

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

*Annali*  
SEZIONE GERMANICA  
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema di peer review. Dal 1958 pubblica saggi, recensioni e Atti di Convegni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche anche di tipo comparatistico e interdisciplinare. La periodicità è di due fascicoli per anno.

*Direttore:* Giuseppa Zanasi

*Vicedirettore:* Giovanni Chiarini

*Redazione:* Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Maria Cristina Lombardi, Valeria Micillo, Elda Morlicchio

*Segreteria di redazione:* Enza Dammiano, Gabriella Sgambati

*Consulenti esterni:* Wolfgang Haubrichs, Jan Hendrik Meter, Hans Ulrich Treichel

*Corrispondenza e manoscritti devono essere inviati a:*  
Redazione ANNALI - Sezione Germanica  
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»  
80138 Napoli - Via Duomo 219  
[aion.germ@unior.it](mailto:aion.germ@unior.it)

Prezzo del volume € 35,00

XXII, 1-2  
2012

ISSN 1124-3724



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA



LOFFREDO  
EDITORE

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXII (2012), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# Studi Tedeschi

## Filologia Germanica

### Studi Nordici

### Studi Nederlandesi



LOFFREDO EDITORE

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXII (2012), 1-2

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

**Studi Tedeschi**

**Filologia Germanica**

**Studi Nordici**

**Studi Nederlandesi**



LOFFREDO EDITORE



## INDICE

### STUDI STRINDBERGHIANI

	pag.
<i>Premessa</i> di MARIA CRISTINA LOMBARDI	5
GIULIANO D'AMICO, <i>Aleister Crowley e Inferno – Una lettura magica</i>	9
FULVIO FERRARI, <i>Esoterismo d'Occidente, mitologie d'Oriente: sincretismo religioso nel teatro strindbergiano dopo la 'crisi d'inferno'</i>	21
DAVIDE FINCO, <i>Strindberg e la fiaba come officina letteraria. L'uso realistico dell'elemento fantastico nella raccolta Sagor (1903)</i>	37
ANGELA IULIANO, <i>Miti e archetipi nella riscrittura di Ett drömspel di August Strindberg nella regia di Ingmar Bergman</i>	71
MARIA CRISTINA LOMBARDI, <i>August Strindberg e il mito del colore: I Vårbrytningen</i>	85
AGNETA NEY, <i>Kvinnogestalter i August Strindbergs drama Den fredlöse</i>	105
FRANCO PERRELLI, <i>Strindberg e il mito della razza</i>	117
ANNA MARIA SEGALA, <i>Le «Vivisezioni» di Strindberg. L'osservazione scientifica come pretesto per nuove forme narrative</i>	127
CAMILLA STORSKOG, <i>Myth as an interpretive Paradigm of Reality: Strindberg's and Göranson's Inferno</i>	147

### FILOLOGIA GERMANICA

CARLA RIVIELLO, <i>«to gesippe sorge ond longaf, wintercearig, ûhtceare»: la concreta fisicità del dolore nelle elegie anglosassoni</i>	173
---	-----

<i>Rassegna di Filologia Germanica</i> (2002-2011) a cura di RAFFAELLA DEL PEZZO	207
RECENSIONI	
GIULIA CANTARUTTI / WOLFGANG ADAM (a cura di), <i>Prosa sag- gistica di area tedesca</i> , (Werner Helmich)	301
LORELLA BOSCO, <i>Tra Gerusalemme e Babilonia. Scrittori ebreo- tedeschi e il "terzo spazio"</i> , (Daniela Allocca)	308
RIASSUNTI	315

## PREMESSA

L'interesse per la personalità e l'opera di August Strindberg, per le sue relazioni personali e culturali, le innovazioni in campo letterario e teatrale è testimoniato dalle numerose pubblicazioni e dalle frequenti messe in scena dei suoi drammi che ancora oggi vengono rappresentati nei teatri di tutto il mondo. Sempre nuovi interrogativi suscita questo vivacissimo intellettuale che si confronta con le tematiche più disparate e affonda le radici nel passato, si muove nel presente ed è costantemente proiettato nel futuro. Penetra attraverso teorie filosofiche e scientifiche, correnti letterarie e artistiche e, uscendone rinnovato, dà vita a sorprendenti creazioni destinate a ispirare movimenti europei del '900 e di epoche più recenti. Ne sono testimonianza le sue vivisezioni di personaggi e coscienze al limite della follia che, in storie semplificate dai toni cupi e dai contrasti forti – riflessi superbamente nella sua pittura – annunciano l'avvento dell'Espressionismo.

Questo numero della rivista accoglie una serie di studi dalla forte impronta interdisciplinare non solo di studiosi di letterature e lingue nordiche, ma anche di filologi, storici del teatro e teorici del testo drammatico di Università italiane e straniere. La scelta del tema *Realismo e mito alle radici dell'opera di August Strindberg* nasce dall'esigenza di indagare il rapporto tra questi due aspetti che si configurano tra i nuclei centrali nella produzione letteraria dell'autore svedese, non ancora pienamente approfonditi e analizzati.

Gli articoli che qui presentiamo mostrano la funzione mitopoietica di elementi relativi a miti diversi ed eterogenei, di provenienza occidentale ed orientale, classica e medievale, in una molteplicità di tradizioni che in Strindberg si intrecciano, emergendone rinnovati e indicando la vastità dei suoi interessi culturali, la sua stimolante curiosità e il continuo desiderio di ricerca.

Franco Perrelli analizza le rielaborazioni letterarie e drammatiche del mito della razza nel teatro di Strindberg, alla luce del più vasto contesto

europeo di fine '800, prendendo spunto da allestimenti scenici e regie in Svezia e in Germania. Anna Maria Segala vede nelle *Vivisektioner* risvolti creativi della mitizzazione strindberghiana delle scienze naturali e dell'arte, riconducendo in particolare il suo scandaglio dell'animo umano ai metodi fisiologici e agli esperimenti di Bernard; mentre Giuliano D'Amico si concentra sulla ricezione di *Inferno* da parte di Aleister Crowley, mettendo in luce l'influenza dell'opera sull'esoterismo moderno e la delusione di Crowley per la svolta dell'autore svedese verso una forma cristiana di misticismo.

Fulvio Ferrari, indagando la drammaturgia strindberghiana post-*Inferno*, indica i repertori mitologici orientali e occidentali cui l'autore attinge per la creazione di un proprio sincretismo religioso in cui confluiscono, tra gli altri, buddismo, teosofia e mistica cristiana. Angela Iuliano esamina la messa in scena di *Ett drömspel* da parte del regista svedese Ingmar Bergman, vedendone la voluta esclusione di tutti gli elementi mitici e teosofici ai fini di una rappresentazione assolutamente realista.

Camilla Storskog individua il mito dell'eroe e del suo viaggio agli inferi nel romanzo *Inferno*, nonché il ruolo che vi assume la mitologia urbana, analizzandone la trasposizione nell'adattamento grafico di Fabian Göransson, mentre Davide Finco scompone l'opera *Sagor*, mostrandone il carattere di mitizzazione della realtà nella sua forza epica ed eroica, e la indica, al contempo, come mirabile esempio di narrativa realista.

Agneta Ney inquadra il dramma giovanile *Den fredlöse* nel più ampio contesto dei rifacimenti di opere del Medioevo scandinavo, assieme a quelli di Henrik Ibsen e Bjørnstjerne Bjørnsson, e confronta la rielaborazione da parte dell'autore svedese delle figure femminili del mito nordico con gli originali norreni. Infine, il mio saggio, centrato sull'analisi di alcuni testi di *I vårbrytningen*, evidenzia in certi composti nominali – creati secondo principi evinti dalle teorie dell'Impressionismo pittorico – e in descrizioni che anticipano le tecniche espressioniste, forti connotazioni mitico-simboliche nell'uso strindberghiano del lessico del colore.

Questi contributi dimostrano che attorno ad August Strindberg convergono e si intrecciano ricerche e studi di tanti esperti che indicano molteplici aspetti da approfondire e nuove tematiche da analizzare, contribuendo a comporre altre parti del 'mosaico Strindberg', sempre suscettibile di nuove aggiunte, mai definito, sempre da completare. Seppure difficile da cogliere in tutte le sue sfaccettature, spesso estremamente contraddittorie, se ne

intravedono nuovi percorsi in cui eterogenee linee di ricerca possono agevolmente svilupparsi in differenti direzioni e comprendere indagini afferenti a diversi campi di studio, con interessanti e stimolanti intersezioni.

È in questo spirito che si colloca l'Associazione Italiana di Studi Strindberghiani, recentemente fondata, nella quale confluiscono studiosi che, da vari punti di vista (letteratura, linguistica, filologia, filosofia, storia del teatro, storia dell'arte, fotografia, ecc.), hanno aderito al progetto di un approccio pluridisciplinare alla vasta e complessa produzione artistica dell'autore svedese. Si apre pertanto, grazie a tale collaborazione, la prospettiva di un positivo e fecondo cammino comune di ricerca.

*Maria Cristina Lombardi*



## ALEISTER CROWLEY E *INFERNO* – UNA LETTURA MAGICA<sup>1</sup>

di  
Giuliano D'Amico  
Volda

«Perché occuparsi seriamente di uno strambo personaggio come Aleister Crowley?» si chiedeva nel 1999 lo storico delle religioni Marco Pasi, nell'introduzione a uno dei primi testi accademici dedicati allo scrittore e occultista inglese morto nel 1947 a 72 anni<sup>2</sup>. Spesso etichettato come satanista, guru, debosciato, genio visionario, assunto a icona pop fin dal suo cameo sulla copertina dei Beatles di *Sergent Pepper*, ma spesso e volentieri ritenuto solamente un ciarlatano, Crowley ha lasciato la sua impronta nella cultura Occidentale del ventesimo secolo, e la sua figura continua ad ispirare, nel bene o nel male, una nutrita serie di artisti ed occultisti.

Una delle particolarità di Crowley è la frequenza con cui appare nei contesti culturali e letterari più disparati, soprattutto a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, come il Decadentismo, le avanguardie francesi, l'Espressionismo, il Surrealismo, il Vorticismo. Chiunque facesse cultura in Europa nei primi anni del Novecento, prima o poi sentiva parlare di Crowley. Nel caso di Strindberg, la cosa pare addirittura assumere i contorni di una vita parallela. Sembra infatti che Crowley e Strindberg – seppur separati da 26 anni di differenza e dal fatto che non si incontrarono mai – abbiano fatto esperienze di vita piuttosto comuni nei decenni a cavallo del secolo. Entrambi nacquero in famiglie borghesi di forte impronta religiosa, entrambi conobbero benessere economico e la perdita di esso, entrambi si dedicarono a una scrittura intensa ed eterogenea dopo anni di studio piuttosto tormentati, entrambi conobbero la vita della bohème parigina ed entrarono in contatto con le avanguardie artistiche locali. Entrambi conobbero pro-

---

<sup>1</sup> Una versione ampliata di questo saggio è stata pubblicata in lingua inglese nel numero 84.3 di *Scandinavian Studies* (2012).

<sup>2</sup> PASI 1999, p. 19.

fonde crisi personali ed entrambi le superarono grazie a un «angelo custode», come tutti e due lo identificarono: Strindberg grazie al mistico svedese Emanuel Swedenborg, e Crowley grazie a un'entità preternaturale chiamata Aiwass, dalla quale asserì di aver «ricevuto», nel 1904, il *Liber Al Vel Legis*, o *Book of the Law*, il testo che diventò il fondamento del Thelema, ovvero del suo pensiero esoterico<sup>3</sup>.

Scopo di questo articolo è esplorare il filo rosso che unisce Crowley e Strindberg, con particolare attenzione alla recensione di *Inferno* che l'occultista inglese pubblicò nel suo periodico «The Equinox» nel 1913; la tesi che intendo proporre è che questa recensione permette una lettura più profonda, e, per certi versi, insolita del «romanzo esoterico» di Strindberg. Se, com'è noto, la letteratura su Strindberg e i suoi studi esoterici è molto vasta, si sa invece molto meno su cosa gli esoteristi «veri» pensassero di Strindberg, e la recensione di Crowley può essere un buon esempio per fare luce su questi approcci.

Nel 1913, quando Crowley scrisse la recensione, la ricezione inglese di Strindberg consisteva in una traduzione del *Padre* nel 1899 e in qualche sparuta rappresentazione. Dopo uno sfortunato tentativo di mettere in scena il *Padre* nel 1893, un paio di articoli avevano attaccato Strindberg presentandolo come un pessimista e misogino<sup>4</sup>. Vent'anni dopo, quest'opinione era ancora dominante nella ricezione di una serie di dodici traduzioni strindberghiane pubblicate tra il 1912 e il 1913, che probabilmente cercavano di sfruttare l'interesse dovuto alla recente morte dell'autore. Tuttavia, il numero di opere pubblicate non deve essere considerato come un segno di successo, perché i critici continuarono ad attaccare Strindberg per la sua apparente misoginia<sup>5</sup>. Questa serie di traduzioni strindberghiane aveva comunque due tratti specifici molto interessanti. In primo luogo, circa la metà delle opere tradotte erano autobiografiche, il che incoraggiò i lettori a identificare Strindberg con i suoi personaggi<sup>6</sup>. Secondo, circa un terzo di queste opere furono o pubblicate da un editore di letteratura esoterica (Rider), o tradotte da un esperto di esoterismo (Claude Field), il che contribuì a radicare l'idea di Strindberg come autore «esoterico». Come vedre-

<sup>3</sup> STRINDBERG 1994, p. 202 e PASTI 2011, pp. 156-160.

<sup>4</sup> REM 2004, p. 151.

<sup>5</sup> EWBANK 1999, pp. 7-25 e ROBINSON 1998, pp. 10-19.

<sup>6</sup> REM 2004, pp. 152, 156.

mo, entrambi gli aspetti sono di cruciale importanza per capire la lettura di Strindberg che fa Crowley. Andiamo ora a scoprire qualcosa in più su questo personaggio.

Aleister Crowley è indubbiamente una delle figure più importanti dell'occultismo moderno. Le sue pratiche e i suoi scritti magici, che coltivò parallelamente a una ricca carriera di scrittore, hanno fortemente influenzato i nuovi movimenti religiosi degli ultimi cinquant'anni, soprattutto quelli di orientamento magico e neopagano. Malgrado la sua cattiva reputazione, dovuta a rituali di magia sessuale, abuso di droghe e plagio dei suoi adepti, Crowley è stato oggetto di dieci biografie, il che testimonia che la sua figura continua ad appassionare il pubblico internazionale<sup>7</sup>. Un prolifico autore di poesie, teatro, romanzi, racconti, articoli, saggi e anche pitture, Crowley è uno scrittore ancora per molti versi sottovalutato, dentro e fuori le università.

La sua recensione di *Inferno* uscì nel settembre 1913, nel decimo numero del periodico «The Equinox». Non è chiaro se Crowley avesse letto Strindberg prima di questa data, ma non doveva essergli del tutto sconosciuto, anche perché pare che Frida Uhl, la seconda moglie di Strindberg, fosse nel comitato di redazione della rivista, e che fosse pure amante di Crowley<sup>8</sup>. Nella recensione, Crowley riassume la trama di ciò che chiama «la descrizione perfetta di un tipico caso clinico»<sup>9</sup>, e, dopo aver fatto a pezzi la traduzione, a suo avviso piena di errori, fa un interessante commento sugli interessi esoterici del protagonista: «in cerca d'aiuto, [...] si getta prima nelle braccia di Papus, poi di Swedenborg, e infine, quando la sua malattia mentale ha la meglio su di lui, finisce per legarsi a pagliacci come Péladan, Annie Besant e la Chiesa di Roma. In questa follia il romanzo finisce». Tornerò tra poco su questi personaggi. La stroncatura, insomma, pare senza appello, ma bisogna leggere la recensione tra le righe, e interpretarla alla luce del pensiero religioso, esoterico e culturale di Crowley in quel periodo. Per far ciò, dobbiamo prima fare chiarezza su alcuni aspetti del rapporto di Strindberg con l'esoterismo.

Il termine «esoterismo» ha una storia lunga e complessa, e gli studiosi

---

<sup>7</sup> PASI 2006, p. 281 e 2003, pp. 224-226.

<sup>8</sup> CROWLEY 1912, pp. 233-234 e KESSLER 2005, p. 786.

<sup>9</sup> Tutte le traduzioni sono mie, tranne dove diversamente specificato. Per il testo completo della recensione e i riferimenti bibliografici, vedi Appendice.

non sono ancora concordi sulla sua definizione. Secondo la concezione «fondante» dello studioso Antoine Faivre, l'esoterismo è una «forma di pensiero» nata nel mondo Occidentale durante il Rinascimento, incentrata su tre «scienze tradizionali», cioè l'alchimia, l'astrologia e la magia<sup>10</sup>. L'esoterismo si differenzia dall'occultismo in quanto il secondo è una variante moderna del primo, che si riferisce alle correnti francesi della seconda metà dell'Ottocento e ad altre forme affini di esoterismo *fin de siècle*<sup>11</sup>.

Basandoci su queste definizioni, possiamo inferire che Strindberg sviluppò un interesse nell'occulto dalle sue prime letture teosofiche, nel 1884, fino al periodo di *Inferno*, con una svolta verso il misticismo cristiano che coincide con le sue letture di Swedenborg. Tuttavia, è difficile considerarlo un occultista praticante, se escludiamo il periodo – relativamente breve – di esperimenti alchemici a Parigi tra il 1894 e il 1896. Ci sono poi altri elementi che incoraggiano tale lettura. Sebbene Strindberg abbia dichiarato, tramite il protagonista di *Inferno*, di aver studiato la magia nera<sup>12</sup>, e sebbene si sia attribuito l'aggettivo «occultista» per un certo periodo<sup>13</sup>, c'è ragione di credere che non abbia mai fatto il passo verso la pratica magica attiva. Quando scrisse i suoi articoli nel periodico francese «L'initiation», di cui parla ampiamente in *Inferno*, cominciò una corrispondenza con il suo redattore e capo dell'ordine Martinista Gérard «Papus» Encausse, che aveva scritto molto sulla magia, ma Strindberg non entrò mai nell'ordine e fu anche aspramente criticato dai martinisti per avere, più o meno apertamente, asserito di esserne membro<sup>14</sup>. Quindi, l'interesse di Strindberg per l'occulto e la sua espressione letteraria in *Inferno* vanno ridimensionati e letti nel loro contesto: furono una ricerca personale e spirituale che portò a risultati letterari di tutto rispetto, ma non erano certo la sua vocazione.

Il legame tra *Inferno* e le correnti occultiste francesi dovevano essere evidenti a Crowley, visto che tutti gli occultisti che nomina nella recensione – distruggendoli – erano proprio i loro massimi rappresentanti. Al tempo stesso, le scarse conoscenze occulte di Strindberg fanno capolino tra le pagine del libro. Il protagonista dice di aver studiato la magia nera, ma non

<sup>10</sup> FAIVRE 1993, pp. 4-8.

<sup>11</sup> HANEGRAAFF 2006, p. 888.

<sup>12</sup> STRINDBERG 1994, p. 103.

<sup>13</sup> STAM 2003, pp. 456-457.

<sup>14</sup> GAVEL ADAMS 1999, p. 140.

fa menzione di un singolo rituale. Addirittura, a un certo punto è preoccupato di aver goffamente e involontariamente scagliato una fattura contro la suocera<sup>15</sup>. Inoltre, fa spesso riferimento ai suoi contatti con gli occultisti francesi, ma glissa sempre sul coinvolgimento nelle loro pratiche, e noi sappiamo da altre fonti che non fu mai ammesso nel loro ordine. Anche se la lettura che Crowley dà di *Inferno* è tutto tranne che autobiografica, il fatto che Strindberg sia rimasto nei confini di un occultismo annacquato mina il capitale esoterico del libro, e spiega parzialmente la delusione di Crowley, che può invece essere considerato un occultista praticante sin dai suoi primi contatti con testi esoterici. Il mago inglese, infatti, non vedeva di buon occhio i dilettanti. Ma è questa l'unica ragione del suo rifiuto del percorso occulto del protagonista di *Inferno*?

