzione del testo allegorico, viene come moltiplicata proprio dal tentativo dei protagonisti di smorzarla.

Nel corso dei dialoghi che intercorrono in un secondo momento fra Virginie ed Elishama trovano poi posto alcune significative metafore:

> « Det er det, — fortsatte Elishama — at linjerne i et mønster undertiden løber den modsatte, vej, af man ventede, som i et spejl » [13].

La figura retorica è tratta in questo caso dal campo delle arti visive. La metafora si incentra infatti sul termine « mønster », che vuol dire disegno, figura o paradigma, e che qui simboleggia il destino.

Più avanti si ritrova ancora una metafora, attraverso la quale Elishama commenta la propria condizione e quella

---

[13] *Idem*, p. 59.

di chiunque altro si sia trovato, come lui, a dover affrontare una sorte avversa:

> « Hvis man skal sidde i mørke, er det bedst at sidde i sit eget mørke » [14].

Qui una sensazione visiva rappresenta uno stato d'animo. Il termine « mørke », infatti, sostituisce il concetto di solitudine, costituendo il punto centrale della metafora.

In definitiva, sia che l'uso del linguaggio figurato risulti funzionale al rafforzamento degli elementi metatestuali del racconto, sia che attraverso di esso vengano caratterizzati i personaggi, va sottolineata la sua importanza nella determinazione del fantastico sul piano dell'enunciato.

Un ruolo importantissimo spetta inoltre, nel racconto fantastico, alla figura del narratore. La stranezza di un evento, infatti, determina nel lettore una maggiore esitazione se esso viene presentato da un narratore che si dice protagonista e/o testimone dell'evento stesso. In altre parole, il narratore che meglio si addice al fantastico è quello omodiegetico. Rispetto a questo elemento del discorso fantastico, *D.u.h.* registra una trasgressione. Il racconto, infatti, è organizzato da un udibilissimo narratore eterodiegetico. Questo, tuttavia, non impedisce affatto che la materia narrata mostri tutta la sua inafferrabilità. In *D.u.h.*, il narratore, per quanto abbia una visione completa di ciò che espone, non sottolinea mai la veridicità del suo racconto. Al contrario la smorza in continuazione facendo ricorso all'uso di verbi e formule modalizzanti. Un esempio fra i tanti può essere fornito prendendo in considerazione la zona iniziale del racconto. Come si ricorderà, questa parte è occupata dalla breve caratterizzazione di Mr. Clay, definito « en hård mand, hvis eneste lidenskab var penge ». La negatività del personaggio, sottolineata apparentemente in modo inequivocabile, viene in realtà notevolmente sfocata, qualche riga più sopra, dall'im-

[14] *Idem*, p. 60.

piego della formula modalizzante « havde ord for », che esclude automaticamente la certezza che Mr. Clay sia proprio come è stato descritto. Più avanti, a proposito degli aneddoti raccontati sul conto dello stesso personaggio, il narratore dice che essi « syntes at stemme med den almindelige opfattelse af ham »: questa volta è il verbo modalizzante « syntes » che svolge la funzione di mettere in dubbio le affermazioni del narratore.

Il percorso del fantastico in *Den udødelige Historie*, dunque, segue lo sviluppo della sua tematica principale e della sua costruzione formale, arricchendosi man mano del contributo del linguaggio figurato e dell'inattendibilità del narratore.

ANNA GRAZIA CALABRESE

« LE INVISIBILI », UNA PARODIA RIFLESSA NELLO SPECCHIO

0. Le commedie di Ludvig Holberg hanno sempre suscitato per un verso o per l'altro polemiche di varia natura nell'ambito della critica. Una di queste riguarda la questione delle fonti letterarie, e in particolar modo la misura della loro compenetrazione all'interno delle commedie di Holberg. È opinione comune, tuttavia, che il gusto e in particolare gli elementi tecnici e i precetti teorici delle commedie di Molière e della tarda Commedia dell'Arte (quella che si sviluppò in Francia a partire dal seicento, e che nella prima metà del settecento era ancora molto rappresentata nei teatri francesi) siano comunque da considerarsi per Holberg fra le fonti di maggior rilievo.

L'intento di questo articolo è quello di mostrare un esempio concreto di come Holberg riesca a manipolare la struttura di un suo modello per offrire poi un prodotto letterario finito di chiara ispirazione italo-francese, ma con prerogative inconfondibilmente individuali. Con l'occhio sempre attento ai maggiori commediografi, antichi e moderni, Holberg riesce a non essere né un pedissequo imitatore senza risorse né un epigono adulatore. Al contrario, si dimostra ogni volta un geniale ed originalissimo interprete dei sentimenti borghesi della Danimarca del suo tempo.

La scelta del testo di Holberg da analizzare è caduta su *De Usynlige*, in quanto questa commedia d'intrigo è atipica, e forse può aiutare a capire più a fondo la eclettica ed elastica personalità poetica di Holberg. *De Usynlige* infatti, sebbene abbia un tema esclusivamente amoroso (cioè non sfrutti il tema dell'amore per moralizzare su altri

argomenti, come accade nelle altre commedie di Holberg), non può dirsi appartenere al gruppo di commedie holberghiane che hanno una f o r m u l a simile a quella impiegata nella tarda Commedia dell'Arte in Francia [1]. Al contrario invece è molto vicina allo s t i l e comico di quel tipo di teatro, in quanto presenta lo stesso tipo di personaggi (alcuni hanno perfino gli stessi nomi, in francese), organizza lo stesso tipo di intrighi, fa uso delle maschere, dei lazzi, ricrea insomma l'atmosfera italo-francese tipica di quel teatro.

All'interno di questa commedia, però, (all'apparenza più leggera delle usuali commedie morali di Holberg) sorge inattesa una struttura secondaria che rompe l'impalcatura su cui poggia la struttura primaria che racconta la vicenda amorosa. La commedia d'amore si trasforma così in parodia di costume e dà modo a Holberg di produrre, anche in un ambito a prima vista esclusivamente scherzoso ed innocuo, la sua questa volta velata moralizzazione.

In questo senso *De Usynlige* appare come un esempio della ricerca, da parte di Holberg, di andare sempre al di là dei limiti delle regole strettamente tradizionali, pur rimanendo legato ad un ordine formale rinnovato ma rigoroso e puntuale; ricerca che è fra le caratteristiche distintive essenziali della drammaturgia di Holberg.

1. *De Usynlige* è una commedia, come dicevo più sopra, in cui il tema dell'amore non è a prima vista uno strumento per mettere in risalto un altro elemento tematico più rilevante. Qui l'amore sembra essere il punto centrale del dramma. Il tema dell'amore sembra bastare a se stesso.

Questo potrebbe far pensare che Holberg abbia eliminato dalla commedia per una volta la moralizzazione acuta,

[1] Per uno studio della struttura comica di Holberg comparata con quella della Commedia dell'Arte v. per tutti O. J. Campbell ir., « Holberg and the Commedia dell'Arte » in *The Comedies of Holberg*, New York, Benjamin Blom, 1914, (II ediz. 1968) pp. 139-196; e anche G. S. Argetsinger, *Ludvig Holberg's Comedies*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1983, pp. 25 ss.

per altro storicamente accettata, che il genere comico aveva subito dal tempo della Commedia dell'Arte a quello di Holberg. Lo scopo era stato quello di offrire un prodotto letterario più classico e meno condiscendente verso una forma troppo popolare di commedia di piazza, che Holberg aveva sempre aborrito, e che cominciava del resto anche a passare di moda. Questa volta, in *De Usynlige*, Holberg è vicino più che mai non tanto alla formula quanto, come ho già accennato, allo stile della Commedia dell'Arte, così come si presenta nella raccolta *Théâtre Italien* a cura di Evaristo Gherardi (1700), che può ormai considerarsi una delle fonti indiscutibili per la produzione comica di Holberg [2].

[2] Segnalo cronologicamente, qui di seguito, i passaggi principali della problematica delle fonti italo-francesi di Holberg.

Il primo a parlarne fu K. L. Rahbek, *Om Ludvig Holberg som lystspildigter og om hans lystspil*, I-III, 1815-17, il quale suggerì l'importanza di certe similitudini delle commedie di Holberg con la raccolta di Gherardi. Poi fu la volta di un tedesco che aveva tradotto nella sua lingua tutte le commedie di Holberg e che accreditò la fonte italo-francese di Gherardi screditando automaticamente Molière: R. Prutz, *Ludvig Holberg, Ein Beitrag zur Geschichte der dänischen Literatur, in ihrem Verhältnis zur deutschen*, Lpz., 1844. Questo suscitò il rammarico di un francese che pretendeva l'indiscutibile predominio di Molière come fonte per le commedie danesi: A. Legrelle, *Holberg considéré come Imitateur de Molière*, 1864 (un lavoro molto accurato ma che ha il difetto di non essere troppo imparziale). Finalmente si arriva ad un indagine più precisa e concreta dei modelli italo-francesi di Holberg con O. Skavlan, *Holberg som komedieforfatter*, 1872. Nel nostro secolo i contributi sono moltissimi, è il caso di citarne solo qualcuno rappresentativo: O. J. jr. Campbell, *The Comedies of Holberg*, 1914, in cui l'indagine sulla Commedia dell'Arte si estende alla struttura interna della commedia. H. Brix, « Holberg og Théâtre Italien », *Edda*, XI, 1919; da questo saggio in poi, in realtà, poco si è aggiunto per quanto riguarda un confronto testuale dei prestiti di Holberg da Gherardi inaugurato da Rahbek. Si tengano presenti comunque per uno studio a questo riguardo anche testi importanti come Chr. Elling, *Den Italienske Nat*, 1947; e A. E. Jensen, *Studier over Europeisk drama i Danmark 1722-70*, (quest'ultimo è corredato di una lista completa di tutte le opere teatrali rappresentate sulla scena danese dal suo inizio fino al 1770).

Una caratteristica del *Théâtre Italien* è che non vi si trova traccia né di intenti moralistici né di tentativi di commedia di carattere. Al massimo si può arrivare alla satira grottesca o a concentrare il perno della commedia sui lazzi del tipo fisso Harlequin. Né si può pretendere tanto di più da un tipo di teatro che proviene direttamente dai canovacci della Commedia dell'Arte più antica, e che in alcuni casi conserva un linguaggio non ancora del tutto mutato, misto di italiano e francese (come ad es. in *Colombine Avocat pour et contre*). Qualche anno più tardi Luigi Riccoboni avrebbe auspicato una riforma del teatro nel senso di una più accentuata problematica morale all'interno delle commedie, che andasse di pari passo coi tempi e che non azzardasse satire troppo feroci e poco istruttive, com'era stato per la commedia all'improvviso. A causa di quelle satire egli stesso aveva dovuto del resto pagare amaramente di persona [3].

Riccoboni non poteva però condannare del tutto la commedia all'improvviso (con cui in fondo era nato, e su cui si era formato, come attore e come uomo di cultura). Voleva tuttavia conferire alla commedia una funzione moralistica, per mezzo di un carattere da analizzare, come aveva fatto Molière.

> Pour concilier ces deux aspirations, il exige que la comédie de caractère soit construite sur une intrigue, et que l'intrigue ait sa source dans le caractère [4].

Questo procedimento (che è poi appunto quello di molte commedie di Molière) è lo stesso anche di molti

[3] Per una biografia analitica ed esaustiva di Luigi Riccoboni v. de Courville, *Luigi Riccoboni dit Lélio*, I-II, Paris, L'Arche, 1967.

[4] Cfr. L. Riccoboni, *Observations sur la Comédie et sur le Génie de Molière*, Paris, Vve Pissot, 1736, p. 29 s. Che Holberg conoscesse questo libro lo si rileva dalle osservazioni che fa nell'epistola 506a (cfr. L. Holberg, *Epistler*, a c. di F. J. Billeskov Jansen, op. cit., vol. V, p. 167) a proposito di un'analisi del Riccoboni sulle fonti di Molière; ma è ovviamente impensabile che se ne sia servito come manuale di regole teatrali, visto che nel 1736 Holberg aveva già scritto quasi tutte le sue commedie.

drammi di Holberg. In *De Usynlige* invece si verifica la costruzione di una commedia, ripeto, apparentemente più leggera e basata solo sull'intrigo amoroso, del tipo appunto presente nella raccolta di Gherardi. Cercherò di mostrare in questo articolo il modo in cui Holberg riesce ad inserire all'interno della struttura amorosa superficiale un'altra struttura più profonda e nascosta, che mette in evidenza appunto una parodia di costume di chiaro intento moralistico.

L'ispirazione della fabula di *De Usynlige* Holberg l'ha presa dal *Roman Comique* di Paul Scarron (1610-1660), romanzo incompiuto (scritto dal 1651 al '57) in cui si racconta (libro I, cap. 9) di uno spagnolo di nome Don Carlos che si innamora di una principessa, vista in costume e mascherata in occasione di una festa [5].

Holberg trova il modo di rendere questa storia più vivace drammaticamente con il sussidio di una storia secondaria, parallela a quella principale, vissuta dal servo dell'innamorato: ma ovviamente con un finale diverso.

Lo sdoppiamento della *fabula* in due storie simmetriche, oltre ad essere un'operazione drammaticamente efficace, è un espediente di cui Holberg si serve con maestria per non distaccarsi troppo dal suo tipico metodo didattico e moraleggiante (*utile dulci*), pur proponendo una forma comica insolita per lui e, ma solo apparentemente, più leggera. Si può facilmente individuare infatti nell'intrigo secondario ai danni di Harlequin una parodia della storia principale, legata al suo padrone Leander, che produce una divertente critica di certe convenzioni sociali tramite un accostamento formale di scene simmetriche o parallele.

[5] Come fa notare Carl Roos, coprirsi il volto con una mezza maschera nera era una consuetudine francese di antica data. Si usava la maschera alle feste e anche quotidianamente come oggetto ornamentale fin oltre il Settecento, come mostrano alcuni ritratti d'epoca. La maschera veniva usata del resto anche come protezione dal vento e dal sole, e questa usanza venne adottata anche in Danimarca. Cfr. L. Holberg, *Komedier*, a c. di C. Roos, op. cit., vol. III, p. 454, nota 4.

2. La vicenda della commedia è questa. Leander si è innamorato di una fanciulla, nonostante non l'abbia mai vista in volto a causa di una maschera che la bella « invisibile » non si è mai voluta togliere. Leander racconta ad Harlequin che qualche giorno dopo l'incontro con la bella mascherata fu rapito e portato in gran pompa dinanzi ad una splendida fanciulla, follemente innamorata di lui. La fanciulla tentò di dissuaderlo dall'amare la « invisibile », ma egli rimase fermo sui suoi sentimenti e rifiutò l'amore visibile per quello invisibile. Harlequin lo prende in giro, ma poi si accorge che forse l'amore che si fa attendere e desiderare può essere più piacevole da gustare di quello profferto con troppa facilità. Harlequin decide così di abbandonare la sua promessa sposa Colombine, troppo precocemente condiscendente, e di andare alla ricerca di un amore più combattuto e sofferto, come quello di Leander. Harlequin vuole trovare una « invisibile » come la fanciulla mascherata del suo padrone. Magdelone consola Colombine promettendo di aiutarla nella vendetta contro Harlequin. Harlequin incontra la sua « invisibile » e, dopo breve e contrastato corteggiamento, si innamora ardentemente di lei.

Leander, mosso a compassione, dona l'anello regalatogli dalla sua « invisibile » alla splendida fanciulla innamorata di lui, in segno di stima per la fanciulla e come ricordo della sua persona. La « invisibile » infine si rivela a Leander togliendosi la maschera e mostrandogli lo stesso anello. È in realtà la stessa fanciulla innamorata di Leander, che ha combinato tutto questo intrigo (il mascheramento, il rapimento, lo scambio dell'anello) per mettere alla prova l'amore di Leander; convinta, convolano a felici nozze. Anche l'altra « invisibile » si rivela ad Harlequin, ma questa volta sotto la maschera c'è una vecchia bruttissima che Harlequin ovviamente rinnega.

Il fratello della brutta « invisibile » vuole però costringere Harlequin a mantenere le promesse fatte alla brutta sorella. Solo Colombine, a cui Harlequin era già da prima promesso sposo, può salvarlo. E Colombine lo salva, ma

solo a rigide condizioni. Harlequin è costretto ad accettare, e anche lui e Colombine si sposano.

Come si vede chiaramente, in questa commedia convivono due storie simmetriche, o meglio uguali e contrarie, che si intrecciano attraverso l'osservazione e l'imitazione del protagonista di una rispetto a quello dell'altra. Harlequin osserva e imita le azioni del padrone Leander. È da questa imitazione che scaturisce dalla commedia una vera e propria parodia di costume, rivolta contro i vezzi esageratamente manierati della società settecentesca, soprattutto per quel che riguarda i sentimenti.

La parodia ha luogo, per mimesi di azione, non solo tramite un personaggio (e il tipo fisso Harlequin, con le movenze e le gags direttamente tolte dallo stile della Commedia dell'Arte, è il personaggio più adatto per questo tipo di impiego) [6], ma anche attraverso una rispondenza interna di strutture fra le due situazioni amorose. È l'evoluzione della parodia entro la struttura, come dire, riflessa che cercherò di individuare nella commedia. Per praticità suddividerò *De Usynlige* in diversi segmenti che riflettano appunto il prodursi e lo svilupparsi della parodia all'interno della struttura comica.

Segmentazione:

a) (I,1): Dialogo fra Leander e Harlequin. Leander spiega il suo amore per la Usynlige. Gags ironiche di *Harlequin che disapprova.* Leander racconta gli antecedenti della sua storia e dà cenno del rapimento da parte della splendida fanciulla.

b) (I,2-3-4): Leander incontra la Usynlige. Harlequin, da solo, riflette e si convince ad *imitare il padrone.* Simbolicamente si formano le coppie che trionferanno alla fine. Leander parla

[6] Per uno studio di *De Usynlige* in funzione di Harlequin e della Commedia dell'Arte v. l'opuscolo di B. Holm, « Holbergs Harlekinader », *Aktuelle Teaterproblemer* 16, Aarhus, Institut for Dramaturgi, 1984.

d'amore passeggiando con la Usynlige (fuori scena); in scena Harlequin adopera tutti i suoi lazzi verbali per abbandonare Colombine. *Si preannuncia la parodia.*

c) (I,5): Magdelone consola Colombine e le promette aiuto nella sua vendetta contro Harlequin.

d) (II,1-2): La seconda Usynlige si presenta ad Harlequin. Harlequin imita i modi di Leander. Situazione simmetrica rispetto a quella di Leander in I,2. *La parodia dei modi è in corso.* Appuntamento di Harlequin con la sua Usynlige fra breve. Harlequin non vuole rivelare la sua storia a Leander per paura che lui si innamori della sua nuova fiamma. La parodia si accentua.

e) (II,3-4-5): Leander, da solo, parla dell'amore della sua Usynlige. Siamo al *centro del dramma* (II,4): la Usynlige si presenta senza maschera, ma Leander la vede solo come la fanciulla innamorata di lui, e non come la sua Usynlige. *La parodia si complica*: da « invisibile » irremovibile a « visibile » compiacente (come lo è Colombine). Leander la rifiuta (similitudine con Harlequin). Ulteriori rispondenze fra le coppie fanno di questo segmento la fusione dei due livelli sociali. Altri elementi in direzione di un riconoscimento formale della parodia. Dono dell'anello alla fanciulla innamorata.

f) (II,6): Harlequin canta una poesia alla finestra della sua Usynlige. *Ulteriore espansione della parodia*, che tuttavia non è ancora ufficialmente dichiarata da un personaggio.

g) (III,1): Incontro fra Harlequin e la sua Usynlige. Imitazione delle espressioni linguistiche non solo poetiche (cfr. segm. f) ma anche quotidiane dei padroni. I due livelli sociali sono ora accomunati anche linguisticamente.

h) (III,2): Leander e Harlequin sono ormai equivalenti e sullo stesso piano anche strutturalmente (Leander parla come Harlequin in I,1). L'intera scena presenta una struttura molto simile a quella del segm. a). *Rivelazione ufficiale della parodia* da parte di Leander.

i) (III,3-4): Scene allo specchio: riconoscimento della Usynlige di Leander (si toglie la maschera e mostra l'anello): la Usynlige e la bella rivale sono una persona sola. Riconoscimento della Usynlige di Harlequin (si toglie la maschera): è una donna bruttissima e vecchia. *La parodia ha raggiunto il suo climax.*

l) (III,5-6): Harlequin deve sposare la vecchia, lo impone il fratello di lei. *Tentativo di moralizzazione.* Colombine detta le condizioni per la salvezza. Concretizzazione della morale della parodia: tentativo di riforma dei regolamenti da parte di Harlequin.

Fin dall'inizio della commedia traspare l'intenzione di Holberg di attuare una parodia degli atteggiamenti manierati della società di rango. La cosa più logica e più attraente da fare non poteva essere che quella di affidare la parodia ai lazzi e alle gags del servo più indisciplinato e divertente di tutti i tempi, l'Arlecchino della Commedia dell'Arte [7].

---

[7] Il modello di servo utilizzato da Holberg corrisponde all'Arlecchino più antico, cioè il tipo sciocco e pieno di verve che non consegue mai vittorie nelle sue imprese, e che per sua natura è sempre pronto a lasciarsi sfuggire di bocca profonde verità sociali, anche al prezzo di violente bastonature. Per una evoluzione dei vari tipi di Arlecchino all'interno della Commedia dell'Arte cfr. A. Nicoll, *The World of Harlequin*, Cambridge Univ. Press, 1963, (trad. ital. Milano, Bompiani, 1980, pp. 64-77). Nel libro T. Krogh, *Studier over Harlekinader på den danske Skueplads*, Kbh., 1931, p. 33, l'autore sostiene che quello di Holberg vuole essere un Arlecchino simile a quello della compagnia di Riccoboni, che Holberg

Il modo più classico di fare una parodia è quello di far imitare ad un personaggio non serio una azione di un personaggio ritenuto serio. Holberg, oltre a questo stadio parodistico superficiale, vuole aggiungere qualcosa di più complesso. Vuole cioè spingere lungo il corso della commedia sia Harlequin all'imitazione e all'immedesimazione con Leander, sia Leander ad una similitudine sottile e meno vistosa col suo servo. Lo stesso avviene più o meno direttamente anche per gli altri personaggi, in modo che lo sdoppiamento e l'intrecciarsi dei ruoli amplifichi l'effetto della parodia. Holberg mira ovviamente all'equiparazione dei livelli sociali, per fare in modo che il padrone, ridotto sullo stesso piano del servo, possa essere facilmente preso in giro dal servo medesimo.

Nel segmento a) Harlequin inizia la sua funzione di catalizzatore della parodia attraverso il suo tipico atteggiamento ironico e scherzoso nei confronti del padrone. Questa prima scena si presenta però piuttosto come un'introduzione alla parodia vera e propria.

Harlequin nella sua prima battuta nota già un notevole cambiamento in Leander, al punto che

> hvis jeg ikke havde hørt jer Røst, havde jeg umueligt kunde kiende jer igien, saadan er I forandret paa en Maaneds Tid [8].

---

stesso aveva avuto occasione di ammirare a Parigi. Si tratterebbe cioè del tipo sentimentale e « grazioso », dai risvolti patetici.

Holberg stesso, ad ogni modo, parla delle sue preferenze fra i diversi Arlecchini nell'Epistola Prima (cfr. L. Holberg, *Vaerker...*, vol. 12, p. 155). I servi di Holberg in questa commedia prendono in prestito il loro nome da quello dei personaggi corrispondenti nella raccolta *Théâtre Italien* di Gherardi. Preferisco mantenere i nomi francesi di Harlequin (o talvolta Arlequin) e Colombine anche in questa sede, onde evitare una confusione dei servi di Holberg coi tipi fissi più propriamente italiani da cui essi derivano.

[8] « Se non avessi sentito la vostra voce, non avrei mai potuto riconoscervi, tanto siete cambiato nel giro di un mese », cfr. L. Holberg, *Vaerker i tolv bind*, a c. di F. J. Billeskov Jansen, Kbh., Rosenkilde og Bagger, 1969-71, vol. 6 (n° 263-314), p. 263. Userò per l'analisi di questa commedia esclusivamente il testo presente in questa edizione, a cui rimando per ogni passo citato.

Harlequin prosegue nella presentazione dello stato di Leander, che prima era ben in carne, ma che ora sembra malandato:

> Nu seer I ikke anderledes ud, end en vandrende Ridder, en Don Qvichot [9].

Leander non solo ha subito un cambiamento, ed è magro come un servo, ma è addirittura paragonato alla più significativa figura parodistica di un superiore livello sociale. Don Chisciotte: la parodia in persona di una classe sociale intera, del nobile cavaliere errante.

Quindi già dalle primissime battute c'è da attendersi una evoluzione della commedia in senso parodistico, anche se, com'è convenzione, Harlequin si affretta a chiarire che la diversità del suo padrone deve attribuirsi probabilmente all'amore. Ma c'è ancora un altro elemento che introduce la parodia attraverso l'equiparazione dei livelli sociali. Quando Harlequin chiede al suo padrone se la sua fidanzata è ricca Leander risponde:

> I gemeene Folk spør altid strax efter Penge,

e Harlequin replica:

> I fornemme Folk min Troe ligesaa, med Herrens Permission [10].

Questa affermazione di Harlequin è molto importante perché riesce, con la tipica esplosione improvvisa della *vis comica* di Holberg (e quindi con un mirabile effetto focalizzante), a mettere in atto un processo di agonismo verbale fra padrone e servo (messi conflittualmente sullo stesso piano) in cui il servo ha la meglio. Oltre a questo si mette così in evidenza un notevole difetto della società, diciamo così, padronale, e cioè la venalità anche nei casi dell'amore; e quindi si suggerisce la profonda contraddizione che c'è

---

[9] « Ora non sembrate diverso da un cavaliere errante, un Don Chisciotte », ibid.

[10] « Voi gente volgare chiedete sempre subito dei soldi »; « Voi gente nobile in fede mia altrettanto, col vostro permesso, signore », p. 264.

fra la purezza dell'amore di Leander e il confessato interesse della sua classe sociale. Infine, il parallelismo verbale dei sintagmi « voi gente volgare » e « voi gente nobile [...] altrettanto » stabilisce una volta per tutte la direzione di marcia della commedia verso una equiparazione dei livelli sociali, e il suo conseguente scopo parodistico.

Nel segmento b) la coppia ufficiale (Leander e la sua Usynlige) è presentata in scena per la prima volta. Harlequin assiste al corteggiamento di rito (Leander che chiede qualche concessione e la Usynlige che la nega) e interviene sul loro dialogo amoroso; si inserisce cioè con una battuta che fa da elemento di disturbo prossemico e di rottura del dialogo fra i due amanti. La battuta è parodistica già da sola, per il fatto di inserirsi con un discorso rozzo (e per di più di un servo) nell'idillio dei due amanti ed interromperlo. La battuta però ha anche l'ulteriore caratteristica ironica di avvicinare la personalità di Leander, dicendo di lui l'esatto contrario di ciò che è, ad una ipotetica persona rozza e incontinente, con epiteti che potrebbero benissimo essere riferiti ad un servo, ad Harlequin stesso per esempio. La battuta quindi ha lo scopo velato di contribuire all'identificazione della personalità di Leander con quella del suo servo Harlequin:

> Ach Jomfrue, vaer dog ikke saa forbandet haard, og betaenk, at min Herre er dog ikke ingen Vestfalsk Skinke eller Hollandsk Ost, men... [11].

Si noti l'importanza parodistica di quel « men... » sospeso a metà, che non dice cioè quello che Leander è in realtà. Inoltre si tenga presente che con questa nota di disturbo Harlequin ha preso di fatto, seppure per un solo momento, le veci di Leander, e risponde alla Usynlige con una delle sue battute sconvenienti. Appare dunque evidente il tentativo di mettere sullo stesso piano la figura parodizzata del padrone e quella parodizzante del suo servo.

[11] « Suvvia, signorina, non siate così maledettamente dura, e pensate che il mio padrone non è né un prosciutto della Vestfalia né un formaggio olandese, ma... », p. 273.

Un altro punto centrale di questo segmento b) è la metamorfosi opposta, cioè quella di Harlequin che tramite la comprensione di una metafora naturale sta per trasformarsi in un secondo Leander, conservando però ovviamente tutta la rozzezza e la stupidità caratteristica del suo vero personaggio. Harlequin, da solo, ha riflettuto su quanto ha udito del dialogo fra Leander e la Usynlige, e ha intuito che l'amore che si fa desiderare è più attraente di quello facilmente fruibile. La comparazione dell'amore fra Leander e la Usynlige con quello fra Harlequin e Colombine è il trampolino di lancio di questa metamorfosi. Quando Colombine entra in scena sappiamo che Leander e la sua Usynlige sono in un'altra via a passeggiare insieme. Si sono formate così le coppie ufficiali della commedia, quelle che alla fine si sposeranno. È in questa scena (I,4) che si attua la trasformazione di Harlequin in un secondo Leander. D'altro canto, il fatto che la coppia di padroni sia unita in quel momento, ma assente, mentre la coppia di servi sia anch'essa unita ma presente e in primo piano sulla scena mette in moto un meccanismo di rispondenze prossemiche, metaforiche e allusive, nel rapporto fra le due diverse coppie, in modo da far risultare l'una immagine riflessa dell'altra, come in uno specchio. Harlequin inoltre dà sfogo ai suoi lazzi e ai suoi giochi verbali ai danni di Colombine. La ripetizione parodistica dei concetti e delle frasi dette da Leander e la Usynlige sottolineano che è proprio l'immagine della coppia oltre lo specchio, fuori scena, a cui è indirizzata la parodia di tutta la commedia. La Usynlige ad esempio aveva detto:

> jo vanskeligere Veyen er, jo behageligere er det, naar man kommer til Maalet; vi skiønnede ikke paa Foraaret, dersom vi ingen Vinter havde; de Frugter, som vi finder paa Marken, smager os ikke saa vel, som de, hvilke vi med Besvaerlighed selv plukke af Traeet [12].

[12] « Più irto è il sentiero e più piacevole è poi l'esser giunti alla meta. Non avremmo potuto apprezzare la primavera se non avessimo avuto inverno. I frutti che troviamo in terra non hanno un sapore altrettanto buono di quelli che noi stessi, con difficoltà, cogliamo dall'albero », p. 275.

E Harlequin ripete a modo suo queste parole a Colombine, per farle capire che solo « la sana ragione » lo ha convinto a non volerla più sposare. La metamorfosi di Harlequin è già in atto, la parodia diventa mimesi verbale:

> Du est en Taadse mit Barn! og veed ikke hvad den sunde Fornuft er; thi havde du vidst hvad den sunde Fornuft var, saa havde du imod den sunde Fornuft ikke vaeret uvidende i den sunde Fornuft, nemlig at jo vanskeligere Veyen er, jo behageligere er det at komme til Maalet; saa havde du vidst, at Vinteren er ikke angenem uden efter Foraaret; saa havde du vidst, at det er bedre at klyve udi Traeet, end at klyve paa den slette Jord [13].

Harlequin, poi, spiega il motivo della sua trasformazione (o meglio del suo mutato modo di pensare) e adduce come giustificazione niente meno che il comportamento della coppia fuori scena:

> Den første Uge fik han allene Lov at tale med hende langt fra, den anden Uge at see hende bag til, den 3die Uge for til; men alt under Maske. [...] Ney Kierlighed skal gaae frem grad-viis, saa varer den laengst. Det Trae som vi plukker af Frugten... Ney jeg vil sige: den Pluk som vi frugter af... [...]. Med et Ord at sige, Colombine: der blir intet af noget AEgteskab mellem os, thi jeg vil have en der kand giøre mig ligesaa forliebt, som denne Usynlige har gjort min Herre [14].

[13] « Sei una sciocca, bambina mia, e non sai cosa sia la sana Ragione; poiché se tu avessi saputo che cos'è la sana Ragione, allora non saresti stata, nei confronti della sana Ragione, così ignorante della sana Ragione; e cioè che più irto è il sentiero e più piacevole è il giungere alla meta; allora avresti saputo che l'inverno non è piacevole se non dopo la primavera; allora avresti saputo che è meglio arrampicarsi sull'albero che arrampicarsi sulla terra piatta », p. 280.

[14] « La prima settimana ottenne solo il permesso di parlare con lei da lontano, la seconda settimana di vederla dal dietro, la terza dal davanti; ma sempre sotto la maschera. [...] No, l'amore deve progredire gradatamente, così dura di più. L'albero che si coglie dal frutto... cioè, voglio dire: la coglitura che si sfrutta da... [...] Per dirla in una parola, Colombine: non ci sarà nessun matrimonio fra di noi, perché io voglio una che possa rendermi innamorato come quella "invisibile" ha reso il mio padrone », p. 280.

L'identificazione dei ruoli è, se non ancora completamente avvenuta, perlomeno ardentemente auspicata da Harlequin. A questo punto la vicenda ha subito uno svolgimento tale da farci accorgere fin da ora che la struttura comica tradizionale è stata stravolta dall'inventiva di Holberg. Non si riesce cioè più a distinguere chi sarà il vero penalizzato alla fine della commedia, se il servo che vuole imitare il padrone (risulterà così dalla struttura superficiale) o se il padrone preso in giro dal servo (risulterà anche questo, ma dalla struttura parodistica più profonda, latente). In questo senso si può parlare di frattura all'interno del procedimento tradizionale della commedia d'amore, nonché delle sue conseguenze rispetto all'evoluzione ciclica, tipica del genere comico, di una società ingannata o da risanare verso quella archetipica e pura [15].

La frattura consiste nel fatto che in questa commedia gli eroi positivi e quelli da penalizzare fanno parte di una stessa categoria di personaggi.

Nel segmento c) figura la quinta scena del primo atto. Questa scena apparentemente ha scarsissimo valore contenutistico, e a prima vista sembra addirittura non avere nemmeno rilevanza strutturale. Si tratta dell'incontro fra Colombine e Magdelone (figura di vecchia madre, non si sa bene di chi, che dopo questa scena non apparirà mai più per tutto il resto del dramma), in cui Magdelone promette di aiutare Colombine nella sua vendetta contro Harlequin:

> Colomb. [...] jeg kand ikke leve, uden jeg faaer Hevn paa ham.
> Magdel. [...] jeg skal nok skaffe dig Hevn, [...] kom hjem med mig, saa skal vi overlegge Sagen [16].

[15] Cfr. a questo proposito la teoria del mythos della primavera in N. Frye, *Anatomy of criticism*, four essays, Princeton/New Jersey, Princeton Univ. Press, 1957, (trad. ital.: Torino, Einaudi, 1969, pp. 216-246).

[16] « Colomb. [...] non posso vivere se non riesco a vendicarmi di lui.

In realtà però la commedia poi si svolge in modo piuttosto diverso da quanto ci aspetteremmo. Infatti niente (né una indicazione registica nelle didascalie, né le battute del copione) lascia pensare a un precedente accordo fra Colombine, o Magdelone, e la vecchia e brutta Usynlige ai danni di Harlequin. La brutta « invisibile » si mette la maschera e si fa corteggiare esclusivamente di sua iniziativa. Le condizioni per la salvezza di Harlequin, infine, sono suggerite direttamente dal fratello della vecchia a Colombine, per cui un intrigo vero e proprio di Colombine contro Harlequin non ha mai luogo.

Dunque la quinta scena del primo atto, in accordo con le regole di economia dell'azione drammatica (nel senso di mantenere solo episodi necessari e imprescindibili) universalmente riconosciute da Aristotele a Boileau, dovrebbe essere tagliata via dal testo drammatico perché superflua. Per far rivelare a Colombine la sua promessa di vendetta (peraltro poi non mantenuta) bastava farglielo dire subito dopo che Harlequin se ne era andato alla fine della scena precedente; il primo atto si sarebbe tranquillamente potuto concludere così, senza creare incongruenze e ridondanze nella disposizione della fabula.

Ma se osserviamo invece questa scena da un altro punto di vista notiamo che essa diventa determinante per la comprensione della strategia strutturale di Holberg. In pratica abbiamo visto che in questa scena si mette in evidenza l'intenzione di un intrigo che, di fatto, non avrà mai luogo. Questo significa stravolgere l'ordinamento tipico della commedia d'amore tradizionale. Abolire l'intrigo e lasciare che Harlequin si inganni da solo, attraverso un fortuito incontro per la strada, può avere il significato di attribuire alla struttura comica che ne risulta delle valenze diverse da quelle tradizionali, delle valenze, magari, dai latenti risvolti parodistici.

Magdel. [...] ti procurerò ben io la vendetta [...]. Vieni a casa con me, in modo da riflettere sulla questione », p. 282.