Come già detto, la recensione di Crowley contiene una lista degli occultisti menzionati in *Inferno*, che vengono chiamati «pagliacci» e fatti a pezzi uno ad uno. Andiamo a vedere nel dettaglio chi erano questi personaggi e che rapporto avevano con Crowley. Il primo pagliaccio, Gérard Encausse (o Papus), era un medico e occultista che aveva fondato, insieme allo scrittore (e secondo pagliaccio) Joséphin Péladan, l'*Ordine cabalistico della Rosacroce* nel 1888. Sebbene, a volte, Crowley sembri aver trattato Encausse con rispetto, in fin dei conti liquidò l'ordine suo e di Péladan perché mancava, a sua detta, conoscenza e autorità<sup>16</sup>. Per quanto riguarda Annie Besant, il terzo pagliaccio nonché presidente della società teosofica, Crowley considerava la sua ascesa nella società come un'usurpazione bella e buona<sup>17</sup>. Chiaramente, la scelta di questi occultisti da parte di Crowley è uno strumento per una polemica personale. La cosa è particolarmente evidente nel caso di Péladan e Besant, visto che Strindberg li nomina solo *en passant* alla fine del libro<sup>18</sup>. Questi ultimi avevano anche lo svantaggio di essere interessati all'esoterismo cristiano, cosa che, come vedremo, era un grande punto di sfavore agli occhi di Crowley. Più in generale, la reazione di Crowley contro *Inferno* può essere spiegata con la sua esigenza, attraverso il periodico «The Equinox», di marcare la sua superiorità negli ambienti esoterici europei. Strindberg e *Inferno* si trovarono schiacciati in

---

<sup>15</sup> STRINDBERG 1994, p. 216.

<sup>16</sup> CROWLEY 1929, capitolo 12, parte 2.

<sup>17</sup> CROWLEY 1971, p. 847.

<sup>18</sup> STRINDBERG 1994, p. 301.

questa morsa, e la posizione di Strindberg agli occhi di Crowley peggiorava poiché il protagonista del libro cercava il sapere attraverso gli occultisti che Crowley disprezzava.

Un altro punto chiave della critica di Crowley a Strindberg riguarda Swedenborg e la chiesa romana. È risaputo che la lettura di Swedenborg fu uno dei passi cruciali per la «rinascita» di Strindberg dopo la crisi di *Inferno*. Nelle ultime pagine del libro il protagonista mostra anche una certa inclinazione verso il cattolicesimo (filtrato attraverso Besant e Péladan)<sup>19</sup>, a cui Strindberg ritornò anche negli anni successivi, anche se non si convertì mai. Questa svolta verso il misticismo cristiano deve aver deluso profondamente Crowley, che fin dagli anni dell'università aveva progressivamente abbandonato la fede cristiana a cui era stato educato. Per quanto riguarda Swedenborg, il fatto stesso che Crowley non lo menzioni quasi mai nei suoi scritti, è indicativo del suo giudizio. L'atteggiamento verso il cristianesimo è l'aspetto di maggior frizione tra Crowley e Strindberg, e segna il punto in cui le loro strade di occultisti si dividono: mentre Strindberg, già un occultista dilettante, abbandonò gli studi esoterici in favore del misticismo cristiano, Crowley cominciò un processo di radicalizzazione del suo pensiero anticristiano. L'ultima parola di Crowley su Strindberg, quindi, sembra essere di rifiuto, ma, ancora una volta, bisogna leggere tra le righe, tenendo a mente anche un altro fatto, cioè che le parole di Crowley non vanno mai prese per oro colato. Infatti, egli era – non diversamente da Strindberg – una figura estremamente contraddittoria, con una forte tendenza al trasformismo e a prendere posizioni apparentemente inconciliabili. Se ciò rende le sue affermazioni molto inaffidabili, ci permette anche di interpretarle in maniera diversa da come appaiono<sup>20</sup>. Nella seconda parte di questo articolo analizzerò questo problema, con particolare attenzione a due aspetti della recensione di *Inferno*, cioè quello autobiografico e quello scientifico.

La recensione di *Inferno* mette apertamente in dubbio uno dei due assunti della ricezione inglese di Strindberg, cioè la natura autobiografica delle sue opere. Crowley sembra molto scettico su questo aspetto, e si chiede retoricamente: «quale sublime ed emerito imbecille può considerare questo libro l'autobiografia di Strindberg? Il fatto è che era troppo pigro

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 302-311.

<sup>20</sup> PASI 1999, pp. 49-50.

per cercare le sue trame nelle vite degli altri – ecco tutto». E continua: «le costanti assurdità chimiche potrebbero essere state scritte apposta da Strindberg» e gli esperimenti visionari del protagonista contribuiscono a formarne il carattere, cioè quello di un «depresso con manie di persecuzione». Seguendo il ragionamento di Crowley, si può concludere che le frequenti contraddizioni del protagonista, gli sbalzi d'umore e i dubbi esperimenti alchemici sono in fondo naturali per una personalità debole e ignorante come la sua. Insomma, è il protagonista di *Inferno* ad essere un cattivo occultista, e non Strindberg.

Questo aspetto è ciò che, in fin dei conti, permette a Crowley di apprezzare il romanzo: l'ultima riga della recensione, infatti, suona così: «finché la vita di Strindberg non sarà totalmente dissociata dalla sua arte, quest'ultima non sarà veramente apprezzata». Crowley non dice direttamente in cosa consista quest'«arte» che va «apprezzata», ma ci dà qualche indizio insistendo sulle qualità «scientifiche» della narrazione strindberghiana: *Inferno*, come abbiamo già detto, è «la descrizione perfetta di un tipico caso clinico». Questo passo ci permette di leggere *Inferno* alla luce del suo pensiero esoterico del periodo, cioè ciò che lui chiamava «illuminismo scientifico».

Nella tarda epoca vittoriana e in quella edoardiana, l'ascesa del razionalismo e del naturalismo scientifico non era riuscita a stabilire una scala di valori tale da sostituire il cristianesimo, che stava soffrendo sotto i colpi del pensiero darwinista e positivista. Il risultato di questa *impasse* lasciò molte persone insoddisfatte sia della religione che della scienza. Il cristianesimo era stato rifiutato in quanto irrazionale, ma la scienza da sola non riusciva a soddisfare le esigenze spirituali dell'individuo<sup>21</sup>. È in questo vuoto spirituale che la ricerca psichica, lo spiritismo, l'occultismo, la teosofia e le filosofie orientali trovarono terreno fertile in Europa. Gli occultisti a cavallo del secolo, Crowley incluso, erano estremamente attenti all'aspetto scientifico delle loro dottrine, un aspetto che non era considerato incompatibile con la loro natura esoterica, ma anzi una componente necessaria. Com'era accaduto al cristianesimo, l'occultismo rischiava di cadere nella trappola dell'irrazionale, distrutto dal razionalismo e dal naturalismo scientifico; quindi, gli occultisti cercarono di costruirsi una credibilità insistendo sulla

---

<sup>21</sup> PASTI 1998, p. 52.

razionalità e sulla scientificità delle loro dottrine<sup>22</sup>. Anche il protagonista di *Inferno* sembra attento a questo aspetto dell'esoterismo della fine del secolo. Come si legge nel quarto capitolo: «Iniziato alle scienze naturali dall'infanzia, e più tardi seguace di Darwin, avevo scoperto l'insufficienza di ogni metodo scientifico che riconosce la meccanicità dell'universo ma non ammette che ci sia un meccanico»<sup>23</sup>. L'estratto è un buon esempio dell'approccio che porta il protagonista alla scoperta dell'alchimia. Dietro i suoi studi occulti c'è un pensiero *scientifico*: infatti, il suo obiettivo è dimostrare scientificamente la presenza di altri elementi nello zolfo. Questo è un processo sia scientifico che spirituale – una conferma di quel dualismo che è uno dei principi fondanti dell'alchimia. Questo particolare aspetto di *Inferno* può essere letto in chiave autobiografica, perché anche Strindberg cercava una terza via allo scontro tra scienza e fede, avvicinandosi agli studi esoterici con il metodo scientifico. Come scrisse nel 1896 in una lettera al pittore norvegese Fritz Thaulow, «ho deciso di diventare un occultista, il che significa che ho ottenuto, tramite le scienze naturali, prove empiriche che l'anima è il nucleo, che il mondo materiale è solo una copertura effimera, che siamo immortali, che siamo stati creati e controllati secondo un piano ben preciso»<sup>24</sup>. L'occultismo era per Strindberg una *scienza* della vita spirituale, una disciplina che gli permise di evitare la trappola della scienza «sorpasata» che «non ammette un meccanico».

Questo è il maggior punto di contatto tra Strindberg e Crowley, visto che quest'ultimo, nel periodo in cui curò la pubblicazione di «The Equinox» (1909-1913), era particolarmente interessato a uno studio scientifico dell'occultismo, che ribattezzò «illuminismo scientifico». In maniera piuttosto programmatica, il sottotitolo della rivista era «il metodo della scienza – il fine della religione». Crowley stesso – non senza autocompiacimento – scrisse nella sua autobiografia che «"The Equinox" è stato il primo serio tentativo di presentare al pubblico i fatti della scienza occulta. È stato il primo tentativo nella storia di trattare la materia con rigore accademico e dal punto di vista scientifico. Nessuna pubblicazione precedente lo supera per il rigore del metodo adottato, che esclude qualsiasi affermazione non

<sup>22</sup> PASI 1999, p. 96.

<sup>23</sup> STRINDBERG 1991, p. 25.

<sup>24</sup> STRINDBERG 1969, p. 285.

riproducibile precisamente e non matematicamente esatta»<sup>25</sup>. Il brano mostra chiaramente che Crowley e Strindberg, sotto questo punto di vista, avevano le stesse idee sull'occultismo. C'erano ovviamente grosse differenze a livello di conoscenza della materia e di risultati dei loro studi, visto che il primo rifiutò il cristianesimo e dedicò tutta la vita all'occultismo, mentre il secondo abbandonò le pratiche occulte e si dedicò a Swedenborg, ma, in fin dei conti, la vedevano allo stesso modo. Per Crowley era necessario distruggere l'aspetto cristiano di *Inferno* e i suoi pagliacci, ma la scelta di recensirlo è, in fin dei conti, un atto di interesse.

Ciò ci permette di concludere che il giudizio di Crowley su Strindberg è in realtà molto più positivo di quanto possa sembrare nella recensione. Se la debolezza del protagonista e le sue scarse conoscenze in materia di occultismo non convincevano Crowley, ciò non diminuisce la sua importanza per il suo programma scientifico-esoterico. Le forti critiche contenute nella recensione non vanno scambiate come segni di rifiuto – la personalità contraddittoria di Crowley non distingueva tra la lusinga e l'insulto – ma vanno prese come rimbrotti a un alleato nella stessa battaglia.

Nel 1912 e nel 1913, mentre Crowley era impegnato a pubblicare «The Equinox» e a litigare con quasi tutti gli occultisti europei, una grande polemica antistrindberghiana stava montando nella stampa inglese. In seguito alla serie di traduzioni che seguirono la sua morte, Strindberg veniva costantemente attaccato per la «misoginia», la «brutalità», la «furia» e la «sconcezza» delle sue opere<sup>26</sup>. Tali parole non possono non essere risultate nella solidarietà di Crowley, che i tabloid britannici anni dopo etichettarono come «l'uomo più malvagio del mondo»<sup>27</sup>. Se il cristianesimo gli portò via Strindberg, il «male di vivere, la ricerca spirituale e l'insoddisfazione psicologica»<sup>28</sup> dello svedese, come Crowley scrisse nella sua autobiografia, venivano comunque da un'anima gemella nello sviluppo spirituale e intellettuale di un uomo che, come scrive il suo biografo Lawrence Sutin, «cerò di essere un Profeta in un'epoca che di profeti non ne voleva proprio sapere»<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> CROWLEY 1971, pp. 655-656.

<sup>26</sup> EWBANK 1999, p. 24.

<sup>27</sup> KACZYNSKI 2010, p. 394.

<sup>28</sup> CROWLEY 1971, p. 104.

<sup>29</sup> SUTIN 2006, p. 592.

APPENDICE<sup>30</sup>

*Inferno*, di August Strindberg. Traduzione di Claud Field. William Rider & Son.

Ho già avuto modo di parlare agli editori sulle produzioni a basso costo. In questo caso devo protestare con veemenza contro l'impiego di un traduttore che sbaglia quasi ogni volta che parla di Parigi.

Ad esempio: «northern railway station» per «Gare du Nord», «Lilas brewery» per «Closier des Lilas»<sup>31</sup>, «St. Martin's Gate» per «Porte St. Martin», «Rue de Fleurs» invece di «Rue des Fleurs»<sup>32</sup>, «racecourse» per un luogo non meglio specificato del Jardin du Luxembourg, «churchyard» di Montparnasse invece di «cemetery», «exhibition of independent artists» per «Salon des Independents», «Bullier's dancing saloon» per «Bal Bullier», «Lyons bank» per «Credit Lyonnais», «St. Germaine des Pres» invece di «St. Germain des Pres», «Dr. Popus» invece di «Dr. Papus», «Rue de Madame» invece di «Rue Madame», e così via.

Volta per volta, il traduttore nomina i luoghi prima in traduzione, poi in francese; e nella maggior parte dei casi riesce a sbagliarli entrambi!

Le costanti assurdità chimiche potrebbero essere state scritte apposta da Strindberg, dato che il libro descrive i deliri di un depresso con manie di persecuzione.

Quale sublime ed emerito imbecille può considerare questo libro l'autobiografia di Strindberg? Il fatto è che era troppo pigro per cercare le sue trame nelle vite degli altri; ecco tutto.

E tuttavia, ecco la nota finale del traduttore: «Strindberg non si convertì mai alla Chiesa di Roma»!!!

Questo libro è la descrizione perfetta di un tipico caso clinico. Il primo capitolo descrive la sua irascibilità, i suoi sogni e le sue fantasie. Il protagonista si crede un grande autore, un grande chimico. Ha scoperto il carbone nello zolfo; vuole fabbricare l'oro.

Nel secondo capitolo comincia a vedere segnali in semplici eventi, riceve «avvertimenti» da sconosciuti, scopre un complotto contro di lui al suo albergo, trova singolari somiglianze tra i suoi vicini e alcuni dei suoi «persecutori».

Nel terzo capitolo fioriscono le manie di persecuzione. Rombi nelle orecchie, scariche elettriche ed altri sintomi fisici crescono in intensità. I pomi della testiera del letto diventano elettrodi di una bottiglia di Leida, il materasso a molle un rocchetto ad induzione, e via di seguito – fino alla fine!

<sup>30</sup> Segue la mia traduzione di CROWLEY 1913. © 2013 Ordo Templi Orientis. Riprodotto per gentile concessione.

<sup>31</sup> Il testo francese riporta in realtà «Brasserie des Lilas» (STRINDBERG 1994, p. 14).

<sup>32</sup> «Fleurus» nel testo francese (*ivi*, p. 32).

In cerca d'aiuto, il protagonista si getta prima nelle braccia di Papus, poi di Swedenborg, e infine, quando la sua malattia mentale ha la meglio su di lui, finisce per legarsi a pagliacci come Péladan, Annie Besant e la Chiesa di Roma.

In questa follia il romanzo finisce. Ma per Strindberg non finì così. Continuò la sua allegra vita di poligamo e libero pensatore. Chi sostiene il contrario è un bugiardo, probabilmente un bugiardo prezzolato – a meno che, ovviamente, non sia inglese. Gli inglesi sono talmente imbecilli in materia spirituale che non solo non hanno bisogno di essere pagati per mentire, ma non riuscirebbero a dire la verità nemmeno dietro pagamento.

Finché la vita di Strindberg non sarà totalmente dissociata dalla sua arte, quest'ultima non sarà veramente apprezzata.

A. C.

### Bibliografia

- CROWLEY, Aleister, *Waite's Wet or The Backslider's Return*, in «The Equinox», 1.8.1912, 233-242.
- , *The Inferno*, in «The Equinox», 1.10.1913, 227-228.
- , *Magick in Theory and Practice* (1929), <http://hermetic.com/crowley/book-4/aba3.html>
- , *The Confessions of Aleister Crowley*, Bantam, New York 1971.
- EWBANK, Inga-Stina, *Strindberg and British Culture*, in «Tijdschrift voor Skandinavistiek», 20.1.1999, 7-28.
- FAIVRE, Antoine, *Access to Western Esotericism*, The State University of New York Press 1993.
- GAVEL ADAMS, Ann-Charlotte, *Guldmakare och Ockultisten*, in M. Brundin (red.), *August Strindberg – Diktare och mångfrestare*, Kungl. Biblioteket, Stockholm 1999, 137-141.
- HANEGRAAFF, Wouter J., *Occult/Occultism*, in W. Hanegraaff ET AL., *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden, Brill 2006, 884-889.
- KACZYNSKI, Richard, *Perdurabo. The life of Aleister Crowley*, North Atlantic Books, Berkeley 2010.
- KESSLER, Harry Graf, *Das Tagebuch*, hrsg. von Jörg Schuster, Bd. 4, Cotta, Stuttgart 2005.
- PASI, Marco, *L'anticristianesimo in Aleister Crowley (1875-1947)*, in Pierluigi Zoccatelli (cur.), *Aleister Crowley. Un mago a Cefalù*, Edizioni Mediterranee, Roma 1998, 41-67.
- , *Aleister Crowley e la tentazione della politica*, Franco Angeli, Milano 1999.
- , *The Neverendingly Told Story: Recent Biographies of Aleister Crowley*, in «Aries», 3.2.2003, 224-245.

- 
- , *Aleister Crowley*, in W. Hanegraaff ET AL., *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden, Brill 2006, 281-287.
- , *Varieties of Magical Experience: Aleister Crowley's Views on Occult Practice*, in «Magic, Ritual and Witchcraft», 6.2.2011, 123-162.
- REM, Tore, *Premature and Belated Modernism? Strindberg and British Censorship*, in M. Jansson ET AL. (eds.), *European and Nordic Modernisms*, Norvik Press, Norwich 2004, 149-161.
- ROBINSON, Michael, *Studies in Strindberg*, Norvik Press, Norwich 1998.
- STAM, Per, *Kommentarer*, in A. Strindberg, *Naturvetenskapliga skrifter II*, Norstedts, Stockholm 2003, 335-538.
- STRINDBERG, August, *Brev. Maj 1895 - November 1896*, red. Torsten Eklund, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1969.
- , *Inferno*, trad. di Luciano Codignola, a cura di Ludovica Koch, Mondadori, Milano 1991, 25.
- , *Inferno*, red. Ann-Charlotte Gavel Adams, Norstedts, Stockholm 1994.
- SUTIN, Lawrence, *Fai ciò che vuoi. Vita e opere di Aleister Crowley*, Castelvechi, Roma 2006.

ESOTERISMO D'OCCIDENTE, MITOLOGIE D'ORIENTE:  
SINCRETISMO RELIGIOSO NEL TEATRO  
STRINDBERGHIANO DOPO LA 'CRISI D'INFERNO'

di  
Fulvio Ferrari  
Trento

I Februari börjar Svenska Dagbladet en artikelserie: Verldshistoriens Mystik. Der jag har gjort Synthesen af mina Antiteser, är Synkretist och providentialist = Den Medvetna viljan upptäckt i verldshistorien!<sup>1</sup>

A febbraio Svenska Dagbladet darà inizio a una serie di articoli: Il Mistero della Storia universale. In essi ho operato una Sintesi delle mie Antitesi, sono Sincretista e provvidenzialista = la Volontà cosciente ravvisata nella storia universale!

Così scrive August Strindberg al suo traduttore tedesco, Emil Schering, il 26 gennaio del 1903. È passato ormai qualche anno dalla 'crisi d'inferno', lo scrittore svedese ha superato il periodo di acuta sofferenza psichica che aveva segnato il suo soggiorno parigino tra l'estate del 1894 e quella del 1896 e si era quindi protratto almeno fino ai primi mesi del 1897. Dalla crisi, Strindberg è uscito cercando un nuovo senso alla propria esistenza e al proprio lavoro nella letteratura religiosa. Non, tuttavia, nella letteratura di una specifica confessione, ma in un'ampia varietà di testi ispirati a diver-

---

<sup>1</sup> EKLUND, utg. (1969, p. 244). Le traduzioni, se non indicato diversamente, sono mie. Uno studio specifico andrebbe dedicato all'uso asistemico, ma certo significativo, da parte di Strindberg delle maiuscole all'inizio di alcune parole chiave nella corrispondenza. Qui l'uso della maiuscola per l'aggettivo *medveten* ('cosciente') si spiega con il fatto che *medveten vilja* ('volontà cosciente') è il sintagma nominale che Strindberg intende enfatizzare. Anche nella traduzione italiana mi sembra quindi corretto utilizzare la maiuscola a inizio di sintagma: Volontà cosciente.

se correnti e tradizioni<sup>2</sup>. Poco dopo il superamento della crisi, nel giugno del 1898, Strindberg scriveva a Gustaf Fröding:

Hvad min religion angår: ja, namnkristen är jag väl; amatörkatolik, konfession-slös Teist, jag vet intet! än! men genom ockultismen; Swedenborg, Saint-Martin, Eliphas Levi och Kabbala har jag fullt tillfredsställande förklaring, vetenskaplig förklaring på miraklen, och jag tror på alla underverk, ty det sker under alla dagar, och jag antecknar dem. Och jag tror att Kristus är en Gud, som störtade Zeus, och kanske var Zeus' son. So profeteras han i Æschylos Fjettrade Prometheus, som jag ber Er läsa om<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda la mia religione: sì, posso definirmi cristiano: cattolico dilettante, teista aconfessionale, non so! per ora! ma l'occultismo – Swedenborg, Saint-Martin, Eliphas Levi e la Cabbala – mi dà una spiegazione del tutto soddisfacente, scientifica, dei miracoli, e io credo in ogni portento perché ne vedo verificarsi tutti i giorni e ne prendo nota. Credo che Cristo sia un Dio che ha rovesciato Zeus e forse era il figlio di Zeus. Così è profetizzato di lui nel Prometeo Incatenato di Eschilo, che La prego di rileggere.

Già subito dopo la 'conversione', dunque, Strindberg dichiara con chiarezza la propria apertura pragmatica a ogni genere di influenze religiose: quel che gli sta a cuore non è l'adesione a un sistema coerente e strutturato, ma l'indagine *scientifica* – in un senso del tutto particolare, ovviamente – dei fenomeni occulti che rappresentano il suo interesse principale del momento. Ogni contributo religioso, mistico o magico che lo aiuti a interpretare una realtà che vede intessuta di segnali e di coincidenze e a collocare se stesso in questa realtà viene preso in considerazione con attenzione e disponibilità a credere. Questo atteggiamento di fondo, che non viene meno neppure negli anni successivi fino alla morte, impone di considerare con cautela la definizione di 'sincretista' che Strindberg dà di se stesso. Il sincretismo, l'aggregazione di elementi di diversa origine in una nuova costruzione di fede, appartiene alla generale dinamica del fenomeno religioso: «Ogni religione ha la sua preistoria; in certa misura, ogni religione è un *sincretismo*. Viene poi il momento in cui, anziché restare una somma, di-

<sup>2</sup> Sulla crisi d'inferno e la produzione letteraria di Strindberg dopo il suo superamento restano fondamentali STOCKENSTRÖM 1972 e BRANDELL 1983.

<sup>3</sup> EKLUND, utg. (1970, p. 316.)

venta un tutto e obbedisce alla propria legge»<sup>4</sup>. Caratteristica della religiosità di Strindberg dopo la crisi degli anni 1994-1997, tuttavia, è quella di non pervenire mai a una sintesi, a non «diventare un tutto», e a rimanere dunque una costellazione non coerente di elementi eterogenei, aperta a inglobarne sempre di nuovi.

È proprio questa asistematicità a determinare l'originalità e la novità del teatro strindberghiano post-inferno: i drammi di questo periodo hanno indubbiamente carattere religioso, grazie ad essi l'autore intende manifestare la propria nuova visione del mondo e, in un certo senso, *propagandarla*. A questo scopo egli riprende e utilizza la tradizione del teatro medievale, del mistero, e tuttavia una radicale differenza sussiste tra il suo teatro religioso e quello del medioevo cristiano: l'assenza di un coerente sistema ideologico e teologico di riferimento, di una «precisa convenzione regolata dall'uso» (BERTRAND, trad. 2002, p. 258) rende impossibile la rappresentazione allegorica della realtà spirituale così come della vita umana all'interno di un intelligibile cosmo religioso<sup>5</sup>. L'oscillazione di Strindberg tra diversi sistemi simbolici e mitologici, l'attribuzione di significati via via diversi agli stessi simboli, i riferimenti impliciti a sistemi di pensiero ignoti allo spettatore – e spesso solo parzialmente noti all'autore – fanno sì che i drammi strindberghiani successivi al 1897 siano stati interpretati in modo spesso arbitrario. L'assenza di uno stabile quadro simbolico di riferimento unitamente alla sottolineatura del carattere simbolico della rappresentazione, infatti, hanno reso questi testi simili a delle macchie di Rorschach in cui ogni spettatore e ogni critico ha potuto proiettare il proprio sapere mitologico nel tentativo di ricostruire il significato autentico ed 'esoterico' del testo<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> VAN DER LEEUW, trad. 1975, p. 472. Analoga la più recente definizione di Lester R. Kurtz: «il sincretismo religioso, ovvero, la combinazione di elementi tratti da tradizioni religiose diverse per erigere una nuova sacra volta, che compete sul mercato culturale. Tutte le religioni universali emersero da processi e conflitti interculturali, da mescolanze e sintesi creative, avvenute nel corso dei secoli.» (KURTZ, trad. 2000, p. 260)

<sup>5</sup> Su Strindberg 'scrittore religioso' si veda PERRELLI (2003, pp. 83-128). Sul rapporto tra la drammaturgia strindberghiana e il teatro medievale può essere consultato VOLZ (1982, pp. 54-70). In particolare su *Till Damaskus I* si veda JACOBS 1988.

<sup>6</sup> Un tentativo di censimento dei simboli e dei mitologemi utilizzati da Strindberg nel corso della sua lunga attività letteraria è stato compiuto da Harry G. Carlson (CARLSON 1979).

Non è qui possibile, naturalmente, affrontare la questione estremamente complessa dell'utilizzazione e della risemantizzazione da parte di Strindberg di un immenso patrimonio mitologico e simbolico sviluppatosi nel corso della storia dell'umanità. Mi limiterò dunque a pormi due obiettivi assai meno ambiziosi: in primo luogo cercherò di precisare a quali repertori mitologici Strindberg attinge per la creazione della sua religione personale, e in secondo luogo cercherò di individuare intorno a quali nuclei di pensiero i diversi mitologemi si aggregano e si cristallizzano, fino a trovare espressione scenica.

Come abbiamo visto nella lettera a Gustaf Fröding, Strindberg accetta nel 1898, sia pure con riserve, di essere definito cristiano. E il cristianesimo è indubbiamente la religione che egli conosce meglio, non fosse altro perché, nella sua forma protestante, è la religione in cui è stato educato. Dal cristianesimo, del resto, Strindberg prende nettamente le distanze solo in una fase piuttosto breve della sua vita, nel decennio compreso tra il 1886 e la crisi degli anni 1894-1897: è il cosiddetto periodo nietzscheano dello scrittore svedese. In realtà questo periodo di ateismo militante ha inizio ancor prima che egli abbia conoscenza diretta degli scritti di Nietzsche e in esso è riscontrabile l'influenza di almeno altri due autori che hanno modellato il pensiero di Strindberg in quegli anni quanto e forse più di Nietzsche: Verner von Heidenstam e Max Nordau (FERRARI 1986). Anche in questo decennio, tuttavia, la tradizione cristiana continua a costituire un importante repertorio di simboli per lo scrittore. Semplicemente, viene ora privilegiato l'Antico Testamento rispetto al nuovo, e il Dio veterotestamentario viene esaltato come manifestazione di una volontà di potenza che non conosce le debolezze della carità cristiana: «Läs Nietzsche Jenseits von Böse und Gut! Och Jesus! Denna ussling! [...] Jag är Antikrist! Men Jehova – hej! – det är min Gud! Öga för öga, och öra för öra! Hugg ner dem alla, Herren känner de sina»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> «Leggi Nietzsche, Al di là del bene e del male! E Gesù, quel miserabile! [...] Sono l'Anticristo. Ma Jehova – ehi! – quello è il mio Dio! Occhio per occhio e orecchio per orecchio! Massacrateli tutti, il Signore conosce i suoi»: lettera a Leopold Littmansson scritta intorno al 23 luglio del 1894, e dunque alle soglie della crisi che avrebbe ricondotto Strindberg a una forma del tutto originale di cristianesimo (EKLUND, utg., 1968, pp. 156-157).

Dalla crisi d'inferno Strindberg esce individuando come figura centrale per il proprio risanamento spirituale il visionario svedese Emmanuel Swedenborg, la figura dunque di un cristiano eterodosso, e tra i contemporanei Strindberg elegge a propri interlocutori privilegiati gli esoteristi parigini, i più noti dei quali sono senz'altro Eliphas Levi, Papus, Joséphin Péladan, appartenenti a una tradizione che si fa risalire a Louis Claude de Saint-Martin<sup>8</sup>. Strindberg torna così al cristianesimo lungo la strada dell'esoterismo e dell'occultismo, e questo gli permette di aggirare il punto dottrinale che più gli risultava inaccettabile nell'ortodossia: l'idea della *satisfactio vicaria*, per cui il genere umano deve la propria salvezza al sacrificio di Cristo, il Figlio che offre se stesso in riparazione del peccato originale (KRAUSE 1985, p. 294).

Ai sottosistemi simbolici che compongono l'universo religioso del cristianesimo (cattolicesimo, protestantesimo, le diverse correnti dell'occultismo cristiano, la letteratura veterotestamentaria riletta e reinterpretata in contesto cristiano) è connesso lo gnosticismo, che tuttavia rappresenta un complesso simbolico per molti versi autonomo. Un'assunzione da parte di Strindberg di strutture narrative e di temi gnostici è testimoniata già negli anni 1877-1878 dal breve mistero *De Creatione et Sententia vera Mundi*, testo dapprima pubblicato come epilogo alla versione in versi di *Mäster Olof* e quindi, dopo quasi due decenni, con il titolo *Coram Populo*, come prologo all'edizione francese di *Inferno* (CARLSON 1979, pp. 30-31). Il testo costituisce un ribaltamento del racconto biblico sull'origine del mondo: Dio è un demiurgo ottuso e tirannico, subordinato all'Eterno, divinità suprema che però non compare e non agisce. Suo fratello Lucifero è generoso e amante della giustizia, grazie a lui si aprono gli occhi di Adamo ed Eva ed è lui a inviare il proprio figlio a liberare il genere umano. Il dramma si chiude con la disperazione di Dio che, contemplando il fallimento della propria creazione, implora l'aiuto dell'Eterno<sup>9</sup>. È possibile che questa cupa rappresentazione delle origini del mondo sia stata ispirata dalla lettura di Schopenhauer (CARLSON 1979, p. 32), ma la coincidenza con una struttura

---

<sup>8</sup> Per una sintesi della tradizione esoterica che si dichiara cristiana si veda FAIVRE (trad., 1977). Per i rapporti tra Strindberg e gli ambienti martinisti parigini cfr. GAVEL ADAMS 1993.

<sup>9</sup> Per una esposizione del pensiero gnostico in generale cfr. FILORAMO 1983, in particolare per la discussione della figura del demiurgo si vedano le pagine 123-132.

mitica gnostica ha certo permesso di sviluppare e approfondire alcuni concetti ricorrenti nell'opera di Strindberg, soprattutto l'idea di una potenza divina oscura e vendicativa e la legittimità della ribellione umana alla tiranide divina: concetti che, in combinazione e in conflitto con concezioni diverse e spesso opposte, contribuiranno a formare il complesso e contraddittorio sistema simbolico strindberghiano. L'interesse per la gnosi è confermato dalla presenza nella biblioteca di Strindberg di una edizione francese, annotata a margine, della *Pistis Sophia* (LINDSTRÖM 1977, p. 102). L'edizione di questo importante testo gnostico, tuttavia, risale al 1895 e non può darci informazioni certe sulla conoscenza di Strindberg della tradizione gnostica prima di quella data.

Che Strindberg avesse una qualche conoscenza dell'induismo e del buddismo prima del periodo d'inferno è confermato dalle numerose citazioni – spesso giocose – contenute nella corrispondenza. Con Littmannson, gioca frequentemente a individuare ogni genere di triadi che definisce scherzosamente *trimurti*, ma già all'inizio del cruciale periodo 1894-1897 Strindberg dimostra un maggiore interesse per la cultura religiosa dell'Oriente. In una lettera a Littmannson datata 14 luglio 1894 lo scrittore propone di sé l'immagine di un Buddha celato sotto il manto di un pazzo, e grazie alla testimonianza di Frida Uhl sappiamo che in quel periodo egli stava approfondendo le sue conoscenze del buddismo (EKLUND, utg., 1968, pp. 129-132 e relative note). Ancora nel 1895, tuttavia, Strindberg dichiara di avere una conoscenza mediata del buddismo: scrivendo al teosofo Torsten Hedlund il 10 novembre di quell'anno, egli si dichiara implicitamente buddista in quanto buddhisti sarebbero i tre filosofi cui, all'epoca, fa principalmente riferimento:

Hvad Teosofien angår, förhåller jag mig afvaktande. Den lär derivera från Buddha, och jag är uppfostrad af tre Buddhister: Schopenhauer, v. Hartmann och sist Nietzsche. Kanske därför att vi har beröringspunkter. Madame Blavatskys accaparrering af saken, och neddragning af den, gjorde densamma mig mistänkt. Som Buddhist är jag, lik Buddha och hans tre stora lärjungar, kvinnohatare, emedan jag hatar jorden därför att den binder min ande, och därför att jag älskar den<sup>10</sup>.

Per quanto riguarda la Teosofia resto in attesa. Si dice che derivi da Buddha e

<sup>10</sup> EKLUND, utg. (1969, p. 99).

io sono stato educato da tre buddisti: Schopenhauer, v. Hartmann e in ultimo da Nietzsche. Forse per questo abbiamo dei punti in comune. L'accaparramento e la degradazione da parte di Madame Blavatsky me l'ha resa sospetta. Da buddista sono, come Buddha e i suoi tre grandi discepoli, misogino, odio infatti la terra perché lega il mio spirito e perché la amo.

La lettera è interessante non solo perché testimonia l'estrema libertà di Strindberg nel collegare tra di loro pensieri assai distanti e creare così impreviste genealogie spirituali, ma anche perché mostra con chiarezza come, a metà degli anni Novanta, l'interesse di Strindberg per le religioni orientali si rivolgesse non tanto alla forma storica assunta da queste tradizioni, ma ai nuovi movimenti religiosi – a carattere fortemente sincretistico – che conoscevano in quegli anni una straordinaria diffusione, la teosofia in primo luogo<sup>11</sup>. Nonostante la prevedibile diffidenza di Strindberg per un movimento guidato da una donna, lo scrittore svedese si interessa ben presto all'opera della Blavatsky: legge *Iside svelata* già nella prima metà degli anni Ottanta, senza che questa lettura provochi in lui alcuna impressione positiva, ma più tardi, nel luglio del 1894, e dunque agli inizi della crisi d'inferno, è lui a chiedere a Torsten Hedlung, sia pure in una forma palesemente contraddittoria, informazioni sul movimento: «men ej vill jag ha med Spiritism eller teosofi att skaffa. Eller vill Ni säga mig i få, klara ord, hvad som menas med teosofi»<sup>12</sup>. Ne nasce una intensa corrispondenza e nell'ottobre del 1896 Hedlung fa spedire a Strindberg l'altra opera della Blavatsky considerata fondamentale per i teosofi: *La dottrina segreta*. Per quanto Hedlung

<sup>11</sup> L'interesse per l'induismo, il buddismo e altre religioni orientali 'storiche' si mantiene comunque e si sviluppa negli anni successivi alla crisi d'inferno, e viene testimoniato dal catalogo della biblioteca di Strindberg che, al momento della sua morte nel 1912, conteneva versioni del *Libro tibetano dei morti*, della *Buddhacarita*, dell'*Avesta*, della *Kathaka Upanishad* e del *Subhadra Bhikshu*, estratti tradotti dal *Rgveda* e dal *Vishnu Purana*, esposizioni della dottrina buddista a opera di Lafont, di Riator e Léofanti e di Rhys Davids (LINDSTRÖM 1977, pp. 93-106). Questo interesse, d'altro canto, non sembra aver rappresentato mai il centro della riflessione religiosa di Strindberg, che rimane legato a una identità occidentale e cristiana. «Jag är Vesterländing och frågar hvad jag har annat från Buddhismen att hemta än det som är evigt samma sanningar?» («Sono un Occidentale e mi domando che cosa posso trovare nel Buddismo se non le stesse verità eterne?»): lettera a Torsten Hedlung del 31 ottobre 1896. EKLUND, utg., 1969, p. 376).

<sup>12</sup> «Ma non voglio avere niente a che fare con lo Spiritismo o con la teosofia. O può spiegarmi lei, in poche chiare parole cosa si intende per teosofia»: lettera a Torsten Hedlung del 23 luglio 1894 (EKLUND, utg., 1968, p. 154).

sia indubbiamente uno dei più importanti interlocutori di Strindberg negli anni della crisi e nelle lettere a lui indirizzate sia quasi possibile riconoscere una prima bozza del successivo *Inferno*, Strindberg è costantemente urtato dalla polemica dei teosofi nei confronti degli occultisti parigini – considerati dei ‘maghi neri’ – e non può accettare di riconoscere a Madame Blavatsky un ruolo di guida. Pochi giorni dopo avere ricevuto *La dottrina segreta*, Strindberg scrive ad Anders Eliasson: «Brefvet innehöll en anmodan till mig att inträda i Teosofiska samfundet; bestående af religiösa fanatici, herrrsklystna qvinnor, Indiska strypare och andra lönnmördare, hvilka besluta intaga jorden»<sup>13</sup>. Strindberg non è dunque mai diventato un teosofo né ha mai dimostrato simpatia per la teosofia, tuttavia conosceva assai bene le dottrine e i concetti principali del movimento e poteva farne uso ogni volta che lo ritenesse necessario<sup>14</sup>.

Nella lettera a Torsten Hedlund del 23 luglio 1894, teosofia e spiritismo sono accomunati in un unico rifiuto. Di spiritismo Strindberg si era occupato già agli inizi degli anni Ottanta, nel quadro dei suoi vasti interessi per i fenomeni psichici, la suggestione, l'ipnotismo (LINDSTRÖM 1952, pp. 204-305). Se tuttavia lo scrittore respinge con fastidio lo spiritismo ‘empirico’, ben diversa è la sua reazione nei confronti di Allan Kardec, il sistematizzatore e il filosofo del movimento spiritico: allorché, nel 1896, legge per la prima volta un suo libro, egli ne è entusiasta e riconosce in Kardec un erede di Swedenborg. In una lettera a Gustaf af Geijerstam del 10 settembre di quell'anno scrive:

Medan jag väntat på korrektur har jag här studerat ockultismen och, bäst, gjort bekantskap med Allan Kardec som var mig obekant. Han synes mig i vissa fall utveckla Swedenborg, och hans ‘naturliga förklaringar’ äro mig tillfredsställande. Hans *Livre des Esprits* ger mig det mesta jag behöfver<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> «La lettera conteneva un invito a entrare nella Società teosofica, composta da fanatici religiosi, donne assetate di potere, strangolatori indiani e altri assassini che hanno deciso di conquistare il mondo» (EKLUND, utg., 1969, p. 386).