A mio avviso questa scena ha infatti la funzione di mettere in evidenza il contrasto di fondo che esiste fra la vicenda idealizzata della storia ufficiale (cioè quella di Leander con la sua Usynlige) e la sua versione riflessa, più quotidiana e parodizzata (quella di Harlequin, nei panni di un secondo Leander, con una sua, per il momento ancora inespressa, seconda Usynlige). Notiamo che la storia dei padroni segue un itinerario quasi convenzionale, nel senso che essa è costituita da un intrigo vero e proprio (anche se non è pensato dai servi, come vorrebbe la consuetudine), mentre invece nella versione parodizzata della stessa storia Colombine non fa a tempo nemmeno a costruire la trama di un intrigo, visto che la vendetta le viene offerta spontaneamente dal caso. Da una parte dunque l'idillio, perfetto anche strutturalmente, dall'altra la sua spietata parodia, diversa e maldestra anche nei procedimenti interni della sua stessa struttura. Meglio non si poteva attirare l'attenzione del lettore/spettatore su questa contraddizione se non introducendo, come episodio conclusivo del primo atto (e quindi in posizione privilegiata), la scena di un intrigo tutto da progettare, promesso da un personaggio che non comparirà più nel corso di tutto il dramma, e che verrà smentito subito dopo, nella prima scena del secondo atto, dall'incontro del tutto occasionale di Harlequin con la seconda Usynlige.

Nel segmento d) si attua la completa identificazione di Harlequin con il personaggio di Leander. Harlequin incontra anche lui la sua Usynlige, e a questo punto i due personaggi maschili diventano uno l'*alter ego* dell'altro. Anche lo schema strutturale segue questo procedimento speculare, e mette in relazione la prima scena del secondo atto con la seconda scena del primo.

Harlequin cioè si comporta adesso come si era comportato Leander in I,2, e soprattutto durante i primi incontri con la Usynlige, narrati da Leander stesso all'inizio della commedia; ma chiaramente i modi di Harlequin, col supporto dei lazzi e dei giochi verbali gonfiano il personaggio di notevoli sfumature parodistiche. Dal punto di vista delle rispondenze linguistiche la scena II,1 offre alcuni

elementi rapportabili alla scena I,2. Ad esempio Leander fa in I,2 (p. 273) un lungo e concitato discorso sul suo ardente (« braendende ») desiderio di vedere la bellezza della Usynlige. Harlequin in II,1 stravolge in iperbole il discorso sulla bellezza della « invisibile », e parodizza l'ardore di Leander quando dice che la sola presenza della Usynlige ha

> sat mit heele Legeme udi saadan Ildebrand, som hele Pebling Søes iis-kiølende Vande ikke kand udslukke, ja, det som meere er, det heele Oceanus, som Poeterne tilskrive den Kraft at... Kort sagt: jeg vil vaere en Carnali om hun ikke er et af de allerskiønneste Mennesker paa Jorden [17].

Ancora Leander chiede alla Usynlige (sempre in I,2) che gli sia concesso almeno di baciarle la mano, ma gli è negato:

> Leander [...] Jeg understaaer mig allene denne gang at tilbede mig den Frihed at kysse paa min Jomfrues deilige Haand.
> Den Usynl. Jeg kand endnu ikke tilstaede ham den Frihed.
> Leander (paa Knae). Allerkiaereste Jomfrue! frist mig dog ikke over min Formue, men tillad jer troe Tiener... [18].

In differenti battute fra Harlequin e la sua Usynlige (in II,1) ricompaiono le stesse espressioni, e talvolta le stesse

[17] « Messo il mio corpo intero in un tale fuoco che tutte le acque ghiacciate del lago Pebling non potrebbero spegnere, anzi, quel che è di più, l'Oceano intero, a cui i Poeti attribuiscono il potere di... in breve: vorrei essere uno scellerato se voi non siete una delle persone più belle della terra », p. 283.

[18] « Leander [...] Mi permetto solo per questa volta di richiedere la libertà di baciare la deliziosa mano della mia damigella.
Den Usynl. Non posso ancora permettervi questa libertà.
Leander (in ginocchio) Madamigella carissima! Non mi tentate oltre le mie forze, permettete al vostro fedele servitore... », p. 273.

parole, a conferma del parallelismo delle due situazioni:

> Harlequin [...] allerskiønneste Usynlighed, [...] Maa da hendes forliebte troe Tiener ikke nyde den Lyksalighed at kysse paa hendes snee-hvide Haand?
> Den Usynl. Ey, min Herre! jeg undres over, at han understaaer sig at begiaere slige Ting. Jeg vilde heller døe, end tillade en fremmed Cavalier saadan Frihed. [...]
> [...]
> Harlequin (paa knae graedende). Ach guddomelige Gudinde! forbarmer jer dog over jer troe Tiener, og forlad mig ikke gandske Trøstesløs [19].

Alla fine di questo segmento d) troviamo un'ennesima esasperazione parodistica della duplice personalità di Harlequin e di Leander, ormai permeata della farsesca immedesimazione del primo nel secondo. Questi due personaggi sono ora presentati addirittura come potenziali rivali della stessa Usynlige, e naturalmente di quella sbagliata:

> Harlequin [...] Jeg veed ikke om det er raadeligt at aabenbare denne nye Elskov for min Herre; thi det kunde hende sig, at han blev forliebt i hende, og stak mig ud [20].

Nella stessa scena Harlequin fa un'accurata descrizione della bellezza della Usynlige, le guance colorite, le labbra

[19] « Harlequin [...] bellissima Invisibilità! [...] Non può dunque il vostro fedele servitore innamorato godere la beatitudine di baciare la vostra mano bianca come la neve?
Den Usynl. No, mio signore. Mi meraviglio che voi vi permettiate di desiderare tali cose. Vorrei piuttosto morire che concedere a un cavaliere estraneo una tale libertà [...].
[...]
Harlequin (in ginocchio, piangendo) Oh, divina dea! Abbiate pietà del vostro fedele servitore, e non abbandonatemi senza consolazione alcuna », p. 284.

[20] « Harlequin [...] Non so se sia consigliabile rivelare questo nuovo amore al mio padrone, perché potrebbe succedere che lui si innamorasse di lei e che mi scavalcasse », p. 285.

rosa, cose che non scorderà mai più. Poi però si rende conto, con notevole effetto parodistico, che qualcosa non torna:

> Dog hvad staaer jeg her og snakker? Jeg har jo endnu intet seet deraf [21].

Col segmento e) siamo giunti nella parte centrale del dramma, e questo da rilevanza all'intricarsi del processo parodistico. Finora abbiamo visto Harlequin immedesimarsi con Leander e Leander che, sotto certi aspetti, poteva essere paragonato a Harlequin. In questo segmento non solo Leander si avvicina ulteriormente a Harlequin, ma anche la sua Usynlige assume alcune caratteristiche di Colombine, per cui si ottiene una maggiore fusione dei livelli sociali, e una confusione fra il gruppo di personaggi che dovrebbe essere penalizzato alla fine e quello che dovrebbe invece ricostituire (come vuole la tradizione) la società archetipica e felice momentaneamente infranta dal caos.

Leander rifiuta la corte della Usynlige perché, essendo questa senza maschera, egli la crede un'altra persona, e precisamente la rivale della vera Usynlige. Questa situazione però in realtà non fa altro che riprodurre gli stessi presupposti del segmento b), in cui Harlequin rifiuta Colombine perché anch'essa non ha una maschera, e quindi non può corrispondere al modello di amore perfetto che solo una Usynlige può offrire (cfr. I,4).

Anche Colombine, dunque, può essere considerata una rivale potenziale della Usynlige di Harlequin (contro il quale confessa perfino intenti vendicativi).

Leander, per parte sua, non è insensibile alle cure della bella rivale della sua amata, e le dice che potrebbe benissimo amarla e legarsi con lei se il suo cuore non fosse già impegnato:

[21] « Ma cosa sto qui a blaterare? Non ho ancora visto nulla di tutto questo », p. 285.

> Vaer forsikkret om, Naadig Frue! at der er intet Menneske paa Jorden, [...] jeg høyere elskede eller opoffrede heller mit Hierte til, hvis det ikke allerede var bort givet til en anden [22].

Anche Harlequin, in I,3, ha in pratica lo stesso atteggiamento, in quanto anche lui ama Colombine sebbene preferisca l'amore di una Usynlige, come fa il suo padrone. Dice infatti di Colombine:

> Jeg elsker hende, det er sandt; men min Kiaerlighed er kun en slyngelagtig Kiaerlighed mod min Herres [23].

Sia Leander che Harlequin amano le rivali delle proprie Usynlige, ma preferiscono legare il loro cuore alle fanciulle mascherate.

D'altro canto, la Usynlige, senza maschera e protetta dalle sembianze della sua stessa rivale, mette in atto una corte spietata nei confronti di Leander, al punto di costringerlo a farsi regalare l'anello che lei stessa, mascherata, gli aveva donato come pegno d'amore.

Cioè si attua in realtà un'altra trasformazione, quella del personaggio della Usynlige che passa appunto da « invisibile », restìa a concedere dopo un mese anche un innocuo baciamano, a rivale ben visibile e perfino condiscendente nei confronti di Leander. Anzi, intraprendente. A mio avviso questa metamorfosi non è casuale, serve cioè a mettere in relazione anche gli eroi femminili delle vicende parallele: la Usynlige senza maschera, insomma, si identifica in questa scena con Colombine, anch'essa rivale di una fanciulla mascherata, anch'essa compiacente nei confronti della persona amata, e anch'essa respinta in favore di una Usynlige.

[22] « Siate pur certa, graziosissima signora, che non c'è alcuna persona al mondo [...] che amerei di più, o a cui sacrificherei piuttosto il mio cuore, se non fosse già dato via ad un'altra », p. 288.

[23] « Io la amo, è vero, ma il mio amore è solo un amore da mascalzone in confronto a quello del mio padrone », p. 276.

A questo punto i termini della parodia sono giocati sul piano del sociale, le gerarchie si sono invertite e confuse, i servi sono diventati come i padroni, i padroni alla stessa stregua dei loro servi, le loro azioni parallele e riflesse come nello stesso specchio. Quindi, alla luce di questa struttura parodistica, diciamo così, latente, non si capisce più se gli eroi amanti che trionferanno alla fine della commedia siano poi in realtà anche quelli che verranno penalizzati dalla morale del dramma. Di fatto, anche dal punto di vista della struttura oggettiva superficiale, sia gli amanti padroni che gli amanti servi convoleranno alla fine della commedia a giuste nozze (simbolo della ricomposta società ordinata e archetipica), a significare che, comunque sia, servi o padroni, ognuno verrà premiato a garanzia della guarigione da un « difetto », qualunque esso sia stato e a chiunque esso sia appartenuto.

Questa soluzione positiva su tutti i fronti è il miglior alibi per mettere una struttura parodistica più profonda, e all'ombra di quella ufficiale (oggettiva e superficiale), in condizione di poter agire indisturbata.

Nel segmento f) Harlequin canta una sua poesia alla finestra della sua Usynlige, accompagnandosi con uno strumento musicale. Così facendo Harlequin ha modo di prendere in giro gli innamorati che, spinti dall'emozione dell'amore, si improvvisano poeti per esprimere i loro sentimenti. Dice Harlequin:

> Man siger at Poeter fødes; men det er Løgn. Thi jeg har ofte tilforn søgt at giøre Vers, men det har aldrig villet lykkes for mig. Nu, siden jeg er bleven forliebt, regner der lutter Riim og Poetiske Indfald over mig, saa at jeg tør vove at giøre Vers i Kapp med den bedste hornet eller kronet Poet [24].

[24] « Si dice che poeti si nasce, ma è una menzogna. Perché io ho provato spesso prima a fare versi, ma non mi è mai riuscito. Ora, da quando mi sono innamorato, mi piovono addosso soltanto rime ed estro poetico, cosicché oso cimentarmi a fare versi in gara con il Poeta meglio incornato, o meglio incoronato », p. 290.

Ma Holberg, che poeta lo era veramente, non perde l'occasione per sfruttare una vera metafora poetica dell'amore per accentuare la parodia. Come sappiamo l'intento di Holberg è quello di ridimensionare le maniere troppo affettate degli innamorati settecenteschi, che possono arrivare a degli eccessi di superficialità, come è il caso della vicenda esposta in questa commedia. La musica diventa metafora dell'amore, e Holberg fa dire ad Harlequin che si può suonare uno strumento musicale anche senza una corda, se questa non è indispensabile; la melodia sarà nella sua essenza identica. In questo brano, fondamentalmente ridicolo, con questa metafora trova spazio una breve sfumatura poetica della parodia. Si è rotta una corda al liuto di Harlequin, che sentenzia:

> [...] Jeg merker at der er meget i Verden, som man ret vel kand undvaere, og som tjener kun til Overflod; saa at det er kun Pedanterie at sige, man kand ikke stryge uden Qvint. Hør engang, hvor denne Qvinte-løse Luth lar sig stryge. [...] Jeg troer, Kierlighed giør ogsaa Spillemaend, saa vel som den giør Poeter [25].

Anche nella stessa poesia cantata da Harlequin si riscontrano rispondenze allusive nei confronti dei poeti ridondanti, metafora degli innamorati manierati:

> Det Harlequin han ønsker,
> Af Hiertens Grund udpønsker.

[25] « [...] Mi rendo conto che c'è molto nel mondo di cui si può ben fare a meno, e che appartiene solo al superfluo; infatti è solo pedanteria dire che non si può suonare senza la quinta *. Sentite un po' come questo Liuto squintato si lascia suonare. [...] Credo che l'Amore renda anche musicisti, così come rende Poeti », p. 290.

* nella didascalia all'inizio della battuta lo strumento di Harlequin è chiamato « Fiol » (i.e. strumento a corde suonato con archetto, in particolar modo violino). Anche il verbo « stryge » (che traduco « suonare ») significa in realtà: strusciare (con l'archetto) sulle corde. Harlequin usa poi la parola « Luth » (liuto) e la parola « Qvint » (cioè la quinta corda; la corda più alta di un liuto). « Un « Fiol » (sia esso viola o violino) com'è noto non può avere cinque corde, quindi è probabile che si intenda qui un particolare tipo di liuto spagnolo che si poteva suonare con l'archetto (cfr. L. Holberg, *Vaerker*..., op. cit., vol. 6, noter: S. 290, p. 315 s.).

Lev vel min søde Pindsviin!
Det ønsker Arlequin[26].

E proprio il verbo inesistente « udpønske » dà origine alla discussione sul valore di certi costumi fra i poeti ridondanti, e fuor di metafora fra gli amanti manierati. Harlequin difende ironicamente l'importanza della parola:

> Det vil ikke meget sige udi solut Stiil, men udi Vers er det et kostbart Ord. [...] Det saa vel som mange andre Ord betyde intet, naar de ere allene, men naar man laegger det til ønsker, er det af stor Betydelse, og bliver et fudkomment Riim. Hvis ikke slige Ord vare, forgik i en Hast to tredie Deler af den Poetiske Verden[27].

Nel segmento g) il nuovo incontro di Harlequin con la sua Usynlige presenta ancora un'altra esasperazione parodistica del rapporto speculare fra le due coppie, quella parodizzata (Leander/Usynlige) e quella artefice della parodia (Herlequin/Usynlige). Questa volta è il linguaggio espressivo quotidiano dei padroni, ricco di francesismi, ad essere preso di mira. Harlequin si lamenta a modo suo di aver atteso a lungo la sua Usynlige, dimenticandosi di essere nei panni di un secondo Leander, a cui non si addicono le espressioni audaci che Harlequin usa, ma al massimo imprecazioni del tipo « Diable m'en porte ». La Usynlige, scandalizzata, riporta subito Harlequin entro la « realtà » della parodia:

[26] « Questo Harlequin brama, / Dal fondo del cuore strama **. / Stammi bene mio dolce porcospino! / Lo brama il tuo Arlecchino », p. 292.

** « udpønske », che non esiste, deriva forse da « udpønse »: macchinare, ordire. Viene tuttavia adattato col —k— alla rima precedente, da cui la traduzione con il verbo « tramare », morfologicamente storpiato con il prefisso arbitrario s—.

[27] « Non vuol dire molto in prosa, ma in versi è una parola preziosa. [...] Non significa nulla, così come molte altre parole quando sono da sole, ma quando la si accosta a « brama » è di grande significanza e diventa una rima perfetta. Se tali parole non ci fossero sparirebbero di colpo due terzi del Mondo Poetico », p. 293.

Den Usynl. Hvor kand han komme til at bruge slige gemene Expressioner? min Cavalier!
Harlequin Jeg beder om Forladelse, min Jomfru, jeg fortalede mig. Jeg vilde sige, Diable me ferme la porte om disse to Timer ikke har vaeret en AEvighed for mig[28].

La Usynlige di Harlequin, dal canto suo, non può essere da meno del suo spasimante nella parodia delle coppie. Così si dimostra già al secondo incontro con Harlequin più condiscendente (ma non troppo!) dell'altra Usynlige la quale, come sappiamo, aveva rifiutato anche il baciamano:

> Alt hvad jeg denne gang kand giøre ham til Faveur, er at vise ham en Ende af min lille Finger, en Lykke som ingen Mands Person endnu er vederfared[29].

Nel segmento h), anche dalla sola prospettiva della struttura superficiale, si ripresenta la stessa situazione che si era verificata all'inizio del dramma (segmento a)); se non che i ruoli dei personaggi adesso sono completamente invertiti, grazie al meccanismo della struttura profonda. Cioè il processo di metamorfosi dei personaggi (Harlequin vs. Leander e Leander vs. Harlequin) trova il suo culmine in questo segmento h). È Harlequin questa volta ad essere innamorato di una Usynlige ed è Leander a chiedergli informazioni sul suo strano comportamento. Si verifica insomma il riflesso simmetrico della scena I,1, dove Harlequin chiedeva al suo padrone le stesse cose. La specularità si riflette anche, come abbiamo già sperimentato in altre scene, a livello linguistico. Ritroviamo cioè in III,2

[28] « Den Usynl. Come potete arrivare ad usare tali volgari espressioni, mio Cavaliere?
Harlequin Chiedo perdono, madamigella, mi è sfuggito. Volevo dire, Diable me ferme la porte se queste due ore non sono state per me un'eternità », p. 296.

[29] « Tutto quello che posso fare in vostro favore, questa volta, è di mostrarvi la punta del mio dito mignolo, una fortuna che nessun uomo ha ancora sperimentato », p. 298.

alcune espressioni già usate dal personaggio invertito nella scena specchio I,1. Leander parla come parlava Harlequin; un paio di esempi:

Harlequin [...] Men er hun skiøn? (I,1)
Leander Er hun da saa skiøn? (III,2)
Harlequin Jeg kand svaerge dyrt paa, Herre, at [...] (I,1)
Leander Jeg kand svaerge páa, at [...] (III,2)
Harlequin Hvilken underlig Snak er det! (I,1)
Leander Hvilken Pølse-Snak! (III,2) [30].

Harlequin sottolinea poi, da parte sua, con alcune frasi l'avvenuta metamorfosi dei personaggi:

Harlequin Jeg beder, Herren ikke vil fortryde paa, at jeg er bleven ligesaa gal som han. [...]
Leander Men hvem er det du frier til?
Arleq. [...] Den jeg frier til, er ligesaa peen som den anden, Herren frier til [...].
[...]
Arleq. [...] Hvorfor skal han begribe meer mit Frierie end jeg hans? [31]

Con quest'ultima domanda a Leander Harlequin sembra chiedere al suo alter ego: non abbiamo forse la stessa capacità intellettiva di capire le cose? Non siamo forse uno

[30] « Harlequin [...] Ma è bella? » (p. 264)
« Leander È così bella? » (p. 299)
« Harlequin Posso ben giurare, signore, che [...] (p. 263)
« Leander Posso giurare che [...] » (p. 298)
« Harlequin Che discorso strano è questo! » (p. 264)
« Leander Che discorso sciocco! » (p. 298)

[31] « Harlequin Io prego che il signore non se ne a abbia a male, che sono diventato pazzo come lui.
[...]
Leander Ma a chi è che fai la corte?
Arleq. [...] Quella a cui faccio la corte io è virtuosa come quell'altra a cui fa la corte il signore [...].
[...]
Arleq. [...] E perché dovrebbe lui capire di più il mio corteggiamento di quanto io capisca il suo? », p. 298 s.

il riflesso dell'altro? Questo segmento rappresenta il primo esempio concreto di « scene allo specchio » che la commedia ci propone, a metà fra la struttura profonda e quella superficiale, con lo scopo di rapportare fra di loro i personaggi. Questo serve in realtà ad introdurre l'esempio più importante e più probante di « scene allo specchio », che è quello delle scene di riconoscimento, presenti nel segmento successivo.

Ancora in questo segmento h) si verifica già ad ogni modo la testimonianza ufficiale, linguisticamente concretizzata, della parodia dei modi di Leander, e da parte di Leander stesso:

Leander Jeg hører nok, hvor din Tale sigter. Du vil bebreide mig, at jeg frier udi blinde [...] [32].

Nel segmento i) la vicenda della commedia raggiunge il suo punto di massima tensione: la rivelazione della vera identità delle due Usynlige attraverso la sequenza di due scene speculari successive. Questo fatto evidenzia però anche una situazione paradossale. Il paradosso sta nel fatto che si attua la rivelazione delle identità come momento risolutivo di una commedia in cui proprio l'ambiguità dei personaggi, sempre a livello della struttura profonda, li coinvolge l'uno all'interno dell'altro, come se fossero in una stanza tappezzata con tanti specchi, in modo che le loro identità risultino confuse fra loro. Ad esempio la Usynlige di Leander, una volta toltasi la maschera, mostra di essere in realtà la stessa bella fanciulla che le era rivale; e cioè il suo *alter ego* visibile e disponibile che abbiamo identificato a suo tempo con la figura di Colombine (cfr. segmento e)). Ma non è finita. In queste « scene allo specchio » (III,3 - III,4) la Usynlige di Harlequin si rivela per essere anche lei identificata con la Usynlige di Leander, per cui la miscela delle identità crea una tale confusione

[32] « Leander So bene dove va a parare il tuo discorso. Tu vuoi rimproverarmi che faccio la corte alla cieca [...] », p. 299.

paradossale da rendere la parodia, ancora all'interno della struttura profonda, sempre più spassosa. Le rispondenze linguistiche che evidenziano l'identità delle due Usynlige in questo segmento si sprecano. Ne riporto la più rappresentativa:

> Den Usynl. (di Leand): Hold inde, min Herre! [...] min allerkiaereste Leander! [...] Staae op. og lad mig omfavne jer. (III,3)
> Den Usynl. (di Harl.): Hold inde, Ridder! [...] Stat da op, min Allerkiaereste! og lad mig omfavne dig. (III,4) [33].

Anche per l'identità di Harlequin con Leander ovviamente ci sono riferimenti verbali, ma non mancano ora anche quelli appartenenti al campo della cinesica, accreditati dalle didascalie, a suggellare l'avvenuta metamorfosi anche da un punto di vista gestuale:

> Leander [...] (Han traekker sin Kaarde). (III,3)
> Harlequin (traekkende sin Dolk). (III,4) [34].

Nel segmento l) si conclude la parabola dei riferimenti parodistici, che vengono valorizzati qui dall'intento moralistico che Harlequin aveva già preannunciato all'inizio della commedia, quando diceva:

> Harlequin [...] Naturen har givet os Øine, fordi vi skal se os for, og Haender, fordi vi skal føle os for; saa gjorde jeg førend jeg forlovede mig med Colombine. (I,1) [35].

[33] « Den Usynl. di Leand.): Smettetela, mio signore! [...] mio carissimo Leander! [...] Alzatevi, e lasciate che vi abbracci ». (p. 302)
« Den Usynl. (di Harl.): Smettila, Cavaliere! [...] Alzati dunque, mio carissimo! e lascia che ti abbracci ». (p. 306 s.)

[34] « Leander [...] (tira fuori la sua spada) » (p. 302)
« Arleq. (tirando fuori il suo pugnale) » (p. 305)

[35] Harlequin [...] La Natura ci ha dato gli occhi perché ci dobbiamo vedere, e le mani perché ci dobbiamo toccare; così feci io prima di fidanzarmi con Colombine ». (p. 267)

Alla vista dell'orribile Usynlige senza maschera Harlequin torna in sé, e fra le righe si intravede la conclusione moralistica della commedia:

> Harlequin [...] ingen forlieber sig i en Maske [36].

Ad Harlequin è infine imposto di sottostare a un regolamento coniugale molto rigido per potersi salvare e sposare Colombine. Fra gli articoli di questo regolamento ce n'è qualcuno che suona esagerato (come esagerato appariva l'atteggiamento manierato di amare una donna senza prima conoscerla), cosicché Harlequin si dà pena di riformare il regolamento in quei punti, a suggello di tutta la parodia fino a questo momento svolta:

> Harlequin Jeg forlanger ingen Forandring udi Materien, men allene nogle smaa Ting udi Stilen [37].

Quello che bisogna cambiare non è l'amore nella sua essenza, ma solo quei modi, « piccole cose », della forma che tradiscono piuttosto una certa falsità di posa, e che non corrispondono ai veri sentimenti, i quali al contrario possono anche essere espressi semplicemente.

Si conclude così questo mirabile gioco di specchi che Holberg ha saputo orchestrare con la massima disinvoltura nascondendo, sotto la parvenza di una innocua storia d'amore fra i tipi della Commedia dell'Arte, una struttura più profonda che rappresentasse una parodia di costume. Il gioco degli specchi ha permesso a Holberg di allonta-

[36] « Harlequin [...] nessuno si innamora di una maschera * » (p. 309)

* « Maske » ha anche il significato più antico di « brutta faccia » per cui la scelta del termine suggerisce anche di per sé un doppio senso.

[37] « Harlequin Non pretendo alcun cambiamento nel contenuto, ma solo qualche piccola cosa nello stile ». (p. 312)

narsi dalla forma di commedia morale con veri caratteri (che lui prediligeva), e di riservarsi allo stesso tempo l'opportunità di intervenire con atteggiamento moraleggiante nella sua stessa struttura, sconvolgendola con l'inserimento di un'altra struttura parallela, altrettanto ben edificata ed efficace della prima. Anche questa elasticità, che sfiora sempre in qualche modo i limiti dell'anticonvenzionale, a mio avviso contribuisce a fare di Holberg una peculiarissima e geniale personalità, al di là dei modelli autorevoli da lui imitati, che lui stesso si diverte a smontare e ricostruire a piacere.

GIANLUCA CITTERIO

FORME E SPAZI DI COSCIENZA

Identità e opposizioni simmetriche in Gjengangere *di H. Ibsen*

La cosiddetta 'drammaturgia soggettiva'[1], inaugurata da August Strindberg all'inizio del secolo, ha già in Henrik Ibsen il suo più illustre anticipatore.

Una caratteristica saliente di questa tecnica drammatica è l'articolazione dell'intera realtà scenica (azione, dialogo, personaggi, spazi) secondo un'unica prospettiva: l'ottica di un personaggio specifico, o addirittura di una coscienza esterna al dramma, che si scompone e si proietta. Sembra già questa l'impostazione del celebre *Spettri*, *Gjengangere*, dove il personaggio di Helene Alving, cui è assegnato il maggiore spazio conversazionale, assume una funzione costruttiva centrale. Non si tratta solo di porre il suo conflitto mentale a tema dominante. L'intero meccanismo dell'intreccio[2] è costituito dall'alternarsi dei suoi scoppi di passione e delle sue intuizioni. Il significato dei vari segmenti dell'azione non sta nel loro stesso svolgimento, ma nell'essere provocati dalla signora Alving o nel suscitare effetti su di lei. Tutto sembrerebbe accadere all'interno della sua stessa coscienza. Una battuta pronunciata nel secondo atto porterebbe alla luce il principio costruttivo:

> Fru Alving: (...) og jeg går her og kjemper med gjengangere både innvendig og utvendig[3].

---

[1] P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, p. 30.

[2] F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 189.

[3] H. IBSEN, *Nutidsdramaer 1877-99*, Gyldendal, Oslo, 1968, cit. p. 137, « (...), e io son qui a lottare con fantasmi interni ed esterni ».

È dunque la signora Alving a stabilire una volta per tutte la prospettiva, il 'punto di vista' dell'intera vicenda drammatica: che diventerebbe così tutta interna e mentale, un'incessante lotta con immagini spettrali, un incubo articolato. Tale ipotesi è avvalorata dalla sensibile presenza nel testo di un pesante simbolismo tematico. Personaggi, azione e la stessa 'realtà' scenica non sarebbero dunque che una serie di proiezioni dei timori, dei ricordi e dei desideri dell'unica coscienza della signora Alving, e sarebbe lei a farsi drammaturgo, a muovere i fili di tutta la situazione drammatica.

In questo senso risulta emblematica una sua battuta posta verso la fine del primo atto:

> Fru Alving: (dempet, men fast) Nei. Men så er også dette lange stygge *komediespill* til ende. Fra i overmorgen av skal det vaere for meg som om den døde aldri hadde levet i dette hus. Her skal ingen annen vaere enn min gutt og hans mor[4].

L'espressione metaforica utilizzata per indicare le conseguenze delle sue menzogne rivela una funzione non solo di protagonista, ma di drammaturgo e di regista nel contempo. Il dramma conterrebbe così anche un metatesto teatrale, una teoria dell'invenzione e della costruzione.

Ma ciò che mi sembra da approfondire è la condizione mentale da cui il dramma sembra svilupparsi e che pone la prospettiva. È una dimensione psicologica traumatica, indicata dallo stesso termine *gjengangere* che significa *revenants*, « i morti che ritornano ». Anche in campo letterario, l'utilizzazione del trauma, noto fenomeno psichico, permette lacerazioni del piano narrativo e inserzioni di storie passate, o inespresse o non rivelate. Le lunghe e ricorrenti retrospezioni della signora Alving sembrano riportare alla

[4] *Ibidem*, p. 132. « (a mezza voce ma con fermezza): No. Ma a questo punto anche questa lunga e brutta commedia avrà fine. Da posdomani in poi, sarà per me come se il morto non fosse mai vissuto in questa casa. Non ci sarà più nessuno qui, tranne il mio figliolo e sua madre ».

luce realtà sempre rimosse. La loro funzionalità consiste essenzialmente nell'interpretazione, per ripetizione e analogia, delle vicende del presente e, nello stesso tempo, fa progredire l'azione drammatica. Le stesse analessi narrative sono impiegate per operare la progressiva simbolizzazione, che rimane poi invariata per tutto il corso del dramma, di oggetti e spazi della scena.

D'altra parte lo stesso luogo scenico, in linea con la mia prospettiva di lettura, assume i contorni della coscienza della signora Alving, di cui non sarebbe che la proiezione spaziale, il contesto dell'azione drammatica. Ai vari spazi da cui esso è costituito — la serra, la camera da letto, la sala da pranzo — sono legate le sue angosce, i rimpianti, le memorie. Quegli spazi costituirebbero luoghi mentali precisi. Dunque il luogo scenico ha qui, in questo dramma, una funzione prettamente simbolica, metafora di una precisa condizione mentale. Gli spazi individuati nel dramma, a partire da quelli contenuti nel luogo scenico, assumono, nella prospettiva della signora Alving, funzioni e significati precisi. Essi costituiscono il paradigma spaziale. Già nella contestualizzazione ambientale ed architettonica, emergono, per esempio, gli spazi delegati al dovere di moglie: oltre alla camera da letto, l'asilo al di là delle finestre, in quanto strumento per difendere l'immagine pubblica del marito.

Il luogo scenico, determinando le possibilità di movimento dei personaggi, si pone come un importante entità paradigmatica. Elemento assoluto e necessario per la strutturazione dell'universo di finzione drammatica, il luogo scenico propone al lettore e allo spettatore un 'punto di vista' stabile da cui organizzare questo universo. Una sua importante peculiarità consiste nella « disponibilità di senso »: gli altri elementi del dramma aggiungeranno significati ulteriori alla semplice denotazione[5]. Saranno in particolare i personaggi per mezzo di azioni, gesti, discorsi,

[5] C. Molinari - V. Ottolenghi, *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 64.

a legare gli elementi del luogo scenico in un ordinato sintagma spaziale.

Ma esaminiamolo adesso più da vicino così come è minutamente descritto nella didascalia introduttiva del dramma:

> Handlingen foregår på fru Alvings landeiendom ved en stor fjord i det vestlige Norge.
> En rommelig havestue med en dør på den venstre sidevegg og to døre på veggen tilhøyre. I midten av stuen et rundt bord med stole omkring; på bordet ligger bøker, tidskrifter og aviser. I forgrunnen til venstre et vindu og ved samme en liten sofa med et sybord foran. I bakgrunnen fortsettes stuen i et åpent, noe smalere blomstervaerelse, der er lukket utad av glassvegge og store ruter.
> På blomstervaerelsets sidevegg til høyre er en dør som fører ned til haven. Gjennem glassveggen skimtes et dystert fjordlandskap, sløret av en jevn regn [6].

La didascalia di testa pone l'azione in un preciso contesto geografico, un fiordo norvegese, e indica più specificamente una dipendenza metonimica: si tratta della proprietà della signora Alving, e dunque di una sua manifestazione. Il termine *landeiendom* è già di per sé un primo segnale dell'ambientazione sociale borghese che farà da sfondo all'azione. E la costruzione prospettica del luogo scenico fa aspettare una articolazione prospettica della stessa azione drammatica. Il salotto rappresenta (si vedrà in seguito) lo spazio della rivelazione pubblica, sia per la sua funzione virtuale nella società borghese, come area

[6] p. 117. « L'azione si svolge nella casa di campagna della signora Alving, in riva a un grande fiordo nella Norvegia occidentale. Una stanza spaziosa che dà sul giardino, con una porta nella parete di sinistra e due porte nella parete di destra. Nel mezzo un tavolo rotondo circondato da sedie; sul tavolo sono sparsi libri, riviste e giornali. A sinistra in primo piano una finestra, accanto a questa un piccolo sofà che ha davanti un tavolino da lavoro. Nel fondo la stanca si apre su una veranda-serra un po' più stretta, chiusa verso l'esterno da grandi vetrate. Nella parete destra della veranda una porta che dà sul giardino. Attraverso le vetrate si intravvede un fosco paesaggio sul fiordo, velato da una pioggia insistente.

aggregante, punto sociale d'incontro in cui si 'discute', di tutto, sia perché lì verranno rivelate concretamente realtà passate, nascoste da lungo tempo. La spaziosità del salotto consentirà ai personaggi-attori di muoversi liberamente nel manifestare la loro ansie, la tensione, con quel camminare nervoso su e giù per la stanza (la signora Alving, Osvald, Manders). L'entrata in scena dei personaggi è consentita dalle porte, che hanno appunto questa funzione primaria. Esse, tuttavia, metonimicamente stanno ad indicare aree spaziali che si estendono al di dietro e che non sono visibili allo spettatore. La porta sinistra, da cui si accede presumibilmente alle camere personali, è riservata ai padroni di casa: definisce un recinto intimo e familiare. Soltanto la signora Alving e Osvald, infatti, vi passano per introdursi nel salotto (atto I). La prima porta a destra dà invece sull'anticamera e da qui, sulla porta d'ingresso, sul fuoriscena. A questa Osvald darà un simbolico giro di chiave per significare che il salotto, che la madre si illudeva di fare suo rifugio, si è trasformato in una prigione (atto III). L'elevato numero di porte (ben cinque, con quelle non visibili) sottolineerà ironicamente, per contrasto, la trappola che Helene si è creata (atto III). Tutte le porte saranno aperte dopo l'incendio dell'asilo a simboleggiare che la casa è stata invasa dall'esterno, da qualcosa di misteriosamente sinistro. Ancora: tutte le porte saranno richiuse (dall'interno) su richiesta di Osvald che, scosso dall'accaduto, crederà così di poter placare la propria angoscia (atto III).

Dalla porta dell'anticamera (prima porta a destra) Engstrand passa soltanto quando si presenta ufficialmente alla signora Alving e al pastore (atto II; atto III). Quando invece desidera parlare con la figliastra Regine, entra dalla porta che apre verso l'esterno, appartenente alla serra, area delegata, come si vedrà, alla trasgressione (atto I).