<sup>14</sup> Su Strindberg e la teosofia si veda SZALCZER 1997. La biblioteca di Strindberg conteneva nel 1912 diversi, anche se non particolarmente numerosi, testi teosofici: la traduzione svedese del libro di Annie Besant *The Ancient Wisdom*, uno scritto di Rudolf Steiner, un singolo numero delle riviste teosofiche *Isis, Revue théosophique française* e *The Theosophical Path*, numerosi numeri della rivista teosofica svedese *Teosofiska tidskriften* e della serie *Teosofiska småskrifter* (LINDSTRÖM 1977, pp. 93-106).

<sup>15</sup> EKLUND, utg. (1970, pp. 159-160).

Mentre aspettavo le bozze mi sono dedicato allo studio dell'occultismo e, la cosa migliore, ho scoperto Alan Kardec che mi era ignoto. In certi casi mi sembra sviluppare Swedenborg e le sue 'spiegazioni naturali' sono per me soddisfacenti. Il suo *Livre des Esprits* mi dà quasi tutto quello di cui ho bisogno.

Riassumendo quanto fin qui argomentato, dunque, si può affermare che alla fine degli anni Novanta Strindberg avesse un'ampia conoscenza dell'universo simbolico cristiano, di cui stava approfondendo le interpretazioni eterodosse ed esoteriche (Swedenborg soprattutto, ma in misura rilevante anche gli occultisti francesi). Nel corso del decennio aveva approfondito anche la conoscenza delle religioni orientali, del buddismo soprattutto, ma aveva anche iniziato un serrato confronto – come di consueto segnato da contraddizioni e ripensamenti – con le dottrine teosofiche che alle tradizioni orientali si rifacevano. L'interesse per il paranormale e per gli stati alterati di coscienza datava già all'inizio degli anni Ottanta, ma la lettura delle opere di Swedenborg, degli occultisti francesi e di Kardec gli permetteva infine di riprendere studi e sperimentazioni giovanili e ricollocarli in un quadro profondamente mutato, in una costellazione di indagini e di riflessioni al cui centro stava l'obiettivo di pervenire a una riconciliazione tra metodo scientifico e dimensione spirituale.

La particolarità della conversione di Strindberg risiede nel fatto che Strindberg cambia atteggiamento nei confronti della questione religiosa, accetta l'esistenza di potenze soprannaturali e fa uso sia della sperimentazione diretta, sia delle diverse tradizioni per costruirsi una immagine dell'universo e del proprio rapporto con il divino, ma non aderisce ad alcun sistema di fede coerente. Questa particolarità mi pare di importanza fondamentale per comprendere come i diversi elementi mitologici e simbolici vengano intesuti nelle opere del periodo successivo alla crisi d'inferno: le grandi domande che tormentano lo scrittore fin dagli anni della giovinezza non sono cambiate radicalmente, ma ora egli ricava dai diversi repertori mitologici quegli elementi che gli sembrano in grado di giustificare e spiegare fenomeni che gli appaiono drammatiche ed enigmatiche realtà: la persecuzione del giusto, il dolore innocente, la vita terrena come inferno, i fenomeni 'occulti'.

Quel che sta a cuore a Strindberg è mettere in scena – nel senso lettera-

le del termine – la trasformazione dell'anima in cammino verso una redenzione che egli stesso non è in grado di definire né delineare con esattezza. Per far questo, però, è necessario che a essere rappresentata sia la realtà 'occulta', vale a dire i processi psichici e spirituali che costituiscono l'autentica realtà nascosta dietro l'apparenza. Dalle religioni orientali Strindberg aveva imparato che la realtà quotidiana non è che illusione, così come l'unitarietà e la fissità dell'io:

Jag har i dag slutat läsningen af en bok om Indien, och jag vet icke mer hvar jag är hemma. Mig förefaller att författaren till Sylva Sylvarum (och allt det andra!) vore en annan än jag och att denna jag vore en Hindou. [...] Indra, Varuna, Agni, Surya, äro elementarandar, icke stelnade eller fixerade i bestämda attribut, icke fattade såsom särskilda personer och oföränderliga, utan svajande, böljande, omvandlande sig den ena i den andra<sup>16</sup>.

Ho finito oggi di leggere un libro sull'India e non so più cosa pensare. Ho la sensazione che l'autore di Sylva Sylvarum (e di tutto il resto!) sia un altro, e che questo altro io sia un induista. [...] Indra, Varuna, Agni, Surya sono spiriti elementari, non irrigiditi o fissati in attributi definiti, non concepiti come personalità individuali, immutabili, ma mobili, ondeggianti, che si trasformano l'uno nell'altro.

All'illusorietà dell'esistenza così come ci appare nell'esperienza quotidiana corrisponde la realtà del sogno e degli stati alterati di coscienza: «Hallucinationer, fantasier, drömmar synas mig ega en hög realitet<sup>17</sup>», scrive a Hedlund ancora nel 1896. Questa realtà non ha nulla di metaforico o di simbolico: è la realtà del piano astrale – concetto reso popolare dai teosofi – in cui gli spiriti si muovono, si incontrano e agiscono quando si liberano dal corpo fisico. Strindberg legge anche le opere dei suoi contemporanei alla ricerca di descrizioni del piano astrale: «Vill du besvära Dig sända Tavaststjernas På Gränsen (hette den så?) der han skildrar sin vistelse på 'Astralplanet', d. ä. 'galenskapen'. Du kan förstå hvilket enormt intresse det skulle ha för mig som ej läst den<sup>18</sup>» scrive ad esempio a Geijerstam il 7 novembre 1897.

<sup>16</sup> Lettera a Torsten Hedlund del 28 marzo 1896 (EKLUND, utg., 1969, p. 151).

<sup>17</sup> «Le allucinazioni, le fantasie, i sogni mi sembrano possedere un alto grado di realtà» (EKLUND, utg., 1969, p. 268).

<sup>18</sup> «Vuoi prenderti il disturbo di mandarmi Sul confine (si intitola così?) di Tavaststjer-

Non è esagerato affermare, a mio parere, che le opere più innovative di Strindberg nel periodo post-inferno siano ambientate in una dimensione *altra* in cui il piano fisico e quello astrale si intersecano e spesso si trovano a coincidere: per mettere a nudo il senso dell'esperienza umana, i personaggi vengono rappresentati *come se* si trovassero già nel mondo dei morti, in quella dimensione di passaggio in cui la loro più intima realtà viene messa a nudo. È la dimensione in cui, secondo Swedenborg, avviene la *vastatio*, il processo per cui l'apparenza dell'anima muta conformemente alla sua qualità etica:

Spiritus homini, cum primum intrat Mundum spirituum, quod fit brevi post resuscitationem ejus, de qua supra, simili facie et simili sono loquelæ est, in quibus fuit in mundo; [...] postea autem mutatur facies, et fit prorsus alia, fit similis ejus affectioni seu amor regnanti, in quali fuerunt interiora quæ mentis ejus in mundo, et in quali fuit spiritus ejus in corpore. [...] Causa etiam, quod mutantur facies, est, quia in altera vita non licet alicui mentiri affectiones, quæ non ejus propriæ sunt, ita non inducere sibi facies amoris suo, in quo sunt, contrarias<sup>19</sup>.

Lo spirito dell'uomo, in un primo tempo dopo essere entrato nel Mondo degli spiriti, il che accade poco dopo la sua resurrezione, come si è detto, mantiene un volto e una voce simili a quelli che aveva nel mondo; [...] in seguito però il suo volto muta e diviene completamente diverso, in modo da corrispondere alla sua affezione o amore dominante nell'intimo della sua mente quando era nel mondo e nel suo spirito quando era nel corpo. [...] Un'altra ragione per cui il volto muta è che nell'altra vita non è lecito a nessuno fingere affezioni che non sono sue o assumere espressioni contrarie al proprio amore.

Le scene di trasformazione e disvelamento nei drammi strindberghiani post-inferno mettono quindi in scena gli smascheramenti e il doloroso processo di rivelazione del sé che Swedenborg *vede* nel mondo degli spiriti, mondo liminare e di passaggio in cui l'anima impara a conoscersi e si prepara a fare il suo ingresso nel paradiso o nell'inferno<sup>20</sup>. Sarebbe tuttavia un errore

---

na, in cui descrive la sua permanenza sul 'Piano astrale', vale a dire la follia. Puoi ben capire che enorme interesse avrebbe per me, che non l'ho letto» (EKLUND, utg., 1970, p. 201). Strindberg fa qui riferimento al racconto in versi *Laureatus*, pubblicato da Karl August Tavaststjerna quello stesso anno.

<sup>19</sup> SWEDENBORG (1758, § 457, p. 269).

<sup>20</sup> Sulla frammentazione dell'io in *Till Damaskus I* si veda SZALCZER 2010.

affermare semplicemente che questi drammi si svolgono sul piano astrale, in quanto l'originalità di Strindberg consiste proprio nell'annullare sulla scena la differenza tra realtà quotidiana e piano astrale. Originalità, del resto, che non discende tanto da una consapevole mossa teorica o da una concezione estetica, quanto dall'idea 'religiosa' di Strindberg che il nostro mondo coincida con quello dei morti e che la nostra vita non sia che l'espiazione di peccati commessi in una pre-esistenza:

Den verldsåskådning som vuxit ut hos mig är närmast lik Pythagoras' och upptagen af Origines: Vi äro i Inferno för synder begånga i en föregående existens. Derfor: bed ej om annat än resignation! och begär intet, platt intet af lifvet. Var glad, om möjligt, i olyckan, ty med hvarje olycka utstrykes en post i deficit!

Swedenborgs beskrifning på Inferno är så noga jordelifvet utan att han menar det, så på pricken att jag är öfvertygad<sup>21</sup>.

La visione del mondo che si è andata formando in me è molto simile a quella di Pitagora e ripresa da Origene: noi ci troviamo all'Inferno per peccati commessi in una esistenza precedente. Quindi: non si preghi per altro che non sia la rassegnazione! E non si desideri nulla, ma proprio nulla dalla vita. Siamo felici, se possibile, nell'infelicità, perché ogni dolore cancella una voce del deficit!

La descrizione di Swedenborg dell'Inferno corrisponde con tanta esattezza alla vita terrena, senza che questa sia la sua intenzione, con tanta precisione che ne sono rimasto convinto.

Se si tiene presente che i drammi di questo periodo si svolgono in questa dimensione sospesa tra mondo dei vivi e mondo dei morti – e che è contemporaneamente mondo di vivi e di morti – molte difficoltà interpretative vengono meno. Strindberg stesso, del resto, ci fornisce frequentemente le chiavi interpretative dei suoi testi. Limitiamoci qui a prendere ad esempio *Spöksonaten* ('Sonata di fantasmi', 1907), a giudizio di Martin Lamm «Strindbergs mest svårtolkade verk» ('l'opera di Strindberg di più difficile inter-

---

<sup>21</sup> Lettera a Torsten Hedlund del 31 ottobre 1896 (EKLUND, utg., 1969, p. 376). Eklund osserva, in una nota al testo della lettera (n. 3, p. 377), che il riferimento a Pitagora e a Origene è presumibilmente tratto dai *Parerga e paralipomena* di Schopenhauer.

pretazione')<sup>22</sup>. In una lettera del 27 marzo 1907 indirizzata a Emil Schering, Strindberg scrive:

Med dagens post afgår ett Andra Kammerspel (Opus 3), kalladt *En Spöksонат* (med undertitel Kama Loka, som ej bör medtagas.) Det är schauderhaft såsom lifvet, när fjällen falla från ögonen och man ser Das Ding an Sich. [...] Jag har lidit som i Kama Loka (Scheol) under skrifningen och mina händer ha blödit (bokstafligen)<sup>23</sup>.

Con la posta del giorno parte un Secondo Dramma da camera (Opus 3) intitolato *Una sonata di fantasmi* (con il sottotitolo Kama Loka che non deve essere riportato.) È schauderhaft [terribile] come la vita quando le montagne cadono davanti agli occhi e si vede Das Ding an Sich [La Cosa in Sé] [...] Ho sofferto come nel Kama Loka (Scheol) mentre lo scrivevo e le mie mani hanno sanguinato (letteralmente).

Nella terminologia teosofica, il *kama loka* è la dimensione in cui le forme astrali si estinguono permettendo così all'entità spirituale superiore, liberata dalle passioni terrene, di entrare nello stato intermedio tra due incarnazioni<sup>24</sup>. Strindberg, dunque, esplicita qui, nella lettera al suo traduttore tedesco, che l'azione scenica si svolge su un piano di realtà diverso da quello ordinario. Il sottotitolo, tuttavia, «non deve essere riportato» e lo spettatore – come il lettore del testo – deve dunque penetrare in questa dimensione senza capire di avere abbandonato la sua esistenza quotidiana, trovandosi così smarrito come le anime dei morti – secondo la descrizione di Swedenborg – dopo avere abbandonato il corpo restano in un primo tempo disorientate, senza capire di essersi spostate su un altro piano della realtà. Solo al termine del dramma la comparsa sullo sfondo del dipinto di Böcklin *L'isola dei morti* e la sparizione della stanza lasciano intendere allo spettatore in grado di decifrare i riferimenti dell'autore all'occultismo che la *vastatio* è compiuta, le apparenze del mondo degli spiriti (che sono anche le illusioni del mondo 'reale') svaniscono e l'anima è pronta per la sua seconda morte. Che questa seconda morte la conduca poi al paradiso

<sup>22</sup> LAMM 1963, p. 396.

<sup>23</sup> EKLUND, utg. (1976, p. 354).

<sup>24</sup> Pur essendo notevoli differenze tra la concezione teosofica di *kama loka* e quella swedenborgiana di *mondo degli spiriti*, è tuttavia evidente che Strindberg in questo caso lo sovrappone, assimilando a questa concezione anche quella veterotestamentaria, assai lontana, di *sbeol*.

*swedenborgiano* o al *devachan* teosofico, a un'esistenza di eterna pace o a riprendere il ciclo delle rinascite, questo allo spettatore non è dato saperlo. Del resto non lo sapeva nemmeno l'autore.

### *Bibliografia*

- BERTRAND Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Éditions Nathan HER, Paris 2000, trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, a cura di Gianfranco Marrone e Antonio Perri, Meltemi, Roma 2002.
- BRANDELL Gunnar, *Strindberg – Ett författarliv. Tredje delen. Paris, till och från 1894-1898*, Alba, Stockholm 1983.
- CARLSON Harry G., *Strindberg och myterna*, Författarförlaget, Stockholm 1979.
- FAIVRE Antoine, *L'ésotérisme chrétien du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, in Henri-Charles Puech (éd.), *Histoire des religions, II*, Gallimard, Paris 1972, trad. it. *L'esoterismo cristiano dal XVI al XX secolo*, in Henri-Charles Puech (cur.), *Storia delle religioni. III. Il cristianesimo da Costantino a Giovanni XXIII*, Laterza, Bari 1977, 559-617.
- FERRARI Fulvio, *Introduzione*, in August Strindberg, *Mare aperto*, Mondadori, Milano 1986, 5-15.
- FILORAMO Giovanni, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Laterza, Bari 1983.
- GAVEL ADAMS Lotta, *Strindberg som Ockultismens Zola*, in «Strindbergiana», 8 (1993), 123-138.
- JACOBS Barry, *Titanism and Satanism in To Damascus (I)*, in Göran Stockenström (ed.), *Strindberg's Dramaturgy*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1988, 182-204.
- KRAUSE Sabine, *Die Religion des späten Strindberg im Spiegel von Ensam und Briefen aus der Zeit zwischen 1898 und 1904*, in «Text & Kontext», 13 (1985), 288-314.
- KURTZ Lester R., *Gods in the Global Village. The World's Religions in Sociological Perspective*, Pine Forge Press, Thousand Oaks CA 1995, trad. it. *Le religioni nell'era della globalizzazione*, Il Mulino, Bologna 2000.
- LAMM Martin, *August Strindberg*, Aldus / Bonniers, Stockholm 1963 [ristampa della seconda edizione, riveduta, del 1948].
- LINDSTRÖM Hans, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs ättotalsdiktning*, Appelbergs boktryckeri, Uppsala 1952.
- LINDSTRÖM Hans, *Strindberg och böckerna*, Svenska litteratursällskapet, Uppsala 1977.
- PERRELLI Franco, *August Strindberg: il teatro della vita*, Iperborea, Milano 2003.
- Stockenström Göran, *Ismael i öknerna. Strindberg som mystiker*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1972.

- Strindbergs Brev X. Februari 1894-april 1895*, utgivna av Torsten Eklund, Bonniers, Stockholm 1968.
- Strindbergs Brev XI. Maj 1895-november 1896*, utgivna av Torsten Eklund, Bonniers, Stockholm 1969.
- Strindbergs Brev XII. December 1896-augusti 1898*, utgivna av Torsten Eklund, Bonniers, Stockholm 1970.
- Strindbergs Brev XV. April 1904-april 1907*, utgivna av Torsten Eklund, Bonniers, Stockholm 1976.
- SWEDENBORG EMANUEL, *De coelo et ejus mirabilibus et de Inferno ex auditis et visis*, Swedenborg Society's House, Londini MDCCLVIII
- SZALCZER Eszter, *The Modes of the Spirit: Poetic Application of Theosophical Ideas in the Works of August Strindberg*, in Berit I. Brown (ed.), *Nordic Experiences. Exploration of Scandinavian Cultures*, Greenwood Press, Westport – London 1997, 39-46.
- SZALCZER Eszter, *Författares transmutationer. Mallarmé, Strindberg, Yeats och det skrivande subjektets dilemma*, in Per Faxneld, Mattias Fyhr (red.), *Förborgade tecken. Esoterism i västerländsk litteratur*, h:ström, Umeå 2010, 25-40.
- VAN DER LEEUW Gerardus, *Phänomenologie der Religion*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1956<sup>2</sup>, trad. it. *Fenomenologia della religione*, Bollati Boringhieri, Torino 1975.
- VOLZ Ruprecht, *Strindbergs Wanderungsdramen. Studien zur Episierung des Dramas mit einer Edition unveröffentlichter Entwürfe zu "Till Damaskus IV"*, tuduv-Studie, München 1982.



# STRINDBERG E LA FIABA COME OFFICINA LETTERARIA.

L'USO REALISTICO DELL'ELEMENTO FANTASTICO  
NELLA RACCOLTA *SAGOR* (1903)

di  
Davide Finco  
Genova

L'interesse di August Strindberg per il genere della fiaba trova diverse motivazioni, in alcuni casi fornite – come vedremo – dallo stesso autore, e non è testimoniato solo dalla raccolta oggetto di questa analisi, ma da molte allusioni, vere e proprie relazioni intertestuali o semplici atteggiamenti rintracciabili in numerose opere e in un arco di tempo piuttosto lungo: esso, infatti, copre buona parte dell'attività letteraria dello scrittore svedese, anche se i risultati più significativi riguardano probabilmente opere inquadabili nel cosiddetto periodo 'post-*Inferno*'<sup>1</sup>.

## 1. LA FIABA NELLA SCRITTURA DI STRINDBERG: UN RAPPORTO TANTO FRUTTOSO QUANTO PROBLEMATICO

Se da una parte Strindberg scelse un titolo esplicito quale *Sagor* per la propria raccolta di dodici testi, manifestando in tal modo la ferma inten-

---

<sup>1</sup> «Från den första skönlitterära text som Strindberg fick i tryck, novellen *Början av Ån Bogsveigs Saga*, som publicerades under signatur i *Vitter kalender* (1872) och fram till och med det sista dramat *Stora landsvägen* (1909) blir sagan aktualiserad i vitt skilda litterära kontexter. Den aktualiseringen kan således avse allt från den isländskt knappa 'sagastil' som odlas i debuttextern till de påfallande frekventa referenserna till begreppet 'saga' i dess mer allmänna betydelse av berättelse eller historia. Den isländska 'sagan' är självfallet inte en kategori som är synonym med folkdiktningens sagor, men inskrivningen av benämningen 'Saga' i debuttextern titel visar hur Strindberg använder själva uttrycket saga i dess olika innebörder. Hans sagobegrepp är mycket brett och omfattar praktiskt taget allting från legender till folksagor och vad man kan kalla litterära sagor av H. C. Andersens typ», WESTIN 1998, pp. 47-48.

zione (o, meglio, l'ambizione) di praticare questo genere, d'altra parte la presenza<sup>2</sup> e l'uso di elementi fiabeschi è inequivocabile e in molti casi fruttuoso anche in opere sostanzialmente estranee a quel tipo di scrittura<sup>3</sup>.