Un primo parallelismo funzionale tra il personaggio del pastore e quello di Engstrand è preannunciato dall'accesso in scena attraverso la stessa porta, cioè quella che dà in giardino (nel primo atto). Il passaggio per la serra sembra preludere alle forme di seduzione (erotica nel caso

di Manders) messe in atto dai due personaggi per accattivarsi la ragazza ed indurla ad accettare le loro richieste (atto I). La serra, infatti, visibile solo in parte nella scenografia, va considerata, sempre nella prospettiva della signora Alving, come spazio simbolico delegato alla trasgressione. Essa, pur essendo al chiuso, è in sostanza un giardino, area tradizionalmente considerata una metafora sessuale, per le piante, i fiori, gli odori che questi emanano e che sono in diretto rapporto con i sensi. Non a caso Regine si affaccenda intorno ai fiori prima dell'entrata del pastore, preludendo all'atmosfera erotica che si verrà a creare tra i due (atto I). Proprio nella serra, inoltre, il capitano Alving aveva commesso adulterio con la cameriera. Importante, a questo punto, è la seconda porta a destra, che dà in sala da pranzo e che verrà mostrata dalla signora Alving al pastore per indicare il luogo in cui si trovava quando sentì le parole della cameriera sedotta dal marito (atto I). D'altra parte la stessa sala da pranzo sarà legata agli spazi di trasgressione per via dell'approccio sessuale di Osvald a Regine, che si compie pertanto nel fuori-scena (atto I).

L'intero salotto, luogo della rivelazione pubblica, è per la signora Alving anche lo spazio delegato al piacere. È qui, nell'angolo con il sofà e il tavolino da lavoro, che fa il suo lavoro a maglia (atto II). È ancora qui che coltiva i suoi interessi culturali. Sulla scena, infatti, sono presenti libri, giornali e riviste. In rapporto metonimico con la persona di Helene, essi connotano vivacità sul piano culturale. In particolar modo, i libri, sistemati appositamente sul tavolo, saranno un artificio per la discussione col pastore (atto I). La signora Alving potrà così rivelare il suo travaglio ideologico (peraltro già sospettato dallo spettatore), che arricchisce la prospettiva in cui tutta la tragedia verrà vissuta.

Aggiungerei come diverso spazio del piacere anche lo spazio lontano a cui Osvald si riferisce nelle sue battute e che assumerà lo stesso significato per la signora Alving. Osvald fa infatti costante riferimento a « Parigi », come spazio ideologico alternativo ed antagonista a quello rap-

presentato dal proprio paese: uno specifico campo semantico in gran parte convenzionale (l'arte, la libertà, il piacere, ecc.).

Per quel che riguarda le altre suppellettili presenti nella scenografia, poltrona e sgabello si riveleranno funzionali al rituale di seduzione da parte di Regine verso Manders (atto I). Seduti su poltrona e sofà, Osvald e la madre terranno importanti discussioni. E sarà proprio sulla poltrona che Osvald si accascerà invocando il sole. Si verrà a creare un efficace contrasto tra la tragicità dell'epilogo e la sua contestualizzazione in uno spazio di piacere.

Importanti sono anche la finestra e le vetrate, perché lasciano intravedere il bagliore del fuoco, il paesaggio su cui sorgerà il sole e le condizioni meteorologiche del fuori-scena. A parte il valore simbolico di questi elementi esterni, la pioggia insistente sarà spesso oggetto di conversazione e permetterà all'autore, per reazione, di svelare gli aspetti peculiari e contraddittori dei suoi personaggi. Ancora attraverso la finestra e le vetrate della serra, potrà essere reso efficace il gioco simbolico di luci e ombra necessario per dare l'illusione della dimensione mentale dell'incubo, quella appunto in cui è posta l'intera vicenda drammatica.

E proprio in tale scenario si muoveranno i cinque personaggi del dramma dando vita ad un intreccio minuziosamente costruito. Gli elementi che lo costituiscono contengono infatti molteplici e vicendevoli connessioni, ancora più strette di quanto avvenga di solito nelle opere ibseniane. Ciò trascende addirittura i limiti del realismo. Nulla è casuale, tutto è inserito in una logica di causa ed effetto. Questa legge, che è alla base delle azioni del dramma, riflette le concezioni naturalistiche, e più in genere positivistiche, della storia. È a questa concezione che può riportarsi la regola narrativa su cui *Gjengangere* sembra basarsi: ripetizione e successione; una regola che vale per tutti gli elementi del dramma. Lo spazio, il tempo, i personaggi vi sono coinvolti, creando una serie di simmetrie e di opposizioni interne sulle quali la struttura testuale e i diversi piani di significazione del dramma si fondano.

Un primo parallelismo si viene a creare con la questione degli edifici che due personaggi del dramma (Helene Alving ed Engstrand) si propongono di aprire, ponendo lo sviluppo dell'azione su un duplice piano. Gli stessi nomi dati all'asilo ed alla « casa per marinai » lo confermano: « Kaptein Alvings minne » il primo e « kammerherre Alvings hjem » il secondo. Facendo riferimento all'intreccio, apprendiamo che il denaro inizialmente destinato all'asilo verrà utilizzato per il bordello di Engstrand. Le due situazioni si preseniano come simili, ma anche come fortemente antitetiche.

Il dramma sembra dunque intenzionato ad associare ironicamente intorno allo stesso fenomeno valori nobili ed elevati e valori meschini e volgari. Ciò è funzionale all'illustrazione dell'opposizione di fondo tra apparenza e realtà: uno dei temi salienti del dramma.

Esiste tuttavia un altro livello sul quale si stabilisce l'identità simmetrica: il rapporto tra presente e passato. Il titolo stesso del dramma *Gjengangere* che significa « spettri », « fantasmi » nel senso di « noe som går igjen » (qualcosa che ritorna), copre un campo rinvia in generale a un motivo di ripetizione e di ritorno. È ciò che avviene nel corso di tutto il dramma: un continuo od identico riproporsi di situazioni passate, fedelmente alla metafora del titolo. Le retrospezioni dei personaggi sull'asse narrativo (analessi) creano la connessione tra le due dimensioni temporali, divise da un baratro che costituisce la dimensione tragica, ma collegate da stabili simbolizzazioni. La reiterazione, il 'ritorno', non riguarda soltanto situazioni e spazi del passato, ma coinvolge anche il livello del discorso con il ripetersi di termini precisi, quali *håndsrekning* (« mano in aiuto »), *livsglede* (« gioia di vivere »), o lo stesso *gjengangere* (« spettri ») e numerose espressioni il cui significato è spesso funzionalmente distorto dal contesto e dalle intenzioni con cui esse vengono pronunciate (come nel caso del personaggio di Engstrand).

Ancora dunque il tema del rapporto illusione/verità, apparenza/realtà.

Anche i vari personaggi sono collegati fra loro dagli stessi rapporti iterativi ed antagonistici che sono alla base del dramma. Per un'analisi più agevole si possono dividere nei due gruppi dei personaggi maschili e dei personaggi femminili. Vanno rispettivamente aggiunte anche le figure del capitano Alving e della cameriera Johanne, coinvolte dai racconti dei personaggi agenti nel presente per sottolineare l'identità con il passato. In linea di massima i rapporti tra i vari personaggi si stabiliscono in base ad affinità di fondo o a complementarità, che danno luogo appunto a simmetrie o anche ad opposizioni. Vediamo meglio in quali termini. Comprendendo provvisoriamente anche Manders, si può affermare che tutti i personaggi maschili agenti fanno di Regine l'oggetto del desiderio. A parte l'evidente affinità di Regine con Engstrand, Osvald e Manders ricercano la ragazza l'uno perché apparentemente vede in lei il suo ideale di *livsglede* (« gioia di vivere »), l'altro perché sublima in lei la propria sessualità repressa.

Le stesse figure maschili intrattengono tra di loro dei rapporti precisi. Manders, pastore protestante, è in opposizione netta sul piano ideologico con Osvald, sostenitore di idee libertarie, che rappresenta contemporaneamente per il pastore la sua proiezione, mai ammessa, di uomo libero dalle costrizioni etiche borghesi e protestanti. In tal senso Osvald sarebbe il suo complemento, la sua personalità possibile, il suo riflesso negativo. In diretto rapporto con le analessi narrative della madre, rispetto alla quale assume un importante funzione di presa di coscienza, Osvald ripropone nel corso del dramma le immagini del passato, in chiave di simmetria situazionale col padre. Egli dà così corso, nella maniera più naturale, all'inesorabile legge drammatica della ripetizione, che tende ad uniformare il presente al passato. Inoltre questo personaggio, per il suo carattere essenzialmente iterativo, crea un collegamento rispetto all'altra dimensione temporale del dramma (il passato) verso cui ripetutamente rimanda.

Per via della sua identità con il presente, il passato è dunque attualizzato e i morti si ripropongono come 'doppi' delle stesse *dramatis personae*.

Anche Engstrand (un altro padre) sembra infatti creare un parallelismo con il capitano riproducendone l'età, la funzione e il carattere dissoluto e vizioso. Lo stesso falegname, nel suo colloquio con Manders (fonte delle sue abitudini verbali) crea un grottesco parallelismo ponendosi di fronte alla personificazione del conformismo nelle vesti del suo speculatore. Citandone infatti il linguaggio pio, chiesiastico, utilizza per fini perversi i casti principi di cui il pastore è sostenitore, e riesce a piegarlo e a farne la pedina e la vittima dei suoi piani. Engstrand riprende tutti i temi principali dell'opera (la verità, l'amore paterno, i valori morali ecc.) e i precisi termini che vi ricorrono (*håndsrekning, asyl*); ma ne stravolge il significato e ne mette in dubbio la sostanza facendone un uso aberrante. Egli fa dunque di sé l'Ombra e la parodia di Manders in una sorta di *caricatura del sacro.*

Per quanto riguarda i personaggi femminili, Regine si pone situazionalmente in parallelo non solo con la madre Johanne, ma anche con l'altra donna del dramma, la signora Alving. Entrambe, infatti, sperano o hanno sperato di andare a vivere con il pastore. Rispetto a Regine, la protagonista ha un rapporto di opposizione, dal momento che si pone come ostacolo ai progetti di questa con Osvald. Nello stesso tempo, però, si tratta anche di un rapporto di affinità o di complementarità, poiché Regine rappresenta una proiezione rifiutata della signora Alving, cioè la sua mancata realizzazione giovanile come donna pienamente sensuale, investita della stessa ideologia libertaria del figlio.

I personaggi non fanno che mostrare con le loro relazioni la concatenazione logica delle vicende (intreccio logico). Nel quadro del complesso corso dell'azione drammatica, tutti i personaggi vengono integrati ad illustrare il generale conflitto di coscienza della signora Alving.

Movente dell'intreccio si potrebbe infatti indicare il conflitto tra due Helene Alving, l'una conformista, ossequiosa alle convenzioni sociali e l'altra radicale, ribelle alle invecchiate costrizioni etiche e morali. Si manifesta

dunque la realizzazione del Doppio, indicato da Rank[7] come una costante anche della letteratura. Il Doppio viene sviluppato qui attraverso la simbolizzazione e la contrapposizione di due aspetti distinti della stessa personalità. Nel dramma infatti è ben illustrato, nei personaggi e nel loro interagire, il contrasto ideologico tra due etiche opposte e ben distinte: quella protestante e quella libertario-radicale. Gli stessi personaggi sembrano rappresentare aspetti di esse realizzando a loro volta il tema del Doppio attraverso le complementarità e corrispondenze che manifestano e che ho rilevato. Ovviamente la prospettiva è sempre quella della signora Alving, cellula madre di tali scissioni, coscienza attraverso cui viene filtrata la realtà. Non è, per esempio, casuale che i personaggi di Manders ed Engstrand siano così fortemente tipizzati e ridotti quasi a delle caricature. Questa tecnica di rappresentazione riflette in realtà la disposizione psicologica della protagonista nei loro confronti, il suo atteggiamento emotivo rispetto alla realtà, e conferma che i personaggi non sono altro che la proiezione di suoi timori e desideri, ovvero configurazioni della sua coscienza.

Nel suo tentativo di controllare rigidamente lo sviluppo della situazione, che è un attentato alle regole stesse del dramma, Helene Alving impedisce l'interazione, il conflitto che troverebbe necessariamente una sua soluzione catartica: e provoca una temporanea paralisi, una sospensione tra due diversi modi di concepire la realtà e di operarvi, tra due ideologie che stanno fra loro in rapporto di opposizione e che vengono messe non solo a confronto ma anche alla prova attraverso le vicende presenti e passate. Ma la volontà della protagonista è tesa a bloccarne il conflitto, a illudersi di istituire un equilibrio duraturo.

L'opposizione paralizzata chiarisce molto bene il sistema significativo del dramma, che è essenzialmente fondato su una serie di identità (simmetrie, parallelismi) e di antinomie, appunto.

---

[7] O. RANK, *The Double*, North Carolina, University of North Carolina Press, 1977.

La serie dei termini che propongo ora è quella delle coppie semantiche più importanti e frequenti nel testo, cioè delle articolazioni minime del significato che sono funzionali alla comprensione del senso generale [8]:

forbannelse; syndestraff vs. frihetsliv
angst vs. livsglede
idealer vs. sannhet
måtte vs. ville

I termini del primo nucleo di opposizioni sono estratti dalle battute di Osvald, che caratterizza sinteticamente le due opposte qualità di vita, indicandone la precisa localizzazione geografica che, sul piano dello spazio ideologico e drammatico, dà luogo alla seguente coppia di opposizione:

Scandinavia vs. Parigi.

Ancora Osvald sottolinea le implicazioni emotive tramite l'« angoscia » (kierkegaardiana) e la « gioia di vivere », emblema della vita parigina. Dal confronto teorico tra la signora e il pastore Manders scaturisce invece un contrasto tra « ideali » e « verità » (atto I). Il contrasto è contenuto anche nel verbo intorno a cui si articolano i loro enunciati. Manders basa i suoi discorsi sul verbo *dovere* (*å måtte*); Helene Alving, al contrario, nega tale verbo attraverso il suo impiego al tempo passato (atto I) e utilizzandolo con l'opposto valore semantico di *volere* (*å ville*), formulando una concezione dell'uomo alternativa a quella del pastore. I paradigmi semico-lessicali che ho ordinato in questa serie di opposizioni sono in fondo le parole-chiave (*mots-clé*) di precisi campi semantici dei quali sono il segno e a cui ovviamente rimandano. Essi si pongono in rapporto antitetico, così come avviene tra l'etica protestante e quella libertario-radicale a cui, prima o poi, ciascun elemento della struttura si riferisce.

[8] castigo; punizione vs. vita di libertà
angoscia vs. gioia di vivere
ideali vs. verità
dovere vs. volere

All'interno del sintagma testuale, questa stessa struttura di opposizioni, fondamento, insieme alle identità, del dramma, è essenzialmente riprodotta anche su un altro piano: quello del simbolico, con tutte le sue implicazioni connotative. Responsabile di tale simbolizzazione è il personaggio di Osvald, al quale sono appunto legate le più importanti trasformazioni simboliche del testo (luce, buio, fuoco ecc.). Egli assume una funzione importante quando traccia le relazioni tra il codice dell'illuminazione (scenica) e il livello di significazione del testo. Gli elementi stessi della scenografia col suo gioco di luci e ombre vengono dunque coinvolti dando luogo alle seguenti coppie di opposizioni simboliche [9]:

regn; regnvaer vs. sol; solskinn
mørks vs. lys

Va precisato qui che l'effetto semantico del simbolo è quello di originare una « nebulosa di contenuto », dal momento che le possibilità della sua interpretazione sono numerose. Tuttavia il contesto controlla la proliferazione dei contenuti [10].

Nella fattispecie, queste coppie oppositive connotano le due sfere ideologiche contrapposte. Si direbbe che clima metereologico e clima culturale vengono collegati nel dramma in un rapporto diretto, in cui il primo riflette le connotazioni psicologiche del secondo.

Per effetto del contrasto luce e ombra ancora le stesse coppie significano le opposizioni:

apparenza vs. realtà
falso vs. vero

Si giunge così ad altri temi importanti del dramma che si possono definire appunto a partire dall'analisi dei *semi*. Ad essi è affidata quindi la produzione di senso ed è attorno a questi che si organizza l'interpretazione del dramma

[9] pioggia vs. sole
buio vs. luce
[10] voce « Simbolo » in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XII, p. 910.

in una messa in scena virtuale, che può essere confermata o meno da una messa in scena reale.

Per ultimo, ma non perché sia di minore importanza, ritengo opportuno aggiungere una nota sull'importanza della luce scenica nel dramma, nonostante non sia mio proposito analizzare il testo spettacolare.

Per l'ampia gamma dei valori semantici che può assumere nel contesto dello spettacolo, l'illuminazione scenica è una delle costituenti più importanti del discorso teatrale. In *Gjengangere* essa svolge virtualmente una funzione significante di elevata importanza. L'esame dei simboli del dramma non fa che sottolinearla. Questi ultimi possono infatti rivelarsi o cambiare di segno nello spettacolo giocando su effetti di intensità luminosa. La luce scenica, con i contrasti e le sfumature che comporta, assume qui, a mio parere, il compito di manifestazione visiva del piano simbolico. Mi riferisco al fosco paesaggio del fuori-scena (*et dystert fjordlandskap*), alla pioggia (*regnvaer*), al sole (*sol*), ed anche al fuoco che distrugge l'asilo della signora Alving. Quest'ultimo, ad esempio, si manifesta sulla scena con un semplice bagliore. D'altra parte l'importanza della luce in questo dramma emerge, ed è sottolineata sul piano del discorso, dalla frequenza con cui il sema della luce, la parola *lys* e le espressioni che vi si collegano ricorrono nelle battute di Helene Alving e di Osvald. Non a caso nel termine ho indicato una parola-chiave, un connotatore del sistema significativo del dramma. La luce simboleggia, per quel che riguarda Helene, la verità, l'esigenza di verità e di libertà; per Osvald, invece, l'esigenza di spazi ideologici e drammatici alternativi a quello rappresentato metonimicamente dal luogo scenico. Il desiderio di luce dei due personaggi è posto e giustificato nel contesto simbolico del buio temporalesco.

Nel primo atto non compare nessun segno di luce. E l'intreccio del dramma ci ricorda come in questo primo grande segmento del testo, la protagonista sia intenzionata ad operare per l'ultima volta, in accordo alle convenzioni morali tradizionali, in accordo all'« oscurità » (*mørk*) dell'ipocrisia sociale. Nel secondo atto, a rivelazione avvenuta, ella fa un uso ostentatamente simbolico del termine *lys* per la prima volta nel dramma (« ... Og så vi er så jammerlig lysredde alle sammen ») [11]. Sempre in quest'atto, contando anche gli enunciati che esprimono il desiderio di sole, nonché di luce intensa, il sema ricorre cinque volte. Nel terzo atto, invece, esso giunge al numero di otto con l'iterazione di *solen* (il sole) da parte di Osvald nella scena finale.

In termini statistici, i segni riferentesi al bisogno di luce si fanno sempre più frequenti via via che si procede nella lettura del testo. Contemporaneamente, per grandi linee, si assiste al passaggio dal buio, dall'oscurità, alla massima luminosità, con l'apparizione simbolica del sole nell'ultima scena.

La frequenza crescente con cui i due personaggi anelano alla 'luce', e l'intensità luminosa che tende anch'essa ad aumentare, sottolineano ancora un nuovo parallelismo all'interno del dramma: quello tra il piano discorsivo e quello puramente visivo.

Una transcodificazione scenica del testo drammatico di *Gjengangere* dovrà certamente tener conto di queste osservazioni, giocando soprattutto sul codice luminoso se vuole renderne vivo il piano simbolico. Questo va inteso come entità di rilievo e parte integrante del più ampio sistema di significazione dell'opera.

A sottolineare il valore simbolico della luce nel dramma, che crea l'importante illusione della condizione mentale in cui la tragedia è vissuta dalla protagonista, così conclude Francis Fergusson:

> ... nel salotto, (...) la luce delle lampade (...) prende il posto della luce del giorno e dell'alba sulla deserta, stimolante, virginea montagna nevosa che si scorge attraverso la finestra. La forza emotiva di questo complicato effetto è molto grande: ha la stessa penetrante intimità dell'incubo [12].

ANTONIO CURULLI

[11] « ... E perciò abbiamo tutti una così abbietta paura della luce ».

[12] F. FERGUSSON, *op. cit.*, p. 197.

SINTASSI E STRATEGIE NARRATIVE NELLA SAGA *

I

1. Questa ricerca è parte di un più vasto progetto che si propone di studiare la lingua e lo stile della saga.

Alcune caratteristiche, quali il brusco passaggio dal discorso indiretto al discorso diretto, l'alternanza — apparentemente caotica — di tempi presenti e tempi passati, la mescolanza, in genere, di elementi tipici della tradizione orale con altri di derivazione letteraria, rendono questo genere narrativo peculiare dal punto di vista della struttura stilistica e linguistica. In questo lavoro ci si è soffermati in particolare sull'argomento del tempo. Verranno qui mostrate le principali ipotesi elaborate finora al riguardo; si tenterà poi una verifica della loro validità su un campione tratto dalla *Gísla saga*.

2. Diamo qui alcune informazioni sul testo scelto come campione.

Si tratta di una saga celebre, di media lunghezza. Il racconto inizia con una introduzione in cui si espongono gli antefatti necessari all'ambientazione ed alla comprensione della vicenda. Segue poi una parte in cui si narrano gli avvenimenti che fanno da sfondo e preludono alla proscrizione di Gísli Súrsson: una serie di brevi e drammatici episodi che si susseguono con ritmo veloce ed incalzante, e raccontano la storia dell'odio fra Porkell e Vésteinn. L'uccisione di Vésteinn scatena una tragica suc-

* Questo lavoro è stato presentato al XIII Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica (Pescara, 29-30 maggio 1986).

cessione di avvenimenti che portano al bando di Gísli, colpevole di omicidio. Iniziano così per lui lunghissimi anni di persecuzione e di continui inseguimenti, durante i quali egli sfugge per varie volte ai nemici grazie alla sua astuzia e al suo coraggio. Ma il desiderio di rivedere la moglie gli sarà fatale, e morirà eroicamente in combattimento.

La redazione scritta della saga è da porsi, secondo l'opinione più accreditata, attorno alla metà del XIII sec., sebbene i materiali da cui è costituita risalgano almeno al XII (Seewald 1976: 12, De Vries 1967: 379-80, Gabrieli 1969: 96). Il testo è conservato in 19 mss, quasi tutti molto tardi (ca. XVIII sec.), mentre due sono attribuibili al XV sec. (Seewald 1976: 5). Dalle testimonianze che possediamo non sembra possibile risalire ad una redazione unitaria, ma piuttosto a tre differenti tradizioni, definite M, S e B secondo l'uso di Finnur Jónsson [1].

3. Prima di passare all'analisi del campione, mi sembra opportuno premettere alcune considerazioni di ordine generale, che pur sembrando forse ovvie sono tuttavia indispensabili per una corretta valutazione dei dati.

Il rapporto fra strutture linguistiche e strutture concettuali è estremamente complesso, come dimostra l'ampio dibattito sull'argomento, sorto a partire da Herder e von Humboldt e continuato negli studi di Sapir e Whorf. Ma risulta chiaro che lingue diverse possono servirsi degli stessi strumenti linguistici per esprimere, in modo apparentemente analogo, esperienze in realtà differenti.

L'antico nordico, ad esempio, possiede una serie di categorie grammaticali, comprendenti morfemi verbali ca-

[1] « Drei in Satzbau und Sprachhaltung ' strukturell ' verschiedene Fassungen » (Seewald 1976:7). L'edizione di Jónsson è del 1903, ma ce ne fu una seconda nel 1929. Già Konráð Gíslason, in realtà, aveva notato che la saga non risaliva ad una tradizione unitaria, tanto che aveva intitolato la sua edizione « Tvaer sögur af Gísla Súrssyni ». Per una storia più dettagliata v. le introduzioni a Loth 1956 e a Seewald 1976.

ratterizzati temporalmente. Tali categorie, tradizionalmente chiamate ' tempi verbali ', includono essenzialmente il presente, il preterito ed alcuni tempi composti. Presente e preterito sono i cardini attorno a cui ruota tutto il sistema, ed insieme costituiscono una opposizione a due termini, passato/non passato [2].

Ma anche se sistemi simili sono comuni a molte altre lingue, il modo di pensare e concepire il reale che sta dietro a tali sistemi è diverso per ciascuna di esse.

La visione del mondo espressa nelle saghe appare del tutto specifica e particolare. Ad essa si collega la concezione del tempo come unità eterogenea e sincretica, che implica dunque « the absence of any split, contradiction, or break » (Steblin-Kamenskij 1971: 123). Di questa unità fa parte integrante anche il tempo della finzione letteraria: gli eventi narrati vengono rappresentati come appartenenti ad un'unica realtà, ed a questa realtà vengono saldamente agganciati mediante frequenti riferimenti a fatti, tempi, luoghi, persone [3].

4. Sono state prese in esame le pp. 1-15 dell'edizione di A. Loth (1956) [4], comprendenti i capp. 1-10 e cor-

[2] Sul rapporto tra tempo come categoria concettuale e tempo grammaticale, v. Lyons 1968: 398 sgg.

[3] Si pensi alla introduzione dei vari personaggi con la specificazione della paternità, della provenienza, del rango sociale; alle osservazioni sparse qua e là su luoghi che esistono o non esistono più, ai numerosi tentativi di spiegazione di toponimi o di soprannomi, etc.: « the enormous space occupied by information about the past » rivela « a firm organic bond with the past and a consciousness of one's unity with it », legame che, nascendo da una concezione dell'individuo « genealogica » e non « cronologica » si estende quindi anche al futuro (Steblin-Kamenskij 1971: 133). L'idea che « the near and the remote in time (...) are equally stable and real, just as the near and the remote in space » (p. 136) costituisce per Steblin-Kamenskij una « spatialization of time » o « spatial metaphor of time ». Cfr. anche Gurevich 1969.

[4] Sono escluse dall'indagine tre brevissime *vísur* che, evidentemente, presentano problemi del tutto differenti da quelli delle parti in prosa.

rispondenti al 22 % della saga. Per quanto ristretto, il campione prescelto appare tuttavia sufficientemente rappresentativo, almeno per un primo approccio al problema, ed è noto che esiste una soglia di campionatura oltre la quale il valore statistico non aumenta in misura significativa. Non è del tutto indifferente, è vero, che il campione sia stato preso all'inizio, e non alla fine o al centro del testo. Esso comprende comunque, oltre alla 'introduzione' (nel senso che dà Andersson 1967 a questo termine), anche una parte non irrilevante del nucleo centrale della storia.

Il campione è stato esaminato da vari punti di vista. Una prima, più generale ripartizione è quella Presente (PR)/Passato (PS). In queste due categorie confluiscono le forme di presente e di passato di tutti i modi finiti. Un secondo livello è costituito poi dalle sottocategorie: Presente (pres) indicativo/congiuntivo/imperativo, da un lato; preterito (pret) indicativo/congiuntivo, perfetto (perf) indicativo/congiuntivo, piuccheperfetto (ppf) indicativo/congiuntivo, dall'altro. La diatesi, in un primo momento presa in considerazione, è apparsa in seguito una variabile non significativa [5]. Si è dimostrata invece rilevante per l'indagine la distinzione all'interno del testo fra parti diegetiche e parti dialogate [5 bis], che sono state esaminate sia unitamente sia separatamente.

Le tavole che seguono mostrano i dati relativi a questo primo spoglio.

---

[5] Forme perifrastiche del tipo *munu, skulu* + infinito, indicanti futuro o condizionale non sono state considerate globalmente, ma come costituite da una forma verbale finita, più un infinito. Cfr. anche le argomentazioni di Weinrich 1964: 82, che adotta lo stesso principio per il *futur proche* francese, sull'esempio di Martin Joos (1964). Non è sembrato del pari opportuno distinguere i verbi modali da quelli non modali.

[5 bis] Anche Weinrich 1964: 53 ritiene che « qualora un racconto presenti un'alta percentuale di discorso diretto, è consigliabile separare il resoconto del narratore dai brani di dialogo ».

TAV. 1

1.1 *Totale occorrenze*: 781

	PR	PS
	456	325
%	58,38	41,61

1.2 *Totale PR*: 456

Pres	Ind	Cong	Imp
	423	23	10
%	92,76	5,04	2,19

1.3 *Totale PS*: 325

	Ind	Cong	TOTALE
Pret	283	16	299
%	87,07	4,92	92
Perf	8	2	10
%	2,46	0,61	3,07
Ppf	15	1	16
%	4,61	0,3	4,92

1.4 *Totale*

Ind	Cong	Imp
729	42	10

5. Si osserva una evidente prevalenza numerica (456 vs 325) del PR sul PS, che aumenta in maniera sensibile se prendiamo in considerazione solo le due sottocategorie di pres e pret (456 vs 299) ed ancora di più se ci limitiamo esclusivamente ai pres e pret indicativi (423 vs 283, con un rapporto di 1:1,5 ca.).

Notiamo inoltre una bassa frequenza del congiuntivo in genere, ed una frequenza ancora più bassa dell'imperativo.

Per quanto riguarda i tempi del PS, il pret è ovviamente in posizione di netta superiorità, mentre si notano più ppf che perf, seppure con uno stacco minimo.

È evidente che gli strumenti essenziali della narrazione sono il pres e il pret indicativo. L'analisi si indirizzerà dunque particolarmente verso questi due tempi.

Sorprendentemente, la prevalenza del pres sul pret è stata notata soltanto di rado nella bibliografia sull'argomento [6], forse perché di solito si pensa al pret come tempo per eccellenza della narrazione.

Nelle sezioni che seguono prenderemo in considerazione alcune ipotesi sull'uso dei tempi verbali, da cui potranno forse venire dei chiarimenti al problema.

6. Weinrich 1964 è un'opera che ha segnato una tappa fondamentale per la ricerca testuale, e che fornisce spunti originali e interessanti per la considerazione dei tempi e del loro significato.

Le categorie temporali non hanno affatto, secondo Weinrich, il compito di indicare 'il momento in cui si svolge l'azione', come vorrebbe la definizione tradizionale. La loro funzione è invece quella di segnalare al destinatario del messaggio l'atteggiamento comunicativo più adatto ad una particolare situazione di discorso; se cioè « è opportuno che l'ascoltatore nel recepire quel tal testo assuma un atteggiamento di tensione » o se « il testo in questione può essere recepito in stato di distensione » (Weinrich 1964: 44).

[6] L'unica eccezione di rilievo a me nota è Sprenger 1950.

A questi due tipi di atteggiamento corrispondono [7] due classi di tempi verbali, quella dei « tempi commentativi o del mondo [8] commentato (*besprechende Tempora*) » e quella dei « tempi narrativi o del mondo narrato (*erzählende Tempora*) », differenti da lingua a lingua.

Contemporaneamente, attraverso gli stessi indicatori morfologici, il parlante/narratore ha la possibilità di comunicare anche l'atteggiamento che egli stesso assume nei confronti della situazione: impegnato/coinvolto, o rilassato/distaccato.

Questo è uno dei modi in cui « nel parlante e nell'ascoltatore viene a prodursi un atteggiamento comunicativo congruente » (Weinrich 1964: 44), di cui si avvantaggia la reciproca comprensione, e dunque il sistema linguistico stesso, che così può gestirsi in maniera più economica.

Weinrich non è stato il primo ad intuire la possibilità che i tempi grammaticali non abbiano affatto esclusivamente una 'funzione temporale'. Già R. Barthes aveva osservato qualcosa di simile per il passato remoto [9] (1953: 23 sgg.) e Benveniste 1959 aveva individuato nel sistema dei verbi francese una opposizione tra forme temporali « della narrazione storica » e forme temporali del « discorso », che anticipa per molti versi la distinzione weinrichiana tra mondo narrato e mondo commentato [10].

[7] Secondo Weinrich, almeno nelle lingue occidentali moderne, ma probabilmente anche in altre lingue, con modalità differenti in dipendenza dalle caratteristiche del sistema linguistico.

[8] Mondo è per Weinrich « la somma di tutto ciò che può divenire oggetto di un atto comunicativo » (p. 27).

[9] « Il passato remoto, pietra angolare del Racconto, designa sempre un'intenzione artistica (...) Esso non ha più il compito di esprimere un tempo. Il suo ruolo è di riportare la realtà a un punto, e di astrarre dalla molteplicità dei tempi vissuti e sovrapposti un atto verbale puro (...) Esso presuppone un mondo costruito, elaborato, distaccato, (...) un passato senza spessore » (Barthes 1953: 23-4).

[10] Nel sistema temporale francese si possono distinguere, secondo Benveniste, due piani, cioè due registri espressivi diversi ma complementari, quello dell'*histoire* e quello del *discours*, assi-

A Weinrich va però il merito di aver approfondito e sistematizzato la questione. Le sue argomentazioni e le sue esemplificazioni sono convincenti. È lecito tuttavia domandarsi se esse possano avere per le lingue antiche la stessa validità che sembrano possedere per le lingue moderne. Più specificamente, ci si chiede se il sistema dicotomico commento/narrazione possa venire applicato, ad esempio, alla lingua delle saghe, ed offrire così una possibile chiave di interpretazione del loro specifico problema dei tempi. Nella sezione seguente si tenterà perciò una valutazione dei dati forniti dal campione in termini di tempi commentativi e tempi narrativi.

TAV. 2

2.1 *Totale TC+TN effettivi*: 729

TC		TN	
Pres	423	*Pret*	283
Perf	8	*Ppf*	15
Tot.	431	*Tot.*	298
% su 729	59,12	% su 729	40,87

2.2 *Forme verbali*

	in situaz. dialogo	in situaz. diegetica
Totale	181	600
Effettivi	144	585
% effettivi su 781	18,43	74,90

milabili alla narrazione e al commento weinrichiani. Questi due piani dell'enunciazione comprendono particolari tempi in congiunzione con particolari persone grammaticali: al primo appartiene la terza persona, al secondo la prima e la seconda. Il registro dell'*histoire* è oggi limitato quasi esclusivamente alla lingua scritta.

2.3

	TC/TN in sit. dialogo		TC/TN in sit. diegetica	
	TC	TN	TC	TN
	132	12	299	286
% su 144	91,66	8,33	51,11	48,88
% su 585				

2.4

	Pres	*Perf*	*Pret*	*Ppf*	*Pres*	*Perf*	*Pret*	*Ppf*
	126	6	12	0	297	2	271	15
%	87,5	4,16	8,33	—	50,76	0,34	46,32	2,56

TAV. 3

3.1 *Tempi commentativi*

Pres		Perf	
Dialogo	Diegesi	Dialogo	Diegesi
126	297	6	2
29,78 %	70,21 %	75 %	25 %

Tot. Pres = 423 Tot. Perf = 8

Totale TC = 431

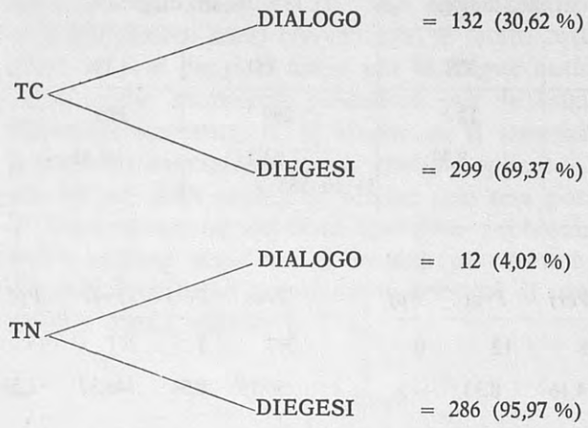
3.2 *Tempi narrativi*

Pret		Ppf	
Dialogo	Diegesi	Dialogo	Diegesi
12	271	0	15
4,24 %	95,75 %	—	100 %

Tot. Pret = 283 Tot. Ppf = 15

Totale TN = 298

TAV. 4



7. Le tavole da 2 a 4 riportano i dati riguardanti le occorrenze di tempi narrativi (TN) e tempi commentativi (TC) [10 bis]. In tali categorie, comunque, rientrano soltanto TN e TC del modo indicativo e non quelli del congiuntivo e dell'imperativo, modi 'marcati' rispetto all'atteggiamento assunto dal parlante nei confronti di ciò che sta dicendo (Lyons 1968: 401) [10 ter].

Come si nota dalla tav. 2.1, i TC costituiscono il 59,12 % del totale parziale di 729 casi, da cui sono esclusi imperativi e congiuntivi. I TN sono invece il 40,87 %. Il risultato — come notato sopra — è sorprendente, se si considera che la saga costituisce una situazione narrativa per eccellenza, dove quindi i TN dovrebbero essere predominanti.

[10 bis] La distinzione dei tempi nelle due classi è stata operata in base a Weinrich 1964, alla esemplificazione ivi riportata e al riscontro su testi norreni. D'altra parte è dimostrato, almeno per le lingue europee occidentali e in linea generale, un notevole grado di soprapponibilità di categorie da questo punto di vista. Avremo dunque: Tempi commentativi: pres, perf; Tempi narrativi: pret, ppf.