Diversi aspetti affascinarono Strindberg nell'accostarsi al mondo delle fiabe: innanzitutto la loro forza epica e la loro attitudine all'esagerazione e al contrasto, favoriti dalla maggiore libertà concessa – nella pratica letteraria non meno che nella tradizione orale – a racconti nei quali non si avverte l'esigenza di spiegare tutto e si elude volentieri il problema del realismo di un personaggio o di una situazione in favore della coerenza interna alla narrazione<sup>4</sup>. Tale libertà è connessa al ruolo significativo assegnato all'immaginazione nelle fiabe, evasioni per antonomasia dalla realtà e di conseguenza luoghi privilegiati per la sperimentazione di mondi nuovi, siano essi costruiti per esprimere una qualche morale oppure ispirati dal semplice gusto di giocare con le cose, attività amata dai bambini, primi e forse migliori estimatori di questi racconti.

Possiamo rilevare una simile disposizione d'animo quando, nel dicembre 1902, all'amico e traduttore tedesco Schering «Strindberg annuncia una sua prossima raccolta [di fiabe] dopo aver espresso 'il desiderio di rinfrescare

<sup>2</sup> Questo accade anche dove non ci si aspetterebbe un'atmosfera fiabesca: nel cosiddetto 'primo romanzo moderno della letteratura svedese', ossia *Röda rummet* (1879), manifesto del realismo e, ancor più, del naturalismo strindberghiano. Come nota Boel Westin: «'Det var en afton i början av maj.' När Strindberg öppnar dörren till *Röda rummet* går texten i sagens tecken [...] Och den unge hjälte [Arvid Falk] som tar plats på berättandets scen har också tron på sagan bevarad i minnet», *ivi*, p. 11.

<sup>3</sup> Forse gli esiti migliori di questo gusto letterario sono rappresentati dai lavori teatrali: «Strindberg skrev påfallande många sagospel och sagospelsartade dramer. Det första sagspelet *Lycko-Pers resa* (1882) fick en lång och kontinuerlig succession av dramer som sträcker sig fram till och med *Abu Casems tofflor* (1908) och *Svarta handsken* (1909). Däremellan ligger *Himmelrikets nycklar* (1892), *Advent* (1898), *Svanevit* (1901) och *Kronbruden* (1902). Alla dessa dramer kallades inte sagospel av Strindberg, men de bygger i skiftande utsträckning på en inskriven kommunikation med sagens gestalter och typiserade motiv», *ivi*, p. 12.

<sup>4</sup> Questo e altri principi estetici sono stati definiti e approfonditi da Max Lüthi. In particolare: «Der abstrakt-isolierende, figurale Stil des Märchens ergreift alle Motive und verwandelt sie. Dinge wie Personen verlieren ihre individuelle Wesensart und werden zu schwerelosen, transparenten Figuren», LÜTHI 1968, p. 63. L'astrazione che caratterizza lo stile delle fiabe riflette il loro valore simbolico e ciò risulta particolarmente significativo riguardo alla figura dell'eroe, il quale di solito esprime una qualità umana e il suo compimento. Cfr. LÜTHI 1975, pp. 152-161.

la fantasia con delle fiabe»<sup>5</sup>. Ma, al di là del gioco alimentato dalla varietà dei temi, dalla 'leggerezza' dei personaggi (solitamente tipizzati) e dall'espansione della realtà con l'introduzione di elementi fantastici, la libertà che caratterizza le fiabe viene vissuta da Strindberg in un senso più raffinato e tecnico: i racconti fiabeschi sono ai suoi occhi luogo di incontro di diversi generi, dal comico al drammatico al tragico all'elegiaco, e di conseguenza di differenti linguaggi, che nella fiaba possono coesistere in maniera meno problematica rispetto ad altre forme letterarie<sup>6</sup>.

Questa natura variegata delle fiabe, cui Strindberg si dimostrò molto sensibile e della quale esplorò le potenzialità, costituì certo per lui una palestra narrativa utile nei momenti di minore ispirazione (o di maggiore crisi); tuttavia, in una prospettiva critica, ciò determina tuttora una grande difficoltà nell'inquadramento dei racconti (o dei drammi) di carattere fiabesco, se non addirittura nella definizione stessa di *fiaba* per Strindberg:

Det som Strindberg kallar 'saga' eller 'sagor' har flera olika betydelser. Någon enhetlig syn på sagan i dess egenskap av litterär eller folklig genre håller han sig heller inte med. Essäerna, betraktelserna och programartiklarna griper över ett kolossalt antal ämnen, men någon teoretiskt orienterad text som enbart och uteslutande befattar sig med sagan och/eller folkdiktningen står inte att finna<sup>7</sup>.

Per avere una percezione corretta del legame tra Strindberg e la fiaba occorre inoltre tenere presente quanto l'autore svedese considerasse (e celebrasse) la cultura popolare e le sue espressioni, come le ballate e, appunto, le fiabe, in un atteggiamento – almeno all'inizio – romantico, del tutto complementare alla visione naturalistica coltivata tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del XIX secolo<sup>8</sup>: va in effetti rilevato come lo scrittore intendesse evitare una mitizzazione del genere, prestando piuttosto una maggio-

<sup>5</sup> MANGHI 2008, p. VII.

<sup>6</sup> Ciò naturalmente dipende anche dall'atteggiamento del lettore di fiabe, maggiormente disposto a (anzi desideroso di) lasciarsi sorprendere.

<sup>7</sup> WESTIN 1998, p. 45.

<sup>8</sup> Martin Lamm osserva del resto come Strindberg senta di essere «halvblodsromantiker» fin dalla pubblicazione di *Röda rummet* e come rifletta in diverse opere (*Gilletts hemlighet*, 1880, *Lycko-Pers resa*, 1882 e *Herr Bengts hustru*, 1882) sul rapporto tra Romanticismo e Realismo. Dall'epoca in cui uscì *Det nya riket* (1882) «[Strindbergs] betraktelser [bevisar] att han av inre böjelse är romantiker, av samhällsplikt realist», LAMM 1948, p. 73.

re attenzione allo sviluppo storico dei testi<sup>9</sup>. La scrittura delle fiabe in Strindberg rientra dunque anche in un progetto (per quanto non sistematico) di recupero – e presumibile nobilitazione letteraria – delle storie tramandate tra le generazioni, tra cui quelle da lui ascoltate da bambino e custodite nella memoria. Tutto ciò crea un parallelismo tra la sua infanzia e la cosiddetta ‘infanzia dell’umanità’, intesa come stato semplice e primitivo dal quale sorsero quelle antiche storie, conservando la loro vitalità pur nelle mille rielaborazioni. Possiamo ben immaginare che – sotto questo aspetto – Strindberg abbia coltivato un profondo legame affettivo con queste storie (prima ancora che con i testi di cui sarebbe stato autore), ma, soprattutto, che esse rappresentassero per lui un vero e proprio punto di partenza: un salto all’indietro nel tempo per praticare strade prima trascurate, trovando in esse nuova ispirazione.

Molteplici furono pertanto le esigenze intellettuali di Strindberg soddisfatte dalla pratica della narrazione fiabesca; nonostante coltivasse questo interesse in maniera spesso ‘impura’, inserendo elementi fiabeschi in opere di tutt’altro tenore, egli sottolineò – a volte con ostentazione<sup>10</sup> – la peculiarità di quel genere nell’ambito della propria scrittura. Del resto ben prima del 1903 Strindberg aveva lavorato a una raccolta di testi da lui a lungo definiti ‘Sagor’, sebbene poi l’opera ricevesse un titolo diverso<sup>11</sup>. A fronte

<sup>9</sup> Per esemplificare la posizione (e la ricerca) di Strindberg, possiamo tenere presente ciò che egli scrisse sulle ballate popolari in *Svenska folket I* (1882): «Man skulle kunna säga, att våra flesta folkvisor äro diktade av lärde, mycket ofta av utlänningar, icke sällan vid skrivbordet [...] Härmed vill jag, vad folkvisornas text beträffar, hava förnekat att de uppfunnits i skogen, på åkern, i skären, vid insjön». Citato in WESTIN 1998, p. 45-46. La studiosa rileva che le stesse considerazioni possono, a un’attenta analisi, valere anche per le fiabe, tenendo presente alcune affermazioni al riguardo espresse in *Gamla Stockholm* (1882); *ivi*, p. 46.

<sup>10</sup> «Strindberg hade förslagit [den förläggare] Hugo Geber [1904] att ge ut en ‘Antologi-Strindberg’, med utdrag av ‘alla’ hans skrifter [...] I sammanhanget görs det också klart att det som Strindberg kallar ‘Sagor’ utgör en egen och självständig litterär kategori bland hans ‘skrifter’. Han grupperar själv dessa skrifter som ‘Berättelser, Sagor, Dikter och Dramer’ [...] Geber nappade dock inte på kroken», *ivi*, p. 123 con nota 21, p. 270. Le parole di Strindberg sono tratte da STRINDBERG 1976 (*Brev XV*, nr 5056), p. 69.

<sup>11</sup> Si tratta di una raccolta scritta in francese alla metà degli anni Ottanta e pubblicata nel volume *Tryckt och otryckt III* (1891) con il titolo di *Fabler*. «Med ‘Sagor’ tycks han i detta sammanhang framför allt avse berättelse som skildrar något icke realistiskt: djur [...] eller växter [...] talar och uppträder som tänkande människor», WESTIN 1998, p. 50. Questo progetto è, nella presentazione di Strindberg, un’ulteriore dimostrazione del carattere di novità riconosciuto (o quantomeno auspicato) dallo scrittore a tali esperimenti letterari:

di un interesse testimoniato così spesso, riscontriamo un'attenzione limitata da parte della critica, che mostra in generale di avere sottovalutato la portata del fenomeno, a volte inquadrando gli esperimenti strindberghiani in una sorta di puro *divertissement* letterario se non addirittura in un sintomo di provvisoria regressione artistica<sup>12</sup>.

## 2. L'INFLUSSO DI ANDERSEN TRA ETICA, REALISMO E QUOTIDIANITÀ

L'esperienza che Strindberg fece delle fiabe, fu, già negli anni dell'infanzia, orientata in modo determinante dalla lettura di Hans Christian Andersen (1805-1875), da lui ritenuto maestro e modello, tanto da un punto di vista umano quanto letterario. A lui Strindberg dedicò parole di elogio in un articolo scritto nel 1905 per il centenario della nascita.

Då så Andersens sagor föllo mig i händerna, frågade jag en äldre sakkunnig, om inte detta var poesi. 'Nej, det är prosa!' svarade den vise mannen. – 'Är detta prosa?' / Och när jag läste och hade läst, blev livet mig så surt. Detta förfärliga vardagsliv med dess småaktighet och orättfärdighet, detta trista enformiga liv i en barnkammare, där vi plantor stodo för tätt och trängdes, kivades om maten och gunsten, blev mig outhärdligt, ty jag hade i Andersens sagovärld fått visshet om tillvaron av en annan värld, en guldålder, i vilken det fanns rättvisa och barmhärtighet, i vilken föräldrarna verkligen smekte sina barn och inte bara drogo dem i håret, i vilken något för mig absolut okänt kastade ett rosenskimmer även över fattigdomen och förödmjukelsen, det skimmer som med ett nu oanvändbart ord kallas: kärleken<sup>13</sup>.

---

«När Strindberg i korrespondensen med Albert Bonnier anteciperar sina 'Sagor' (det vill säga *Fabler*) framhåller han till exempel att de representerar ett 'Alldeles nytt uppslag i mitt författeri. Roliga vackra satiriska och framför allt nya'. Tongångarna är likartade när Strindberg senare beskriver den samling berättelser som verkligen kom att heta *Sagor* för sin förläggare Hugo Geber», *ivi*, pp. 50-51.

<sup>12</sup> In effetti lo studio già più volte citato di Boel Westin costituisce il primo tentativo sistematico di approfondire l'argomento: «Strindbergs förhållande till sagan och folkdiktningen har tidigare inte behandlats i någon större och övergripande studie. Det finns inte heller någon sammanhållen undersökning av Strindbergs sagospel och hans sagospelsartade dramatik, och samlingen *Sagor* har bara behandlats i ett par uppsatser [...] Viktigast är Krister Malmström, *Studier i Strindbergs Sagor* [...] 1964 [...] Ingen har heller satt Strindbergs sagospel i relation till *Sagor* [...] När Strindbergs intresse för sagan har kommenterats har det ofta avfärdats som utslag av sentimentalitet eller [...] pjollrighet», *ivi*, pp. 17-18.

<sup>13</sup> STRINDBERG 1905, pp. 443-444.

Questa testimonianza, redatta solo due anni dopo la pubblicazione di *Sagor*, esprime tutto il senso di liberazione portato nella vita di Strindberg dalle fiabe di Andersen, una vitalità (fonte di speranza) nella quale confluiscono l'aspetto estetico e quello etico: qui e nel resto dell'articolo, infatti, Andersen viene ritratto come il demiurgo di 'un altro mondo', degno successore del poeta mitico Orfeo e come lui testimone della forza insieme magica e morale della poesia.

Också om Orfeus erinrade han, denna skald, som sjöng på prosa, så att ej blott djuren, växterna och stenarna lyssnade och rördes, utan så att leksakerna fingo liv, tomtar och troll blevo verkliga, skolböckerna, dessa fasans ting, blevo poetiska, ja han gav hela Danmarks geografi på fyra sidor. Det var en ren hexmästare<sup>14</sup>.

Notiamo qui come Strindberg metta in evidenza due processi opposti e complementari: da una parte la vita infusa negli oggetti quotidiani e, d'altra parte, la realtà (il realismo) concessa a esseri fantastici. Queste due dinamiche si intrecciano nel mondo di Andersen, così come avviene nelle fiabe di Strindberg, seppure, come vedremo, con una più spiccata tendenza al realismo. In ogni caso, l'elogio dell'arte di Andersen è senza dubbio una celebrazione della forza creatrice della fantasia e ciò costituisce il riferimento e l'obiettivo dello scrittore svedese nel momento in cui egli si cimenta con le fiabe. Dichiarazioni come quella riportata si inquadrano inoltre in una nobilitazione di questo genere come luogo privilegiato per creare qualcosa di nuovo dal vecchio e dall'ordinario, un'esigenza che – come sappiamo – fu particolarmente pressante nel tormentato e contraddittorio percorso intellettuale di Strindberg<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 444. Sappiamo inoltre che per Strindberg questo 'cantare in prosa' non riguarda solo le fiabe, ma anche le altre espressioni della *poesia* anderseniana: «Jag läser H. C. Andersens romaner och är hans store beundrare. Den tiden diktade man, äfven romanerna, sedan har man skrivit, eller rättare arbetat dem». Lettera a Emil Kléen del settembre 1898, in STRINDBERG 1972 (*Brev XIII*, nr. 3902), p. 12. Simili dichiarazioni testimoniano peraltro la nostalgia del mondo romantico cui si faceva riferimento in precedenza.

<sup>15</sup> Le contraddizioni non risparmiano tra l'altro nemmeno il rapporto con le fiabe: «Intresset för sagan och andra folkliga berättarformer är tidigt rotat hos Strindberg, och ger också utslag i hans essäistik [...] Det är ett kärleksfullt förhållande som varar under praktiskt taget hela hans författarskap, men i likhet med flertalet kärleksförbindelser (och inte minst för Strindbergs del), kan det slå över i förakt och avsky [...] 'Att återgå till barn- och folksagor är roligt emellanåt, men kan ej bli den nödvändiga följden av vår

### 3. IL LEGAME CON LA TRADIZIONE

A una prima lettura, Strindberg mostra innanzitutto di perseguire lo stile delle fiabe attraverso l'adozione delle formule tipiche di questi racconti, proponendo narrazioni per lo più inserite in un'atmosfera fiabesca, della quale l'indeterminatezza – con la conseguente connotazione universale e simbolica – costituisce uno degli elementi principali. Possiamo intuire come egli concepisca le fiabe primariamente come racconti narrati alla maniera delle fiabe, i quali in sostanza non perdono la loro connotazione realistica, ma si mostrano fin da subito disposti ad accogliere in sé elementi fantastici e ad assumere un'aura simbolica.

Den titulära benämningen *Sagor* är och förblir emellertid reserverad för denna samling och dess texter annekterar också både motiv och berättarmönster från den folkliga sagodiktningen [...] den genremässiga hemvisten görs otvetydigt klar i inledningar som 'Det var en gång en fotograf' [...] 'Det var en gång en ung flicka' [...] 'Det var en gång en konung' [...] Men detta sagans obestämda tidrum kan även förtäas i varje rand omfattning som i följande exempel: 'I midsommartider, då' [...] 'Det låg en gång en ålkusa' [...] 'Den rike mannen hade en gång'<sup>16</sup>.

Nel processo di trasfigurazione fiabesca del racconto l'infanzia assume un ruolo importante non solo come fonte d'ispirazione personale nel recupero di sogni, ricordi ed emozioni, ma anche e soprattutto come simbolo di una particolare predisposizione dell'animo desiderata con nostalgia dall'adulto<sup>17</sup>. Questa doppia valenza determina un costante intreccio e, talvolta, uno

---

hitills upplefvade utveckling. Och skola – blir det ej; ty det fins ej der en enda upptäckt på själens områden [...] Hvad ha vi med Novalis och Tieck att göra noch einmal! Och bröderna Grimms sagor? Fy fan!», WESTIN 1998, p. 15. La citazione di Strindberg è tratta da una lettera a Birger Mörner dell'ottobre 1894, in STRINDBERG 1968, (*Brev X*, nr 2960), p. 276.

<sup>16</sup> WESTIN 1998, p. 51. La fiaba 'Triumfatoren och narren' presenta invece fin da subito un contesto storico e geografico preciso (il ritorno dell'esploratore Nordenskiöld a Stoccolma nel 1880, peraltro evento essenziale nella trama), ma – come nota la studiosa – tale personaggio viene ben presto definito 'Den store', in un processo di astrazione tipico del linguaggio fiabesco e definito 'Sublimation' da Max Lüthi. Cfr. *ibidem*.

<sup>17</sup> «Jag vill understryka att sagornas protagonisten genomgående är vuxna människor (Blåvinge [i 'Blåvinge finner guldpudran'] är ett undantag) – liksom i *Himmelrikets nycklar* skildras barnet i relation till en vuxendom. Barnet inom sagan, eller med andra ord

scontro tra la prospettiva matura (razionale e realistica) e quella infantile (irrazionale e fantastica), ma su questo aspetto torneremo in seguito.

#### 4. LA RACCOLTA *SAGOR*

Se l'elemento fiabesco ricorre con una certa regolarità nelle opere di Strindberg, nel valutare la raccolta del 1903 – senza dubbio il tentativo più determinato di affrontare questo genere – occorre inquadrare l'opera nel percorso letterario dello scrittore, a maggior ragione considerando che essa si colloca in una fase di apparente cesura nella produzione artistica e di tormentate vicende personali.

Il progetto [annunciato nel 1902] nasce in un periodo di apparente stanchezza, mentre, amareggiato e deluso dall'impossibilità di far rappresentare in Svezia i suoi ultimi drammi [...] Strindberg sembra voler rinunciare all'arte drammatica, per cimentarsi nella lirica e riprendere l'interrotta attività narrativa [...] Al teatro ritornerà, nel 1907, con i drammi da camera [...] Sulla costa danese Strindberg si era recato quella volta (luglio 1901) unicamente per convincere al ritorno la giovane terza moglie (l'attrice Harriet Bosse, norvegese di nascita ma di madre danese), che vi si era rifugiata dopo un ennesimo, tremendo litigio. Anne-Marie, l'ultima, adorata figlia, nascerà poi a Stoccolma nel marzo 1902, in un breve periodo di tregua coniugale, e a lei suo padre donerà in seguito il manoscritto delle fiabe<sup>18</sup>.

Sappiamo che questa circostanza influì sulla composizione della raccolta<sup>19</sup>, tuttavia l'aspetto autobiografico contingente non sembra per altri versi particolarmente significativo, in ogni caso lo è molto meno del ruolo dell'opera nell'evoluzione della scrittura di Strindberg. Da quest'ultimo punto di vista le *Sagor* costituirono un particolare luogo di sperimentazione per esplorare le potenzialità narrative del materiale letterario e biografico

---

sagens barn, objektifierar genom sin blotta existens i en barndom den vuxnes dröm (eller längtan) om pånnyttfödelse», *ivi*, p. 151.

<sup>18</sup> MANGHI 2008, pp. VII-VIII.

<sup>19</sup> «La raccolta doveva inizialmente comprendere dodici 'fiabe', salite poi a tredici all'ultimo momento quando Strindberg, mentre il manoscritto era in stampa, sostituì la sesta, *Il Natale della moglie di Pintorpa* [...] con due più brevi, *Fotografia e filosofia e Mezzo foglio di carta* [...] Dettata da un momento di esasperato rancore nei confronti di Harriet [Bosse] e poi sostituita, probabilmente per un riguardo nei suoi confronti, *Il Natale della moglie di Pintorpa* rimase inedita per lungo tempo [...]

, *ivi*, pp. IX-X.

co già impiegato o destinato ad essere utilizzato nei suoi lavori in prosa e nei drammi. Il valore di laboratorio – o di officina letteraria – risulta, come è stato notato, molto più importante dell'interesse di Strindberg per il genere specifico delle fiabe e questo ha conseguenze decisive sullo stile nel quale esse sono scritte.

Nella solitudine di Karlavägen, solitudine prefigurata, con sommessa intensità, nel breve, straordinario romanzo *Solo*, appena terminato, Strindberg riprende il suo gioco segreto di scrittore confessato nel romanzo, e lo fa con tutta la libertà della fiaba, ma anche con sovrana indipendenza nei riguardi del genere. *Non dissimula la realtà sotto il velo della fiaba, ma scompone, ricomponne, separa e accosta* ricordi, sensazioni, sogni e presentimenti 'come pezzi di una scatola di costruzioni' [...]<sup>20</sup>

Il corsivo è nostro, trattandosi di un'affermazione fondamentale in questo contesto, punto di partenza che ci si propone di sviluppare. Le storie raccontate da Strindberg mostrano infatti un particolare intreccio tra elementi fantastici ed elementi realistici, tanto che si potrebbe parlare – più che di una realtà trasfigurata dalla fantasia – di una fantasia ospite della realtà e peraltro ospite spesso suggestiva quanto discreta. Nella successiva analisi si cercherà di dimostrare quest'affermazione, prendendo a esempio in particolare le prime tre fiabe della raccolta.

#### 4.1. *Fiabe troppo realistiche?*

A fronte di un titolo chiaro ed evocativo come *Sagor*, le storie proposte da Strindberg hanno spesso un carattere marcatamente realistico, tanto da poter essere anche definite novelle. Questo aspetto ha certo contribuito a limitare l'interesse della critica per la raccolta (individuandovi un tentativo mal riuscito di provare una genere diverso) e, soprattutto, ad alimentare l'immagine di una scrittura realistica segnata – tutt'al più – da un tocco, forse una maniera fiabesca nel senso di infantile o ingenua, quasi un vezzo stilistico<sup>21</sup>. Senza dubbio il lettore si confronta con una prosa realistica in

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. IX.

<sup>21</sup> «Strindbergs intresse för sagor och folklig diktning uppmärksammades faktiskt redan av Göran Lindblad i hans avhandling *August Strindberg som berättare* (1924) [...] Förhållandet till sagan faller dock utanför hans undersökning [...] Synen på förhållandet Strindberg

*Triumfatorn och narren, Sankt Gotthards saga, När träsvalan kom i getapeln, Tobaksladans hemligheter e Jubal utan jag*, aggiungendo a questo gruppo i due testi più brevi *Fotografi och filosofi* e *Ett halvt ark papper*, quest'ultimo divenuto forse il più popolare in Svezia. Se le storie citate sono caratterizzate da una sostanziale, se non assoluta, indeterminatezza spazio-temporale<sup>22</sup>, le situazioni e i personaggi coinvolti non attingono ad alcun elemento fantastico. Alcuni di questi testi, piuttosto, si configurano come brevi 'racconti di formazione', nei quali una particolare inclinazione (negativa) del protagonista viene infine corretta o – quantomeno – esposta alla pubblica critica.

Det är texter som skildrar en människas förvandling eller omvändelse [...] Lästa ur ett exoteriskt perspektiv behandlar de olika former och grader av hybris: så betraktar sig Sjömetarn i 'Triumfatorn och narren' som förmer än andra, de bägge operaartisterna i 'Tobaksladans hemligheter' och 'Jubal utan jag' har bokstavligt sett blåst upp sig och prisgett sina själar åt makten och äran. Sångerskan i 'Tobaksladan' blir groteskt fet och Jubal har bytt namn och därmed förnekat sitt ursprung [...] Stiliseringen understryker det tidlösa och generella i tematiken, högmod är ju en av de sju dödssynderna<sup>23</sup>.

---

och sagan har heller inte nämnvärt förändrats sedan Lamms tid [monografien *August Strindberg* (1948)] Är det egentligen värdigt en banérförare och stridsman som Strindberg att ge sig i kast med sagospel och sagor? Och skrev han verkligen 'sagor' i någon egentlig bemärkelse? [...] Gunnar Brandell, som annars tillhör de få som fäst avseende vid Strindbergs intresse för sagor och folkliga berättarformer, understryker i *Strindberg – ett författarliv* (fjärde delen, 1989) att texterna i *Sagor* framför allt lämpar sig för en realistisk läsart, och påpekar att Strindberg nog inte eftersträvade någon 'renodlad sagoton' i dessa berättelser [...] Just denna ovilja att betrakta texterna som sagor kännetecknar också flertalet kommentatorer. Krister Malmström menar i en uppsats [*Studier i Strindbergs Sagor* (1964)] att flertalet texter inte är 'sagor i vanlig mening; berättelser eller noveller vore en riktigare benämning', WESTIN 1998, pp. 18-19.

<sup>22</sup> Troviamo tuttavia un riferimento preciso in 'Triumfatorn och narren' (come detto, il ritorno di Nordenskiöld a Stoccolma nel 1880), mentre il carcere di *När träsvalan kom i getapeln* richiama il penitenziario di Langholmen (vedi MANGHI 2008, p. XI) e il re che muore verso la fine della storia è Carlo XV, deceduto nel 1872 (STRINDBERG 2008, p. 55 con nota 6); la costruzione della ferrovia tra Svizzera e Italia, circostanza drammatica in 'Sankt Gotthards saga', si colloca nello stesso periodo (*ivi*, p. 68 con nota 2).

<sup>23</sup> WESTIN 1998, p. 221. La rappresentazione più efficace di questa metamorfosi è *Fotografi och filosofi*, che rappresenta il miglior esempio del carattere essenzialmente realistico delle fiabe: «I denna text handlar det om att vända blicken rätt, från det bakvända till det framvända, ett perspektiv som etableras med fotografiet som grundmetafor [...] Berättelsen

Più interessanti – ai fini della nostra analisi – risultano le fiabe che presentano espliciti elementi fantastici, in particolare le prime: *I midsommartider*, *Stora grusharpan*, *Sjusovaren* e *Lotsens vedermödor*, ma senz'altro anche *Gullhjälmarna i Älleberg* e *Blåvinge finner Guldpudran*. All'interno di questo gruppo, tuttavia, possiamo già stabilire una gerarchia tra i racconti nei quali molteplici sono gli elementi fantastici e quelli in cui un contesto realistico ruota attorno a un unico elemento fantastico: per esempio, in *Stora grusharpan* l'elemento fantastico dei pesci parlanti diventa lo strumento per vedere il mondo dalla loro prospettiva, in maniera molto realistica e straniante solo perché mancano loro le informazioni necessarie a definire lo strano oggetto (un pianoforte) che, precipitando nei fondali, diventa parte del loro mondo. Diversamente, il maestro di musica protagonista di 'Sjusovaren' si trova esposto a vari fatti strani e inspiegabili, così come il pilota di 'Lotsens vedermödor' si muove tra luoghi misteriosi. D'altra parte, il mondo fantastico degli Elmidoro scoperto all'interno di un monte a Skansen dal protagonista Kask in 'Gullhjälmarna i Älleberg' costituisce sì una dimensione parallela alla realtà, ma i discorsi degli abitanti convergono verso la satira politica e sociale della nazione svedese, con riferimenti tanto precisi da ricordare lo Strindberg di *Svenska folket* (1881-1882) o *Det nya riket* (1882). Questi ultimi esempi mostrano già come l'adozione di elementi fantastici possa servire a Strindberg per aggiungere una voce – o una diversa prospettiva – alla dimensione del mondo umano, non tanto per espandere la realtà, quanto piuttosto per riflettere (o anche solo osservare divertito) la quotidianità degli uomini.

#### 4.2. *La fantasia fiabesca al servizio del narratore (realista): I midsommartider*

Nel considerare questi aspetti, dobbiamo comunque tenere presente come la posizione assunta dal narratore sia possibile proprio attraverso i meccanismi, le atmosfere, la visione del mondo delle fiabe, che conducono il lettore appena al di là della realtà ordinaria (senza tuttavia, a nostro giudizio, farlo allontanare troppo). Possiamo condividere la constatazione secondo la quale «I sin helhet representerar samlingen en estetisk syntes av realism och

---

är skriven enligt sagans episka ordning (och utvecklar en påfallande munter ironi), men det rör sig hela tiden i det realistiska», *ivi*, p. 220.

fantasi som orienterar sig i olika riktningar och idévärldar, mot symbolism, mot ockultism och mystik – eller snarare – mot en vardagslivets mystik»<sup>24</sup>.

Questa ‘mistica della quotidianità’ si manifesta in un procedimento di liberazione (attraverso la sua rivelazione) della componente magica della vita, a partire da situazioni quotidiane rese epiche dal loro essere narrate alla maniera delle fiabe. Ciò determina una fondamentale sospensione del racconto tra la sua dimensione realistica e quella fantastica, un processo rimasto incompiuto nel quale si realizza uno straordinario equilibrio: l’elemento fantastico mantiene per tutto il racconto la propria forza estetica e la propria efficacia, ma a un’analisi più attenta è possibile verificare come esso abbia una natura essenzialmente realistica, la cui connotazione fantastica è data piuttosto dalla suggestione del lettore abilmente provocata da Strindberg.

Un buon esempio di questo uso della componente fantastica ci viene dalla fiaba di apertura della raccolta, *I midsommartider*. L’intenzione da parte di Strindberg di collocare la vicenda in una dimensione magica è segnalata già nella prima frase, quando lo scrittore allude alla mitologia per descrivere la vitalità e la particolarità del momento annunciato peraltro dal titolo.

I midsommartider, då jorden står brud i Nordanlanden, då marken hon gläds, då källan ännu springer, då ängens blommor stå raka och fåglarne sjunga, det var då som duvan kom från skogen och satte sig utanför stugan där den nitti-åriga modren låg till sängs. (139)<sup>25</sup>

Naturalmente la correlazione ottenuta con l’uso insistito di *då* serve a mostrare come l’unicità della circostanza sia espressa (o generata) da una sorta di concerto della natura, il quale fa da sfondo necessario per due figure già familiari<sup>26</sup>: la colomba e l’anziana donna, l’una in grado di volare e l’altra costretta a letto. I due paragrafi successivi descrivono la capacità

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 219-220.

<sup>25</sup> Per le citazioni da *Sagor* si fa riferimento al quinto volume degli scritti di Strindberg nell’edizione curata da Gunnar Brandell (cfr. bibliografia): sarà dunque riportato alla fine di ogni passo solo il numero di pagina.

<sup>26</sup> Anche il fatto che non si parli di *en duva* e *en moder* è un tipico elemento fiabesco: esse compaiono sulla scena come se se ne fosse già raccontato prima, alludendo con ciò all’implicita necessità della loro presenza e dando nello stesso tempo al lettore la sensazione di intervenire *in medias res* e per giunta in un momento significativo.

della novantenne di giocare con la realtà sfruttando le caratteristiche dei vetri della finestra dalla quale ella può guardare fuori e acquisendo in tal modo una visione differente, confortante e adeguata.

Den gamla hade legat i tjugo år, och hon kunde se genom fönstret allt som skedde på gården [...] Men hon såg världen och människorna på sitt särskilda sätt, ty fönsterrutorna voro anlupna i alla regnbågens färger; hon behövde bara vända litet på huvudet, så syntes allting efter vartannat i rött, gult, grönt, blått, gridelint [...] Men de trolska rutorna hade även en annan gåva; ty de voro buktiga, så att de visade det som var utanför, ibland förstorat, ibland förminskat<sup>27</sup>. (139)

Non un sogno, una visione, da parte di questa donna sottratta alla vita attiva dalla malattia, ma l'uso (non cercato, ma consapevole) di uno strumento 'trolsk' – che magico in realtà non è, anzi, decisamente quotidiano – a portata del suo sguardo. Non esiste alcun indizio, qui e in seguito, che sottolinei la pena e l'emarginazione della donna, la quale al contrario è felice sia della realtà 'trasformata' sia di quella vera e propria<sup>28</sup>. Diversi segnali indicano che questo personaggio non riveste un ruolo secondario nella fiaba<sup>29</sup>, sebbene dopo i primi paragrafi non ci si occupi più di lei: il suo atteggiamento – viene così suggerito – costituisce una morale, probabilmente non l'unica del racconto, ma di certo una delle forze in campo.

<sup>27</sup> Il trucco impiegato dalla donna è in sé una metafora dell'arte narrativa, di stampo anderseniano: «Det finns i 'I midsommartider' en annan och mera dold andersenintertext som dessutom sluter an till ur bilden av den kvinnliga sagoberätterskan. Den gamla kvinnan, den 'nittioåriga modren', som Strindbergs text tar sin utgångspunkt i, får gestalt av detta kvinnliga berättarmedvetande. Hon berättar inte någon speciell historia, men genom hennes förmåga att hantera fantasin växer en bild av berättandet fram», WESTIN 1998, p. 113.

<sup>28</sup> «Men när sommaren gick in, då lät hon öppna fönstret; ty så vackert som det då var därute kunde icke rutorna visa det [...] [D]uvan tog upp sin sång [...] och hon bjöd alla välkomna som voro betungade och fått nog av detta livets vedermodor. / Den gamla hörde, men hon tackade stor tack, ty jorden var i dag så skön som själva himlen, och hon önskade sig icke bättre» (139).

<sup>29</sup> Per esempio la descrizione del suo sguardo magico conclude un percorso che dal paesaggio conduce il lettore agli esseri che lo popolano e – attraverso il volo della colomba – alla casa dell'anziana donna, fino a entrare nella sua mente assumendo proprio la sua prospettiva. Inoltre l'incontro con la colomba avviene all'apice di un processo che, dalla magia della natura, porta all'irrompere della realtà nel giorno migliore di una stagione straordinaria e generosa: «Och nu på midsommarafton, då det var dom aldra vackrast, låg hon och såg utåt ängen och hagen [...], *ibidem*.

La colomba si presenta per tutto il racconto come un angelo, come una portatrice della buona novella, cantando di Gesù Cristo, della sua misericordia e della gioia nel regno dei cieli. La sua azione – soprannaturale – si scontra però fin da subito con la realtà, in due modi differenti ma entrambi significativi del ruolo rivestito dal mondo reale in questo racconto apparentemente fantastico. Inizialmente essa cerca di coinvolgere un contadino e, in seguito, suo fratello, ottenendo un rifiuto motivato da esigenze molto concrete.

Duvan satte sig i en gran och sjöng om himmelrikets glädje, viss att mannen nere i jorden som varken såg himmelen, havet eller ängen, skulle längta dit upp. / – Nej, sade bonden, jag måste först gräva brunn; ty annars får icke min sommargäst vatten, och då flyttar den lilla olyckliga frun med sitt barn. / Duvan flög ner i stranden, där bondens bror höll på att ta upp nät; och hon satte sig i vassen att sjunga. / – Nej, sade bondens bror, jag måste skaffa mat i huset, annars skrika barnen av hunger! Senare! Senare! Tids nog med himmelen! Livet först och döden sen! (139-140)

Nelle parole del contadino e del pescatore avvertiamo tutta la fatica della realtà, ma anche la determinazione dei due uomini, il che ridimensiona il messaggio di speranza portato dalla colomba, qui – di fatto – connotato come una semplice fuga dalla realtà. Successivamente il messaggero celeste si reca dalla giovane madre che sarà la vera protagonista del racconto e della quale ci viene descritta la triste situazione: in condizione di povertà deve mantenere una figlia piccola in assenza del padre, lontano da casa per motivi non chiariti<sup>30</sup>. Anche in questo caso il messaggio della colomba non va a segno o, meglio, assistendo al dialogo tenero ma pietoso di madre e figlia, essa decide di rimandare l'annuncio a un'altra occasione.

– Giv mamma en kyss! / Hon fick den av en liten halvöppen mun, som en fågelunges; och när modren erhöi en blick ur dessa ögon, blåa som linets blomma, då återstrålade hennes sköna ansikte av barnets harmlösa oskuld, och hon såg själv ut som ett lyckligt barn i solsken. / – Här sjunger jag inte om himmelrik, tänkte duvan, men kan jag tjäna dem, skall jag. / Och så flög hon till Solbyn, där hon hade förrättning. (140)

---

<sup>30</sup> La situazione familiare, come è stato notato, può ben rappresentare quella personale di Strindberg, lontano dalla moglie Harriet e dalla piccola Annemarie: cfr. MANGHI 2008, pp. XI-XII.

Possiamo chiederci cosa trattienga la colomba: il suo atteggiamento dà l'impressione della consapevolezza di trovarsi di fronte a un dolore grande, intimo e – in fondo – imperscrutabile, tanto che la chiarezza del messaggio evangelico si muta nel dubbio dovuto alla temporanea mancanza di risposte. Ma, accanto a questo, osserviamo come la scena sia dominata da un incontro luminoso, nel quale la madre attinge all'energia della figlia, trovando un momento di felicità: considerata da questo punto di vista, concludiamo che la colomba si trova di fronte alla potenza dell'affetto reciproco di madre e figlia, una testimonianza connotata – senza dubbio – di magia (quella che serve a superare le gravi difficoltà poco prima descritte) ma ancora una volta con radici salde nella realtà psicologica e affettiva dei due personaggi femminili<sup>31</sup>.