[10 ter] Come fa osservare Weinrich, congiuntivo ed imperativo sono forme « semifinite » (cfr. pp. 316-25), che danno « un'informazione situazionale incompleta » (p. 324).

Si potrebbe pensare che la prevalenza di TC sia dovuta ad un ampio uso del dialogo o comunque del discorso diretto. Ma se andiamo a controllare, risulta che su 781 occorrenze totali solo 181 (= 23,17 %) si trovano in situazioni di discorso/dialogo, mentre la grande maggioranza (600 = 76,82 %) è in situazioni propriamente diegetiche (v. tav. 2.2).

Vediamo ora la distribuzione delle forme nei due tipi situazionali. Notiamo (tav. 2.3) che all'interno del dialogo, come prevedibile, i TC sono il 91,66 % delle occorrenze effettive [11], mentre i TN sono solo il 6,62 % (tutti preteriti).

Anche nelle parti diegetiche si riscontra un numero di TC superiore a quello dei TN (pur se di poco), pari al 51,11 vs il 48,88 % delle occorrenze effettive in situazione non dialogata. La tav. 2.4 illustra lo stesso risultato suddiviso in base ai singoli tempi. Vediamo qui che è il pres a determinare la superiorità dei TC nel secondo tipo situazionale, con un totale di 50,76 % di occorrenze, cioè più della metà dei verbi in situazione diegetica.

È evidente che il pres che ricorre nelle parti di narrazione vera e propria ha un valore diverso da quello del morfema verbale, ad esso formalmente identico, utilizzato nei discorsi diretti. Quest'ultimo infatti si richiama immediatamente alla realtà della situazione comunicativa cui afferisce il discorso: potremmo chiamarlo un pres 'reale'. Il primo ha uno status differente in quanto è usato in alternativa al pret: è quello che viene comunemente chiamato presente storico; forma tipica della narrazione, largamente attestata in numerosi generi letterari sia di epoca antica che moderna.

Il presente storico viene solitamente analizzato in base a criteri semantici. Comune è la definizione che lo descrive come mezzo per rendere più vivace, immediata e di rilievo un'azione o una circostanza [12]. Tipiche da questo punto di

[11] Per effettive si intendono le occorrenze che entrano realmente nel computo, cioè senza congiuntivi ed imperativi.

[12] Al paragrafo 170 Nygaard 1905 scrive: « Men naar fortællingen bliver livligere, fordi fortællerens fantasi gribes af situationen, saa at han ser begivenhederne foregaa for sine øine, eller naar han

vista sono formulazioni come le seguenti: « il presente si adopera (...) allorché si vuole indicare un'azione (...) di cui, spesso con intenti stilistici, si vuole sottolineare la drammatica istantaneità » (Schick 1960: 147); « (può servire a) rendere part(icolarmente) evidente una azione compiuta nel passato » (Devoto-Oli, II, s.v. *presente*); « The 'historic present' is sometimes used in narrative, when we want to describe events vividly as if they are happening in our presence » (Leech-Svartvik 1975: 69).

Anche Weinrich 1964 si inserisce idealmente su questa linea, pur con alcune differenze. L'uso del pres storico viene qui giustificato, coerentemente con l'impostazione generale della teoria, in base alla distinzione commentativo/narrativo. Dal punto di vista della tensione/distensione, il pres storico è un pres a tutti gli effetti, e dunque è un tempo commentativo, con la differenza che viene utilizzato « metaforicamente » (Weinrich 1964: 251) [13]: è inserito, cioè, in un contesto narrativo, ed è perciò espressione di particolari intenti comunicativi del narratore, che « 'avvince' il lettore costringendolo ad assumere un atteggiamento ricettivo che annulla la distensione primaria (...) raccontando quindi *come se* commentasse » (Weinrich 1964: 51). La sua forza di attrazione è derivata qui dalla funzionalizzazione dei tempi verbali: in una situazione narrativa ci aspetteremmo infatti un TN, ed il trovare un imprevisto TC aumenta la tensione ricettiva. È dunque la bassa pre-

ønsker lettere og raskere at passere over mindre betydningsfulde momenter, indtræder uvilkaarlig præsens ». Per R. Simone, l'utilizzazione del pres storico « può forse essere spiegata come espediente per attualizzare l'evento in questione ravvicinandolo nel tempo » (EE, XI, s.v. *Tempo* (in grammatica)). King 1969: 210 dice che « questa costruzione (...) dà un senso di immediatezza, avvicina a noi un avvenimento passato ».

[13] La « metafora temporale » è per Weinrich « un segno linguistico collocato in un contesto inatteso, sorprendente, controdeterminante » (p. 251). Il concetto della metafora temporale ha in realtà una lunga storia, poiché era già presente in Quintiliano, che la chiamava *translatio temporum*, riferendosi principalmente al pres storico (Weinrich, *ibid.*).

vedibilità che rende il pres storico capace di catturare l'attenzione del ricevente.

Se questo è vero, non si spiega facilmente la situazione dell'antico nordico, in particolare delle saghe, almeno per quanto testimoniato dal campione. È da considerare infatti che:

a) il numero dei TC, e specificamente dei pres, è superiore a quello dei TN (cfr. tav. 2);

b) il pres alterna con il pret in numerosi passi di narrazione ad un ritmo piuttosto veloce. Cfr. gli esempi seguenti [14]:

> Þat er sagt einn tíma, at Gísli raezk í ferð með þeim Bárdi ok Þorkeli. Hann fór á miðia vega til Grannaskeiðs, svá heitir þar en Bárðr bió, ok þá er minst ván var, høggr Gísli Bárð banahögg. (3, 8-11)

> En at öðru vári fara þeir vestr þangat Þorsteinssynir, xij. saman, til Hválseyrarþings ok hittusk þeir þar <ok> Súrssynir; bióða þeir þá Þorsteinssonum heim af þinginu, en áðr skyldu þeir vera at heimboði hiá Þorkeli auðga. (7, 17-20)

> Auðr kom nú í rekkiu Gísla ok segir honum rœður þeira Ásgerðar ok biðr af sér reiði ok bað hann taka nökkut gott ráð ef hann sæi. (14, 16-8)

c) altrove, la narrazione procede per passi di considerevole lunghezza mediante il solo pres storico, o con l'interpolazione soltanto sporadica (1/2 occorrenze in genere) di TN, solitamente preteriti. Ad esempio:

> Nú býr Þorgrímr á Sæbóli, en þeir Súrssynir fara á Hól ok reisa þar góðan bœ, ok liggia þar saman garðar, á Hóli ok Sæbóli. Nú búa þeir þar hvárir ok er vinfengi þeira gott. Þorgrímr hefir goðorð ok er þeim brœðrum at honorum styrkr mikill. (7, 27-31)

> En þau Gísli fara unz þau koma í Friðarey til Styrkárs ok eflask þaðan at liði ok fá xl. manna ok koma á ovart til

[14] Si cita secondo la pagina e la riga dell'edizione di Loth 1956.

Kolbiarnar ok brenna hann inni við xij. mann; selia nú lond sín ok kaupa sér skip, ok váru á lx. manna, ok fara á burt með allt sitt ok koma við eyiar þær, er Æsundar heita, ok liggia þar til hafs. (5, 14-9)

Se dunque consideriamo l'uso del pres storico come un espediente per catturare l'attenzione del lettore, per ottenere un effetto di interesse e di sorpresa, dobbiamo ammettere che le occorrenze di questa forma nella saga sono troppo numerose per permettere una spiegazione in questi termini. Un procedimento teso a coinvolgere e a sorprendere il ricevente non può essere utilizzato troppo frequentemente, perché l'uso continuato logora la struttura, che diventa altamente prevedibile e tende quindi a perdere di efficacia.

Credo che lo stesso tipo di considerazioni sia valido anche per l'ipotesi 'tradizionale', che pone l'accento sull'effetto di vivacità, di messa in evidenza, di sottolineatura, perché la finalità generale è comunque quella di costringere il lettore ad un impegno totale delle sue facoltà ricettive, tenendolo costantemente 'legato' al testo.

8. Merita una considerazione a parte Sprenger 1950, che imposta la questione dell'alternanza pres/pret secondo un diverso punto di vista. In base a numerosi esempi tratti da varie saghe, fra cui la *Gísla*, l'autrice contrasta l'opinione corrente secondo cui la *Erzählung* nella saga è condotta attraverso il pret, cui ogni tanto si sostituisce il pres storico per sottolineare particolari eventi. Il discorso, secondo la Sprenger, va capovolto: è il pres il *Grundtempus*, attraverso cui si ricostruisce la storia nei suoi episodi salienti, si fa progredire il racconto. Al pret sarebbero invece attribuibili tre funzioni principali, in rapporto a determinati tipi narrativi:

1) elaborare il carattere e l'immagine complessiva dei vari personaggi attraverso il riferimento alle loro qualità umane;
2) creare l'atmosfera, il tono della scena;
3) estrarre e mettere in evidenza singoli particolari.

Questa ipotesi sarebbe avvalorata dalla circostanza che, mentre « das Ganze der Erzählung ist aus der Præsensdarstellung faßbar (...) Dagegen wäre es unmöglich, aus den Præt. die Geschichte zu erkennen » (Sprenger 1950: 47). L'autrice porta come prova una verifica effettuata sulla *Heiðarvíga saga*, in cui espone gli avvenimenti che nel testo si trovano al pres [15].

Per quanto riguarda il primo punto, gli esempi dati in Sprenger (pp. 52 sgg.) si riferiscono essenzialmente a Gísli, raffigurato come eroe coraggioso e forte guerriero. Ad es. in 5, 23:

Gísli vá iij. menn, en Þorkell ij.

dove uccide egli solo tre uomini; in 23, 19-20:

Nú leika þeir ok hefir Þorgrímr ekki við, feldi Gísli hann ok bar út knöttinn.

dove vince ai giochi il rivale Þorgrímr; in 34, 21-2:

Þá skýtr annarr þeira spióti til hans, en Gísli tók þat á lopti ok skaut aptr ok kemr á Þórodd miðian

dove afferra una lancia al volo e la rimanda indietro, uccidendo un uomo. In questi ed altri casi simili, secondo la

[15] In realtà le cose non sono così chiare come prospettate dalla Sprenger. Una prova fatta sul testo campione ha mostrato che effettivamente le occorrenze di pres, in linea generale, toccano i punti salienti della vicenda. Ma esistono sfasature non irrilevanti, che emergono chiaramente se si separano su due colonne diverse le proposizioni con tempi differenti. La Sprenger invece elenca solamente *i fatti* espressi con un tempo pres. A volte resta incerto chi fa che cosa e perché, altre volte si saltano passi necessari alla comprensione. Appare certo, comunque, che le occorrenze di pret non sono leggibili autonomamente, se non in rari casi (e a parte — ovviamente — le introduzioni a carattere formulare dei vari personaggi), mentre il pres sembra essere in grado di dar luogo ad un testo unitariamente comprensibile, almeno in linea di massima.

Sprenger, il pret contribuisce a delineare la personalità di Gísli, riconducendo un episodio a un'abitudine, e quindi a un tratto caratteriale stabile. Ma il criterio non sembra applicabile costantemente.

Ci si potrebbe domandare, ad esempio, perché in situazioni identiche o quasi, e a breve distanza l'una dall'altra, si faccia uso di tempi diversi, come in 34, 21-2 (cfr. sopra) e 34, 28-9:

> Hann sendir aptr spiótit ok rekr gegnum Þorgrím

Ancora, ci aspetteremmo secondo questo criterio un pret in 35, 8-9, dove Gísli dà dimostrazione della sua forza:

> Gísli tekr upp stein einn ok kastar út í hólm þann er þar var

e non un pres, come invece troviamo, mentre appare sostanzialmente secondario il pret di 35, 12:

> En þat var einskis manns at inna

citato tra gli esempi come particolare inerente alla definizione della personalità di Gísli.

Inoltre, in alcuni casi come 12, 12-3 il pret che si riscontra può essere assimilato a quello per così dire 'descrittivo' usato per la introduzione dei vari personaggi. Mediante questo tipo di pret, di natura sostanzialmente formulare, si danno le caratteristiche essenziali della persona, fisiche, morali, sociali, e non esclusivamente all'atto della presentazione: simili osservazioni si possono riscontrare nel corso della narrazione come aggiunte, divenute in quel momento necessarie per comprendere il come e il perché di certe azioni. In 12, 12-3, ad esempio:

> Þorkell var ofláti mikill ok vann ekki fyrir búi þeira, en Gísli vann nótt með degi.

Qui viene contrapposto Gísli, strenuo lavoratore, a Þorkell, piuttosto presuntuoso, il quale non prende parte

al lavoro della fattoria. Egli è però solito ringraziare Gísli ogni sera al suo ritorno:

> Þat var vant, at Þorkell var vanr at þakka bróður sínum verkit, en nú er hann hlióðr ok maelti ekki orð. (13, 18-20)

Il pret in questo caso è d'obbligo, perché si tratta di un'abitudine; è utilizzato invece giustamente il pres nella frase immediatamente successiva, che sottolinea lo strano silenzio di Þorkell e accentua il contrasto con il precedente.

Al secondo punto appartengono, secondo l'autrice, anche « die vielen Stimmung schaffenden *kvað* » introduttivi di *vísur*. Qui la forma al pret contribuirebbe ad enfatizzare la solennità sia della strofa sia del verbo stesso *kveða* (= « mit erhöheter Stimme, eben klingend vortragen »: Sprenger 1950: 33). In realtà bisogna tener conto del fatto che questo verbo è usato nelle saghe quasi esclusivamente al pret. Nella *Gísla saga*, in particolare, tutte le occorrenze di *kveða* (nella diatesi attiva) sono al pret [16]. È evidente che qui si tratta di un uso formulare, confermato dal fatto che questo è il più frequente verbo di introduzione alle *vísur*, e dalla presenza di altre lessicalizzazioni (come *maela*), attestate praticamente solo al pret (*maelti*) [17].

Per una precisa definizione della *Stimmung* il contesto appare determinante. Il pret ha una capacità evocativa diversa a seconda delle situazioni. Nella scena dell'uccisione di Vésteinn (cap. 13), ad esempio, è individuabile secondo la Sprenger la connotazione dell'« Außerordentlichen, Unfaßlichen » (p. 54), espressa dall'alternanza fra pret e pres storico, che conferisce al passo una drammatica tensione.

---

[16] È invece attestato comunemente l'uso di *kveðask* seguito da infinito, per esprimere il discorso indiretto: *Hann kvezk koma mundu*, 3, 28. Sull'uso di *kveða* nelle letterature germaniche cfr. inoltre Heusler 1902: 263-5.

[17] Etimologicamente è piuttosto questo verbo, e non *kveða*, a possedere connotazione di solennità ed enfaticità. Heusler 1902: 262 lo traduce con « 'concionari', eine verhandlung führen », cfr. anche Jeffrey 1934: 35, note 96 e 97.

Altrove, soprattutto in contesti dinamici, con numerosi verbi di movimento, il pret costituisce un *Ruhepunkt*, un momento in cui l'azione si ferma, per riprendere poi di nuovo con maggior intensità. In ogni caso il pret indica qualcosa di estremamente importante, che il narratore vuole sottolineare e su cui vuole attirare l'attenzione (Sprenger 1950: 91).

Questa interpretazione è però in contrasto con l'impressione che si riceve da una osservazione ravvicinata del testo. Prendiamo ad esempio la scena sopra citata, dell'uccisione di Vésteinn. Mentre tutti dormono, sopraggiunge una tempesta che porta via parte del tetto e costringe gli uomini ad uscire per ripararlo. Vésteinn rimane quindi solo con un servo e con sua sorella Auðr:

> ... ok er menn höfðu sofit svefn, kemr bylr á húsit svá mikill, at af tekr þekiuna alla öðru megin af húsinu. Þat fylgði þessu, at vatn fell ór himni svá mikit at þat var með ódœmum, ok tóku húsin at driúpa sem líkligt var, er þakit tók at rofna. Gísli spratt upp skiótt ok heitr á menn sína, at skýli. En þræll einn var með Gísla, sá er Þórdr hét ok kallaðr hinn huglausi. Þraellinn var heima, en Gísli fór ok nær allir menninir með honum til heyianna at duga þeim við. Vésteinn bauð at fara með þeim, en Gísli vill eigi þat. (19, 14-22)

In questo passo è evidente che non è tanto importante il fatto che il tetto stia per crollare, bensì l'ordine che Gísli dà agli uomini di alzarsi e andare ad aiutare, poiché in tal modo non resta quasi più nessuno in casa e l'assassino può agire indisturbato. Di nuovo, più che l'offerta di Vésteinn di uscire con gli altri a riparare il tetto, appare determinante il fatto che Gísli non glielo permetta. Tutti questi avvenimenti sono espressi non al pret, bensì al pres.

Il racconto procede con la descrizione in brevi tratti essenziali dell'assassinio di Vésteinn:

> Nú er gengit inn nökkut fyrir lýsing hlióðliga ok þangat at sem Vésteinn hvílir. Hann var þá vaknaðr. Eigi finnr hann fyrr en hann er lagðr spióti fyrir brióstit svá at stóð í gegnum hann. (19, 26-9)

Nel passo citato il fatto che egli sia sveglio è indicato da un verbo al pret. Ma non è certamente essenziale per l'azione dato che la vittima, pur essendo sveglia, non si accorge dell'assassino se non quando è troppo tardi. Ed è infatti questa notazione che si trova espressa al pres, nella frase successiva.

Infine, il terzo ed ultimo punto. È fuor di dubbio che la maggiore o minore rilevanza di un determinato evento sia comunque relativa. Nella valutazione di che cosa il narratore voglia mettere in evidenza e che cosa voglia lasciar passare quasi inosservato c'è spazio per un ampio margine di soggettività, come si è visto precedentemente. Per esempio, mi sembra che la osservazione su Þórðr (34, 3 sgg., cfr. Sprenger 1950: 56), e su come si pavoneggi vestito degli abiti che gli ha dato Gísli, non rivesta un ruolo particolare nella storia, se non forse per l'ironia — tragica — della situazione: l'ingenuità del servo e la sua soddisfazione nel trovarsi al posto del padrone verranno presto ripagate con la morte. Ma c'è differenza fra l'intento stilistico di connotare ironicamente un personaggio o una situazione e, invece, l'importanza strettamente narrativa e logica, il rilievo che un determinato avvenimento ha nella concatenazione della vicenda.

Se esaminiamo il tipo di proposizioni che stanno al pret, notiamo che si tratta molto spesso, più che di particolari da evidenziare, di dettagli aggiuntivi a carattere marginale. Frequentemente sono singole proposizioni — subordinate, ma anche principali — isolate in contesti al pres e che costituiscono giustificazioni di un fatto, determinazioni temporali o locali o specificazioni di varia natura, osservazioni incidentali, comunque non rilevanti per lo svolgimento dei fatti. Qualche esempio potrà illustrare quanto detto.

(Gísli ha sconfitto Björn in combattimento ed ora chiede in sposa la vedova di suo fratello)

> Þat er sagt, at hann biðr Ingibiargar ok vildi eigi láta góða konu ór ætt ganga ok fær hennar (...) Því næst andask faðir

hans, ok tekr Gísli allan fiárhlut eptir hann. Hann lét drepa þá alla, sem með Birni höfðu fylgt. (2, 8-13)

In questo passo il primo pres aggiunge poco o nulla a quanto è già stato detto: egli la chiede in moglie e non vuole lasciarla andare. L'altro costituisce invece una osservazione di carattere marginale, che potrebbe venir eliminata senza danno per la comprensione dei fatti, precedenti o seguenti.

(Gísli ha ricevuto in prestito la spada Grásíða dal servo, e ora non vuole più ridarla)

Þetta líkar þrælnum illa ok veitir Gísla tilræði; var þat mikit sár. Gísli høggr í móti með Grásíðu í höfuð þrælnum svá fast, at sverðit brotnaði, en haussinn lamðisk, ok fær hvárttveggi bana. (2, 15-8)

Il primo pret del passo è ancora una osservazione incidentale, come indicato anche dalla posizione stessa della frase. Per gli ultimi due si tratta di subordinate indicanti le conseguenze immediate di un'azione. Ma il risultato finale, la conseguenza più grave — cioè la morte sia di Gisli che del servo — è espressa al pres nella frase successiva.

Þat er sagt einn tíma, at Gísli ræzk í ferð með þeim Bárði ok Þorkeli. Hann fór á miðia vega til Grannaskeiðs, svá heitir þar er Bárðr bió, ok þá er minst ván var, høggr Gísli Bárð banahögg. (3, 8-11)

La precisazione riguardante il viaggio è al pret, così come la determinazione temporale *þá er...*, che prelude al colpo mortale di Gísli, al pres (*høggr ... banahogg*).

En þau Gísli fara unz þau koma í Friðarey til Styrkárs ok eflask þaðan at liði ok fá xl. manna ok koma á óvart til Kolbiarnar ok brenna hann inni við xi. mann; selia nú lönd sín ok kaupa sér skip, ok váru á lx. manna (5, 14-17)

La natura incidentale, quasi di *afterthought*, dell'unica proposizione al pret è evidente. Gli esempi possono ancora continuare:

Eptir þat ganga þeir til bœiar ok taka þaðan á burtu mikit fé. Gísli hió þá höfuð af Hólmgongu-Skeggia, því at hann var þá þar hiá sonum sínum. (5, 24-6)

Nú sendir Þorgrímr Þórodd son sinn at bera saman við sinn ok telia, því at hann ætlaði heim at flytia bráðliga. (9, 30-1)

Hann kemr at þeim, þar sem þeir lágu, ok vekr Þórarin (10, 11-2)

En er Þorkell vaknar, gengr hann til dyngiunnar, því at hann heyrði þangat mannamál, ok legsk þar niðr hiá dyngiunni. (12, 19-21)

Ok nú aflar hann til veizlu mikillar þá er svá líðr stundum, sem áðr var getit (15, 20-2)

Le considerazioni fatte non vogliono costituire una analisi critica esaustiva delle ipotesi prospettate. Esse hanno il solo scopo di mostrare quanto controversa sia la questione, e quanto diverse possano essere le posizioni su un determinato punto. Nel complesso sembra che le argomentazioni finora esaminate, pur presentando spunti positivi, non riescano a fornire risposte sempre soddisfacenti e vadano dunque considerate con una certa cautela, o comunque in un'ottica più complessa.

9. Un approccio completamente diverso è quello di Kiparsky 1968, che tenta un'analisi del problema dal punto di vista sintattico anziché semantico-stilistico [18].

A partire da esempi tratti da numerose lingue indoeuropee antiche, fra cui il norreno, l'autore nota che il pres storico: *a*) si comporta sintatticamente come un passato (Kiparsky 1968: 30); *b*) è di norma attestato soltanto in congiunzione con un vero e proprio tempo passato (in *conjoined structures*) e non in lunghi brani di discorso (pp. 30-2); *c*) in greco antico il pres compare anche al posto di un prevedibile futuro in tali strutture congiunte (p. 32); *d*) ancora in greco, lo stesso tipo di alternanza

[18] Le considerazioni di Kiparsky valgono solo per le lingue antiche, mentre per le lingue moderne si presuppone una situazione diversa, che è essenzialmente quella prospettata da Weinrich 1964, cfr. Kiparsky 1968: 30.

pass/pres o fut/pres compare anche in strutture congiunte di tipo modale (es. aoristo cong./pres cong.).

La sistematicità con cui sembrano comparire tali strutture congiunte nelle lingue indoeuropee antiche fa pensare a una qualche regola sintattica facoltativa, per cui forme ripetute di uno stesso tempo (passato, ma anche futuro, ad es.) venivano ridotte al pres in quanto forma non marcata. L'ipotesi è secondo Kiparsky confermata dalla possibilità di spiegare, tramite una regola analoga, anche altri tipi di alternanze, come quella fra congiuntivo ed indicativo in proposizioni coordinate [19].

L'ipotesi appare interessante, anche perché si basa su un principio fondamentale della lingua, quello dell'economia (una struttura con più elementi dello stesso tipo risulterebbe ipercaratterizzata). D'altro canto si possono fare alcune considerazioni:

1) È vero che il pres storico si comporta sintatticamente come un passato, tuttavia è anche vero l'opposto. È noto infatti che in latino, ad es., le reggenti che hanno come tempo un pres storico possono avere dopo di sé nelle dipendenti tanto tempi principali quanto tempi storici. È altrettanto noto che in norreno « den zu erwartenden Einklang zwischen über- und untergeordnetem Satze hebt oft auf das beliebte Umspringen im erzählenden Tempus (= pres storico) » (Heusler 1967: 129).

2) Almeno per ciò che si riferisce al norreno, inoltre, non è vero che il pres storico compare soltanto o quasi in strutture congiunte. Sopra (p. 45) si è citato un passo (5, 14-17) in cui questo tempo si protrae per una certa lunghezza. Ma altri esempi si possono fare:

> Eptir þat fara þeir til Súrssona ok þiggia þar veizlu góða. Þorgrími lízk systir þeira brœðra væn ok biðr hennar, ok því næst er hon honum föstnuð, ok er þá þegar gört brúðkaupit ok fylgir henni heiman Saeból (7, 21-24)

[19] Anche in norreno si riscontra questo fenomeno. Un po' diverso tuttavia potrebbe essere il caso di subordinate che iniziano all'indicativo e continuano al congiuntivo. Qui il modo congiuntivo potrebbe stare a sostituire la congiunzione mancante. Cfr. Heusler 1967: 132-3.

> Nú býr Þorgrímr á Sæbóli, en þeir Súrssynir fara á Hól ok reisa þar góðan bœ, ok liggia þar saman garðar, á Hóli ok Sæbóli. Nú búa þeir þar hvárir ok er vinfengi þeira gott. Þorgrímr hefir goðorð ok er þeim brœðrum at honum styrkr mikill. (7, 27-31)

> Síðan fara austmenn frá skipi eptir verk þetta. Þeir fara um Dýrafiörð ok fá sér hesta ok vilia nú til vistar sinnar; þeir fara dag þann ok um nóttina, unz þeir koma í dal þann er gengr upp af Skutilsfirði, ok eta þar dögurð ok fara at sofa síðan. Nú eru Þorgrími sögð tíðindi þessi, ok búsk hann þegar heiman ok lætr flytia sik yfir fiörð ok ferr eptir þeim einn saman. (10, 4-11)

> En Þorgrímr leggr á honum með spióti ok vegr hann. Nú vaknar Þórir ok vill hefna félaga síns; en Þorgrímr leggr hann spióti í gegnum. Þar heitir nú Dögurðardalr ok Austmannafall. Eptir þetta ferr Þorgrímr heim ok verðr nú frægr af ferð þessi. Sitr hann nú í búi sínu um vetrinn. (10, 14-9)

Queste citazioni mi sembrano sufficienti per dimostrare che narrazioni di una certa lunghezza al pres storico non sono poi tanto rare come sembrerebbe di capire dall'articolo di Kiparsky [20].

3) È inoltre da segnalare che si trovano anche proposizioni al pres isolate in senso logico e sintattico da qualsiasi legame con preteriti, del tipo:

> Nú iátar Vésteinn því (11, 18-9)

Si noti che questa frase è preceduta da un discorso diretto e seguita da un capitolo completamente a parte.

Sembra dunque che l'ipotesi di Kiparsky, interessante perché inserita in prospettiva indoeuropea e perché capace di spiegare contemporaneamente altri fatti sintattici, non regga ad una analisi approfondita. In ogni caso rimarrebbero irrisolte alcune questioni di non secondaria importanza, p. es.: con quali modalità, ed in base a quali criteri

[20] A questo proposito andrebbe riveduta anche l'affermazione di Heusler 1967: 128, secondo la quale « Das Präsens historicum ist im aisl. Erzählstile ungemein beliebt, ohne doch je durch längere Strecken durchzugehen ».

si effettuerebbe la riduzione alla variante non marcata di una forma piuttosto che di un'altra? La regola di riduzione vale anche per le strutture congiunte subordinate? In quale momento e perché si ritorna al preterito?

Queste domande, e le considerazioni precedenti, fanno ritenere che, almeno a questo stadio, l'ipotesi di Kiparsky non sia accettabile per il norreno [21].

10. Non si pretende qui di risolvere una volta per tutte un problema che è da lungo tempo *crux* dei maggiori studiosi. Lo scopo di questa ricerca era quello di tentare una verifica dei diversi modi in cui la questione è stata affrontata finora. Il risultato è stato però abbastanza deludente: le ipotesi esaminate, almeno a questo primo approccio, appaiono insoddisfacenti per un verso o per l'altro, e non sono applicabili in maniera costante. L'indagine sembra dunque lasciarci in una *impasse* totale.

Tuttavia, nonostante i risultati apparentemente negativi, mi sembra di poter comunque individuare delle direzioni nelle quali lavorare per un approfondimento del problema.

Innanzitutto l'alternanza tra pret e pres storico non è un *unicum* della prosa norrena, come già messo in evidenza da Kiparsky 1968 ed altri, ma è nota anche in altre lingue antiche, per es. di ambito romanzo, e con modalità comparabili. Appare quindi utile un ampliamento della prospettiva in questo senso. Nei *fabliaux* francesi, ad es., sembra riscontrabile una situazione analoga, anche se bisogna tener conto delle necessarie diversità a livello sia di struttura sia di uso linguistico.

Inoltre, numerosi fattori presenti nella saga trovano un parallelo in altri generi di tipo narrativo e di tradizione orale, come il racconto o la fiaba, e tra questi c'è un uso

[21] Di opinione contraria sono Kossuth 1980, che cita proprio la *Gísla saga* come « a classic example of Kirparskian tense switching » (p. 136, n. 15), e Amory 1980: 391, n. 5, che nota come « The seeming inconsistency of the two-tense system of ON prose has been illuminatingly regularized by Kiparsky ».

del pres storico che sembra avere modi d'uso abbastanza simili. Una recente ricerca di C. Lavinio (1984) mette in luce alcune somiglianze.

Vengono presi in esame due gruppi di fiabe, l'uno costituito da testi orali trascritti, l'altro da rielaborazioni d'autore di fiabe popolari e non. Il risultato dell'indagine, basata su Weinrich 1964, è sorprendentemente simile a quello riscontrato nel nostro campione:

> nelle fiabe orali si ha una certa prevalenza di tempi commentativi (...) Si arriva a queste conclusioni, peraltro, esaminando la sola parte diegetica dei testi (...) perché altrimenti, essendo il dialogo una situazione di per sé commentativa, la discrepanza fra tempi narrativi e tempi commentativi è ancora più marcata a favore di questi ultimi nelle fiabe orali (Lavinio 1984: 290).

Il predominio dei TC è anche qui determinato dal pres (storico), che, « tipico della narrativa *avvincente*, risulta inquadrato (...) in una primaria situazione di *distensione* sia pragmatica sia cotestuale » (Lavinio 1984: 301), poiché è accostato a tempi tipici della narrazione.

Questo risultato, insieme con la presenza nella saga di altri elementi che sono comuni anche alle fiabe (ampio uso di discorso diretto e di deittici, formule introduttive e conclusive, etc.), fa ritenere che la componente orale possa avere un ruolo determinante nell'uso del pres storico, e nelle modalità della sua utilizzazione. Sarebbe quindi utile allargare l'indagine ad altri generi di tradizione orale, senza dimenticare comunque che la elevata formalizzazione del testo-saga implica un intervento d'autore. È probabile che l'intersezione fra i due livelli costituisca un momento decisivo del problema.

Presupposto indispensabile per una adeguata valutazione appare, in ogni caso, l'ampliamento del materiale di campionatura, sia con un'estensione sistematica a testi dello stesso genere, sia con l'analisi comparata di altri tipi di testo.

VALERIA MICILLO

(*continua*)

BIBLIOGRAFIA

AMORY 1980 = Frederic Amory, *Narrative Syntax in the Typical Saga Scene*, « The Journal of English and Germanic Philology » 79/1980, pp. 391-407.

ANDERSSON 1967 = Theodore M. Andersson, *The Icelandic Family Saga. An Analytic Reading*, Cambridge, Mass.

BARTHES 1953 = Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953 (*Il grado zero della scrittura*, Torino, 1982, trad. it. da cui cito).

BENVENISTE 1959 = Émile Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, « Bulletin de la Société de Linguistique », LIV/1959, fasc. 1 (ora in *Problemi di linguistica generale*, Milano (1971) 1980², da cui cito).

DEVOTO-OLI = Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Vocabolario Illustrato della Lingua Italiana*, 2 voll., Milano (1967) 1983.

DE VRIES 1967 = Jan De Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*, Band 2, Berlin, 1967².

EE = *Enciclopedia Europea*, 12 voll., s. 1., 1976-1984.

GABRIELI 1969 = Mario Gabrieli, *Le letterature della Scandinavia*, Firenze e Milano.

GUREVICH 1969 = A. Ya. Gurevich, *Space and Time in the* Weltmodell *of the Old Scandinavian Peoples*, « Mediaeval Scandinavia » 2/1969, pp. 42-53.

GÍSLASON 1849 = *Tvær sögur af Gísla Súrssyni*. Udgivne af det nordiske Literatur-Samfund ved Konráð Gíslason, Kopenhagen.

HEUSLER 1902 = Andreas Heusler, *Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung*, « Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur » 1902/46.

HEUSLER 1967 = Andreas Heusler, *Altisländisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1967⁷.

JEFFREY 1934 = Margaret Jeffrey, *The Discourse in Seven Icelandic Sagas*, Menasha (Wisc.).

JÓNSSON 1903 = *Gísla Saga Súrssonar.*, ed. Finnur Jónsson, Halle.

JÓNSSON 1929 = *Gísla Saga Súrssonar*. Udgiven efter Håndskrifterne af det kongelige nordiske Oldskrift-Selskab (ed. Finnur Jónsson) Kopenhagen.

JOOS 1964 = Martin Joos, *The English Verb. Form and Meanings*, London (1964) 1968².

KING 1969 = Robert King, *Historical Linguistics and Generative Grammar*, Englewood Cliffs, N.J. (*Linguistica storica e grammatica generativa*, Bologna, 1973, da cui cito).

KIPARSKY 1968 = Paul Kiparsky, *Tense and Mood in Indo-European Syntax*, « Foundations of Language » 4/1968, pp. 30-57.

KOSSUTH 1980 = Karen C. Kossuth, *The Linguistic Basic of Saga Structure: Toward a Syntax of Narrative*, « Arkiv för nordisk filologi » 95/1980, pp. 126-41.

LAVINIO 1984 = Cristina Lavinio, *L'uso dei tempi verbali nelle fiabe orali e scritte*, in *Linguistica testuale*, (Atti del XV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana), Roma, 1984, pp. 289-306.

LEECH-SVARTVIK 1975 = Geoffrey Leech, Jan Svartvik, *A Communicative Grammar of English*, London.

LOTH 1956 = *Gísla Saga Súrssonar*, udgivet af Agnete Loth, København, Oslo, Stockholm.

LOTH 1960 = *Membrana Regia Deperdita*. Ved Agnete Loth, Kopenhagen.

LYONS 1968 = John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics*, London, (*Introduzione alla linguistica teorica*, Roma-Bari, 1978, da cui cito).

NYGAARD 1905 = M. Nygaard, *Norrøn Syntax*, Kristiania.

SCHICK 1960 = Carla Schick, *Il linguaggio*, Torino.

SEEWALD 1976 = Franz B. Seewald, *Die Saga von Gisli Sursson*, Stuttgart.

SPRENGER 1950 = Ulrike Sprenger, *Praesens Historicum und Praeteritum in der altisländischen Saga*, Basel.

STEBLIN-KAMENSKIJ 1971 = M. I. Steblin-Kamenskij, *Mir sagi*, Leningrad (*The Saga Mind*, Odense, 1973, da cui cito).

WEINRICH 1964 = Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart (*Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, 1978, da cui cito).

PROBLEMI

ATT ÖVERSÄTTA H. C. ANDERSEN OCH A. STRINDBERG TILL ITALIENSKA. NÅGRA REFLEKTIONER

Man kan rent teoretiskt i oändlighet diskutera om svårigheterna att översätta från ett språk till ett annat. Som bekant är detta ett ämne, som om och om igen, har varit föremål för livlig debatt — alltsedan humanismens tid, då det främst gällde att översätta från grekiskan och man stod i valet och kvalet mellan två alternativ: *conversio ad verbum*, som det då hette (att översätta ordagrant alltså) eller *transferre ad sententiam* d v s parafrasera en text.

Större resultat når man kanske om man direkt tar itu med enskilda och konkreta översättningsproblem. Först när man konfronterats med en främmande text och gett sig i kast med att översätta den till sitt eget tungomål, kan man våga framkasta allmänna grundsatser och påståenden.

Innan vi nu går över till vårt ämne är det kanske lämpligt att, åtminstone i förbigående, kasta en blick på två olikartade språktraditioner: den danska respektive den svenska och den italienska. De två första har ständigt varit knutna till och språkrör för en aldrig sinande folkdiktning; den senare i stället har från början varit högre, förnämare, särskilt rik på mästerverk på vulgärspråket, som in i våra dagar har, på gott och ont, lämnat omisskänliga spår i vår litteratur.

Det är fråga om en grundskillnad, som har haft långtgående efterverkningar och som fortfarande kan märkas i de tre språkens olika byggnad och egenart. Den danska och den svenska meningsstrukturen — jag syftar på den danska och den svenska prosan före expressionis-

mens revolution — kan huvudsakligen föras tillbaka till två stilmönster: ett enklare, som hör nära ihop med folkdiktningens lediga talspråk och ett mera sammansatt, vittert och högstämt, som i sista hand har utbildats efter latinet.

Italienskan däremot företer en betydligt större variation på psykologiska och estetiska stilmönster till vilkas uppkomst språkets sekelgamla kontinuitet väsentligen bidragit (man får inte glömma att Dante, Petrarca och Boccaccio fortfarande är levande författare inte bara i våra dagars litteraturspråk, utan även exempelvis i Firenzes och Pisas vardagsspråk).

Dessutom avspeglar italienska språket till skillnad mot det danska och det svenska en genom århundradena utpräglad stadskultur med den påföljd att genomsnittsitalienaren av idag är mycket lite insatt i sitt lands flora och fauna. I långa tider har både skolan och utbildningsapparaten i Italien gått efter helt andra linjer.

Jag vill inte med detta påstå att naturen och naturdyrkan är helt okända begrepp i den italienska litteraturen. Man skulle lätt kunna peka på Renzos vingård i Alessandro Manzonis välkända roman eller hänvisa till Giovanni Pascolis *Myricae*, Gabriele D'Annunzios *Laus vitae*, och, sist men icke minst, påminna om den antiklassiske Eugenio Montales « citroner ». Men allt detta hindrar inte att en modern italiensk forskare, som till sitt språk vill översätta Nordens romantisk-realistiska författare, allt som oftast, råkar in i ett olösligt dilemma: antingen begagna sig av latinska facktermer eller tillgripa dialektala glosor.

De som känner till David Herbert Lawrences bok *Etruscan Places* (som bekant var han en stor beundrare av den etruskiska civilisationen, vilken för honom framstod som inbegreppet av all vitalism, av det mystiskt uppfattade flytande elementet i livet) kommer säkert ihåg hur rasande han blev, när han förgäves försökte få ur toskanska bondpojkar så vanliga italienska blomsternamn som « daffodils » och « forgetmenots ». Det ofrånkomliga svar han fick, när han pekade på en blomma och frågade vad den hette på italienska, var följande: « det är en blomma »!

Liknande erfarenheter har mer eller mindre varje nordbo gjort på alla områden i dagens Italien. Man skulle naturligtvis kunna söka en förklaring till allt detta, och med viss rätt peka på en obeaktad omständighet, och exempelvis säga att det är lättare for en lapp att känna igen och komma ihåg ett hundratal arter i sin egen flora än för en sydlänning fem eller sex tusen fanerogamer. Ju längre söderut vi kommer, desto större blir växternas anonymitet.

Men därmed skulle ingenting ändras i ett välkänt faktum att ofta inte ens vanliga ängsblommor eller djurnamn står upptagna i våra bästa tvåspråkiga ordböcker.

Men nog om detta.

Att en författare som H. C. Andersen — för att nu börja med den danske författaren — ställer stora krav på en översättare, behöver man inte slösa många ord på.

Oavsett alla detaljsvårigheter så är översättarens främsta uppgift att försöka återge något av H. C. Andersens egenart, något av hans magisk-animistiska inställning till livet, av hans alltid klara, levande språk (som alltid talar mera till sinnena än till förnuftet) så att läsaren åtminstone får en föreställning om originalet.

Det har sagts att en översättare är en slav, en som restaurerar andras tavlor och därför — om han nu inte är en surrealistisk målare — inte får ta sig några friheter. Han måste införliva det semantiskt nya, dock utan att försynda sig mot det egna språkets stilkänsla och tradition; han måste helt identifiera sig med den främmande författaren, dock utan att glömma att det gäller att återskapa hans diktverk på ett nytt språk. Ett i sanning olösligt problem!

Att en italienska som Maria Pezzé Pascolato i början av vårt århundrade lyckades lösa ett sådant problem som att översätta H. C. Andersens *Sagor*, får betraktas som en verklig kulturbragd. Och det av flera skäl.

För det första får man hålla i minnet Italiens efterblivenhet just då, i fråga om kulturförbindelser med och förstahandskunskaper om den nordiska världen. Skalder som nobelpristagaren Giosuè Carducci och kritiker som

Cesare de Lollis, bland de främsta kännarna och tolkarna av tysk och fransk och engelsk poesi, läste nordiska diktverk endast i tysk översättning. I fråga om nordisk litteratur var t o m Benedetto Croce huvudsakligen beroende av tyska översättningar — och detta trots hans vänskap och dagliga umgänge i Neapel med den svenska författarinnan Anne Charlotte Leffler. Det måste alltså erkännas att Italien, till skillnad mot Frankrike, aldrig haft en Xavier Marmier, som ägnade en stor del av sitt liv och sin litterära och historiska verksamhet åt tolkningen och förmedlingen av den nordiska kulturen.

Mot denna bakgrund ter sig M. Pezzé Pascolatos insats ändå märkligare.

Född i Venezia 1869 visade hon länge livligt intresse för språkliga och pedagogiska problem (bl a författade hon själv små originella barnsagor och, som lärare, lämnade hon mustiga skildringar ur italienskt skolliv under 1900-talets två första decennier). Efter en mångårig verksamhet som översättare av engelsk och tysk litteratur i sin födelsestad — vi nämner bara i förbigående författare som Carlyle och Ruskin, Kipling och Emerson, bröderna Grimm och Wilhelm Hauff — företog hon resor i de nordiska länderna och på egen hand lärde hon sig först och främst danska.

Livsavgörande betydelse fick detta för hennes verksamhet som översättare. Hon bedrev omfattande studier om H. C. Andersen (tyvärr har alla hennes papper och handskrifter efter hennes död förstörts under ett bombanfall i Milano 1944) och kände sig stå den danske författaren mycket nära i hans syn på livet och konsten. Med kongenial inlevelse arbetade hon länge på sin översättning av *Sagorna* [1], som slutligen 1903 kom ut i urval i Milano och för första gången gjorde den danske sagoberättaren beundrad och berömd i hela Italien.

Av de många och fullständigare italienska översättningar som utgivits efter henne (hon översatte bara 40 sagor:

[1] H. C. ANDERSEN, *40 Novelle* (Traduzione dall'originale danese con prefazione e note di Maria Pezzè-Pascolato), Hoepli, Milano 1949[16]).

de förnämsta) har ingen till dags dato lyckats bevara originalets poetiska kraft så orörd, ingen förmått återge dess skiftningar från vardagligt tal till mäktig hymn, dess nyansrikedom eller dess säregna blandning av fantasi och verklighet. Det är ingen överdrift att säga att det är M. Pezzé Pascolatos förtjänst, om de flesta italienska läsare av *Sagorna* ser i dag i H. C. Andersen « världslitteraturens störste illusionist » — för att nu använda Rubows definition.

Hela den motiv- och stämningskrets som hos H. C. Andersen får liv och mänsklig innerlighet: tillvarons djupa splittring, spänningen mellan fantasi och verklighet, idyll och tragedi, försynstro och bitande ironi över den mänskliga skröpligheten, tolkas här med samma lätta handlag, får samma muntlighetens prägel som i originalet. Såväl den intensiva realismens närbilder som fantasivärldens djärvaste symboler.

Med tanke på vad Italien har betytt för tillkomsten av dessa *Sagor*, kan det hanske vara av intresse att här dra fram några prov på översättarens inlevelse — och stilkonst.

Låt oss se hur hon lyckas « italianisera », ge form och färg åt ett så typiskt danskt landskap som det, författaren snabbt skisserar i början på *Den grimme Ælling*:

> Der var saa deiligt ude paa Landet; det var Sommer! Kornet stod guult, Havren grøn, Høet var reist i Stakke nede i de grønne Enge, og der gik Storken paa sine lange, røde Ben og snakkede Ægyptisk, for det Sprog havde han lært af sin Moder. Rundt om Ager og Eng, var der store Skove, og midt i Skovene dybe Søer; jo der var rigtignok deiligt derude paa Landet! [2]

Som alltid är här författarens tavla levande, sedd inifrån, framhävd av vissa nyckelord (upprepningar, förstärkande adverb, utropstecken o s v) som genast visar

[2] H. C. ANDERSEN, *Eventyr og Historier*, bd. 1-16, Flensteds Forlag, Odense 1944; bd. 4, s. 12.

att han vänder sig — kanske icke minst mimiskt — till en åhörarkrets. Det i folksagan så ofta förekommande beskrivande draget besjälas här plötsligt, nästan omärkligt av aktionen: storken som promenerar och talar egyptiska. Bilden liksom lyser upp sammanhanget mellan tingen som en blixt, utan att förklara och utlägga dem; och efter kulminationen dalar så beskrivningen ner till utgångspunkten.

Man skulle kunna säga att översättningen tagit sig vissa friheter. Det gällde här att återge en inre syn av ett landskap. Väl medveten därom tar översättaren bort alla verbformer i preteritum — som i germanska språk icke skiljer mellan perfektiva och imperfektiva aktionsarter — och, i det hon genomgående använder presensform för att ytterligare levandegöra beskrivningen, analytiskt utmålar, det som i danskan endast är syntetiskt antytt:

> Che bellezza, fuori, in campagna! Piena estate: il grano tutto giallo come l'oro, l'avena verde; il fieno ammucchiato già nei prati, e la cicogna dalle lunghe gambe rosse, che gli passeggia attorno chiacchierando in Egiziano... — perché l'Egiziano è la lingua che le ha insegnato Mamma Cicogna. Di là dai campi e dai prati, ecco i boschi folti e neri, e in mezzo ai boschi, i bei laghi azzurri e profondi. Oh, fuori in campagna è una vera bellezza! [3]

Ett annat exempel hämtat ur « eventyret » *Grantræet* kan ändå tydligare påvisa hur djupt M. Pezzé Pascolato lyckats tränga in i den konstnärliga utformningen av ett av huvudmotiven hos H. C. Andersen. Längtan, den romantiska längtan efter en ouppnåelig oförgänglig lycka, som ligger till grund för så många av hans *Sagor* (*Den lille Havfrue*, *Den standhaftige Tinsoldat*, *Den lille Pige med Svovlstikkerne* och många flera) är även här berättelsens bärande element. Den ger sagan t o m mitt i humorn en lyrisk klangbotten och på samma gång en skarpslipad pregnans, som lyfter det hela högt över folksagans schema-

[3] A.a. s. 3.

tiska och abstrakta moralism. Denna enastående blandning av humor och pathos, av melodisk gripenhet och vardagligt tal låter översättaren avteckna sig och vibrera i samma skiftande belysningar som i originalet.

Det är naturligtvis inte fråga om yttre mimetism, utan om genialisk fyndighet, där ord, satsbild och rytm, samtidigt är översättning och nyskapelse, återklang och ny poesi.

Låt oss alltså se hur hon förmår ge uttryck åt den förväntansfulla törsten efter det okända, det vidunderliga, romantikens innersta pathos:

> Det havde slet ingen Fornøielse af Solskinnet, af Fuglene, eller de røde Skyer, som Morgen og Aften seilede hen over det. Var det nu Vinter og Sneen rundt omkring laae gnistrende hvid, saa kom tidt en Hare springende, og satte lige over det lille Træ, — o, det var saa ærgeligt! — Men to Vintre gik, og ved den tredie var Træet saa stort, at Haren maatte gaa uden om det. O, voxe, voxe, blive stor og gammel, det var dog det eneste Deilige i denne Verden, tænkte Træet... Naar det var ved Juletid, da blev ganske unge Træer fældede, Træer, som tidt ikke engang vare saa store, eller i Alder med dette Grantræ, der hverken havde Rast eller Ro, men altid ville afsted; disse unge Trær, og de vare just de allersmukkeste, beholdt altid deres Grene, de bleve lagte paa Vogne, og Heste trak dem afsted ud af Skoven.
> — Hvorhen skulde de? — spurgte Grantræet.
> — Det vide vi! det vide vi! — qviddrede Graaspurvene [4].

> Non trovava piacere nel calore del sole, negli uccellini, nelle nuvole di porpora che passavano sul suo capo mattina e sera. Talvolta, nell'inverno quando la neve era sparsa per tutto bianca e scintillante, una lepre veniva correndo a tutto spiano e saltava pari pari sopra l'abete, oh, gli faceva una rabbia... Ma gl'inverni passarono uno dopo l'altro; e quando giunse il terzo, il piccolo abete era divenuto così alto che la lepre fu obbligata invece di girargli attorno. Oh, crescere, crescere, divenir grandi, divenir vecchi! Ecco la sola cosa bella di questo mondo! — pensava il piccolo abete...
> All'avvicinarsi del Natale furono tagliati certi abeti giovani giovani, taluni anche più giovani e più bassi del nostro albe-

[4] A.a. ss. 33; 35.

rello, il quale era in continua agitazione, dalla gran voglia che aveva di andarsene. Questi piccoli alberi, ed erano per l'appunto i più belli, si caricavano intatti, con tutti i loro rami, sopra i barocci, per portarli fuori dal bosco.
— Ma dove vanno tutti? — domandava l'abete.
— Noi sì che lo sappiamo, noi sì, noi sì — pigolarono i passeri [5].

Ungdomens drömliv utmålas även i översättningen med utsökt koloristiskt sinne, och poetisk pregnans. Den romantiska extasens bländverk som gör att granen, lik en fånge, lever först i hoppet, sedan i minnet, först i fantasiutsvävningar, sedan i förtvivlan och ånger, kan spåras redan i den till synes så glada och skämtsamma inledningescenen. Solskenet, vindens ljumma fläktar, trädens och barnens sällskap, den nordiska skogens färgprakt — allt lever upp igen i översättningen, som rytm och stämning, men med en underström av vemod mot bakgrunden av det som framtiden håller i beredskap. T o m H. C. Andersens självskapade nybildningar, har M. Pezzé Pascolato träffsäker blick för. Granen som « havde ordentlig *Barkepine* af bare længsel » blir på italienska: « A forza di struggersi dal desiderio s'era buscato un fortissimo *mal di tronco* » (*Barke*, är egentligen inte *tronco*, utan *corteccia*; men en ordagrann översättning hade här säkert ikke förmått ge uttryck åt den förmänskligade granens inre längtan).

Alla känner till berättelsens fortsättning. Efter festruset, slängs den avklädda granen på en mörk vind och lämnas där ensam åt sitt öde i sällskap med vindens råttor. Kulmen är alltså nådd, och allt vad inbillningen och hoppet skänkt definitivt krossat. Men längtan, granens innersta väsen, finns kvar, fast nu i omvänd form, en längtan tillbaka till det förlorade paradiset, till den enkla naturen och livet i skogen. Och just nu, i en kontrapunktistiskt uppbyggd scen, uppenbarar sig den karga verkligheten — malörten efter solstrålen, för att använda H. C. Andersens egna ord: det onda, det smärtsamma, det inbilska, det

[5] A.a. ss. 124; 125.

oförstående, även om det uppträder förklätt i humorns försonande drag. Även här visar sig tolkarens förmåga att återge originalets modulering och blandning av allvar och skämt, av högtflygande dröm och krass nyttofilosofi. Det räcker att läsa dialogen mellan granen och råttorna för att förstå det. Med vilken häpnadsväckande inlevelse utmålas inte råttornas självnöjda överlägsenhet och formella hövlighet — särskilt i slutrepliken:

— Hvor Du fortæller deiligt! — sagde de smaa Muus, og næste Nat kom de med fire andre smaa Muus, der skulde høre Træet fortælle, og jo Mere det fortalte, desto tydeligere huskede det selv Alt, og syntes: Det var dog ganske morsomme Tider! men de kan komme, de kan komme! Klumpe-Dumpe faldt ned ad Trappene og fik dog Prindsessen, maaskee jeg kan ogsaa faae en Prindsesse...
— ... Næste Nat kom der mange flere Muus, og om Søndagen endogsaa to Rotter; men de sagde, at Historien var ikke morsom, og det bedrøvede de smaa Muus, thi nu syntes de ogsaa mindre om den.
— Kan De kun den ene Historie? — spurgte Rotterne.
— Kun den ene! — svarede Træet — den hørte jeg min lykkeligste Aften, men den Gang tænkte jeg ikke paa, hvor lykkelig jeg var!
— Det er en overmaade daarlig Historie! kan De ingen med Flesk og Tællelys? Ingen Spisekammer-Historier?
— Nei! — sagde Træet.
— Ja, saa skal De have Tak! — svarede Rotterne og gik ind til deres [6].

— Che magnifiche novelle sapete raccontare! — disse il topolino.
E la notte dopo venne con altri quattro topolini a sentire quello che l'albero sapeva raccontare così bene; e più esso raccontava, più chiaro gli si riaffacciava il ricordo di tutto, e pensava: Quelli erano tempi lieti! Ma possono tornare. Anche Zucchettino-Durettino cadde dallo scalino, ma poi sposò la Principessa...
— La notte dopo vennero addirittura in frotta; e la domenica comparvero persino due ratti; ma questi dissero che la storia non era bella, e ai topolini ciò rincrebbe, perché ora non piaceva più tanto nemmeno a loro.

[6] A.a. ss. 44; 45.

— Non sapete altre novelle? — domandarono i ratti.
— Non so che questa; — rispose l'albero —. La udii nella più bella serata della mia vita; non sapevo, allora, quanto fossi felice.
— È una storia molto meschina. Non ne sapete una di prosciutti e di candele di sego? Non sapete storielle di dispensa?
— No, — disse l'albero.
— E allora, servi devoti! — dissero i ratti; e tornarono alle loro famiglie [7].

(Slutrepliken verkar som sagt skrattretande särskilt med tanke på en råtta. Det italienska « servo devoto » är egentligen en vördnadshälsning; som osökt leder tanken till medeltiden och feodalväsendet.)

Det finns faktiskt inget filologiskt eller psykologiskt problem i *Sagorna*, som översättaren missförstått eller underlåtit att ge personlig lösning åt. Även när H. C. Andersens konst visar sig, under sin skenbart enkla yta, som mest sammansatt och raffinerad, lyckas M. Pezzé Pascolato fånga dess hemligheter.

Ta t. ex. början till *Tolv med Posten* med sin rytmiskt avbalancerade sidoställning av huvudsatser: « Det var knagende Frost, stjerneklart Veir, blikstille, ... det var Nytaarsaften; nu slog Klokken tolv » [8] — « Faceva un freddo intenso, pungente: il cielo luccicava tutto di stelle: non tirava un alito di vento... Era la notte di San Silvestro, e l'orologio della chiesa aveva sonato allora allora dodici tocchi » [9]; eller också ett ställe ur *Den lille Pige med Svovlstikkerne*, där författaren, med överlägset mästerskap, begagnar sig av ett för honom så egendomligt tekniskt grepp, som Bo Grønbech med rätt har kallat « Dobbeltsynspunkt », d v s den omärkliga perspektivglidningen; i det här fallet från det vardagliga till det eviga, från det naturliga till det övernaturliga. Även här är den slutrytm, som ger mening åt hela scenen, insiktsfullt bevarad, samtidigt som motsättningen mellan folkets ytliga anmärkningar och dödens outgrundliga mysterium framhävs i översättningen genom ett starkt adversativt « men » (i texten däremot poängteras motsatsen med hjälp av direkt tal, verbformens inversion, och det tätt inpå följande negativa substantivet):

[7] A.a. s. 133.
[8] A.a. bd. 11, s. 31.
[9] A.a. s. 401.

Men i Krogen ved Huset sad i den kolde Morgenstund den lille Pige med røde Kinder, med Smiil om Munden — død, frosset ihjel den sidste Aften i det gamle Aar. Nytaarsmorgen gik op over det lille Liig, der sad med Svovlstikkerne, hvoraf et Knippe var næsten brændt. Hun har villet varme sig, sagde man; Ingen vidste, hvad Smukt hun havde seet, i hvilken Glands hun med gamle Mormœr vart gaat ind til Nytaars Glæde [10].

Ma nell'angolo tra le due case, allo spuntare della fredda alba, fu veduta la piccina, con le gotine rosse e il sorriso sulle labbra, — morta assiderata nell'ultima notte del vecchio anno. La prima alba dell'anno nuovo passò sopra il cadaverino, disteso là, con le scatole dei fiammiferi, di cui una era quasi tutta bruciata.
— Ha cercato di scaldarsi... — dissero.
Ma nessuno seppe tutte le belle cose che ella aveva veduto; nessuno seppe tra quanta luce era entrata, con la vecchia nonna, nella gioia della nuova Alba [11].

På ett språk, som varken är barnspråk, allmogespråk eller vardagsspråk i egentlig mening, utan konstens språk har alltså M. Pezzé Pascolato « italianiserat » H. C. Andersens *Sagor*, och gett oss en sagotext i vilken allting är åskådligt, handgripligt, talande. Uppskruvade vändningar, invecklad satsbyggnad, abstrakta glosor undviks av henne genomgående. Det bör betonas att hennes strävan efter klarhet och slående omedelbarhet går så långt, att hon, när det gäller didaktiska allegorier eller symboliska myter, ja t o m enkla nordiska folkföreställningar, begagnar sig, av för italienska läsare självklara bilder, hellre än att med hjälp av fotnoter försöka utlägga främmande begrepp och idéer. Jag vill bara citera ett sista exempel hämtat ur

[10] A.a. bd. 5, ss. 49-50.
[11] A.a. s. 120.

Elverhøj, en saga där författarens ironi och fantasi på ett förunderligt sätt samverkar till en generalmönstring av nordisk trolldom och folkskrock. Där texten säger « Nøkken spillede paa Guldharpe »[12] står i översättning « La fata »[13] — alltså fen — för näcken är en okänd föreställning i italiensk folktro, och det klassiska ordet Triton, hade här, utan tvivel, varit stilbrytande —; likaså: « Alle gamle Trolde af første Classe med Hale, Aamanden og Nisserne »[14] översättes med « Tutti i vecchi demòni con la coda di prima classe e tutti i folletti del bosco e gli gnomi »[15] — substantivet: « Aamanden » är alltså av samma skäl utlämnat.

Ytterligare exemplifiering skulle föra oss för långt. Hellre tar jag i tu med en helt annan författare som många gånger om har översatts till italienska fast sällan med träffsäker inlevelse: A. Strindberg. Om översättningssvårigheter över lag har jag redan antytt något apropå H. C. Andersen. Det är klart att varje översättare bör ha en egen metod. Men en sak måste alla emellertid undvika: att i en översättning få fram ett slätstruket urvattnat språk — utan kärna och frukt , som skalden säger — av det slag man får sig till livs t ex i *Det bästa*. Först och främst detta: det gäller inte bara att finna lämpliga uttryck och vändningar för att på italienska återge Strindbergs välkända dramatiska egenskaper, hans slagfärdiga aggressivitet och häftighet, hans osminkade skarpslipade samtal, utan även hans blixtsnabba och bildrika skildringskonst, med ett ord, hans stoffrikedom.

Här kan det inte bli tal om annat än att ge några prov ur ett av Strindbergs större verk, hans största prosaverk, *Hemsöborna*.

Enligt mångas utsago Strindbergs största berättarbragd, ett mästerverk i sin skenbara konstlöshet, är romanen en provkarta på författarens olika stilmönster, och med rätt

[12] A.a. bd. 4, s. 160.
[13] A.a. s. 241.
[14] A.a. s. 156.
[15] A.a. s. 237.

har många kritiker från M. Lamm till Lars Dahlbäck av omarbetningarna dragit den slutsatsen att Strindberg själv tillmätte romanen större värde än han ville tillstå. Här vimlar det av Strindbergs välkända paroller. Naturalistens krav att riva alla slöjor, den råa kampen för tillvaron där den svagare är dömd att duka under, hjärnornas tvekamp, övermänniskotanken o s v — och rent formellt: folkligt talspråk som genomgående avspeglar personernas föreställningsvärld och ibland t o m skrivbordspräglad länsmanssvenska, raska skildringssvep, och omständliga uppräkningar av föremål, som snuddar vid det virtuosmässiga och det skolmästaraktiga, korta konstlöst samordnade satser och långa konstrika perioder med logisk över- och underordning, dialektala ord och facktermer.

Att man vid försöket att återskapa en sådan stil på italienska ser sig om efter inspirerande förebilder är självklart. Det som först kan komma i fråga är den italienske naturalismens mästare, Giovanni Verga och hans roman *I Malavoglia*.

Det är många likheter mellan Strindberg och Verga, trots ändå större olikheter i fråga om kulturella förutsättningar och konstnärliga anlag. Strindbergs trofasta kärlek till den svenska skärgårdsnaturen, och trots det skenbart väsensfrämnande, även till dess invånare: fiskare, jägare och bönder, har en direkt motsvarighet hos Verga, som kände sig i släkt med Siciliens fattigaste och primitivaste landbefolkning. Gemensam för Strindberg och för Verga är sanningslidelsen (« la verité vraie » — den sanna sanningen — för att använda Courbets välkända ord, samme Courbet, som i sitt « Manifeste du réalisme » skrev: « faire vrai, ce n'est rien, c'est faire laid qu'il faut ») d v s strävan att (ibland icke utan försonande humor) framställa såväl driftlivet, det vilda, det blodfulla, det mustiga t o m det fula hos människan, som den nakna orörda naturen, klippor och hav, växter och djur, väder och vind.

I bägge romanerna kan man säga blåser det havsvind genom varje sida. Som Strindberg sökte ju Verga från lidandet och lidelserna ro i naturen, som Strindberg lyckades han genom en ordknapp mättad förtätad fram-

ställningskonst sammanknyta människoskildring och omgivning, genom ett självlagat mer eller mindre dialektfärgat språk utan strängare syntaktiskt sammanhang skapa illusionen av verklighetstroget folkligt samtal.

Det är klart å andra sidan att varje författare är en värld för sig, en inkommensurabel storhet, där man bara kan leta efter incitament och uppslag. När det gäller att finna ord för att på italienska tolka Strindbergs eldsjäl, hans visuella skärpa och häpnadsväckande precision, får man söka råd hos flera författare från Verga till D'Annunzio från Pascoli till Pasolini (den sistnämnde särskilt när Hemsöborna spottar ur sig förolämpningar och glåpord).

Ett lämpligt översättningsprov är, för att börja med, Hemsöbornas ingress med sin livfulla sammanställning av detaljer, sitt brådstörtade tempo och sina sicksacklinjiga utvikningar. Med rätt har det sagts att man i viss mån upplever hela scenen med Claras och Lottens ögon, och översättarens huvudsyfte bör alltså här vara att utan förskönande eller försvagande omskrivningar försöka återge den skenbart muntliga berättelsen med det folkliga talspråkets livliga omedelbarhet och irrande mångfald:

> Han kom som ett yrväder en aprilafton och hade ett höganäskrus i en svångrem om halsen. Clara och Lotten voro inne med sköt-ekan att hämta honom på Dalarö brygga; men det dröjde evigheter, innan de kommo i båt. De skulle till handelsman och ha en tunna tjära och på abeteket och hämta gråsalva åt grisen, och så skulle de på posten och få ett frimärke, och så skulle de ner till Fia Lövström i Kroken och låna tuppen mot ett halvpund småtärna till notbygget, och sist hade de hamnat på gästgivaregården, där Carlsson bjudit på kaffe med dopp [16].

> Arrivò come un acquazzone una sera d'aprile, con una boccia di Höganäs a tracolla. Clara e Lotta erano venute a prenderlo con la barca da pesca all'approdo di Dalarö, ma ci volle un secolo prima che tutti fossero in barca. Dovevano passare

[16] A. STRINDBERG, *Hemsöborna* (reviderat av T. Eklund), Bonniers, Stockholm 1949, s. 7.

> dal bottegaio per una botte di catrame, dalla farmacia per l'unguento grigio del maiale, e poi alla posta per un francobollo; e poi giù alla svolta a lasciare il gallo a Fia Lövström in cambio di mezza libbra di refe per riparare i tramagli, e ora s'erano arenate alla locanda, dove Carlsson offriva il caffè e i biscotti [17].

Man får det intrycket att man på en gång hör diktarens ord och de agerandes tafatta tonfall. Men ingenting hindrar, så vitt jag kan se, att man bryter av rytmens långa vågor så att meningen får en paus efter slutpoängen (som bekant är skiljetecknens bruk i svenskan icke enhetligt reglerat). Med samma spänstiga rytm och samma skarpa bildspråk återupptas efter några repliker inledningsscenen där skärgårdsmiljön — ur flera synpunkter huvudpersonen i romanen — med ett slag står framför våra ögon med sitt växt-och djurliv, med sina färger och dagrar, med sina måleriska detaljer:

> Ekan plaskade fram mellan holmar och skär, medan alfågeln gackade bakom kobbarne och orren spelade inne i granskogen; det gick över fjärdar och strömmar tills mörkret föll och stjärnorna tågade opp. Då bar det av ut på stora vattnet, där Huvudskärsfyren blinkade [18].

> La barca avanzava sciabordando tra isolotti e scogli, mentre l'oca boreale squittiva dietro gli scogli e il fagiano selvatico cantava nelle abetine; si passò per fiordi e correnti finché le tenebre scesero e spuntarono le stelle. Allora s'uscì sul mare aperto, dove balenava il faro di Huvudskär [19].

Som så ofta annars är rytmen även här avgörande. Det är den som dynamiskt styr hela den långa berättelsen trots de överraskande nya uppslag, som jagar varann i en ständig omväxling av ljud- och synintryck; det är den som samstämmer såväl de ljudhärmande verben som de må-

[17] A. STRINDBERG, *Gli isolani di Hemsö* (traduzione e introduzione di M. Gabrieli), Sansoni, Firenze 1966, s. 19.
[18] A.a. s. 10.
[19] A.a. s. 20.

lande glosorna hämtade ur fack- och yrkesspråket (inom parentes sagt är det inte lätt att leta fram motsvarande italienska ord för de ljudhärmande « plaska », « gacka » o s v, här som senare t. e. « kornknarren arpade och snarpade », « skatorna som skvallrade och schattrade », « göken som guckade », « syrsan som gnisslade »). I det här fallet t. ex. har en vers i D'Annunzios *Laus vitae* hjälpt översättaren på traven. Han säger om havet: « sciacqua, sciaborda, schiocca, scroscia; schianta, romba; ride, canta »; eller exakta ord för « ruskprick, skötar, vakare, notvarp » o s v; för noten, som för att kunna flyta är försedd med flöten av trä fästa vid övertelnan och med sänken av sten vid undertelnan så att den går till botten. Men detta om Strindbergs förfelade vetenskapliga intressen är att kapitel för sig, vilket som bekant slutgiltigt avhandlats av Göran Lundberg. Inte mindre svåra att översätta fast inte fullt så viktiga är de välkända uppräkningar av föremål, som med jämna mellanrum förekommer i berättelsen t. ex. i samband med Carlssons ankomst till Hemsö, med slåtterscenen, med bröllopsfesten o s v. Vi rör här vid naturalismens allra heligaste tro. En bedräglig tro — som vi nu vet — men med stor dragningskraft om den lyckades på samma sätt påverka två så olika författartemperament som A. Strindberg och G. D'Annunzio. Om den ene inte drog sig för att — som det har sagts — botanisera i Liljeblads flora när han skulle duka upp en väldokumenterad naturskildring, så ståtade den andre med sina häpnadsväckande sjökunskaper — direkt hämtade i Alberto Guglielmottis marinordbok.

I såna sammanhang är översättningsproblemet ofta lättare löst då även en oexakt eller rentav felaktig sakuppgift inte kan ha avgörande betydelse. Det väsentliga är enligt mig att läsaren bibringas en viss rytm och klangverkan i enlighet med författarens stilvilja.

Tidsödande är utan tvivel försöket att återge det idiomatiska såväl i fråga om miljö- och sedeskildring som i det folkliga talesättet så att översättningen bibehåller något av originalets åskådlighet och fyndighet. Det är en svår uppgift, som ytterligare försvåras av Strindbergs

välkända lust att alltid ta ut det sista, att frossa i det grovkorniga och måttlösa, att blända och chockera. Icke av moraliska men väl av estetiska skal känner översättaren sig mera än en gång, trots Dahlbäcks välkända invändningar, enig med förläggarcensuren om nödvändigheten av att dämpa de mest lättköpta kvickheter (t. ex. samtalet mellan två mer eller mindre bildade människor som pastorn och professorn på dasset under bröllopsfesten) för att undvika det karikerande spexlynne, som alltid hotar att spränga romanen.

Men det är klart, å andra sidan, att kraftord, skämt, saftiga ordspråksliknande vändningar och t o m råheter inte får berövas sin slagkraft. Ett sånt praktstycke sprakande av spänst och energi som ouvertyren till femte kapitlet måste även i översättning komma till sin fulla rätt även om textens stil tvingar översättaren att följa en medelväg mellan det litterära och det dialektala:

> Att ingen är bättre än när han dör och ingen sämre än då han gifter sig, fick Carlsson snart erfara. Gusten hade rutit som en hungrig gråskäl, gormat och stormat i tre dagar, under det Carlsson företog en liten resa i något föregivet ärende. Gamle Flod revs upp ur mullen och vändes ut och in på, befanns vara den bästa människa hittills skapad, varemot Carlsson vändes som gamla kläder och befanns vara fläckig på insidan. Han upptäcktes ha varit rallebuse och bibelsjåare, bortkörd från tre platser, rymd en gång med bestämdhet, till tings för slagsmål enligt obestyrkt uppgift [20].

> A Carlsson toccò ben presto far diretta esperienza di quel che dice la gente, che chi va all'altro mondo è un santo e chi si sposa è un diavolo. Gustavo aveva ululato come una foca grigia affamata, aveva infuriato e tempestato per tre giorni, durante i quali Carlsson protestando affari, era partito per un breve viaggio. Il vecchio Flod fu dissotterrato dalla fossa, voltato e rivoltato; tutti scoprirono che era stato l'uomo più virtuoso del mondo, mentre Carlsson, quando lo rovesciarono, come si fa d'un vestito usato, lo trovarono pieno di macchie all'interno. Si venne a risapere che era stato uno sterratore della ferrovia, un venditore ambulante di Bibbie;

[20] A.a. s. 130.

ch'era stato scacciato da tre posti, e una volta sicuramente evaso dalla galera; infine, secondo notizie non confermate, citato in tribunale per rissa [21].

Likaså en annan passus i lätt sagoartad stil som innehåller en hel del självbiografiskt:

Aldrig hade Carlsson tänkt sig paradiset härligare. Mat som han inte visste namn på och som smälte i mun likt honing, mat som rev opp i halsen alldeles som en sup, mat i alla färger; och sex glas stodo framför hans och alla de andra herrarnes platser; och det dracks viner som var som att lukta på ett blomster eller kyssa en flicka, viner som stack i näsan, som kittlade i benen och som narrade en att skratta [22].

Mai Carlsson s'era immaginato il paradiso più splendido. C'erano pietanze di cui ignorava persino il nome e che si scioglievano in bocca come miele, pietanze che bruciavano la gola proprio come l'acquavite, pietanze di tutti i colori, e sei bicchieri stavano schierati davanti al suo e ai posti degli altri; e bevve certi vini che gli pareva d'odorare un fiore o di baciare sulla bocca una ragazza, vini che salivano al naso, solleticavan le gambe e provocavano il riso;

för att sen inte tala om de välkända scener av skärgårdsbornas vedermödor och nöjen, där man på en gång hör de diktade gestalternas och författarens egen röst, fast samklangen aldrig blir helt överensstämmande. Det är scener där landskapsskildring och personskildring, nykter saklighet och mänsklig värme sammansmälter till en levande enhet: t. ex. slutscenen där författarens enkla barndomsreligion, allt kristendomsfientligt hån till trots, dyker upp igen för att blanda sig med hans rousseauanska naturdyrkan:

Solen höll på att sluta sin korta bana och kobbarne lågo rosenröda i sista belysningen, när folket samlade sig på stranden i en klunga för att övervara den efter omstän-

[21] A.a. s. 101.
[22] A.a. s. 199.
[23] A.a. s. 150.

digheterna tillpassade jordfästningen. Pastorn steg ner i en eka, åtföljd av Gusten; gick ut i akterstäven, tog upp sin bok, satte sin näsduk mellan vänstra handens fingrar och blottade sitt huvud, under det att alla karlarne på stranden ströko av mössorna.
— Ska vi ta 452, Jag går mot döden, kan ni den utantill? frågade pastorn.
— Jaa! svarades från stranden.
Och så steg sången dallrande av kölden först, sedan av rörelse över det ovanliga i ceremonien och de gripande tonerna i den gamla psalmen, som ledsagat så många i den sista vilan.
De sista tonerna klingade ut och ekade över vatten, mot skär, genom den kalla luften, och det blev ett uppehåll, varunder man endast hörde nordans sus i martallarnes barr, vågornas plask i stenarne, måsarnes skri och båtarnes huggande i botten. Pastorn vände sitt åldriga, fårade ansikte ut mot fjärden och solen lyste över hans kala huvud, kring vilket de gråa hårtestarne ristades av blåsten som hänglavar på en gammal gran [24].