Un altro aspetto caratterizza la descrizione della giovane madre e del luogo in cui abita: i colori netti e vivaci, che ritroveremo più volte nel racconto<sup>32</sup>. Senza dubbio ciò appartiene al linguaggio della fiaba, alla sua forza visiva e alla sua inclinazione ad astrarre le figure dalla realtà (come se esse fossero rappresentate dai loro colori – presumibili simboli del loro stato d'animo – più che dalle loro forme o dalle loro parole). Ma, se teniamo presente l'inizio del racconto e quel che avverrà in seguito, intuiamo che il ricorrere dei colori può contenere in sé uno dei significati della storia e in questo passaggio si può scorgere un ponte tra due atteggiamenti simili: lo sguardo dell'anziana donna trasfigurato dai vetri colorati e lo sguardo

---

<sup>31</sup> Dalla prospettiva della nostra indagine, il paragone scelto da Strindberg si fa qui malizioso: la bambina diventa per un momento un piccolo uccellino, sostituendo la colomba in una sorta di passaggio di testimone. L'autore in questo modo – con la figura della colomba – ha connotato fantasticamente il personaggio della bambina (e le avventure che dovrà affrontare) prima ancora che ella entri nel racconto. Il suo ruolo nel seguito della storia conforta questa nostra osservazione: «Lillan, Blåvinge och flickan i 'När träsvalan kom i getapeln' har alla rollen av ett 'snällt barn'. Alla tre befinner sig i en småbarnsålder. Deras handlingar exponerar en oskuldfullhet (det naiva) och en omedvetenhet utan förstållning (barmhärtighet) [...] Ur protagonisternas perspektiv representerar barnet en förbindelse med det himmelska ursprunget. Genom sin antediluvianska härkomst har barnet en förmåga att visa vägen till den 'himmelrikets glädje', som duvan sjunger om i 'I midsommartider'», WESTIN 1998, p. 151.

<sup>32</sup> «Hon [modern] satt nu på verandan och sydde på handmaskinen; vit som en lilja var hon i ansiktet under den röda filthatten, som lik en vallmo låg på hennes svarta hår, svart som ett sorgflor» (140). È questo un esempio di come una descrizione oggettiva (naturalistica) possa ammantarsi di sfumature simboliche.

fantasioso della bambina, che per il resto del racconto condurrà la madre<sup>33</sup> lungo un percorso faticoso ma altrettanto vivace e colorato.

#### 4.2.1. *Un percorso iniziatico (apparentemente) soprannaturale*

Qui ha inizio l'azione fondamentale della fiaba: un percorso misterioso annunciato inizialmente come una semplice uscita per andare in città ad acquistare qualcosa (la bimba si augura giocattoli). Il carattere avventuroso dell'escursione appare tuttavia chiaro poco dopo: «Hon hade aldrig varit i byn förr; men hon visste att den låg åt solnedgången, på andra sidan ön: och bonden hade sagt att det var sex gårdsgårdar med sex grindar innan man kom fram» (141). La formula ricorda quella riservata alle prove di coraggio per la conquista (o la liberazione) di una principessa, o per l'acquisizione di un tesoro. In questo modo la narrazione si struttura per livelli e il lettore si aspetta un crescendo di elementi fantastici, se non addirittura soprannaturali. La considerazione generale che possiamo fare fin d'ora è che ciò non avviene: se da una parte il percorso non risparmia minacce alle protagoniste e rimane costantemente ammantato di mistero, dall'altra verificiamo che l'unico elemento soprannaturale, fin quasi alla fine della fiaba, è costituito dalla colomba, in grado di parlare e intenzionata a intervenire, sebbene anche il suo intervento risulti nella narrazione ambiguo<sup>34</sup>.

L'apertura dei diversi cancelli non prevede prove e non comporta difficoltà, segna soltanto il passaggio al livello successivo del percorso. Nell'ordine, madre e figlia incontrano una mandria di cavalli in libertà, richiamati e allontanati dal canto di un merlo; un gregge di pecore tra le quali un ariete che si muove all'indietro: il gruppo si ritira oltre l'orizzonte a seguito del canto di un'allodola; una palude con fiori bianchi e nere bacche

<sup>33</sup> Naturalmente è la madre a guidare e proteggere la piccola lungo tutto il percorso, ma il modo fantastico con il quale esso è descritto – a fronte della normalità degli esseri incontrati, come vedremo – fa pensare allo stupore di uno sguardo infantile e al sentirsi piccolo di un bambino nel grande mondo.

<sup>34</sup> D'altra parte, il realismo del racconto è ribadito da un particolare come le raccomandazioni del medico circa il piede delicato della bambina, elemento che accrescerà il dramma nella narrazione: «Läkarn hade förbjudit barnet att anstränga sin vänstra fot, ty den var så vek att den lätt kunde växa krokig» (141). La bambina non è vittima di alcun incantesimo, bensì di un normale problema fisico.

velenose, dalle quali la madre mette in guardia la figlia; una spaventosa oscurità bianca (la nebbia) dalla quale emergono due corni ricurvi (quelli di una mucca). Da questa prima rapida rassegna vediamo come ogni situazione oscilli tra il realistico e il fantastico in un modo molto preciso: circostanze reali e concrete (solo un po' insolite nella loro successione serrata) sono vissute come eventi prodigiosi a causa della paura e dello smarrimento delle protagoniste. La loro debolezza viene posta di fronte – anche se ogni volta per brevi momenti – al vigore della natura<sup>35</sup>, sebbene il lettore, rinunciando a immedesimarsi con l'ingenuità delle protagoniste, non trovi ostilità (ma semmai curiosità) in tutti quegli animali che si avvicinano a loro. Possiamo affermare che il carattere straordinario degli incontri corrisponde allo sguardo infantile, ossia che questa connotazione magica deriva dal modo in cui una bambina guarda il mondo, trovando inesauribili fonti di stupore e di terrore. Se la trasfigurazione della realtà da parte dell'anziana malata aveva un effetto gioioso e confortante, in questo lungo percorso si esplorano altre atmosfere – perlopiù disarmanti – ma la loro descrizione non prevede alcun elemento soprannaturale, semmai un'esaltazione della forza, del mistero, della minaccia che la realtà (così com'è) possiede.

Come detto, la colomba (e i suoi affini come il merlo e l'allodola) intervengono a cambiare il corso degli eventi: in tutti e tre i casi la loro presenza allontana la minaccia, ma la scena può – a nostro giudizio – essere letta sia in maniera fantastica (gli uccelli hanno comunicato qualcosa, ammonendo gli animali) sia in maniera realistica (il loro canto ha distratto o – forse – addirittura impaurito quegli animali). Il fatto che la presenza degli uccelli *salvatori* (o aiutanti, secondo le funzioni definite da Vladimir Propp<sup>36</sup>) conservi anche il carattere della coincidenza ci viene suggerito dal modo in cui è descritto l'ultimo intervento: quello della colomba che allontana un toro. «– O gud, bad hon; tag mitt liv, men skona den lillas! / Då hörde hon vingslag i luften; och när hon såg upp flög en vit duva inåt byn; men tjuren var borta» (143).

Le suppliche della madre, molto simili e ricorrenti come formule, indu-

<sup>35</sup> Questa forza viene in alcuni casi evidenziata, ma sempre ricorrendo a fenomeni realistici: «[...] en lös häst rusade fram, ställde sig mitt på vägen och skrek; och vid hans skrik svarades i skogen från höger och vänster och runtom; och det dånade i marken, knakade i grenar och smällde i stenar», *ibidem*.

<sup>36</sup> Cfr. PROPP 2000, capitoli III e VI.

cono il lettore a identificare questi volatili – peraltro già connotati in senso religioso e salvifico a seguito del canto della colomba – come salvatori, il cui intervento esaudisce le preghiere della donna; senza dubbio il percorso concepito da Strindberg in questa fiaba possiede anche tale connotazione, sia essa orientata in senso strettamente religioso o meno<sup>37</sup>. Tuttavia, a nostro giudizio, dal punto di vista stilistico (ma, di conseguenza, anche tematico) lo scrittore ha voluto mantenere un approccio realistico, segnalato da tutti gli indizi evidenziati finora, giocando con la possibilità di avere – per così dire – un lettore *ingenuo* e uno *smaliziato* (o disincantato).

La vicenda, secondo questa prospettiva, può dunque leggersi come un progressivo avvicinamento a una dimensione fantastica o, al contrario, come un costante ritorno a un'atmosfera realistica (a nostro giudizio l'aspetto infine prevalente), con il sospetto che Strindberg abbia voluto demistificare la componente soprannaturale (religiosa o magica) divertendosi a costruire situazioni potenzialmente straordinarie senza mai realizzarle pienamente. Rimane inoltre il dubbio se la vicenda costituisca un vero percorso di formazione. Nella parte finale della fiaba le protagoniste raggiungono il paese meta del loro viaggio, imbattendosi per caso nei preparativi per il funerale di una sposa: la tragedia della vita non viene qui sublimata con qualche espediente narrativo fiabesco, bensì si presenta in tutta la sua crudezza, sebbene la madre abbia il tatto di non parlarne alla figlia.

Modren hade känt igen henne! Det var den flickan, som skulle stå brud till midsommar, när sjömannen kom hem; men när sjömannen skrev, att han först kunde komma till hösten, så brast hennes hjärta; ty hon ville icke vänta till hösten, då träden fällt löven och stormarna börjat gå. / Hon hade lyssnat på duvans sång, och förstätt den. När nu den unga modren gick, visste hon vart hon skulle gå. (144)

<sup>37</sup> «[I]n *A mezzestate*, dove pure appare una colomba che invita al paradiso, [Strindberg] si compiace di inseguire fantasie esoteriche. Collocata all'inizio della raccolta, quasi come un preludio, è questa la fiaba più suggestiva, più 'astrale', per usare l'aggettivo che Strindberg riferisce alle fiabe di Andersen», MANGHI 2008, p. XI. La realtà infatti può assumere un valore simbolico (questa in fondo è la ricerca, portata all'estremo, del tardo Strindberg) e, peraltro, pare instaurarsi un parallelismo tra la giovane pronta a sposarsi a mezz'estate e la terra sposa con il Nord all'inizio della storia. Senza negare questa valenza alla fiaba (tenuto soprattutto conto degli interessi di Strindberg per l'esoterismo), la nostra intenzione è, diversamente, quella di evidenziare la persistenza di un atteggiamento consapevolmente realista in un genere tradizionalmente fantastico.

A questo punto la narrazione vede intensificarsi il tono fiabesco e il viaggio assume il carattere di una fuga dalla realtà, una fuga tuttavia pacifica e in dissolvenza<sup>38</sup>. Questa deviazione non conduce tuttavia a un luogo preciso, o, meglio, dopo aver alluso alle bianche coste sabbiose di un'isola verdeggiante sotto l'arcobaleno sulla quale persone vestite di bianco camminano tenendosi per mano (il cromatismo è insistito fino alla fine), l'azione si interrompe – come stesse concludendosi un sogno – e la fiaba finisce con uno scambio di battute tra madre e figlia, nel quale si può forse avvertire una separazione tra la condizione (e l'animo) della madre e quello della figlia, fino ad allora così unite nella sorpresa, nello sgomento e nella fragilità<sup>39</sup>. La realtà narrativa si ferma di fronte al fantastico o forse, dopotutto, è proprio il fantastico a rimanere a riva rispetto al reale.

#### 4.3. *La realtà 'fantastica' di un oggetto fuori contesto: Stora grusharpan*

Il tema della diversità di prospettiva, ossia dello sguardo 'altro' sulla realtà quotidiana viene sviluppato nella seconda fiaba, *Stora grusharpan*, della quale peraltro costituisce l'argomento principale: in questo caso, inoltre, la panoramica degli sguardi comprende occhi animali e occhi umani, dai più sentimentali ai più disincantati. Fin dall'inizio il lettore è portato ad adottare il punto di vista dei pesci, rappresentati nella prima scena da una blennia che sta mettendo in guardia il figlio dai pericoli del mare, portati ovviamente dai nemici dei pesci: gli uomini.

– Se på den! sa ålkusan, så ska du få lära dig världens ondska och försåt ... Se nu på'n; han har en piska i hand; och så kastar han ut snårten; där är den! Så

<sup>38</sup> L'incontro con la giovane sposa defunta costituisce in effetti una svolta nella storia: le due protagoniste si allontanano su una barca senza conducente e attraversano un mare di fiori di lino fino a un'isola verdeggiante sotto un arcobaleno, culmine della loro esperienza. «Ma il punto di arrivo, sapientemente preparato mediante una simbologia di lutto e di morte, e pure inaspettato, è l'approdo delle due derelitte a un'isola verdeggiante, 'dove non c'è né dolore né tormento'. Non è difficile riconoscervi la böckliniana *Isola dei morti*. Essa apparirà in seguito [...] nel finale di *Sonata di fantasmi* [*Spöksönsaten*, 1907]», MANGHI 2008, p. XII.

<sup>39</sup> «– Vad är det, mamma? / Modren kunde icke svara. / Är det himmelrik som duvan sjöng om? Vad är himmelrik, mamma? / – Det är ett ställe, barn, där alla människor äro vänner, svarade modren; där ingen sorg och ingen ofrid är. / – Då vill jag komma dit, sade barnet. / – Det vill jag också, sade den trötta, övergivna, prövade modren» (145-146).

kommer kläppen som drar neråt; där är den; men så kommer haken med en orm på! Det är den som du inte ska ta i mun, för då är du fast! Nå, det är bara dumma abborrar och mörtar som låter narra sig. Så nu vet du det! (147)

Se la prospettiva è straniante nella sua alterità, notiamo come la descrizione sia del tutto realistica, così come lo saranno tutte quelle successive. La fiaba è costruita sulle considerazioni dei pesci circa un oggetto nuovo – per loro incomprensibile – che un giorno, per caso, si assesta sul fondo del mare precipitando dalla superficie: si tratta di un pianoforte sfuggito di mano agli uomini che lo stavano portando da una nave sulla terraferma.

Nu skedde något som var alldeles obeskrivligt. Först lät det som när sextio dalkarlar spräcka ved; så öppnades en grop i vattnet som räckte ända ner på sjöbotten, och mellan tre stenar stod ett svart skåp som sjöng och spelte så det klingade och klangade, alldeles intill ålkusan och hennes son, vilka gävo sig ut på djupet. (147)

L'elemento drammatico è così definito: un oggetto estraneo e numerosi esseri viventi che non possono capire di che cosa si tratti e, di conseguenza, si abbandonano alle spiegazioni più fantasiose. Per capire questa fiaba occorre più che mai tenere presente il modello di Andersen, dato che la narrazione rielabora una delle fiabe dello scrittore danese: *Den store søslange*, la quale tratta dal punto di vista degli abitanti del mare il rapporto tra tecnica e natura. Strindberg ebbe un rapporto particolare con questo testo, dal momento che lo tradusse su commissione nel corso della seconda fase del suo rapporto con il favolista danese, com'egli ricorda nell'articolo citato<sup>40</sup>. Osserviamo che egli trae dal danese la situazione – con una componente fantastica tutta basata sulla natura degli osservatori e dell'oggetto osservato – ma la modella secondo le proprie esigenze, orientando la riflessione dalla scienza all'arte (e quindi, sotto questo aspetto, conferendo alla narrazione un valore universale più che storico).

<sup>40</sup> «Men vid tjugofem års ålder skulle jag en dag åt en förläggare översätta 'Andersens sista sagor'. Jag märkte nog att tiden gått fram över både honom och mig [...] Dessa sagor voro litet prosaiska, men en av dem var rolig; den hette 'Den stora sjöormen' och handlade om telegrafkabeln i Atlanten och om fiskarnas grubblande över denna nya fisk, 'som det inte var något slut på'. Det var bra påhittat, och det minns jag ännu», STRINDBERG 1905, p. 444.

Den grundläggande tematiken utgörs i bägge fallen av en konfrontation mellan natur och kultur. Telegrafkabeln, det främmande element som invaderar naturen, motsvaras i den strindbergska texten av bergmästarens pianino som en dag tappas från ångbåtsbryggan: hos Andersen är alltså handlingen styrd av människorna, hos Strindberg vilar den på en slumpmässighet. Och om den andersenska sjöormen kan sägas representera hur moderniteten och teknologin smälter samman med naturen, så representerar det strindbergska pianinot (som utvecklar nya toner och en ny musik under vattnet) konsten i relation till naturen<sup>41</sup>.

Sotto questo aspetto Strindberg pare valorizzare la componente romantica di Andersen, paradossalmente in un testo che invece tende al realismo e intende riflettere – o quantomeno alludere a – le implicazioni della modernità. Tuttavia, a una più attenta analisi, possiamo verificare che se Andersen mantiene sostanzialmente separati l'elemento innovativo dalla fauna marina che lo osserva, connotando il primo di una certa aura fantastica, Strindberg procede verso un'integrazione delle due dimensioni (e, quindi, dalla nostra prospettiva, dell'elemento potenzialmente fantastico con quello realistico), arrivando in maniera narrativamente raffinata a far dialogare i due mondi.

Hos Strindberg handlar det om en natur vars individer (fiskarna) till slut bestämmer sig för att benämna det främmande elementet 'grusharpa' – en vokalbulär som inte bara är oförenlig med fiskarnas egentliga erfarenhetssfär utan även med det andersenska sagoidiomet. Andersens saga slutar med att berättaren i metaforiska ordalag identifierar 'sjöormen' som 'Menneskehedens tankefyldte, i alle Sprog forkyndende og dog lydløse Kundskabsslange paa Godt og Ondt, den vidunderligste af Havets Vidundere, vor Tids *den store Søslange*.' [...] Den andersenska texten behåller också dess sagolika aura av märkvärdighet [...] Själv karaktäriserades Andersen texten som ett 'Nutids Eventyr', och framhåller att de nya uppfinningarna har gett honom rikt stoff till 'Digtning' [...] [H]os Strindberg utvecklas tematiken till en dialog, eller snarare en förbindelse, mellan fiskarnas och människans världar: de kommunicerar med varandra. Det främmande blir inte enbart integrerat och det okända görs inte enbart igenkännligt, utan får även en interaktiv verkan inom texten. Världen under ytan speglar och reflekterar den som finns ovanför<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> WESTIN 1998, p. 99.

<sup>42</sup> WESTIN 1998, pp. 99-100. La citazione di Andersen è tratta da ANDERSEN 1967, p. 169.

L'integrazione tra i due mondi viene costruita attraverso un parallelismo che porta i pesci a un atto linguistico inatteso, con il quale si umanizzano ulteriormente, e gli uomini a fantasie vagamente romantiche, con le quali essi fanno ricorso alla loro parte più istintuale o, se vogliamo, naturale, imitando (non consapevolmente, ma dal punto di vista del lettore) le fantasie 'ingenue' dei pesci nella prima parte del racconto<sup>43</sup>. Qui risiede l'aspetto fondamentale per la nostra indagine: se l'elemento fantastico degli animali parlanti evoca tutt'al più il linguaggio delle favole classiche (Esopo o Fedro), le reazioni, i discorsi, i moti d'animo si compiono in un contesto del tutto realistico. Che poi ciò conduca a un'armonia tra i due regni (umano e animale) risulta un elemento altrettanto realistico: le false supposizioni degli uomini in riva al mare (così come quelle dei pesci sul fondo) sono solo un errore romantico, fantasioso ma non certo un elemento fantastico.

En rosig sommarafton straxt efter, sutto två barn på ångbåtsbryggan, en gosse och en flicka [...] – Hör du? / – Ja. Vad är det? De spelar skalor. / – Nej, det är myggen som sjunger. / – Inte. Det är sjöjungfrun. / – Det finns inte någon sjöjungfru har magister sagt [...] Ett par nykomna badgäster satte sig ner på bryggan [...] Då hörde de musik som glasharmonika, men i nya tonarter, sådana endast de hade drömt, de som ville göra nytt på jorden [...] Så kom ett par gamla badgäster som kände knepet; och de gjorde sig ett nöje att säga högt: / – Det är bergmästarns sjunkna fortepiano. / Men bara det kom nya badgäster, som icke kände sveket, så sutto de och undrade och gladdes åt den okända musiken, ända tills det kom några äldre badgäster och upplyste dem om sveket. Sen gladdes de icke mer. (148-149)

Come si vede, l'intreccio di sogni e fantasie – oltre ad essere del tutto soggettivo – viene progressivamente ridotto a gioco e in tal modo ridimensionato. Questa dinamica ha una corrispondenza nella struttura della narrazione, poiché il pianoforte a poco a poco perde i suoi pezzi (consumato dagli elementi naturali) e infine i suoi resti vanno alla deriva uscendo di scena e ponendo fine alla magia<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> «Liksom fisksamhällets individer söker avmystifiera den främmande tingesten, göra den igenkännlig genom att artbestämma den och därmed integrera den i sin värld, försöker människorna identifiera de maritima toner som från pianinot (eller 'spelkistan' som Strindberg skriver) tränger upp ur djupet [...] Det är en musik som har kraft att framkalla människans innersta drömmar, längtan och minnen», WESTIN 1998, p. 100.