Il sole era al termine del suo breve cammino, e nell'ultima luce gli scogli si tingevano di rosa, quando tutti si raccolsero in gruppo sulla riva, per assistere a quella cerimonia funebre dettata dalle circostanze. Il Pastore, seguito da Gustavo, salì su una barca, si mise a poppa, cavò il suo libro e, tenendo il fazzoletto tra le dita della mano sinistra, si scoprì il capo, mentre sulla riva tutti gli uomini si toglievano il berretto.
— Prendiamo il 425: « Io vado verso la morte... », lo sapete a memoria? — chiese il Pastore.
— Sì! — fu risposto dalla riva.
Allora il cantico si levò, prima tremulo pel freddo, poi per la commozione, a causa di quel che c'era d'insolito nella cerimonia e degli accenti patetici di quell'antico salmo, che aveva accompagnato tanti all'estremo riposo.
Gli ultimi accenti morirono sull'acqua echeggiando contro gli scogli, nell'aria fredda, e seguì una pausa, durante la quale si udiva solo il soffio della tramontana tra le aguglie dei pini nani, lo sciabordar dell'onde sui sassi, lo strider dei gabbiani e il tonfo cupo delle chiglie contro il fondo. Il Pastore volse la faccia attempata e rugosa verso il fiordo, e il sole brillò sul suo nudo capo, i cui grigi ciuffi s'arruffavano al vento, come i licheni d'un vecchio abete [25];

[24] A.a. ss. 230-232.
[25] A.a. s. 171.

eller också beskrivningen av glädjeyran under bröllopsfesten som med hjälp av enkla storslagna bilder trollar fram Hemsös vackraste nattstämming:

> Dansen gick som en kvarn och spelman satt i spisen och gned; i öppna fönstren hängde svettiga ryggar att svalka sig i nattfriskan, ute på backen sutto de gamla och fröjdade sig åt smällen, rökte, drucko och skämtade i halvskymningen och det svaga skenet av elden från köksspisen, som bröt ut genom rutorna, och ljusen inne i dansstugan.
> Men ute i ängar och backar vandrade par om par i det daggiga gräset under stjärnhimmelns svaga skimmer, för att vid hödoft och syrsesång släcka eldar, som tänts av stugans värme, kornvinets starka ande och musikens vaggande tramp [26].

> La danza turbinava come un mulino a vento, e il sonatore seduto sul camino raschiava a più non posso sul suo strumento; con le spalle sudate volte alla finestra molti ballerini si godevano il fresco vento della sera, mentre fuori sul prato sedevano i vecchi, rallegrandosi degli spari, fumando bevendo e scherzando nella semioscurità, rotta solo dal pallido riflesso della brace del focolare che filtrava attraverso i vetri, e dalle luci del salone.
> Ma pei campi e per le scese le coppie erravano sull'erba rugiadosa al vago chiarore del cielo stellato, per spegnere tra gli effluvi del fieno e il canto dei grilli il fuoco acceso dall'impeto della danza, dall'ardore dell'acquavite e dal cullante ritmo della musica [27].

Till slut ett par ord om karaktärsteckningen i romanen. Det har sagts att romanens styrka inte ligger på det psykologiska planet. Och det är sant. Påfallande är i själva verket, trots Strindbergs språkliga mästerskap, den bristande individualiseringen av personerna. Det är icke de enskilda gestalternas talesätt som läsaren minns, utan deras gemensamma vulgärklingande folkspråk, deras anakolutartade vändningar, oförblommerade antydningar, dra-

[26] A.a. s. 170.
[27] A.a. ss. 130-131.

stiska och dråpliga « laddade » uttryck, som utgår ur samma intellektuella och sociala förutsättningar, eller om man så vill ur samma ras miljö och tidsmoment. Det är ingen nämndvärd skillnad mellan gummans och Carlssons talesätt, mellan gummans och Gustens eller mellan de övriga Hemsöbornas. För bakom Hemsöbornas jordbundenhet och tarvlighet ligger Strindbergs verklighetsuppfattning, den obetvingliga lusten att avbilda människan i sin animala nakenhet, befriad från civilisationens skrymnande bråte. Det är sant att personerna först genom dialogen blir riktigt levande i romanen, men man får inte glömma att det är Strindbergs egen stämma vi oftast hör. Inkarnationen är alltså endast delvis lyckad. Därav den täta omväxlingen av referat och dialog, det överraskande bruket av participialkonstruktioner, som strängt taget står närmare kanslispråket än talspråket.

Hela romanen pulserar av liv, är full av raskt skisserade människoporträtt och av dokumentarisk massa och tyngd, men under läsningen av den uppsluppna humoristen är det inte sällan man erinras om den utmanande teoretikern — författaren till *Tjänstekvinnans son*, till *Fröken Julies* förord, t o m till *Drömspelet* — som sökte orakelmässiga svar i den mekaniskt-atomiska associationspsykologien.

Sida vid sida står således scener fulla av dynamisk åskådlighet och målande uttryckskraft, där den friska berättarfarten skapar illusionen av att vara mitt i Hemsöbornas värld, där, som K-Å. Kärnell har sagt, fullständigt samspel råder mellan metafor och fiktion: t. ex. Gustens ordväxling med modern:

> Tro mig du, mamma, det är en spelfågel, som vi få dras hårt med, innan vi bli fri från honom. Men det gör inget, det; han ska få arbeta för maten, och inte ska han komma mig för när, inte. Ja si, du tror aldrig vad jag säger, men du får väl se, du får väl se! Och så ångrar du dig, när det är för sent! [28]

[28] A.a. s. 19.

> Credi a me, mamma, quello è un volpone che ci darà del filo da torcere prima di potercene liberare; ma non fa nulla; se vuol mangiare, dovrà lavorare, e che si tenga lontano da me, si tenga! Ecco: tu non credi mai a quel che dico io, ma vedrai, poi, vedrai! E te ne pentirai quando sarà troppo tardi! [29];

och andra åter där författarens pekpinne, hans skådespelarkonst, hans intresse för själslivets maskineri tydligt framträder; t. ex. Carlssons storhetsdrömmar på kammaren:

> När han så en afton låg på rygg och bolmade svarta ankaret, för att döva myggen, och under det hans ögon stannat på det vita lakanet, som täckte kläderna, släppte detta och ramlade plötsligt ner på golvet. Som skuggan av ett led soldater såg han hela den avlidnes garderob göra flankmarsch på väggen: framåt fönstret och tillbaka mot dörren, alltefter som ljuslågan fläktade av draget, och han tyckte sig se den döde i alla de skepnader, som plaggen uppritade mot den rutade tapeten. Där kom han i kavaj av blå boj och gråa korderojsbyxor med knän på, sådan han satt till rors i sumpen, när han seglade till stan med fisk, och sådan han satt på Mässingsstången i Stadsgårn och drack toddy med fiskköparn [30];

> Mentre una sera giaceva così supino a fumare Ancora Nera per scacciar le zanzare, i suoi occhi s'arrestarono sul bianco lenzuolo che faceva da tenda agli indumenti appesi; ed ecco, questo improvvisamente scivolò e cadde sul pavimento. Come una schiera di soldati in marcia, egli vide di profilo sulla parete tutto il guardaroba del defunto sfilargli dinanzi: prima in avanti verso la finestra e poi all'indietro verso la porta, a seconda che l'aria agitava la fiamma della candela; e gli sembrò di vedere il morto in tutte le forme che i panni disegnavano sulla parete quadrettata. Eccolo lì in giubba di baietta azzurra e pantaloni grigi di velluto a coste con le borse alle ginocchia, come quando stava al timone della barca o andava in città col pesce, o come quando sedeva alla « Stanga d'ottone » dello Stadsgården a bere il *toddy* con i suoi acquirenti [31];

[29] A.a. s. 26.
[30] A.a. s. 69.
[31] A.a. s. 59.

eller hans framtidsvision första natten på Hemsö [32] eller andra ställen, där man liksom kan spåra en första ansats till drömspelstekniken:

> Här stirrade han [nämligen Pastorn] på Carlsson för att få några upplysningar om festens karaktär och ändamål, för han var redan fullständigt frånvarande, så att årstid, rum, orsak, mening hade förflyktigats. Men Carlssons grinande ansikte gav ingen lösning på gåtan. Han stirrade ut i rymden för att upptäcka någon ledtråd, såg de kulörta lyktorna i eken, och fick en vaggande föreställning om en jättestor julgran, och så var han på spåren [33].

> Qui fissò Carlsson, per avere da lui qualche suggerimento sul carattere e sullo scopo della festa, perché aveva perduto ogni senso d'orientamento: e i concetti stessi di stagione, di luogo, di causa e di significato gli erano del tutto usciti di mente. Ma il volto beffardo di Carlsson non dava soluzione all'enigma. Fissò il vuoto per scoprirvi qualche filo conduttore, scorse i lampioncini appesi alla quercia, e allora l'immagine confusa d'un gigantesco albero di Natale lo mise sulla buona traccia [34].

Icke minst vid återgivande av såna visionära och fabulerande scener får översättaren bemöda sig att ge åtminstone en föreställning om Strindbergs egenartade blandning av fantasi och verklighet.

ISELIN MARIA GABRIELI

[32] A.a. ss. 24-25.
[33] A.a. s. 167.
[34] A.a. ss. 128-129.

RECENSIONI

K. Bostoen, *Kaars en Bril: De oudste Nederlandse Grammatica*, in « Archief van het Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen », Middelburg 1984, pp. 47 e 8 ill.

L'anno 1984 è, a quanto pare, per i Paesi Bassi, o almeno per la nederlandistica, l'anno delle grammatiche. Uscì, infatti, in quell'anno l'attesissima *Algemene Nederlandse Spraakkunst*, lavoro d'*équipe* sotto la redazione di G. Geerts, W. Haeseryn, J. de Rooy e M. C. van den Toorn (Groningen/Leuven 1984). Si tratta della grammatica più ampia del nederlandese mai pubblicata, che si pone subito su un piano di autorevolezza, non solo per la sua mole ma soprattutto per la sistematicità e precisione della sua elaborazione. Per una singolare coincidenza venne pubblicata nello stesso anno, sotto gli auspici dell'Accademia Reale Zelandese delle Scienze, anche la grammatica, o meglio l'abbozzo di grammatica, più antica del nederlandese sulla base di un manoscritto del 1568. Occupiamoci dell'ultima, almeno per il momento, richiedendo la prima per un'adeguata recensione un impegno di parecchi mesi.

Fece scalpore nei Paesi Bassi, nel 1975, durante i lavori di ristrutturazione di una tenuta della Zelanda, il ritrovamento del manoscritto originale di questo progetto grammaticale, di cui si era data per certo la perdita definitiva e conosciuto soltanto per un apografo del 1849. Il curatore dell'edizione e dello studio introduttivo, Karel Bostoen dell'Università di Leida, è riuscito, pur nella precisione della sua ricostruzione, a conferire al racconto delle peripezie del manoscritto il sapore dell'avventura e della scoperta. Il suo apporto più prezioso, oltre all'edizione del testo, è comunque l'individuazione dell'identità dell'autore del trattato nella persona di Johan Radermacher (1538-1617), dotto mercante di Anversa di origine tedesca, approdato per le note turbolente vicende della Rivolta dei Paesi Bassi nell'asilo-esilio dell'agreste Zelanda.

L'opera grammaticale era stata finora attribuita al Coornhert, autore tra l'altro della prefazione alla più nota *Grammatica nederlandese* (1584) di Hendrik Laurensz. Spiegel, ma un attento confronto linguistico e paleografico tra il manoscritto del 1568 ed alcuni autografi, sia di Coornhert sia di Radermacher, ha permesso al Bostoen di scartare tale ipotesi in favore, appunto, di Radermacher. Il merito della nuova attribuzione va tutto al Bostoen, che non ha

risparmiato fatiche per scovare gli autografi negli Archivi di Stato di Bruxelles e in alcuni *alba amicorum* inediti delle Università di Gand e di Leida. La riproduzione fotografica di questi in appendice all'edizione permette al lettore di verificare *oculis suis* le argomentazioni dell'editore.

L'edizione stessa del testo è tecnicamente esemplare, in quanto realizzata nei due modi filologicamente consentiti, cioè diplomatico e critico, mentre un succinto glossario e una parafrasi del contenuto rendono accessibile il testo anche ai non addetti ai lavori filologici.

L'importanza della pubblicazione e dello studio di Bostoen riguarda due aspetti della linguistica storica nederlandese: le sue origini e le sue fonti. Lo scritto di Radermacher, infatti, si inserisce nel più vasto movimento in atto nel Cinquecento per dare alle lingue volgari una prima sistemazione grammaticale, elevandole da strumenti di prevalente uso pratico a veicoli di comunicazione culturale e scientifica e, nello stesso tempo, ad oggetti di indagine scientifica. A tale riguardo Radermacher è esplicito, in quanto deplora l'abbandono della lingua materna da parte dei dotti in favore del latino e auspica che il suo progetto grammaticale possa contribuire alla creazione di una *koinè* nederlandese finora mancante ed indispensabile ad ogni progresso culturale e scientifico. Uomo di vasta erudizione e di formazione umanistica, anticipa di almeno vent'anni le tendenze culturali del cosiddetto umanesimo nazionale, che intorno al 1580 si formò ad Amsterdam intorno a Coornhert e Spiegel e che mirò a spezzare l'egemonia del latino nel campo del sapere, pur salvaguardando i valori fondamentali della civiltà umanistica. Sotto questo profilo è interessante, tra parentesi, trovare un'analogia significativa tra i rimproveri mossi da Radermacher alla scienza ufficiale latineggiante e le esortazioni rivolte dal poeta Bredero, nella prefazione della sua commedia *Moortje*, agli studiosi di servirsi del nederlandese per mettere il loro sapere a disposizione dell'intera società.

Anche in una prospettiva storica più ampia le considerazioni di Radermacher sono decisamente notevoli. Riscontriamo nella sua opera una consapevolezza, rara ai suoi tempi, del primato del fonema sul grafema e dell'uso linguistico sull'apparato delle regole grammaticali. Il suo approccio alla materia ha quindi un netto orientamento empirico, distaccandosi dal diffuso tradizionalismo grammaticale che fondava i suoi metodi e le sue distinzioni sulle grammatiche del greco e del latino. L'impostazione che Radermacher intese dare alla sua grammatica sembra rispondere alle esigenze nuove degli ambienti metropolitani di Anversa e di Londra, città dove egli trascorse parte della sua vita, piuttosto che a preoccupazioni accademiche. Di qui anche l'interesse per quel che oggi siamo soliti definire la linguistica contrastiva.

Pare opportuno rilevare in questa sede alcune giuste osservazioni dell'autore sulle particolari difficoltà di pronuncia che il nederlandese, allora come oggi, pone a francesi, italiani e spagnoli, i quali, dice, « raramente riescono a pronunciare come noi la nostra *ch* nederlandese in parole del tipo *schachten, wachten, clachten*; essi pronunciano queste così: *schacten, wacten, claketen*, o peggio ancora. E allo stesso modo tutte le parole scritte con la W, quali *wint, weder, wilt, wachten*, vengono da loro pronunciate, e per lo più anche scritte: *hoïnt, hoëder, hoïlt, hoäcten* » (pp. 27 e 42). Tali osservazioni empiriche fanno di Radermacher un precursore di quel geniale linguista del Seicento e padre della fonetica moderna, troppo a lungo sconosciuto, che fu Petrus Montanus di Delft (su di lui vedasi L. E. Wirth-van Wijk, *Uit en rondom de Spreeckonst van Petrus Montanus*, Assen 1981). Diversamente da Montanus, però, Radermacher non ebbe modo di andare oltre alle sue osservazioni iniziali per concretizzare sistematicamente le sue intuizioni linguistiche.

È lecito perciò dubitare se sia giusto definire il breve trattato la grammatica più antica del nederlandese. In realtà l'opera è composta solo di una prefazione sulla necessità e sull'utilità di una grammatica del nederlandese e di una ripartizione della materia grammaticale. Manca la trattazione grammaticale vera e propria. Per questo preferirei parlare di progetto grammaticale piuttosto che di grammatica, lasciando allo Spiegel il merito di aver composto la prima grammatica nederlandese degna di tale nome. Ulteriori indagini poi dovranno stabilire se Spiegel abbia conosciuto l'abbozzo di Radermacher. In ogni modo è un fatto singolare che le esigenze di un manuale del *trivium* in lingua nederlandese, avanzate da Radermacher, abbiano trovato una perfetta realizzazione nella grammatica, dialettica e retorica di Spiegel, anche se su basi più tradizionalistiche.

Riguardo al problema delle fonti del trattato, Bostoen ipotizza un possibile influsso della trattatistica italiana e, in particolare, del *Dialogo delle Lingue* di Sperone Speroni, opera che fece parte della vasta biblioteca di Radermacher. In un articolo più recente: *Radermachers Italiaanse Bron*, uscito nello « Zeeuws Tijdschrift » 35 (1985), pp. 187-190, Bostoen ha potuto verificare questa ipotesi, precisando che almeno una parte del trattato di Radermacher, e precisamente la polemica contro il monopolio del latino come lingua delle scienze, risale alla seconda parte dell'opera italiana. L'individuazione di una fonte italiana getta anche nuova luce sui contatti con la cultura italiana non solo di Radermacher, ma del più ampio contesto culturale anversese di cui faceva parte. Ricordiamo a questo proposito che egli, insieme ad alcuni altri illustri membri della colonia nederlandese, durante il suo soggiorno a Londra (1567-68), fu membro della Chiesa calvinista italiana nella capitale

britannica e che nella sua biblioteca si trovava, tra decine e decine di altri libri italiani, la *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, nota nella letteratura nederlandese per essere stata il modello dell'*Olympias* (1579) di Jan van der Noot, il primo poeta rinascimentale dei Paesi Bassi, anch'egli di Anversa.

Lo studio di Bostoen ci fornisce nuove indicazioni sull'esistenza di intensi scambi culturali tra l'*élite* culturale di Anversa e alcuni membri della colonia italiana di Anversa. Conviene ricordare al riguardo che nel 1567, un anno prima della stesura del testo di Radermacher, Lodovico Guicciardini pubblicò ad Anversa la sua magistrale *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, testimonianza di un profondo interesse per la società urbana nederlandese da parte italiana. Su questi rapporti culturali — quelli economici sono già stati studiati meglio — ci auguriamo che Bostoen possa, in avvenire, tracciare un quadro sintetico che faccia giustizia all'apporto italiano al Rinascimento nederlandese.

J. HENDRIK METER

O. VANDEPUTTE, J. H. METER, R. DEL PEZZO, *Il Nederlandese. La lingua di venti milioni di Olandesi e Fiamminghi*, pubblicato dalla fondazione fiammingo-olandese « Stichting ons Erfdeel vzw », Rekkem (Belgio), 1984, 64 pp.

Questa pubblicazione, redatta in nederlandese da Omer Vandeputte, è stata tradotta e adattata per la divulgazione in diverse lingue. La prima versione (1981) è stata quella francese; seguita poco dopo dalle versioni in inglese, tedesco e spagnolo (rispettivamente nel 198 , 198 , 1983). L'ultima versione è quella italiana che ci interessa più da vicino in questa sede, anche perché colma una lacuna di un'opera analoga, anch'essa rivolta ad un pubblico internazionale: P. BRACHIN, *La langue neerlandaïse, essai de presentation*, Didier, Bruxelles, 1977; traduzione in inglese a cura di Paul Vincent, Cheltenham: Stanley Thornes, 1985. Se l'opera del Brachin, a mo' di *causerie*, presenta una serie di riflessioni personali su vari aspetti della lingua nederlandese, la pubblicazione del Vandeputte invece, per quanto succinta, eccelle per sistematicità.

Il primo problema affrontato è quello della denominazione del territorio linguistico e della lingua nederlandese. Non a caso a proposito si parla di « una vera babilonia » (p. 8). Questa costatazione vale purtroppo anche per l'Italia, dove ancora si parla indistintamente di olandese, fiammingo, nerlandese, neerlandese e nederlandese. Ancora recentemente, in una grammatica di Rita D. Trampus-Snel, *Introduzione allo studio della lingua neerlandese*, Simone, Napoli, 1982, nella prefazione viene proposta una giustificazione del termine neerlandese anziché nederlandese, che va contro il consenso della nederlandistica italiana e che non tiene conto del carattere gallicistico del termine (dal francese *neerlandaïs*). Il termine *neerlandese* infatti, con la doppia *e* da pronunciare come *e* semplice, non ha nulla d'italiano. Sembra tuttavia che il Santo Padre si sia lasciato convincere da questa proposta. In occasione dell'ultima benedizione natalizia *Urbi et Orbi* (1985) si è rivolto, non più ai diletti figli di espressione *olandese* bensì a quelli di espressione « *neerlandese* ». L'opera del Vandeputte invece, con autorevolezza e dovizia di documentazione storica, definisce i vari termini in uso, facendo risaltare l'ambito ristretto dei termini *olandese* e *fiammingo* per optare, per quanto riguarda l'uso italiano, per il termine nederlandese, perché derivato direttamente e correttamente da *nederlands*, l'aggettivo nella lingua originale, senza urtare le leggi dell'ortografia italiana.

La presentazione della lingua nederlandese in questa pubblicazione può dirsi completa, pur nei limiti di spazio concessi, perché comprende sia l'aspetto sincronico sia quello diacronico, inserendoli opportunamente nella travagliata storia generale dei Paesi Bassi settentrionali e meridionali. Non mancano nella parte storica numerosi riferimenti ai momenti più importanti della storia della letteratura nederlandese. L'opera è corredata inoltre da una serie di cinque appendici, rispettivamente sulle caratteristiche grammaticali della lingua, i suoi apporti ad altre lingue, i dialetti nederlandesi, l'*afrikaans* e l'insegnamento del nederlandese agli stranieri, e si conclude con un'ampia bibliografia. Le varie parti del discorso vengono specificate e ravvivate da stemmi, cartine linguistiche ed illustrazioni fotografiche.

Come le altre versioni, anche quella italiana, rispetto al testo originale, presenta vari ritocchi, adattamenti ed integrazioni per venire incontro agli interessi di un pubblico italiano, quello universitario compreso, che desideri avviarsi allo studio della lingua nederlandese. Molto opportuna in questo senso è l'integrazione della bibliografia con una sezione di opere in italiano sulla lingua e letteratura nederlandese (pp. 58-60).

Piace segnalare tra i miglioramenti apportati, rispetto al testo originale, la riproduzione dello stemma dei dialetti germanici nella forma in cui era stato rappresentato dalla versione spagnola. In modo chiaro e preciso si evidenzia in esso la bipartizione dei dialetti germanici occidentali in un gruppo ingevone da una parte (inglese e frisone) e un gruppo continentale dall'altra (alto-tedesco, basso-tedesco, nederlandese e afrikaans) (p. 10). Gli autori della versione italiana hanno inoltre modificato, a ragione, alcune trascrizioni fonologiche di elementi vocalici nederlandesi (p. 41). Diversamente dalle altre versioni, sulla scorta di A. M. Mioni (*Fo-*

nematica delle lingue germaniche, Patron, Bologna 1976, p. 164), essi preferiscono definire gruppi vocalici di vocale + semiconsonante anziché dittonghi i nessi *eeuw*, *ieuw*, *uw*, *ooi* e *oei* (p. 41).

Un'integrazione interessante riguarda gli apporti, troppo poco noti, del nederlandese all'italiano (pp. 48-49). Si tratta di termini nautici, commerciali e militari, spesso entrati a far parte del lessico italiano per il tramite francese. Esempi concreti di questo influsso sono tra l'altro: babordo < *bakboord*, issare < *hijsen*, tappa < *stapel*, chincaglie < *klinken* e baluardo < *bolwerk*. Ai cenni dell'influenza nederlandese sull'italiano fanno riscontro quelli sugli apporti dell'italiano al lessico nederlandese (pp. 46-47). Questa influenza italiana si può far risalire al Duecento, da quando i primi banchieri e commercianti italiani si stabilirono nelle città fiamminghe e olandesi portando con sé termini tecnici quali *agio*, *brutto*, *netto*, *tarra*, *cassa*, *disconto*, *franco*, *porto* ecc. In seguito, soprattutto nel Cinquecento, Seicento e Settecento, l'influenza italiana diventa Cinquecento, Seicento e Settecento, l'influenza italiana diventa soprattutto culturale, come risulta dalla presenza, in nederlandese, di numerosi termini dell'architettura, della pittura, della scultura e della musica.

La presenza di colonie commerciali italiane a Bruges e Anversa nel basso medioevo fece sì che la lingua nederlandese fosse conosciuta dagli italiani soprattutto nella sua variante fiamminga. Gli autori della versione italiana fanno notare giustamente che così si spiega la designazione iniziale della lingua nederlandese col termine *fiammingo* (p. 18). Se poi, nel corso del Seicento la denominazione divenne *olandese*, invece di *fiammingo*, ciò era dovuto all'emergenza prepotente della nazione olandese che avrebbe poi plasmato definitivamente l'evoluzione della lingua nederlandese.

Gli intensi scambi culturali tra i Paesi Bassi e l'Italia sono opportunamente evidenziati anche dalle illustrazioni fotografiche, tra le quali figurano la Cappella del Santo Sepolcro a Bruges, fondata nel Quattrocento dagli Adorno di Genova (p. 16), il frontespizio del primo dizionario italiano-nederlandese di Mozes Giron del 1710 (p. 26) e una pagina con gli stemmi di tutte le diciassette provincie storiche dei Paesi Bassi, tratta dalla *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* di Lodovico Guicciardini (Anversa 1567) (p. 38).

Per la completezza, ricchezza e sistematicità dell'informazione offerta, questa pubblicazione può costituire un punto di partenza per gli studi di lingua nederlandese, e un sussidio per quelli di filologia germanica, nelle università italiane.

M. VAN EYK

P. BRACHIN, *The Dutch Language*, A survey, translated by Paul Vincent, E. J. Brill, Leiden, 1985, 150 pp.

Pierre Brachin, professore emerito di lingu ae letteratura nederlandese alla Sorbona, è uno studioso largamente conosciuto non solo nell'ambiente accademico ma anche in quello della cultura in genere, al punto da essere definito missionario del nederlandese (Sadi de Gorter, *Pierre Brachin, zendeling van het Nederlands*, in *Ons Erfdeel*, 4, 1979, p. 563). I suoi scritti infatti, si rivolgono per la maggior parte da un largo pubblico: fra i più noti ricordiamo l'*Antologie de la prose neerlandaise* (Assedi/Bruxelles, Aubier/Paris, (3)1972) e *La littérature néerlandaïse* (Armand Colin, Paris, 1962). Ma allorché l'antologia e la storia letteraria portano una impronta precipuamente dadittica, *La langue néerlandaïse, essai de présentation* (Didier, Bruxelles, 1977) è invece un'opera di carattere originale, soprattutto per quanto concerne la presentazione, la scelta degli argomenti e lo stile.

A Paul Vincent, docente di lingua nederlandese all'Università di Londra, va il merito di essere riuscito a rendere in inglese lo stile apparentemente « leggero » e quasi volterriano del Brachin.

Al lettore italiano che esiti tra l'opera originale e la traduzione possiamo far notare quanto segue:

L'edizione in francese è più pregevole di quella inglese, perché stampata su carta migliore, e di più piacevole lettura (meno righe per pagina: 38 contro 48; uso dell'interlinea tra i capoversi; note in fondo alla pagina).

L'edizione inglese, dal canto suo, ha il vantaggio di possedere un indice, una carta geografica delle Fiandre ,nonché una bibliografia con testi scritti in inglese. Mentre nel testo francese non sono state tradotte le citazioni in nederlandese, il testo inglese offre sia le citazioni in originale, sia la loro traduzione in nota. La lettura del testo francese, quindi, non è possibile senza una buona conoscenza del nederlandese.

Paul Vincent si è dimostrato non solo un buon traduttore, ma anche un esperto della materia, adattando, ampliando e correggendo, ove opportuno, l'originale per un pubblico di lingua inglese.

Chi si rivolge a *The Dutch* Language per cercarvi uno studio sistematico che presenti l'intera parabola diacronica della lingua nederlandese ed un esame completo dei suoi aspetti sincronici, verrà deluso. D'altronde non era questo lo scopo che si era proposto l'autore. Nella sua premessa egli dice esplicitamente di voler offrire qualcosa di nuovo, non per il contenuto, ma « in its overall conception » (p. VII), e di aver scelto perciò la forma dell'« *essay, in both senses of the word* ». L'opera, invece, può essere intesa come il prodotto di una serie di considerazioni personali sulla lingua nederlandese, filtrate attraverso una sensibilità linguistica

spiccatamente francese, che, per fortuna, non è andata persa nella traduzione inglese. Non è quindi un'esposizione cattedratica, ma un dialogo vivo tra l'autore e il lettore. È un grande appassionato che parla del suo « hobby », la lingua nederlandese.

Le riflessioni sono state riunite in quattro capitoli, preceduti da osservazioni generali e conclusi con una appendice dedicata all'*Afrikaans*. In « General Points » l'A. tenta tra l'altro « to answer once and for alla a number of questions which I have been constantly asked over the last quarter of a century » (p. VII).

Dove viene parlato il nederlandese? Quali sono le differenze tra il nederlandese, il fiammingo e l'olandese? A quale famiglia linguistica appartiene? Quali sono le sue caratteristiche specifiche?

Ciascuno dei quattro capitoli affronta e dibatte una problematica ben precisa; capitolo I: la storia della lingua nederlandese; capitolo II, la lingua nederlandese, cioè i suoi aspetti attuali; capitolo III: i rapporti tra Nord e Sud, cioè tra l'olandese dei Paesi Bassi e il fiammingo del Belgio; capitolo IV: rapporti tra il nederlandese e il tedesco. L'autore, comunque, non cade nel linguaggio arido dell'opera scientifica; per lui il protagonista del libro è la lingua nederlandese che, come un eroe, nasce, cresce e lotta per ottenere un posto nel mondo.

I titoli dei capitoli e dei paragrafi non hanno nulla di scolastico, ma rivelano sensibilità estetica e sottile ironia.

Esaminiamo più da vicino il contenuto di ogni capitolo.

Nella parte dedicata alla storia della lingua, l'A. parte dal francone antico, occupandosi, tra l'altro, delle influenze del latino classico e medievale. Gli esempi non mancano: oltre a spiegare l'origine di molte parole, l'A. la inserisce bene nel loro contesto storico-culturale. Così riesce a fondere in un insieme omogeneo storia della civiltà e storia della lingua. Il nederlandese, passando attraverso l'invenzione della stampa, ha dovuto affrontare peculiari problemi ortografici. Trattando questo argomento, l'autore evita un puro e semplice elenco di dati e una arida esposizione di teorie, conservando lo stile personale adoperato sin dall'inizio.

Ma il nederlandese, oltre ad accogliere parole straniere nel contatto con altri paesi e altre culture, grazie ai rapporti commerciali, sparge anche elementi del proprio lessico in molte altre lingue del mondo: in russo p. es. parole nautiche quali *matros* (< *matroos*, marinaio), *botsman* (< *bootsman*, nostromo) e *forstewen* (< *voorsteven*, prua) (p. 23). Il traduttore opportunamente amplia questi cenni con altri esempi che riguardano l'influsso del lessico nederlandese su quello inglese. In poche pagine l'A. illustra l'importanza della diffusione del nederlandese, che in Svezia, al tempo della regina Cristina, fu una delle principali lingue di cultura dei circoli dotti.

A questo punto l'A., per motivi storici, deve separare la storia

della lingua nederlandese dei Paesi Bassi da quella usata nelle Fiandre, « economically strangled by the closing of the Scheldt estuary » (p. 22). Con uguale interesse l'autore segue gli sviluppi della lingua sia al Nord che al Sud, formando « agli occhi di Brachin, il territorio nederlandese un tutto unico ». (« In de ogen van Brachin is het Nederlands taalgebied een groot geheel ». SADI DE GORTER, *o.c.*, pp. 564-565).

Nel suo profilo dell'evoluzione della lingua l'autore ha fatto rientrare anche le tendenze più recenti. Si mostra sensibile ai riflessi linguistici dell'evoluzione sociale quando osserva che « *Arbeider* (worker), which itself had been something of a step up compared to *werkman* is gradually giving away to *werknemer* (employee), which is free of any emotive connotations » — infatti, anche direttori sono *werknemers* (dipendenti) —, mentre « *dienstmeisje* (maid) has been replaced by *hulp in de huishouding* (domestic help) », e a questi esempi si potrebbe aggiungere quello di *huishoudassistente* per indicare la collaboratrice domestica. Questo primo capitolo, il più lungo di tutti, si conclude con una chiara esposizione delle recenti « lotte » degli anni '60-'70 per arrivare ad un consenso in materia ortografica. Il problema principale resta quello delle parole di origine straniera. Dobbiamo conservare la grafia « originale » oppure introdurre una grafia che rispecchi la realizzazione fonica? Quindi: *sociaal*, *sosiaal* oppure *sosjaal*? Purtroppo non sono state prese ancora delle decisioni ufficiali in merito: « an armistice of sorts was concluded, but the fire is still smouldering beneath the ashes. » (p. 46).

Nel secondo capitolo si nota ancora più chiaramente quali sono gli aspetti linguistici che interessano maggiormente l'A. Così la dimensione fonetico-fonologica è stata trattata dall'autore quasi incidentalmente: « Three things will be concentrated on: assimilation, word-stress, and the development of intervocalic *d* » (p. 59). L'assimilazione, infatti, è uno dei tratti caratteristici della lingua nederlandese. Anche gli appunti sull'accento tonico evidenziano l'ottica dello straniero dotato di spirito critico: perché *onrustbárend* e *nietszéggend* ma *vléesetend*? perché *Zuiderzée* ma *Noórdzee*, *aánstaande zaterdag* ma *zaterdag aanstaánde*? (pp. 60-61). Se a molti casi si può dare una spiegazione, per l'A. « it is entirely a matter of rhythm and sentence-balance » (p. 79). Ed è questa elasticità del nederlandese l'origine dell'interesse dell'A. per questa lingua.

L'aspetto morfologico e sintattico viene trattato nel paragrafo « Flexibility and Subtlety » (50). In questa parte l'A. toglie al lettore l'illusione che il nederlandese sia una lingua facile da imparare per chi è seduto al tavolino in compagnia di una grammatica e un dizionario, impressione che l'esposizione sull'ortografia e sulle sue regole coerenti avrebbe potuto fare al lettore (opinione condivisa da altri stranieri, p. es. W. Z. SHETTER in *Introduction to Dutch*,

The Hague, 1958, considera l'ortografia nederlandese « almost entirely consistent » p. 15, citato da Brachin p. 46; anche A. M. Mioni, in *Fonematica delle lingue germaniche*, Bologna 1976, considera l'ortografia nederlandese « assai coerente nella rappresentazione dei fonemi vocalici » p. 175.). La mobilità e la vivacità di questa lingua, l'apertura a tutte le tendenze, la sua sintassi non completamente codificata e standardizzata, le numerose possibilità di creare parole nuove, vengono acquisite soltanto con gli anni e costituiscono il centro dell'interesse di Brachin. Egli nota le stranezze, le irregolarità, chiedendo spiegazioni agli specialisti (Brachin, infatti, è collaboratore fisso della rubrica « *Een buitenlander vraagt* » della rivista *De Nieuwe Taalgids*). Pur concludendo con Van Haeringen (cfr. *Wankele normen*, in *Taalkunde*, — in *Lewe*, Feestbundel voor W. Kempen, Kaapstad/Johannesburg, 1974, p. 140) che « when it comes to syntax, variants are not simply the product of imagination, and have a stylistic, affective and even semantic value », non esita a osservare « And it would be a clever man indeed who could make a clear distinction between *een boer die onder een boom viool speelde* (a farmer who was playing the violin under a tree) and... *die een viool speelde onder een boom* » (p. 57) e « Why does one rarely hear: *Ik heb gezeten in de tuin* (I sat in the garden), whereas *Ik heb geluierd in de tuin* (I lazed in the garden) is perfectly natural? » (p. 58). Queste osservazioni, frutto di riflessioni fatte sul vivo, aggiungono molto alla vivacità del testo.

Benché « sui diminutivi ci sia tanto da dire » (p. 62), l'A. si limita a dare delle regole generali per poi immergersi nell'abbondanza del materiale. In nederlandese, infatti, si possono formare diminutivi persino di nomi collettivi e astratti (p. es. *vergaderingetje, aardigheidje, gevalletje* [la forma *vergaderinkje*, data sia da Brachin sia da Vincent (p. 64) è da considearre inesistente]) — o di aggettivi (« *'n bruintje* may mean (most commonly) a bay horse, a kind of loaf, a brunette or a beer » (p. 64). Dispiace però che l'A. mostri scarso interesse per la fonematica; egli avrebbe potuto far notare che la formazione di diminutivi doppi, come p. es. *bloem bloempje* (formazione regolare che significa fiorellino) oppure *bloemetje* (formazione recente che significa mazzo, p. 64) derivi dal fatto che /u/ nederlandese sia sentito oggigiorno come breve, per cui si può adoperare la regola della formazione dei diminutivi con vocale breve del tipo *zon - zonnetje* in opposizione a *zoon - zoontje*.

Tra i problemi che la commissione mista belga-olandese per la regolamentazione della lingua era chiamata a risolvere, uno dei più delicati fu quello dei generi grammaticali. Frutto della sua attività è il *Woordenlijst van de Nederlandse taal* che vide la luce nel 1954. Infatti « Dutch, or at least Northern Dutch, is tending to eliminate the feminine, and that is here that its distinctiveness, especially in relation to German, resides » (p. 70). Quando un olandese parla della mucca, dicendo « *HIJ staat te grazen* », il fiammingo raddrizza i capelli, e quando nel treno, un olandese sente dire il suo vicino: « *ZIJ ligt in het bagagenet* », a Dutchman from the north of the great rivers would not dream that an article of clothing or a travelling-bag was being talked of, but would expect to find a little girl in the luggage rack. » (p. 71). Che Brachin abbia seguito con attenzione le risoluzioni della commissione anche dopo il '54, lo dimostrano le otto pagine (pp. 66-73) dedicate al problema.

Il paragrafo « Two words in conclusion » (pp. 73-77) non si riferisce ad una specie di conclusione generale, ma a due « paroline » che danno molto filo da torcere agli stranieri: *of* e *er*. Per introdurre meglio il lettore nel problema, l'A. non esita a ricorrere a disquisizioni storiche per spiegare l'origine del significato di *of* col significato di *indien* (se) e la complessità di *er*. Allorché l'uso di *er* non pone problemi ai nederlandofoni, per gli stranieri frasi come *Wat is er in Holland gebeurd* rimangono inspiegabili, perché sentono l'uso di *er* come superfluo.

Il terzo capitolo: « Nord e Sud ou la dynamique de l'unité » tratta separatamente l'espansione del nederlandese comune nelle Fiandre, per poi chiedersi se esista una diversità nell'unità, cioè se esistano differenze tra il nederlandese comune delle Fiandre e quello dei Paesi Bassi. Profonda risulta qui la conoscenza della situazione linguistica nelle Fiandre. A più riprese l'A. aveva già fatto allusione al grande problema, tuttora attuale, della difficoltà per un fiammingo, abituato ad esprimersi nel suo dialetto, di usare la lingua comune. Ancora oggi dailetto e lingua comune rimangono molto distanti, e la maggior parte dei fiamminghi userà il dialetto a casa e tra amici, ma la lingua comune al lavoro e al telefono con estranei. La situazione, tuttavia, anche se fino ad un certo punto paragonabile a quella della Svizzera tedesca, scrive Brachin, non è completamente identica. Ogni svizzero tedesco conosce il *Hochdeutsch*, ma « many Flemings are obviously still incapable of conversing in correct Dutch when the need arises » (p. 91). Seconda differenza: i confini tra tedesco e dialetto sono molto distinti, ma invece « blurred and fluctuating in Flanders » (p. 91). Terzo punto, e questo è forse il più importante perché tocca anche i fiamminghi che parlano la lingua comune: allorché le norme del *Hochdeutsch* sono fisse, quelle del nederlandese comune sono ancora, per qualche aspetto, *sub iudice*.

Nel paragrafo « Diversity in unity », Brachin nota le differenze tra il nederlandese delle Fiandre e quello dei Paesi Bassi, iniziando con la grafia per poi proseguire con la pronuncia. Tra i fenomeni più importanti l'A. cita l'effetto allungante di *r* sulle vocali *i*, *u* e *oe*, che sarebbe presente soltanto nei Paesi Bassi. Questa affermazione appare troppo restrittiva, quando messa a confronto con le conclusioni dello studio acustico molto opprofondito di F. J. Koopmans-

Van Beinunm (in: *De nieuwe Taalgids*, LXII, 1969, pp. 245 e sg.), che stabiliscono una volta per sempre, che *r* allunga *sempre tutte* le vocali che la precedono. Inoltre, né la Koopmans né altri studiosi sono del parere che ciò sia una particolarità solamente olandese, anzi, E. Blancquaert, in *Praktische uitspraakleer van de Nederlandse taal* (Antwerpen, 1969), scritto con intenti puristici, esorta i fiamminghi in particolare a non esagerare nell'allungare le vocali seguite da *r*. Scarsamente convincente sembra anche l'affermazione secondo cui *ee*, *oo*, *eu* e *os* sarebbero monottonghi lunghi puri per i fiamminghi, ma non per gli olandesi. Si potrebbe obiettare a ciò che, se esiste nei Paesi Bassi una tendenza a realizzarli in modo dittongante, questa è da combattere, perché regionale e sentita come volgare. Questa tendenza dittongante esiste d'altronde anche in alcuni dialetti fiamminghi, p. es. nel brabantino *leven* = [lɛ̃ɪ̯və(n)], *kolen* [kɔʊ̯.lə(n)] ecc. La principale distinzione fonetica tra i parlanti meridionali e quelli del Nord è, a nostro avviso, la tendenza all'assordimento da parte di questi ultimi. Per quanto riguarda la *g* realizzata [X] al Nord ma [y] al Sud, questa pronuncia si è ormai generalizzata e fa parte del sistema fonologico « olandese ». Parlando dell'aspetto della lingua dopo il 1945, l'A. scrive: « This common language seems to be less and less rigid. Maybe in part because of television, which interviews all kinds of people, (...) There is even an evolution in the phonological system, with many people not longer distinguishing between *vel* and *fel or* seeing in the *s* of *suiker* and the *z* of *zoet* anything but a spelling difference » (p. 43). La tendenza all'assordimento delle fricative sonore *z* e *v* all'inizio di parole e regionale e sentita come volgare in Olanda, ma del tutto assente nel Belgio; anche nei Paesi Bassi a sud dei grandi fiumi non è avvertita, in Frisia invece è una caratteristica dialettale. Ad Amsterdam e dintorni è ormai tanto normale sentire [so.n fan] invece di [zo.n van] da indurre Mioni (*Fonematica delle lingue germaniche*, Pàtron, Bologna, 1976, p. 157) a considerare questo fenomeno « una delle più importanti caratteristiche generali del consonantismo nederlandese ». Per concludere, Brachin propone una soluzione saggia ai fini della costituzione di una lingua unica: gli olandesi non dovrebbero criticare la lingua dei fiamminghi, a patto che non venga compromessa la comunicazione, né dal punto di vista della pronuncia, né dal punto di vista della sintassi. « Is the English of a Glaswegian necessarily less correct than that of a Londoner, and should one reprimand an inhabitant of Bern for not following German *Bühnenaussprache* in all respects? » (p. 100). La posizione di Brachin è quindi coerente e conciliante: bisogna costituire una lingua standard, basandosi sul nederlandse del nord, ormai diventata lingua di cultura, ma senza ripudiare le particolarità fiamminghe a condizione che la comprensione non sia ostacolata.

Il quarto capitolo confronta il nederlandese e il tedesco, oppure « David and Goliath », partendo da « Misunderstandings and Prejudices ». A chiunque insegna il nederlandese all'estero, le osservazioni di Brachin suoneranno come un ritornello. « But for someone to be interested in Dutch language and literature, he must have been driven by some purely external motive, since — such is the idea present in the back of their minds — neither the Dutch language nor Dutch literature have anything to offer worth discovering or appreciating » (p. 107). E quanto ai tedeschi stessi, salvo eccezioni, essi disprezzano paese, lingua e carattere nazionale dell'Olanda (p. 108). Secondo Brachin, questo atteggiamento tedesco ha una doppia origine: una basata su impressioni ed un'altra su riflessioni. L'impressione che il nederlandese fa ai tedeschi sarebbe nata così: « Dutch is very similar to the north German *dialects*, and the use in a standard language of words which for them are reserved for familiar usage, strikes Germans as tasteless » (p. 109). E quanto alle riflessioni: « the German is convinced that the Low Countries in the broad sense were once German territory and that they were very wrong to secede » (p. 109). Teoria diffusa ma erronea, perché le Fiandre solo in minima parte appartennero al Sacro Romano Impero, mentre il resto del territorio nederlandese ebbe solo legami formali con esso.

Altra opinione diffusa ed erronea: il nederlandese sarebbe derivato direttamente dal tedesco. Nel paragrafo « Daughter or Sister? », Brachin spiega che il nederlandese ed il tedesco sono ambedue figlie della stessa madre, il germanico occidentale, e quindi sorelle. Corregge poi l'opinione generale secondo cui il nederlandese si sarebbe allontanato più del tedesco dalla matrice comune, dimostrando il contrario: è il tedesco, unico fra le lingue germaniche, ad aver subito una seconda mutazione consonantica, che, così facendo, si è allontanato, più del nederlandese, dal germanico comune.

Già all'inizio, fra le generalità, Brachin ha accennato al nederlandese parlato fuori dell'Europa. Ed era giusto dedicare una appendice all'Afrikaans, diventata ormai lingua autonoma, sarebbe stato, tuttavia, opportuno ricordare anche le Antille e il Suriname, dove il nederlandese continua ad essere lingua ufficiale e ha assunto caratteristiche specifiche. L'afflusso recente di migliaia e migliaia di emigrati surinamesi nei Paesi Bassi non fa che aumentare l'interesse, e viene spontanea la domadna: quali aspetti ha il nederlandese parlato in Suriname presso una popolazione costituita da creoli, indostani, giavanesi, cinesi, negri, indiani e bianchi? Le differenze tra il nederlandese standard e quello del Suriname sono tali da aver dato origine ad un dizionario, il *Woordenboek van het Surinaams Nederlands*, compilato da J. van Donselaar e pubblicato dall'Istituto A. W. de Groot a Utrecht, 1976.

Si raccomanda a tutti coloro ceh abbiano interesse per il nederlandese la lettura di questo libro affascinante e di ottimo livello scientifico, nella speranza che venga stimolata così la curiosità di conoscere meglio le peripezie di questo membro della famiglia linguistica germanica, che è sopravvissuto a guerre e rivoluzioni, ma che ha anche resistito alla concorrenza di altre lingue più prestigiose, soprattutto in Belgio, fino al punto da essere considerato la più elastica delle lingue germaniche.

M. VAN EYK

POUL ZERLANG, *Dansk litteær opslagsbog*. G. E. C. Gad, København 1985. 487 sider. D.kr. 378,—.

En dansk litterær opslagsbog på 487 sider i « almindeligt bogformat » må være god for at kunne bære en pris på 378,— kr. Men skal man tro den skrivelse, som Gad har givet anmeldereksemplarerne af Poul Zerlangs bog med på vejen, er der tale om « en imponerende opslagsbog », om « et nødvendigt hjælpemiddel », der vil kunne være « til uvurderlig hjælp og støtte for alle ». Nu skal man jo ikke lade sig dupere af hesteprangeri, — men jeg skal da ikke lægge skjul på, at det glædede og beroligede mig, da jeg nåede til selve bogen og i dens indledning fandt en passus om, at det fremlagte stof « er hentet fra mange kilder », bl. a. mine egne bidrag til den litteraturhistoriske bibliografi. Specielt nævnes litteraturvejledningerne i Politikens *Dansk Litteratur Historie* og Gads *Danske digtere i det 20. århundrede*. Men jeg forestillede mig, at Zerlang også havde trukket på min løbende supplering af disse « vejledninger » i tidsskriftet *Dansk Noter*, udgivet af en faglig forening, som vi formentlig begge betaler kontingent til.

Imidlertid kom jeg hurtigt i tvivl på dette punkt. Ganske vist har Zerlang ført sit arbejde op til og med 1984, — i hvert fald er dette år dækket af den tidstavle, som har en central placering i bogen, ligesom der rundt omkring i den er mange henvisninger til sekundærlitteratur af ny dato. Men slår man op, som jeg gjorde, et tilfældigt sted, på side 101-02, hvor arbejderlitteraturen sættes på plads i en litteraturhistorisk oversigtssammenhæng, opdager man, at det indiskutabelt vigtigste værk på området, Jutta Bojsen-Møller og Sigurd Kværndrups *Arbejderlitteratur* (1981), forbliver unævnt. Det samme gælder Marianne Barlyng og Lise Bostrups *Arbejderlitteraturen til debat* (1982), ligesom kun én af John Chr. Jørgensens tre Fremad-antologier er registreret. Jeg har siden på mere systematisk vis foretaget tilsvarende kontrolopslag, især på felter, hvor jeg selv har et, som jeg synes, rimeligt godt overblik. Mit hovedindtryk er, at Poul Zerlang har bragt en

omfattende vidensmængde sammen, men ikke struktureret den således, at brugeren får optimal fornøjelse deraf, — samt at der i øvrigt er foruroligende mangler og irriterende inkonsekvenser og fejl, herunder trykfejl.

Oversigt

Bogen er inddelt i ni afsnit. Indledningsvis gives en fortegnelse over « Danske litteraturhåndbøger » (s. 9-14), og derpå følger de tre hovedafsnit, som udgør bogens korpus: « Litteraturhistorisk oversigt » (s. 15-107), « Biografier over danske forfattere » (s. 108-81) og « Tidstavle over dansk litteratur o. 200-1984 » (s. 182-351). Specielt til sidstnævnte knytter sig fire registre — over « danske titler » (s. 352-453), « udenlandske titler » (s. 454-73), « erindringer » (s. 474-78) og « tidsskrifter » (s. 479-81). Sluttelig indgår i bogen et register over « udenlandske forfattere » (s. 482-87), — som dog i realiteten blot er en navneliste med tilføjede fødsels- og evt. dødsår. I indledningen opfattes registrene som bogens fjerde hovedafsnit, men således som de typografisk og brugsmæssigt indgår, udgør de altså fem afsnit (og netop hvad angår det brugsmæssige ville det måske have været en fordel, om samtlige titler var blevet sammenbragt i ét register).

Håndbogsfortegnelsen

At en dansk litterær opslagsbog må indeholde en liste over danske litteraturhåndbøger, turde være selvfølgeligt. Afsnittet opregner store og små litteraturhistorier (også fremstillinger til undervisningsbrug) og forfatterleksika, — men ikke litteraturhistoriske bibliografier, tolkningsregistre og digtkataloger, selv om sådanne jo også er « til uvurderlig hjælp og støtte for alle ».

Zerlang henviser principielt til førsteudgivelser, — hvilket får nogle urimelige konsekvenser. Til F. J. Billeskov Jansens *Danmarks Digtekunst* føjes en bemærkning om, at værket er uden registre, idet 4. bind endnu ikke er udkommet. Det fotografiske optryk (1964, 1969) er faktisk forsynet med registre. Men optrykket end ikke nævnes, — ligesom det forties, at Oluf Friis' fremstilling af den ældre danske litteraturs historie foreligger optrykt, og endda med tilføjelse af et separattrykt « bibliografisk supplement ». Under Knud Jensenius' litteraturhistorie anføres 2. udg., 1951, — men ikke, at de seneste udgaver er ajourført af Steffen Hejlskov Larsen (at han blev træt af forlaget og engagerede sig i et meget anderledes anlagt projekt, er en anden sag; resultatet blev *Dansk litteratur fra runer til graffiti*, som udkom i 1985 og derfor ikke er medtaget).

De store litteraturhistorier opregnes bind for bind. Men 4. bind af *Dansk Litteratur Historie* er gået i glemmebogen. Og det er ikke anført, at Ejler Hinge-Christensen har et væsentligt medansvar for

litteraturvejledningen i 2. bind. Sligt er petitesser. Derimod er det kedeligt, at en bestemt type litteraturhistoriske fremstillinger deler skæbne med bibliografier, tolkningsregistre m. v. Det gælder arbejder som Niels Barfoeds *Don Juan. En studie i dansk litteratur* fra 1978 og Kai Møller Nielsens *Homeroversættelser og heksameterdigte. Linjer gennem den danske litteratur* fra 1974. De er ikke håndbøger og ville ikke passe ind under afsnitsoverskriften. Men den kunne man jo overveje at ændre ved senere lejlighed!

Litteraturhistorisk oversigt

I den litteraturhistoriske oversigt opererer Zerlang med en række « perioder », inden for hvilke han udskiller forskellige « strømninger ». Perioden 1800-1824 har tre strømninger, som følger pænt efter hinanden: ' Universalromantik ', ' Nationalromantik ', ' Sentimentalromantik '. Mere genstridig er f. eks. perioden 1720-1785. Zerlang citerer forskellige litteraturhistoriske fremstillingers etiketteringer (den mest poetiske overskrift er ' Løftelsens mange Kildespring ', F. J. Billeskov Jansens betegnelse for den klassicismevariant, som omgærdes af årstallene 1746-1766) og beslutter sig derefter for en skelnen mellem følgende fire strømninger: ' Oplysning ', et så tilpas overordnet begreb, at det placeres i forbindelse med selve periodeoverskriften; ' Følsomhed ', der i form af pietisme, rokoko og førromantik karakteriserer årene 1750-1785; ' Klassicisme ', der i overensstemmelse med Billeskov Jansens opfattelse hævdes at løbe gennem hele perioden; ' Antiklassicisme ', der ses som en indgribende faktor fra ca. 1730. Endnu mere broget bliver billedet, om vi vender os mod perioden 1970-1984, — strømningerne krydser hér hinanden og danner de mærkværdigste hvirvler (' Skriftdigtning ', ' Modelrealisme ', ' Økologisk realisme ', ' Groteskrealisme ', ' 1970'ernes brugslitteratur ', ' Dokumentarisme ', ' Arbejderlitteratur ', ' Kvindelitteratur ', ' Punk-generationen ', — for nu at nævne alle de benyttede overskrifter).

Inden for den enkelte periode præsenteres vi først for de historiske begivenheder, også de vigtigste udenlandske. Dernæst karakteriseres strømningerne hver for sig (baggrund, « indhold », former/genrer/stiltræk, forfattere & deres vigtigste værker, kritikere, manifester, polemikker, tidsskrifter, osv.). Endelig gives med følgeskrivelsens ord « en udførlig gennemgang af de steder i litteraturen hvor perioden er gennemgået eller omtalt », — hvilket vil sige en fortegnelse over sekundærlitteraturen.

Det forekommer mig, at en kronologisk liste over historiske begivenheder (« 1802. Fred i Amiens mellem England og Frankrig. Bonaparta førstekonsul på livstid. Ny fattiglov i Danmark ») er lidet oplysende som baggrund for en egentlig periodeforståelse. I det hele taget er den besked, man får, ofte for « kompakt »; det

kræver f. eks. betydelige forkundskaber at få udbytte af et rids på ti linjer af romantikkens litterære baggrund fra Platon til Spinoza, — og har man disse forkundskaber, vil man nok undre sig over, hvor Giordano Bruno og Shaftesbury er blevet af, og om Cervantes er inkluderet i « Renæssancedigtere, især Shakespeare ». Udmærket er det, at periode- og strømningsbetegnelser anføres « med henvisning til eller citat fra den enkelte betegnelses ophavsmand », og at også andre end de af Zerlang foretrukne betegnelser inddrages (1800-1824: ' Monisme ', ' Organismetanke ', ' Optimistisk dualisme ', ' Guldalder ', osv.); men det er nu alligevel mærkeligt, at Zerlang forsåvidt angår 1800-tallets første årtier forlader sig så meget på Jens Kr. Andersen (hvis bog om H. E. Schacks *Phantasterne* ofte påberåbes under forkortelsen *F. f. og l. v.*), men slet ikke nævner P. M. Mitchells studie over romantikbegrebet i skandinavisk sammenhæng (i samleværket *' Romantic ' and its Cognates*, 1972).

Generelt gælder det om den litteraturhistoriske oversigt, at den for ofte nærmer sig den måde at servere stoffet på, som arbejdsomme gymnasielærere forfalder til, når deres elever hen imod studentereksamen presser på for at få undervisningen opsummeret i oversigtlig og overkommelig form. Om punk-generationen hedder det f. eks., under stikordet « indhold »: « Undergangsfølelsen ikke forbundet med egentlig samfundskritik som i 60'erne. Ikke forhold til tidens tingsverden. Undertiden uklarhed om årsagsforhold. (..) Hertil knyttes en vis afmagtsfølelse. Ofte intens jeg- (og generations)følelse ». I Pia Tafdrups fornylig udkomne antologi *Transformationer* er der s. 171-92 en bibliografi, der kan ses som et nødvendigt supplement til Zerlangs referencer s. 107.

Biografierne

Biografiafsnittet kan betragtes som en liste over danske forfattere, hvor de « centrale » skikkelser ikke spises af med fødsels- og evt. dødsår, men får deres livs store begivenheder opremset med tilføjelse af bibliografiske oplysninger. Under H. C. Andersen anføres, at årene 1840-1847 var « de store rejsers tid », og at han senere besøgte Sverige, Jylland, England osv. Var det ikke for oplysninger om « egentlig debut », « gennembrud » og « første eventyr », kunne man få det indtryk, at manden var opdagelsesrejsende. Nok så vigtige som disse komprimerede facts om *vita et acta* er de bibliografiske henvisninger, — i H. C. Andersen-tilfældet til brevsamlinger, udgaver og udvalg, sekundærlitteratur og bibliografier.

Strukturen er ikke ukendt. Den genfindes i Politikens litteraturhåndbøger, — og i øvrigt havde Poul Zerlang en finger med i spillet ved udarbejdelsen af *Nordisk litteratur før 1914* (1975), *Danske og udenlandske forfattere efter 1914* (1977) og *Verdenslitteraturen før*

1914 (1979), reviderede udgaver af ældre bind i serien. Førstnævnte tildelte H. C. Andersen godt to tættrykte sider, — nu får han knap to mindre tættrykte sider. Stikordsoplysninger (« 1859 Jyllandsrejse / 1861 Rom / 1862-63 Spanien ») er trådt i stedet for sammenhængende tekst (« Fra sine talrige udenlandsrejser (i perioden 1840-57 bl. a. i Italien, Grækenland, Tyrkiet, Sverige, Spanien og Portugal) har Andersen (..) »). Til gengæld har Zerlang lagt vægt på en fyldigere registrering af sekundærlitteratur i denne omgang.

Man kan diskutere, hvilke forfattere der er « centrale », og hvilke man med rimelighed kan henregne til « poesiens mindre kræ ». I den nye udgave af *Litteraturhåndbogen* er der i biografiafsnittet indføjet et fåtal nye artikler, bl. a. om fire af « de yngste »: Bo Green Jensen, Michael Strunge, Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen. Hos Zerlang er de tre mandlige lige netop *nævnt*.

Man kan også diskutere, hvilken sekundærlitteratur der skal fortegnes, når nu rammerne er så snævre. På den anden side vil der ofte foreligge arbejder, som indtager en sådan position, at der ikke behøver at være tvivl om, at de skal figurere. Under H. C. Andersen savner jeg henvisning til Niels Kofoeds og Johan de Mylius' disputatser og til H. Topsøe-Jensens to vigtige « opsamlingsbind », *H. C. Andersen og andre Studier* (1966) og *Buket til Andersen* (1971). Under N. F. S. Grundtvig savner jeg henvisning til K. E. Bugges og William Michelsens disputatser samt til Ejvind Larsens *Det levende ord*, som vakte en del debat i jubelåret 1983. Under Johannes V. Jensen savner jeg henvisning til Leif Nedergaards 1943-bog såvel som til det festskrift, som udkom samme år. Og under Adam Oehlenschläger savner jeg henvisning til både *Oehlenschläger Studier* (I-VI, 1972-84) og Oehlenschläger Selskabets udgivelse af forfatterskabets hovedværker.

Men det kan også blive for meget af det gode! Under Sophus Claussen har jeg med noget blandede følelser bemærket en « ghost reference », som jeg selv har lanceret (« Olsen, Per: *Sophus Claussens lyrik. En socialhistorisk analyse*, 1977 »). Det skete i litteraturvejledningen til *Dansk Litteratur Historie*, 4. bind, fordi jeg vidste, at bogen stod i trykklar blysats hos forlaget Forum, og fordi jeg havde forfatterens ord for, at det kunne gå an. (Når spøgelset lever videre i Gyldendals Bogklubs udgave af Politikenværket, hænger det sammen med, at man ikke forhåndsorienterede mig om dette projekt; jeg fik altså ikke mulighed for at foretage de småændringer, som de mellemliggende år havde nødvendiggjort, — så hvad der var « under udgivelse » i 1976-77, er det tilsyneladende stadig i 1974!). Poul Zerlang har ikke blot troet blindt på mig, men også på forlaget Centrums 1984-udgivelsesprogram, — i hvert fald referer han flere steder til Poul Borums *Livstydninger*, som stadig ikke er udkommet!

Hvad der under ingen omstændigheder kan diskuteres er, at en litterær opslagsbog med omhu og nidkærhed må fortegne de bibliografiske arbejder, som foreligger. Poul Zerlang har da også i indledningen påtaget sig denne forpligtelse ved at anføre, at biografiafsnittets bibliografiske oplysninger bl. a. vil omfatte bibliografier. Men netop på dette punkt lades brugeren i stikken. Under H. C. Andersen henvises til 1973-supplementshæftet til min bibliografi fra 1970, men ikke til selve bibliografien, og ejheller til de følgende supplementshæfter (1978, 1982, 1986). Under St. St. Blicher henvises ikke til Henrik Denmans bibliografi fra 1983. Under Karen Blixen fremgår det ikke, at Liselotte Henriksens bibliografi fra 1977 er blevet suppleret i *Blixeniana* 1981-85. Under N. F. S. Grundtvig er Albeck-festskriftet *Guldalderstudier* (1966) opfattet som en bibliografi (det kan i opslagsbogens 2. udg. vige pladsen for min netop udkomne fortegnelse over Grundtvig-litteratur 1963-1985). Under William Heinesen henvises ikke til Mia Thorkenholdt og Lars Øhlenschlägers bibliografi fra 1984. Under Johannes V. Jensen er Frits Johansen og Aage Marcus' bibliografi (I-II, 1933-51) anført med forkert titel og som « 2. udg. ». Under Frank Jæger henvises ikke til Jørn Knudsen og Leif Nymark Hansens bibliografi fra 1982. Under Søren Kierkegaard anføres min bibliografi fra 1971 (som dækker årene 1961-1970), mens der ikke henvises til det tilsvarende arbejde fra 1983 (som dækker årene 1971-1980). Under Jacob Paludan anføres et bibliografisk bidrag af Børge Benthien til det festskrift, som udkom til 50-årsdagen i 1946, mens der ikke henvises til Benthiens bibliografi fra 1980. Under Klaus Rifbjerg anføres et lille arbejde med litteraturhenvisninger, som jeg udgav i 1973; det er blevet ajourført to gange siden, i 1983 og 1986. Under Adam Oehlenschläger anføres min 1966-bibliografi, men uden tilføjelse af, at der foreligger supplementshæfter fra 1971 og 1979.

Tidstavlen

Opslagsbogens største bedrift er tidstavlen, som år for år meddeler, hvad Poul Zerlang har fundet værd at meddele, i følgende orden: « Vigtige udenlandske værker » (med tilføjelse af, hvornår de evt. er blevet oversat til dansk); « Danske værker » (med tilføjede henvisninger til sekundærlitteratur); « Erindringer »; « Tidsskrifter ». Året 1930 fylder præcist en side. De vigtigste udenlandske værker fra det år er af Asturias, Brecht, Dos Passos, Musil og Zuckmayer. Blandt de anførte danske værker finder man tre, hvortil der er litteraturhenvisninger, — nemlig Sophus Claussens *Hvededynger*, Tom Kristensens *Hærværk* og Jens August Schades *Hjertebogen*. Året bragte også en erindringsbog, og på tidsskriftfronten lykkedes det Viggo F. Møller at bringe *Vild Hvede* på skinner.

Naturligvis er ikke alle år lige « store ». De første 1000 år optager halvanden side, som rimeligt er. Derefter kommer ti sider, som under årstalsangivelsen 1220-1450 opregner « vigtige folkeviser » (og mange — 71 ud af de første 100 visenumre i standardværket *Danmarks gamle Folkeviser* — er fundet « vigtige »). Det 20. århundrede tager sig ganske anderledes « regulært » ud. Alle årstal er medtaget, med jævnt stigende pladsforbrug: 1905 fylder ca. en halv side, mens 1975 flyder ca. 2½ side.

Man kan diskutere det betimelige i, at henvisningerne til sekundærlitteratur må søges flere steder. Beskæftiger man sig med *Hærværk*, må man naturligvis slå op både under Tom Kristensen i biografiafsnittet og under romanens udgivelsesår, altså 1930. Har man ikke udgivelsesåret præsent, må man turen om over registret med danske titler. Og kniber det at huske titlen, kan man jo håbe, at det er anført i biografiafsnittet (digtsamlingen *Mirakler* er ikke anført, så for en sikkerheds skyld bør man nok bladre tidstavlen igennem fra debutåret og et « passende » antal år frem).

Vanskeligere stiller sagen sig, hvis man i en snæver vending vil finde frem til, hvad der er skrevet om Oehlenschlägers « Guldhornene », H. C. Andersens « Skyggen » eller Rifbjergs « Peter Plys », — for her er der jo ikke tale om værker, men blot om tekster, som indgår i værker. Her kommer dannelsen unægtelig én til gode! « Guldhornene » fremkom jo i « Digte 1803 ». Så man slår op under 1802 (og kan i øvrigt søge videre i vejviseren efter den litteratur, som foreligger specielt om dette centrale digt, — den er nemlig ikke fortegnet i opslagsbogen!). « Skyggen » fremkom i *Nye Eventyr*, II:1 (1847), så hvis man blot kan finde ud af det, er man næsten fremme (imidlertid er det også i dette tilfælde sparsomt, hvad man får at vide, — selv om der foreligger en meget omfattende litteratur, hvad man kan forvisse sig om gennem den svenske konferencepublikation *Tolkning och tolkningsteorier*, 1982, s. 85-136). Og « Peter Plys » er som bekendt fra *Og andre historier* (1962).

Hvad vi har at gøre med hér er en alvorlig mangel ved det pågældende register, — som naturligvis udover værktitlerne burde indeholde titler på tekster, som ikke er værker, men som er blevet analyseret separat. Formen kunne være « Skyggen > H. C. Andersen, 1847 ». Zerlang har tilsyneladende selv følt behovet. I hvert fald kan man både slå op under værket *Poetiske Skrifter* og under teksten *Aladdin* — og komme det rette sted hen.

H. C. Andersen kan fungere som eksempel på, hvor besværligt det kan blive. Andersen-henvisningerne breder sig jo ud over de år, hvor værkerne udkom (1822-1872, dvs. s. 214-35), og der er i realiteten ingen anden mulighed end at gå frem år for år. Men hertil kommer, at man ved at gå frem på den måde hurtigt opdager, at der i visse tilfælde er henvist generøst og i andre karrigt. Der er mange henvisninger til Hans Brix' disputats, som jo behandler en længere

række eventyr et efter et, men ingen til f. eks. Arne Duves bog, som procederer på samme vis. Der er også adskillige henvisninger til Torben Kragh Grodals *Poetik*-artikel fra 1972 (se under årstallene 1835 og 1859; sidstnævnte sted henvises til Grodals omtale af « Anne Lisbeth », — som fylder ti linjer!). Hvad angår « Tante Tandpine », så henvises til Kai O. Mehlsens dobbeltkronik i *Nationaltidende* 1940, men ikke til adskillige senere, nok så interessante omtaler. Og så fremdeles, — hvilket unægtelig kan give stof til eftertanke...

Brugen

Som det turde være fremgået, er det, som man kan slå op i Poul Zerlangs opslagsbog, i det væsentlige knyttet til følgende tre størrelser: værk, forfatter, periode. I visse situationer (nemlig hvis man kun har titlen at holde sig til) må man benytte et af titelregistrene som indgang til tidstavleafsnittet. Kender man titlen « En Maji-Dag » (som i modsætning til « Guldhornene » er et *værk*), kan det danske titelregister oplyse, at talen er om et digt af Christian Tullin fra 1758. Med den viden kan man gå ind i tidstavlen under årstallet 1758 — og blive bekræftet i, at Tullin det år udgav det pågældende digt, samt blive oplyst om, at F. J. Billeskov Jansen har skrevet om det i sin litteraturhistorie og Harald Noreng i en *Edda*-artikel. Eller man kan gå til biografiafsnittet og blive bekræftet endnu en gang, med den tilføjelse, at « En Maji-Dag » er « Tullins mest kendte digt », samt blive oplyst om, at Noreng har udgivet Tullins skrifter og skrevet en bog om ham. Endelig kan man (med lidt større besvær) gå til den litteraturhistoriske oversigt, og jo altså til perioden 1720-1785, hvor digtet flere gange bliver nævnt i forbindelse med strømningen 'Følsomhed': s. 36 som « naturbeskrivende ode » og s. 38 som « deskriptiv lyrik » og også et par gange under de enslydende overskrifter « Forfattere og deres vigtigste værker i perioden » (der har indsneget sig lidt kompositorisk forvirring i følsomhedsafsnittet; pietisme og rokoko skulle formentlig ikke have været « 1 » og « 2 », men « 1a » og « 1b », — således at førromantik og borgerlig digtning kunne blive « 2 »).

Afslutning

Konklusionen for mit vedkommende må desværre blive, at jeg ikke er slet så imponeret over Poul Zerlangs litterære opslagsbog, som forlaget tilsyneladende mener, at jeg bør være. Hvad angår egentlige fejl i stort og småt, har jeg fundet nok dér, hvor jeg har søgt, til at turde vove den påstand, at der generelt er alt for mange (og så har jeg jo i øvrigt ikke beskæftiget mig med fejl af typen « politiske » for « poetiske » i titlen på Grundtvig-udgaven 1880-1930, « fra » for « til » i titlen på en H. C. Andersen-brevudgave, « Gjedsøe »

for « Gedsø » og « godt og ondt » for « ondt og godt »). Hvad angår den bibliografiske udformning af enkelthenvisningerne, burde der have været større konsistens, og hvad angår det typografiske, burde der have været gradueret kraftigere mellem overskriftniveauerne i den litteraturhistoriske oversigt. Jeg føler mig end ikke overbevist om, at den overordnede organisation af stofmængden er den mest hensigtsmæssige og brugervenlige.

Men såfremt bogen er blevet « lagt på diskette », bør det om nogle år uden urimeligt besvær kunne lade sig gøre at producere en udgave, hvor ikke blot den allerede fornødne komplettering og ajourføring finder sted, men hvor der også gennemføres en revision, som tager højde for de anførte indvendinger. Poul Zerlangs sympatiske tanke fortjener med det imponerende arbejde, der ligger bag, en grandiosere udfoldelse, end den har fået i det foreliggende rød-hvide værk.

AAGE JØRGENSEN

LEIF NEDERGAARD, *Kritiske Studier og litterære Essays*. Rolv Forlag, Rødovre 1984, 322 sider. D.kr. 280,—.

Da litteraturhistorikeren Leif Nedergaard i 1984 rundede de 70, udkom på Rolv Forlag en bog på 322 sider indeholdende de vigtigste af hans *Kritiske Studier og Litterære Essays*, ialt 31 arbejder fra årene 1941-81. Nedergaard blev magister i almindelig og sammenlignende litteraturhistorie under krigen og arbejdede i gymnasieskolen, indtil han i 1967 blev tilknyttet Københavns Universitet. Hans videnskabelige indsats har udfoldet sig omkring to centre. Disputatsen fra 1965 drejer sig om det såkaldte theodicéproblem, dvs. debatten omkring 1700 (især mellem Bayle og Leibniz) om « umuligheden af at forene tanken om en almægtig gud med tilstedeværelsen af det onde og lidelsen i tilværelsen ». Men allerede i 1943 slog han sit navn fast med et større værk om Johannes V. Jensen, — og efter disputatsen satte han påny den store himmerlænding på dagsordenen, hvad der i 1968 resulterede i bogen *Johannes V. Jensens Liv og Forfatterskab*. I 1950'erne havde han dels beskæftiget sig med oplysningstidens franske filosoffer, specielt Voltaire, hvis « Candide » han oversatte, og Diderot, hvis liv og virke (tillige med den store franske Encyklopædis tilblivelse) han skildrede i en bog fra 1953. Artiklerne i den nye bog er gengivet i fotografisk optryk efter de oprindelige tryksteder, mest litteraturvidenskabelige tidsskrifter. Fremgangsmåden gør det muligt at bringe en spredt høst samlet i hus i et begrænset oplag (i dette tilfælde 300 eks., ifølge kolofonen), uden at økonomien bliver ganske uoverkommelig, og man må sige, at det er prisværdigt af Rolv

Forlag at påtage sig sådanne opgaver (det har tidligere ydet Harry Andersen en tilsvarende service, dels i form af et udvalg over 327 sider af hans talrige Johannes V. Jensen-studier og dels i form af en lille bog med hans tre artikler om William Heinesen). Men man må også have lov til at mene, at udgivelser af denne art bogkunstnerisk set er stærkt utilfredsstillende, — hvilket kunne være et argument for, at man i stedet for at lave fotografiske optryk benytter sig af optisk læser og ad den vej i det mindste opnår et uniformt — roligt og ensartet — satsbillede.

De oprindelige tryksteder er anført i indholdsfortegnelsen, undtagen for én artikels vedkommende, « Erich Kästner i München » (som i øvrigt passer mindre godt ind i bogens sammenhæng). Talen er om en avisartikel, og af dem er der kun to i bogen. Den anden, en markering af Oehlenschlägers 200-års fødselsdag i 1979, er måske medtaget for at knytte en forbindelse mellem artiklerne omkring de to centre.

For det forholder sig faktisk således, at disse er til at få øje på også i denne bog, disponeret, som den er, efter emnernes kronologi. Det indebærer, at en gennemgang af « den virkelige Marie Grubbe » på grundlag af samtidige kilder er stillet forrest, for den jyske adelsdame er vitterligt ældre end de to hovedpersoner i Nedergaards disputats. Det referat af denne, som « Magisterbladet » i sin tid bragte, følger på andenpladsen, som en logisk optakt til de henved 150 sider med artikler om 1700-tallets livsanskuelsesdebat og dens digteriske udtryk.

Tyngdepunktet hér er givet i og med, at fire artikler drejer sig om Ludvig Holberg. To af dem fokuserer på så kendte komedier som « Den politiske Kandestøber » og « Erasmus Montanus », og de to øvrige karakteriserer epistlerne og diskuterer enkeltheder i dem. Nedergaard på- og afviser den antidemokratiske tendens i kandestøberkomedien og blotlægger modsigelsesfylden i komedien om bondestudenten, der prygles til at opgive den i samtidens lærde republik almindeligt antagne opfattelse, at jorden er rund. Andre — anskuelsesmæssigt mindre problematiske — komedier burde, finder Nedergaard, overtage den dominerende plads i undervisningen og på teatret, som de nævnte komedier — sammen med « Jeppe paa Bjerget » — har. Anderledes positivt ser Nedergaard på epistlerne, der sammen med H. C. Andersens eventyr og Johannes V. Jensens myter siges at betegne « højdepunkterne i den korte prosagenres udvikling herhjemme », — selv om han nok finder, at Bayles betydning som « det mest sandsynlige direkte forbillede » bør betones kraftigere, end det er gængs.

Indskudt mellem komedie- og epistel-artiklerne befinder sig et par « mindre bidrag », der direkte vedrører theodicé-diskussionen. Til Brorsons kendte « Op! al den Ting, som Gud har gjort » bemærkes: « Brorson (..) har kun ved at springe theodicé-problemet

over kunnet bekræfte sig selv og andre i gudstroen ». Derimod er der eksempler på tyske lærde, der var så velbevandrede i Holbergs « Niels Klim », at henvisninger til dette værk kunne forekomme i deres bidrag til debatten om ondskaben og lidelsen i verden.

Fra Holberg går turen til Voltaire. Af tre artikler om ham berører den første hans fortællekunstneriske betydning i Danmark, mens den sidste karakteriserer « Candide ». Derefter følger i bogens plan bl. a. studier over Ewalds « Herr Panthakaks Historie », Wessels « Gaffelen », Diderots « Fatalisten Jacques og hans Herre » og Rousseaus « Den ensomme Vandrers Drømmerier ».

På denne side af Oehlenschläger-kronikken er Johannes V. Jensen den dominerende figur. På vejen frem mod ham passerer man artikler om H. C. Andersen (én om « Kejserens nye Klæder », hvis « almengyldige morale » der er behov for overalt, men især i kunstens verden, — og én om « Nattergalen », der sættes i forhold til J. L. Heibergs essay « Digter-Misundelse »); desuden en skitsemæssig gennemgang af Georg Brandes' forhold til Bjørnson, Ibsen og Strindberg; en påvisning af Rousseau-genklange i J. P. Jacobsens « Niels Lyhne »; samt en indplacering af « Den grimme Ælling » i en tradition fra Ewalds « nedfaldne » ørneunge over Ibsens vildand og Pontoppidans tamørn til Johannes V. Jensens isfugl (i « Skovene », 1904), — altsammen « til belysning af livssynets metamorfoser i dansknorsk litteratur », og forsåvidt karakteristisk som udtryk for den interesse, der har båret Nedergaards forskning.

Og jo altså også hans Jensen-forskning. Den er repræsenteret ved fem studier. Ballet åbnes med 1941-afhandlingen, bogens ældste, om Johannes V. Jensens halvfemsermanøvrer for brødets skyld, de ti « føljetongromaner » (således er det vitterligt stavet) i familiemagasinet « Revuen ». Dernæst følger en anmeldelse af Oluf Friis' tobindsværk « Den unge Johannes V. Jensen » (1974), — som er ubehagelig at læse, og som burde have været forsynet med en tilføjelse om, at den vakte modsigelse. Efter Johannes V. Jensen-festskriftet 1943 aftrykkes et anderledes appetitligt bidrag — om Jensen som litterær essayist, nået « fra ungdommens higende gæring til manddommens harmoniske avklaring », ja, til « Goethe-modenheden », der « giver hans ord vægt i tiden ». De to sidste studier over det Jensen'ske forfatterskab beskæftiger sig med dets norske og svenske elementer, samt med dets variationer over « dødsproblemet ». Nedergaard indleder den sidstnævnte med en konstatering af, at Jensen ikke blot har været sports- og teknik-fascineret, men også optaget af « de store almenmenneskelige problemer », — og det på trods af, at vort århundrede « har yndet at lade de store problemer ligge til fordel for de små ».

Nedergaard er jo selv et barn af dette århundrede, men gennemgående utilpas derved og som forsker mest på hjemmebane blandt det 18. århundredes store livsanskuelsesdebattører. Skam få

den, der tænker ilde om det. Men opsamlingen af hans indsats inden for de videnskabelige kortprosaformer gennem fyrre år kunne have vundet ved, at et par sure opstød var blevet holdt udenfor.

Til de sure opstød regner jeg *ikke* de to Kaj Munk-artikler, der slutter bogen (om man bortser fra Kästner-kronikken). Nedergaard var blandt de få, der sagde klart fra over for Munk-forherligelsen under besættelsen og især efter befrielsen. Det skete i « Ord och Bild » 1947 i en præsentation af et par rimeligt afbalancerede bøger midt i en syndflod af helgenskrifter, bl. a. således: « På baggrund af den tydelige antidemokratiske og diktaturvenlige tendens der gennemsyrer Munks forfatterskab, og den såre ringe kunstneriske gehalt det har, bærer de mange kritikere og litteraturhistorikere der har medvirket til dannelsen af det gængse falske Munk-billede unægteligt et tungt ansvar ». Og det skete i « Frie Ord » 1948 i en kritisk vurdering af Munks politiske, religiøse og litterære virke i mellemkrigstiden, bl. a. således: « Man har naturligvis lov til eventuelt at hylde Munk for hans nationalbetonede modstand mod tyskerne i de sidste år af hans liv, men kun idet man samtidig tar afstand fra størsteparten af, hvad han har skrevet og talt. Men det galimatias der i disse år er skrevet om Munk indebærer den fare at ukritiske læsere, der i tillid til hans posthume eftermæle i god tro går til læsningen af hans værker, umærkelig samtidig indsøber hele den fascistiske ideologi, som her er nedlagt, og som en eventuel kommende dansk nazisme med fuld ret kan påberåbe sig ».

AAGE JØRGENSEN

KJELL ESPMARK, *Det litterära Nobelpriset. Principer och värderingar bakom besluten*, Norstedts, Stockholm 1986, pp. 202.

Se a parlare delle ragioni e dei metodi del premio Nobel per la letteratura interviene, come qui, non solo un accademico di Svezia, ma un critico letterario di mestiere, colto e raffinato, e uno dei più intelligenti ed eleganti poeti svedesi di oggi, il lettore ha tutto il diritto di aspettarsi molto. Lavorando su commissione dell'Accademia, che festeggia quest'anno il suo secondo centenario, ma con felice libertà di mano (« ho inteso il mio compito », dichiara nell'introduzione, « non come quello dell'avvocato di difesa, ma come quello dello storico letterario »), Espmark non si limita infatti a dare risposte e a raccontare aneddoti. Pone, come è giusto, soprattutto problemi.

Trasforma la storia di un'istituzione (che si guarda bene dal mitizzare) in uno studio assai attento di ricezione e di metodi critici.

Fa, di novant'anni di giudizi concreti di valore, soprattutto il pretesto per riflettere su come è stato inteso, nel tempo, il problema generalissimo di come sia fatta e a che cosa serva la letteratura. E di come sia fatta e a che cosa serva la critica. Le formule, assai datate, del testamento di Alfred Nobel (premiare chi entro l'anno « abbia prodotto, in letteratura, i risultati più eccellenti *in senso ideale*... sia scandinavo o no ») sono state utilizzate, infatti, a seconda del prevalere di teorie della cultura più o meno estetizzanti, o più o meno impegnate, per fini anche radicalmente contrapposti.

Dal punto di vista strettamente storico-letterario, è assai interessante per lo scandinavista vedere combattersi e soppiantare a vicenda l'idealismo conservatore di Boström, Nyblom e Wirsén, alla ricerca di un nuovo Goethe (« di un'armonica riunione di spirituale e materiale ») e cieco davanti alla « dubbia sanità » di un Tolstoj, e il generoso progressismo di Schück; la generazione « del sublime », capeggiata da Per Hallström, che privilegia scrittori di grande respiro epico (S. Undset, Gorkij e il Mann dei *Buddenbrook*), e quella delle avanguardie, che sotto la presidenza di A. Österling premia invece i grandi rinnovatori, Hesse, Gide, Eliot e Faulkner. Riconoscere ottiche europeistiche e altre con interessi orientalistici e latinoamericani; rigorosi neutralismi (che portano a respingere Benn e Pound, Brecht e Céline) e moralismi che scartano Hardy o Moravia. Interventi di autentica promozione di sperimentalismi sofisticati ed esclusivi, e concessioni invece vistose a scrittori popolari e *best-sellers*.

Per temi, per problemi di forma e di contenuti, e non per semplici avvicendamenti cronologici, è condotto questo studio delle coerenze e delle incoerenze, degli sbagli fertili e dei riconoscimenti inutili non solo dei letterati dell'Accademia di Svezia ma, in certa misura, del gusto occidentale dominante. Chi vi cerchi invece la storia dei grandi scandali del premio Nobel, le ragioni che hanno portato a ignorare Rilke e Hofmannsthal, Proust e Joyce, Kafka e Broch, Kavafis, Celan e Mandelstam — per non parlare degli scrittori cinesi, arabi e indiani — troverà anche quelle, formulate con grande lucidità e pulizia.

LUDOVICA KOCH

J. GARTON, ed., *Facets of European Modernism. Essays in Honour of James McFarlane*, University of East Anglia, Norwich 1985, pp. 372.

Non è davvero consueto un rapporto di congenialità così stretto fra gli interessi e i gusti di uno studioso e la fisionomia complessiva di una miscellanea di saggi scritti in suo onore. Ma qui la curatrice, che evidentemente si è impegnata molto in questa direzione,

è riuscita a mettere insieme una serie di studi che riflettono assai da vicino la personalità scientifica di James McFarlane, festeggiato alla conclusione della sua carriera accademica. Pensando infatti alla sua ampiezza di orizzonti e alle sue aperture teoriche negli studi sulle avanguardie europee, oltre che alle indagini specifiche su Hamsun, Kielland, Obstfelder, Abell, Undset (e naturalmente a quelle su Strindberg e su Ibsen, di cui McFarlane è uno dei massimi specialisti europei), gli articoli qui raccolti sul tema collettivo del 'modernismo' (o della letteratura d'avanguardia, secondo la nostra nomenclatura) sviluppano tanto problemi generali di storia delle forme e storia dei generi, quanto ricerche particolari, studi di testi e di singoli problemi.

Così un'assai ricca prima sezione del libro è dedicata ai grandi precursori e ai fondatori non solo della letteratura, ma della pittura d'avanguardia in Europa: a Morgenstern, a Synge, a Joyce e Beckett, a Thomas Mann; ma anche a Munch, ai suoi influssi sul simbolismo e sull'espressionismo tedeschi, ai rapporti fra espressionismo e vorticismo inglese. Altri saggi (come quelli di B. Rowley, *Anticipations of Modernism in the Age of Romanticism* e di E. Törnquist, *The Modern(ist) One-Act Play* isolano e studiano temi e tecniche di portata europea.

La seconda sezione, invece, risponde agli interessi propriamente scandinavistici di McFarlane, fa il punto sui temi da lui affrontati (P.M. Mitchell, *The Concept of Modernism in Scandinavia*, A. Aarseth, *The Modes of Norwegian Modernism*), ristudia i suoi autori (soprattutto Hamsun, cui sono dedicati due saggi assai belli, la brillante rilettura lacaniana di *Sult* a opera di A. Kittang e l'indagine sui temi e la struttura del tardo, enigmatico e suggestivo *Ringen sluttet*, di H. Naess). J. Wrede racconta la storia (esemplare del lato automistificante delle avanguardie) di un 'falso' modernista, la raccolta *Den hemliga glöden* del conservatore e accademico Bertel Gripenberg. E. Bredsdorff esemplifica, con clamorosi risultati, le distanze non solo formali ma inventive fra la scrittura inglese e la riscrittura danese delle *Syv fantastiske Fortaellinger*. J. Garton studia gli obiettivi e il modo di lavorare di un attardato 'modernista' norvegese, Dag Solstad. G. Printz-Påhlson, infine, scrive un intelligentissimo saggio sulle vicende dell'« ideologia scandinava », l'antica teoria (dall'esterno, ma profondamente introiettata) di una cultura antropologicamente, biologicamente, socialmente 'diversa' e anticlassica, che da Nietzsche in poi diventa un punto di forza di rinnovamento e di sperimentazione.

LUDOVICA KOCH

HARRY ANDERSEN, *Afhandlinger om Thøger Larsen*, Rolv Forlag, Rødovre 1986, pp. 158.

For snart 40 år siden oplevede Harry Andersen, den filologiske litteraturforsknings førstemand i Danmark, en af sit livs store rystelser; det fremgår af en 1952-kronik, der netop er blevet genoptrykt i en samling *Afhandlinger om Thøger Larsen*, som Rolv Forlag har udgivet til hans 85-års fødselsdag. Rystelsen var foranlediget af, at F. J. Billeskov Jansen i en antologi med 100 digte havde ladet Thøger Larsen glimre ved sit fravær. (Hvor meget mere må det ikke have chokeret Harry Andersen, at Gyldendal havde glemt Thøger Larsen i *Litteraturhåndbogen*, 1981! Den nåede at udkomme i 11 oplag, før miseren blev bragt ud af verden, — hvilket skete, da håndbogens 2. udgave ind under jul 1985 kom i handelen; blandt tilføjelserne er en Thøger Larsen-præsentation ved Jens Aage Doctor, forfatter til den efterhånden 30 år gamle afhandling *De centrale symboler i Thøger Larsens lyrik*.)

Harry Andersen har haft Thøger Larsen på sit forskningsrepertoire siden 1937. Det år offentliggjorde han i *Ord och bild* en generel karakteristik, der udgør en passende indledning til fødselsdagsbogen. Men i realiteten spiller den Lemvig'ske digter en vis rolle allerede i disputatsen *Studier i Johannes V. Jensens lyrik* fra 1936. I det hele taget har Harry Andersens forskningsindsats koncentreret sig om lyrikerne omkring århundredskiftet, specielt de « kosmiske » natur- og kærlighedsdigtere. Den geniale himmerlænding er forblevet centrumsfigur. Om ham har han skrevet talrige tidsskriftafhandlinger, henved 30 ifølge en Johannes V. Jensen-bibliografi fra 1985, — af hvilke Rolv Forlag for fire år siden udgav et udvalg *Afhandlinger om Johannes V. Jensen*, ialt 13 i fotografisk optryk. Og i 1972 udgav Københavns Universitet som festskrift til minde om kong Frederik IX hans *Studier i Johannes V. Jensens forfatterskab*. Som universitetsfestskrift er også fremkommet *Ludvig Holsteins kunst* (1956), *Ludvig Holstein i den litterære tradition* (1963) og *Studier i Sophus Claussens lyrik* (1967). Blandt de lidt yngre stjerner på Harry Andersens himmel kan nævnes Kai Hoffmann og William Heinesen; hans tre artikler om sidstnævnte blev i 1983 sammenbragt til en bog ved Rolv Forlags mellemkomst.

Den filologiske litteraturforskning har aldrig haft nogen fremtrædende plads på dansk grund. Harry Andersen kunne allerede for 20 år siden virke som en dinosaur, der havde forvildet sig i en granplantage. Ikke desto mindre har han ved flere lejligheder beredt sine samtidige rystelser mindst lige så voldsomme som den, han selv var ude for i 1947. I Johannes V. Jensen-bogen fra 1972 fælder han f. eks. uforfærdede domme over andre Jensen-forskere. Den bedste bog på området hævdes at være Otto Gelsteds fra 1913, — mens Jørgen Elbeks fra 1966 « aldrig burde være skrevet »; den lyser af uforklarligt had og præges af manglende vilje til at « forstå ham i sammenhæng » (ligesom Aage Schiøttz-Christensens disputats « i forbavsende grad » står uforstående over for forfatterskabet, hvis *sammenhæng* den netop vil skildre).

Men hvad er det da, der optager den filologiske litteraturforskning? To store Thøger Larsen-afhandlinger i den foreliggende bog, begge fra krigens år, rummer svaret. Først « Allitterationen i Thøger Larsens lyrik », — hvis titel og hele anlæg knytter den sammen med tilsvarende undersøgelser i Holsteins og Hoffmanns forfatterskaber. Hvad der sættes fokus på er bogstavrimet, en underafdeling af lydmaleriet. Digterne yndede allitterationen i en sådan grad, at de brugte den allerede på deres titelblade: Holstein udgav *Mos og Muld*, K. L. Kristensen *Muld og Minde* og Thøger Larsen *Bakker og Bølger*, — for nu at eksemplificere. Harry Andersen har bl. a. opgjort allitterationstætheden i de enkelte Thøger Larsen-samlinger. *Trækfuglevej* topper med i gennemsnit to allitterationer pr. side, — men skønt « overdreven brug af allitterationen virker ødelæggende », forekommer dette ikke kriminelt (således som tilfældet er, når K. L. Kristensen svinger sig op til i gennemsnit fire allitterationer pr. side). Så vidt, så godt! I øvrigt lokaliserer afhandlingen ca. 670 allitterationer — og ordner dem sirligt i grupper for « at give et tydeligt indtryk af allitterationens brug og værdi, af dens forskellige muligheder og virkninger ».

Dernæst « Ordstudier i Thøger Larsens lyrik », som indledningsvis pointerer, at « denne lyriks originalitet, kraft og mægtige higen » røber sig ikke mindst netop gennem ordvalget. Nu kan man jo ikke analysere en lyrikers totale ordforråd inden for en tidsskrifhandlings ramme; det afgørende, anfører Harry Andersen, er « digterens livord ». Ud fra en række eksempler på brugen af livord kan deres « konstant » (defineret som « den individuelle udnyttelse af sprogstoffets muligheder ») eftervises, — og her gælder det for Thøger Larsen, at han holder fast ved sine livord, men at der dog efterhånden sker en « inderliggørelse » for en dels vedkommende. Som eksempel på et sådant livord kan tjene det første, som Harry Andersen behandler, nemlig « salig »; den tre sider lange gennemgang viser ordets « overordentlige betydning i Thøger Larsens poesi », ja antyder, « at denne hyppige brug er enestående i de sidste 50 års danske lyrik ». Hvorom alt er, — « en stor del af Thøger Larsens lykkefølelse ligger i ordet ' salig ' ».

Livordene grupperes i undersøgelsen omhyggeligt, og tilsidst kan den så udmunde i en understregning af, « med hvilken intensitet Thøger Larsen har opfattet og sanset naturens liv og skabt egenartede kunstneriske udtryk for sin dybe medleven, sine store syner fra det jyske Limfjordsland og ud i det mægtige rum ».

Når stilforskeren bedriver ordstudier (og det gælder naturligvis også, når han jagter allitterationer), forlader han sig ikke på

hukommelsen. Chr. Rimestad « husker » et sted i en anmeldelse, at også Holstein i et smukt digt bruger ordet « salig », — men Harry Andersen korrekser ham derfor i en fodnote: « Stilforskeren ser efter i sine seddelsamlinger ».

Bogens øvrige bidrag er i realiteten detailstudier i forhold til disse to detailspækkede undersøgelser, der da også optager næsten halvdelen af pladsen. Og mens 1982-afhandlingerne om Johannes V. Jensen « blot » er et udvalg, tager det sig ud, som om denne bog har skullet rumme alt, hvad Harry Andersen har givet fra sig om Thøger Larsen. Fra et « mindre bidrag » til 1956-årgangen af *Danske Studier* er således medtaget ca. en side af det afsnit, der drejer sig om Johannes V. Jensen, — idet denne side i realiteten mest drejer sig om Thøger Larsens smukke digt om den tyske minnesanger Walther von der Vogelweide. I teksten figurerer notetallet 11, mens selve noten fattes. På samme vis er der foretaget en udeladelse i *Edda*-artiklen « Johannes V. Jensen, Jeppe Aakjær og Thøger Larsen » (1959), — hvilket ses af, at notetallene 4-28 og noterne 3-28 mangler, mens notetallene 3 og 47-48 forekommer, men uden at der er tilsvarende noter. Og hvad angår 1972-festskriftet om Ludvig Holstein i den litterære tradition, så er der derfra medtaget en del af kapitlet « Thøger Larsen, Jeppe Aakjær og Johannes V. Jensen », nemlig den første del, der omhandler « fælles stiltræk » hos Holstein og Thøger Larsen; men den oprindelige kapiteloverskrift er fastholdt (trods næsten-identiteten med *Edda*-afhandlingens overskrift), — hvor « Ludvig Holstein og Thøger Larsen » ville være det rette; og hvad angår noter, som der er mange af i Holstein-bogen, så er notetallene bevaret i teksten (hvilket ser tilforladeligt ud, da de faktisk starter forfra og når op til 23), — men selve noterne er ikke desto mindre udeladt (selvom der er plads nok til at optrykke dem, må man altså opsøge dem s. 143-44 i det oprindelige tryk). Det er i orden med genbrug, men lad det ske med omtanke!

Medtaget er ud over de « egentlige » afhandlinger også tre avisartikler (og vel at mærke ikke i fotografisk gengivelse). Ret beset virker de nok så vedkommende som de filologiske studier, hvor som antydet konklusionerne står svagt, mens til gengæld dokumentationen breder sig voldsomt ud over siderne. Endelig er medtaget en nyskrevet artikel om digtet « Strandvalmue », der åbner samlingen *Dagene* (1905). Hvad angår strofeformen knytter digtet an til Brorsons « Her vil ties », men indholdsmæssigt er der langt til bispegården i Ribe, især fra 4. strofes passus om bondens datter, der går i fjorden for at bade, — « med hvippende patter ». I Chr. N. Brodersens tobinds-monografi om Thøger Larsen afskrives stedet som « simpelthen plat », — selvom det medgives, at ordet for Thøger Larsen næppe har haft « den platte klang, det har i rigsmålet ». Såvel Felix Nørgaard som Carl Aaberg har protesteret

imod denne opfattelse, — og herimod protesterer Harry Andersen nu, med vanlig grundighed og talrige henvisninger til ordbøger og seddelsamlinger: de « hvippende patter » er ikke yndigt-frodige, men udtrykker « noget animalsk », og forresten kan man ikke forvente, at « kendere af dansk lyrik og dansk salmedigtning » uden videre kan koble Brorson fra. Thøger Larsen « ville have stået sig ved at udelade fjerde strofe — eller ved en omdigtning der fjernede ordet ' patter ' ». Men før Harry Andersen når til den konklusion, har han haft alle lignende/tilsvarende ordforekomster på guldvægten (f. eks. formuleringen i et ret kendt digt om « bondens hvide datter », som på vej op af fjordens vand « strækker sine bryster højt med latter »).

Også om andet er de lærde uenige. Jens Aage Doctor skrev for 30 år siden, at Thøger Larsen alene interesserede sig for bestemte blomster (inkl. strandvalmuer) på grund af den gule farve, som så i øvrigt blev tillagt symbolværdi. Den hopper Harry Andersen ikke på: « Jeg vil tro, at digteren med sin dybe natursans har været glad for de vilde blomster han så — uanset deres farve ». Utvivlsomt, utvivlsomt, — men forhindrer det en selektiv forholden sig til den botaniske virkelighed, når der skal digtes?

De lærde kan også blive uenige med sig selv! Harry Andersen mener *nu* (i 1985), « at Thøger Larsen har overdrevet brugen af stavrim », altså af allitterationer. Bemærkningen synes ikke at være møntet specielt på « Strandvalmue », som netop er « et fremragende digt, helt igennem originalt ved sit eminente billedsprog, sin gentagelsesteknik og [..] sit lydmaleri ». Digtet er « modsætningsrigt, et kunstværk af en stor lyriker ».

Hermed slutter artiklen. Noterne til den er sat med samme skrift som selve teksten. Og godt nok, — så går svagtsynede læsere ikke glip f. eks. af nogle bemærkninger om Johannes V. Jensens karakteristik af københavnerinder, der har « løse, gyngende bryster [..] som killinger under kjolen ». Hvad skrev ikke den vise Salomon i sin Højsang: « Dine bryster ere ligesom to unge råtvillinger, som græsse iblandt lillier »! Harry Andersen tænker med gru på, hvad der ville være sket, om Jensen havde valgt det andet ord. Til at forestille sig, hvad der ville være sket, om bibeloversætteren var gået Thøger Larsen i bedene, har han ikke drevet det.

Bortset fra, hvad man ellers kan indvende (og man kan faktisk indvende *meget* både mod denne slags forskning og mod denne slags fotografiske optryk), så er der filologiske lidenskaber på højkant, når Harry Andersen rystes af poesien hos Thøger Larsen. I 1937, formentlig inden han havde fået den hele Lemvig'ske digter bragt på sirlige sedler, skrev han i *Tilskueren* en lille artikel, « Lyrik og koncentration », — mest om Johannes V. Jensen, men med et par sider om Thøger Larsen, fra hvis digt « August » han

citerer den strofe, som slutter: « Faderen mejed, og moderen bandt, / børnene fulgte langs agerens kant, / nappede kerner af rugen ». Harry Andersen kommenterer: « Det er et henrivende høstbillede, en idyl med vand, varme og mennesker, en familje under den stærke sol. Hvor simpelt, klart og ufatteligt skønt er ordene ikke føjet sammen i de sidste tre vers. Analytikeren fortaber sig helt i glæden over det, han *ser* noget — og så føler han trang til at fortælle om sit vidunderlige fund, ruske i sine medmennesker og sige: hvis I ikke kan se og høre, at dette er smukt, hvad kan I så fatte og forstå af poesiens væsen? Børnene som følger efter far og mor og napper kerner af rugen — jeg giver hele ' Markens Grøde ' bort for disse tre linjer. Her er simpelheden blevet genialitet. »

For sådanne steders skyld indlemmer man gerne *Afhandlinger om Thøger Larsen* i larseniana-biblioteket, som absolut er overskueligt. Af vigtige numre omfatter det kun Chr. N. Brodersens store monografi, Jens Aage Doctors lille afhandling om symbolikken og Felix Nørgaards *Kvinden, solen og universet* fra 1980. I øvrigt er Harry Andersens bog i det ydre en smuk sag, — tilmed forsynet med Thøger Larsen-fotografier og med tegninger dels af digteren selv og dels af Marlie Brande.

AAGE JØRGENSEN

ELSE BRUNDBJERG, *Kvinden Kaetteren Kunstneren Karen Bliken*, København, Carit Andersens Forlag, 1985, pp. 238.

Non è casuale che negli ultimi anni la ricerca intorno a Karen Blixen sia stata compiuta soprattutto da donne. Se la vita avventurosa della scrittrice danese può facilmente diventare il luogo di fantasie proiettive, è soprattutto il lato più intimo e problematico della sua personalità, quello della ricerca di identità, ad attrarre il pubblico femminile di oggi. Ed è appunto di una donna, Else Brundbjerg, questo nuovo contributo all'ormai ricca, e talvolta salottiera, bibliografia sulla scrittrice.

Nel presentare la « sua » Karen Blixen, Else Brundbjerg compie già nel titolo una scelta parodistica e ironica di stampo blixeniano sostituendo alle tre « kappa » di « Kirche Küche Kinder » quelle di « Kvinden Kaetteren Kunstneren ». La sua opera cerca infatti di sfuggire al fascino della biografia della scrittrice, così ampiamente sfruttata dai mass-media, ponendosi come tentativo di penetrare nella sua Weltanschauung, il cui tratto fondamentale viene ravvisato, ancora una volta, nella trasgressione.

Ci si attenderebbe quindi dall'opera della Brundbjerg la dimostrazione di una tesi, quella dell'eresia o piuttosto dell'eterodossia, come filo conduttore del percorso di lettura da lei proposto; ma l'autrice dichiara fin dall'introduzione di non voler sovrapporre alcuna interpretazione di carattere ideologico o psicologico alla produzione della Blixen, bensì di voler delineare il farsi della sua poetica attraverso una disamina il più possibile « obiettiva » del materiale esistente.

La Brundbjerg, che dal 1971 ad oggi ha contribuito a diffondere in Danimarca l'interesse per l'opera di Karen Blixen attraverso cicli di conferenze e la pubblicazione di *Samtale mellem Grundtvig og Karen Blixen*, si schiera così con questo libro a favore di una libertà di lettura dei testi blixeniani con l'intento di cogliere essenzialmente in essi le tappe di un iter esistenziale e creativo.

Coerentemente con questa premessa, l'autrice limita ad un breve capitolo introduttivo (*Undervejs*) l'esame degli influssi dell'ambiente familiare sulle scelte di vita di Karen Blixen, mentre già nel secondo (*Fortaelleren*) avvia il confronto tra le esperienze narrate nelle lettere dall'Africa e le tematiche attorno a cui ruotano non solo i racconti più famosi, ma anche i tentativi letterari degli anni giovanili. Il codice etico-estetico della Blixen si configura qui come ricerca della verità nel difficile equilibrio tra idealismo e materialismo, nelle antinomie di luce ed ombra, vita e morte, gioia e dolore e nei conflitti che si agitano negli esseri umani e fra gli esseri umani a causa di desideri e bisogni diversi.

Successivamente, però, nei capitoli intitolati: *Marionetterne, Magterne, Kardinalerne, Kønnene, Kaerligheden*, si avverte l'insidia di un'opzione concettuale e stilistica che, privilegiando un'esposizione di tipo associativo e digressivo, organizza il materiale in modo ciclico e sposta pertanto continuamente il quadro di riferimento delle singole tappe evolutive della poetica della Blixen.

Nell'affrontare il tema delle marionette, ad esempio, l'autrice muove dalle metamorfosi che si compiono ad opera di una strega ne *La vendetta della verità* e ne *Le strade intorno a Pisa* per precisare, col supporto di citazioni dalle *Lettere* o da interviste e saggi vari, come per la Blixen la marionetta non sia il simbolo di un universo ciecamente deterministico ma come, al contrario, essa indichi una dimensione di consapevolezza della propria indole nella misura in cui realizza l'idea dell'autore, in altri termini di Dio. Il problema dell'identità si innesta quindi sul tema del destino e la Brundbjerg lo segue tenacemente ed efficacemente in tutti i racconti in cui esso affiora conducendo il lettore in un meandro di scoperte o di riscoperte spesso interessanti, ma piuttosto frammentarie. Succederà quindi che i racconti *Alkmene* e *Il poeta* siano prima interpretati alla luce del motivo delle marionette e appaiano in tal senso rappresentativi del conflitto, quanto mai avvertito dalla Blixen, fra un'educazione moralistica e costrittiva e un'armonica espressione degli istinti; e che gli stessi racconti poi, insieme ad

altri, appaiano come tessere di un nuovo mosaico, quello dedicato ai dèmoni, in cui Alkmene e Fransine, protagoniste dei suddetti racconti, incarnano la sconfitta delle forze creative, ossia la poesia, la fantasia e l'amore, sotto il peso dell'ordine e della norma.

La trattazione è ricca di osservazioni e accostamenti nuovi ma si scontra con una esigenza di sistematicità da parte del lettore. Quando la Brundbjerg, nel sottolineare il rifiuto blixeniano del dualismo Dio/diavolo instaurato dal cristianesimo, compie un'interessante incursione nei Vangeli apocrifi e perfino nel parsismo per individuare l'origine del diavolo nella tradizione occidentale, dispiace vedere il percorso arrestarsi sulla soglia del racconto *L'anello* e contentarsi di apprendere che in esso « si percepisce », [la presenza di un principio vitale e animistico identificato con il dio Pan,] adombrata nella descrizione del bosco, [—] e che non a caso nei racconti della Blixen il bosco è appunto il « topos » privilegiato per l'acquisizione di una maggiore consapevolezza da parte dei personaggi femminili.

Un breve accenno agli altri capitoli darà un quadro dell'ampiezza d'orizzonte che è forse il pregio e insieme il difetto della trattazione della Brundbjerg. In *Maskerne* si dimostra con quale varietà di significati la Blixen abbia usato l'artificio della maschera sia nella vita privata che nell'arte. In *Kardinalerne* si prende in considerazione il conflitto tra arte e vita, fantasia e norma, nella cui interazione la Blixen ravvisa un elemento imprescindibile della condizione umana. In *Kønnene* si impongono ovviamente all'attenzione testi come *Un discorso attorno al falò* e *Dagherrotipi*; dall'accenno a *Eloisa* emerge poi una garbata polemica con l'interpretazione che di questo racconto hanno dato Marianne Juhl e Bo Hakon Jørgensen in *Dianas Haevn*. In *Kaerligheden* si sviluppa l'idea che l'eros, l'amore, intesi soprattutto come « identiteten mellem vaesen og kraft » (Brundbjerg, p. 226), costituiscono il nucleo della produzione fantastica della Blixen. Infine, a conclusione del libro, emblematicamente, l'autrice riproduce il testo integrale de *La ballata della mia vita*.

Concludendo, se il libro della Brundbjerg offre vari stimoli ad una rilettura della produzione della Blixen, vi si riscontra tuttavia l'assenza di uno sviluppo organico che solo un raffronto puntuale col testo può dare. L'approccio tematico, in sé ricco di interesse per gli spunti e gli echi che permette di rintracciare in opere spiritualmente affini, risulta indubbiamente indebolito se non è integrato da una valutazione soggettiva della rilevanza che tali spunti ed echi, appunto, acquistano « qui e adesso » nel nostro universo di valori.

ANNA MARIA SEGALA

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

LETTURE

RICERCHE ED ESPERIMENTI

PROBLEMI

RECENSIONI

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Grafitalia
Stabilimento in Cercola - Napoli