<sup>44</sup> Cfr. 149-150. Non possiamo sapere se Strindberg volesse in tal modo rappresentare

#### 4.4. *La visita a domicilio del soprannaturale: Sjusovaren*

La terza fiaba della raccolta propone una presenza dell'elemento fantastico inquietante e relativamente pervasiva, tuttavia – come vedremo – orientata più ad alimentare il senso di mistero della realtà e di smarrimento del protagonista che a sancire una trasfigurazione fantastica del reale. Il protagonista è un maestro di musica, vedovo e devoto nel ricordo della moglie, che ama dormire fino a tardi avendo peraltro trovate buone ragioni per farlo. Il suo atteggiamento, misurato quanto l'arte a cui si dedica, comunica un senso d'ordine necessario – dal punto di vista drammatico – al verificarsi di alcuni fatti insoliti, come la gran calura percepita di notte, una rosa appassita prima del tempo, il latte tiepido anziché freddo lasciatogli dalla cameriera e così via. Come si nota, si tratta – almeno all'inizio – di dettagli quasi insignificanti legati in parte alla pignoleria del maestro e che rivelano la sua mancanza di comprensione: egli infatti accusa invariabilmente la domestica di quanto accaduto. Lo sgradevole quadretto familiare, tuttavia, assume connotati inquietanti al verificarsi di fatti non imputabili a lei: la foto della moglie sull'altare domestico viene trovata arrotolata e scolorita, in seguito l'orologio batte tredici colpi, il pianoforte risulta scordato, la luce del sole disegna la figura di una svastica sulla tappezzeria. Molti degli eventi hanno a che fare con la luce e il calore, opponendosi al buio cercato dal maestro per conservare i propri strumenti e al freddo del suo animo, espresso dalla sua scontrosità. Lo sconcerto dell'uomo determina una momentanea riconciliazione in occasione dei fenomeni più eclatanti.

Slutligen en natt, själfva midsommarnatten, vaknade han vid att salsklockan slog tretton [...] Nu somnade han icke om, utan låg och lyssnade. Det knäppte uti salen, och så small det som när en möbel spricker. Strax efter tassade det på golvet och så började klockan slå; och hon slog, slog, femtio slag, och hundra. Det var hemskt! / Men nu sköt en ljusknippa in i sovrummet och kastade ut en figur på tapeten, en underlig figur som ett hak-kors [...] Det var således ljus tänt ute i salen. Men vem hade tänt det? Och det klingade med glas, alldeles som om gäster sutto där [...] men det talades icke. Nu hördes nya ljud, som när man bär gar segel, manglar kläder, eller sådant [...] / Och se nu: solen,

---

la sconfitta del sogno di fronte alla durezza della realtà o, anche, la grandezza del sogno rispetto ai limiti umani (e animali). Tuttavia appare evidente la progressiva consunzione dell'elemento *fantastico*, anche in questo caso ospite provvisorio della realtà in balia delle speculazioni dei viventi.

solen stod honom mitt i ansiktet, över blånande fjärdar och skogar i fjärran; solen hade gjort belysningen i salen och alla små skålmstyckena. Och det var hans födelsedag; och han välsignade solen som varit uppe så tidigt om morgnarna och spelat spratt åt sjuovaren. Och han välsignade hennes minne, som han kallat sitt livs sol. (154)

Evidentemente assistiamo a un crescendo degli eventi inspiegabili, ma dobbiamo tenere presenti alcuni aspetti: innanzitutto questi ultimi prodigi accadono la notte di mezz'estate, tradizionalmente – e letterariamente, basti pensare al dramma *Fröken Julie* (1888) dello stesso Strindberg – un momento *magico*, nel quale può succedere l'insolito e nel quale la realtà si apre al fantastico; quest'ultimo viene dunque accolto (atteso?) da una realtà particolarmente disponibile piuttosto che essere causa esso stesso di un'espansione della realtà. La notte di mezz'estate poi si colloca nel periodo in cui le notti sono più brevi: la luce del sole si presenta dunque come un elemento realistico connotato in maniera fantastica, del resto viene detto che il sole 'ha giocato uno scherzo' al dormiglione sorgendo presto. La figura proiettata è 'come una svastica' e il suo riconoscimento può anche essere imputato allo stato alterato del maestro (e alla tendenza umana a rilevare forme sensate). Il maestro sente rumori, ma non voci: rimane solo con i propri pensieri in un'atmosfera che evoca una festa con molti invitati. Nel complesso ci troviamo di fronte un'atmosfera onirica, indeterminata o quantomeno non colta dal protagonista nella sua determinatezza.

#### 4.4.1. *L'esperienza fantastica non cambia il protagonista*

Ma è soprattutto un altro aspetto a risultare significativo, vale a dire il rapporto del maestro con tutte le stranezze vissute nella fiaba. Alla fine del percorso il suo pensiero corre alla moglie defunta, presenza costante nella narrazione e unica *interlocutrice* per il protagonista in virtù del profondo affetto provato per lei. Il maestro è dunque sollecitato a ricondurre l'ultima immagine *magica* di quella notte, la rosa fresca, ai momenti migliori della povera moglie, ripercorrendo – in un moto compassionevole quanto, in fondo, masochista – lo sfiorire della donna.

Och rosen stod på hemmets altare och var alldeles frisk, så frisk som *hon* var innan hon blev trött på släpet. Trött! Ja hon var icke bland de starka; och livet var henne för brutalt med alla sina knuffar och stötar! Han hörde ännu i min-

net, när hon haft strykning eller rengöring, hur hon föll ner på soffan och klagade: jag är så trött! – Stackars liten, hon hörde inte hemma här, bara gav en gästroll, och så reste hon. / Och hon saknade sol, sa doktorn, men den gången hade de icke råd till solen, ty solvåningar kosta mera. / Men nu hade han sol utan att han vetat det, och han stod mitt i solen, men det var för sent. (154)

Così come la realtà si era trasformata – prima gradualmente, poi con un ritmo maggiore e con esiti sempre più evidenti – attorno al protagonista, con le sue riflessioni conclusive egli di fatto riprende il controllo della realtà: le sue constatazioni assumono inizialmente, grazie al contesto assoluto e prodigioso, il carattere di illuminazione, ma in breve trascolorano in un'elegia, un puro sfogo di sentimenti che nulla aggiunge a quanto espresso in altre parti del racconto.

Il prodigio in tal modo si esaurisce e rimane solo il mistero o, meglio, la perplessità del maestro di musica: «Midsommar var över, och solen skulle gå sin väg igen; bli borta ett år och komma igen. / Det är så underligt alltihop!» (154). La stranezza è ricondotta nel ritmo naturale dei fenomeni astronomici, qualcosa che in sé suscita da sempre la meraviglia dell'essere umano ma che nello stesso tempo non si può catalogare tra gli elementi fantastici. Del resto, l'esclamazione che conclude il racconto suggella di fatto – sia per la sua brevità sia per la sua posizione conclusiva – il ridimensionamento dell'atmosfera fantastica in qualche modo evocata (più che realizzata) in tutta la narrazione. Possiamo interpretarla come una rassegna all'incomprensibilità del mondo<sup>45</sup>, tuttavia, a nostro giudizio, mostra come il protagonista in fondo non sia stato travolto, ma solo visitato da elementi estranei, i quali, con discrezione, hanno poi preso congedo. Certo, alcuni fenomeni, come i colpi eccessivi dell'orologio, i rumori in soggiorno o la freschezza improvvisa della rosa hanno una connotazione fantastica più marcata; tuttavia in questa fiaba il soprannaturale, nonostante l'inquietudine portata nell'animo del maestro di musica, appare come trattenuto rispet-

<sup>45</sup> «Strindbergs sagotexter spelar på ett intrikat vis både med den frånvaro av tvekan som kännetecknar sagans hjälte och den typiska tvekan inför det fantastiska som utmärker 'la littérature fantastique' [enligt Todorov]. Textens protagonist kan acceptera vad som sker utan att förvånas i någon större utsträckning [...] eller, som kapellmästarn i 'Sjusovaren', låta sig förvånas, få en förklaring, men resignera i en insikt om att det oförklarliga i grunden inte låter sig tolkas eller förklaras: 'Det är så underligt alltihop!», WESTIN 1998, p. 210.

to agli elementi di realtà. Per questa fiaba, come per *I midsommartider*, possiamo immaginare due tipi di lettore, uno più sensibile al fantastico, l'altro più legato all'aspetto realistico, in un'ambiguità che infine lascia separate le due dimensioni e lascia il lettore al di qua del soprannaturale.

Questo aspetto può essere osservato da un'altra prospettiva, individuando nelle modalità con cui l'elemento fantastico è introdotto e – soprattutto – sviluppato nella narrazione non tanto una separazione tra i due mondi, quanto piuttosto un necessario rapporto di dipendenza della fantasia dalla realtà, una relazione di cui Strindberg sembra essere particolarmente consapevole nella scrittura delle due fiabe.

Vad är verkligt, vad är fantastiskt i det som sker och hur uppfattas det av protagonisten? Som Rosemary Jackson konstaterar [...] existerar 'the fantastic' endast i ett parasitärt eller symbiotiskt förhållande till det verkliga ('the real'), texten skriver in olika former av 'dubbla synvinklar' eller betraktelsesätt. Just denna inskrivna tvetydighet – en pendling mellan olika möjligheter till tolkning av vad som sker – utmärker flera av texterna i *Sagor*<sup>46</sup>.

Queste considerazioni applicate alle fiabe sostengono il fatto che Strindberg lavori sull'aspetto fantastico in direzione della realtà, o quantomeno non conceda al fantastico l'ultima parola, sebbene ne faccia ampio uso quale strumento letterario. Il ritorno alla (se non addirittura la permanenza nella) realtà appare la dinamica prevalente nei racconti che egli ha voluto definire 'fiabe'.

La costruzione di questi racconti subisce piuttosto un'essenziale connotazione fantastica in senso poetico, ossia come celebrazione della letteratura nella sua capacità di trasformare (e giocare con) la realtà, riflettendo sulle modalità della percezione umana più che affidandosi a sogni romantici sulla natura magica delle cose. L'attenzione di Strindberg per il fantastico ha in questa raccolta un sostanziale (anche se non esclusivo) valore metaletterario<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> WESTIN 1998, p. 208. Le citazioni da Rosemary Jackson sono tratte da JACKSON 1981, p. 20.

<sup>47</sup> «För Strindberg är sagan lierad med en gestaltning och/eller en upplevelse av ett fantastiskt eller övernaturligt skeende. Uppfattning om fantasin emanerar ur olika, ofta romantisk orienterade föreställningar om sagans poetiska väsen [...] Sagan poetiserar fiktionens verklighet och uppenbarar dess fantastiska och dolda dimensioner. Den fungerar som ett narrativt trollspö i den litterära texten och förändrar genom sin kapacitet till illu-

#### 4.5. Una 'vera' fiaba a conclusione della raccolta

Gli esempi proposti sono stati scelti per il loro carattere meno realistico rispetto agli altri della raccolta, il che li rende più adatti alla nostra indagine. Può essere significativo considerare brevemente il racconto che più di ogni altro si avvicina all'idea di fiaba tradizionale, ossia *Blåvinge finner guldpudran*, che forse non a caso è posta a conclusione della raccolta: in questa storia la protagonista è impegnata nella ricerca di una pianta che sola può indicare una sorgente d'acqua, indispensabile alla vita nell'isola<sup>48</sup>. Ella è l'unica a essere identificata da un nome, che peraltro è un soprannome (anche questo contribuisce all'indeterminatezza o alla 'sublimazione' tipica delle fiabe), si avventura là dove altri hanno fallito e viene sottoposta a una serie di prove – di carattere – per portare a termine il compito delicato. Diversi elementi dunque rendono questa narrazione una fiaba, la cui protagonista ci viene presentata nel seguente modo:

Men det fanns en liten flicka, som inte gick i skolan än; hennes far var dragon, ägde ett litet torp, var mera fattig än rik. Hans enda skatt var den lilla dottern; och hon kallades i byn med det vackra namnet Blåvinge, därför att hon alltid var klädd i en himmelsblå tröja med vida ärmar, som viftade när hon rörde på sig. Blåvingen är för övrigt en liten blå fjärl som syns i högsommarn på grässtrån, och hans vingar likna bladen på linblomman, en flygande linblomma som har munspröt, där stoftsträngarne sitta. (201)

Notiamo in primo luogo come l'eroina della fiaba sia di umili origini, fatto che – contrapposto alla ricchezza del proprietario dell'isola – la rende il soggetto ideale per un riscatto sociale (la piccola poi giunge dopo i tentativi falliti di 'un uomo graziato dal Signore', un raddomante e tutti gli scolari, dunque gente più preparata o più istruita). Anche questa è una situazione tipica delle fiabe. Tuttavia, la connotazione fantastica (lo stesso fatto che la più 'sprovveduta' troverà l'oggetto del desiderio) è ottenuta – qui e in seguito – più con un effetto di suggestione che con un vero e

---

sionsmakeri synen på världen. Sagan alstrar dessutom en rad metaforer för själva konsten att berätta sagor», WESTIN 1998, p. 211.

<sup>48</sup> Questa ricerca 'eroica' viene tuttavia inserita in un contesto prosaico: le prime, inutili ricerche dell'acqua vengono compiute dall'uomo ricco (innominato) che ha acquistato l'isola povera e vi ha costruito una villa con un proprio imbarcadere e un parco ricco di vegetazione.

proprio ricorso o allusione alla magia. Se forse è azzardato cogliere nello *status* del padre ‘dragone’ un richiamo al ‘drago’ (*drake* in svedese, la cui figlia inoltre è definita *skatt*), in tal modo smitizzato, la descrizione di Blåvinge si basa su un passaggio dall’uno all’altro regno dei viventi: dall’umano all’animale (la farfalla) al vegetale (i fiori di lino), in un’armonia che esprime l’unità del creato (e forse quel carattere etico per cui, ancora prima di dimostrare il proprio valore, la protagonista merita il successo). Abbiamo pertanto una celebrazione della vita reale, nei suoi dettagli minimi, piuttosto che un ingresso del fantastico. Questa connotazione, fin qui forse legittima e poco sorprendente, si mantiene nelle tappe successive del viaggio di Blåvinge: l’omino che incontra le fa una lezione di scienze naturali (in ciò Strindberg pare dar sfogo a una delle sue passioni) e manifesta un tratto di magia solo ringiovanendo all’improvviso quando la bambina lo saluta con un bacio. Ma è solo un passaggio: le prove che ella dovrà superare (non spettegolare, non mentire, non essere curiosa) non hanno nulla di magico o soprannaturale, non prevedono l’uso di particolari poteri o strumenti né l’occorrenza di circostanze inverosimili. Ancora una volta, si tratta di una serie di situazioni concrete rese straordinarie dalla loro collocazione nell’ambito di una ricerca. Del resto, la stessa ricerca non è magica o fantastica: la ‘Cipriadoro’ esiste e il suo ruolo è quello di indicare una sorgente d’acqua. Possiamo verificare come Strindberg dia spazio in questa fiaba alla dimensione etica del genere, premiando una bambina effettivamente meritevole<sup>49</sup>, mentre la dimensione fantastica si esplica nella celebrazione della natura e delle sue bellezze<sup>50</sup>. Non passa tuttavia inosservata la vena satirica di Strindberg, che rende ‘l’oro’ meta della ricerca frutto di un’abile mossa commerciale, come la costruzione di una stazione balneare e di varie infrastrutture, quasi a dire che nella modernità la ricchezza deve essere abbinata al senso degli affari.

<sup>49</sup> Le qualità della piccola protagonista sono più volte sottolineate dalla voce narrante e dai personaggi incontrati. Ella poi riporterà l’umanità nelle persone che l’avevano smarrita: «Ur din lilla hand skall den rike mannen få det friska vattnet för sin torra själ, och genom dig skall denna ö bli välsignad» (203).

<sup>50</sup> «In questa fiaba, messa a conclusione della raccolta, appare chiaramente l’intenzione di Strindberg di far entrare a pieno diritto il paesaggio svedese nel regno della fiaba, come vi era entrata, per merito di Andersen, la Danimarca», MANGHI 2008, p. XV.

#### 4.5.1. *Una possibile lettura esoterica (ma tanto simbolica da non compromettere il realismo)*

Come è stato notato, la fiaba si presta a un secondo livello interpretativo, il quale chiama in causa l'interesse di Strindberg per l'alchimia, oltre al valore metaletterario della storia. Ci sembra corretto e opportuno proporre anche questa lettura e metterla in dialogo con la nostra analisi.

Att 'Blåvinge finner guldpuddran' fått en sådan attraktion som barnläsning ligger säkert i dess starka fokusering på barnet, den lilla flickan Blåvinge. Hon är sagans protagonist och hjälte [...] Texten följer ett ideologiskt mönster som vi känner från otaliga folksagor. Den gestaltar en process av successiv harmonisering [...] Det som faktiskt sker i sagan behöver vi inte tveka om. Frågan är *hur* detta sker [...] Texten startar alltså i en brist (källvattnet) och fortsätter med införandet av en, sedan andra gått bet på uppgiften, för uppdraget predestinerad och solitär hjälte (Blåvinge) [...] Sagokoden – den episka ordningen [hjalte, hjälper, uppdrag osv] – ger också berättelsen dess struktur, men den utsäger inget om textens poetiska dimension, den symboliska undertext och de korrespondenser som ger berättelsen en djupare betydelsenivå. Inte heller utsäger den något om textens vilja att skapa en fantastisk dimension utifrån de tecken som naturen erbjuder människan – en sorts naturalistisk ockultism av det slag som Strindberg beundrade hos Linné<sup>51</sup>.

Un'interpretazione di questo tipo chiama dunque in causa le 'corrispondenze', concetto studiato da Strindberg nelle opere di Emanuel Swedenborg (1688-1772) ma in un certo modo applicato anche alle scienze naturali<sup>52</sup>. Essa individua una 'dimensione fantastica' strettamente connessa ai 'segni che la natura offre all'uomo', di conseguenza una fantasia realistica, che non evade dalla realtà ma ne deriva, non trasfigura il reale ma piuttosto ne è generata. Alla luce delle conoscenze occultiste (alchemiche) di Strindberg gli elementi possono assumere coerentemente un valore simbolico.

De två 'företeelser' som här skrivs in i ett 'sammanhang', på ett symbolisk maner, är fjärilen – flickan Blåvinge, och guldpet – örten guldpuddran. Korrespondensen mellan djurriket och växtriket, fjärilen som så att säga befruktar blomman, leder till en syntes: konsten att göra guld. I förlängningen en bild av

<sup>51</sup> WESTIN 1998, pp. 160-161.

<sup>52</sup> «Jag är naturalist-ockultisten, som Linné, min store lärare». STRINDBERG 1969 (*Brev XI*, nr 3305), p. 219.

konsten att ge nytt liv. Blåvinges sökande efter guldpuddran som visar källdrag kan tolkas som ett sökande efter livets vatten. Det motivet har urgamla rötter i sagotraditionen. Detsamma gäller koncentrationen till guld. Sagan har en förkärlek för inflexibla material, som metaller (guld, silver, koppar) och mineraler [...] Blåvinges väg till guld går över kopparen och silvret. Under en 'silverlind' ligger, i enlighet med trädgårdsmästarens anvisningar, en 'kopparorm' som visar henne 'vägen till guldpuddran'<sup>53</sup>.

Questa connotazione alchemica (filosofica) traccia un percorso significativo nella fiaba e certo rende ancora più epica la figura di Blåvinge, tuttavia – a nostro giudizio – essa si pone come una strada parallela alle vicende del racconto, rendendo i suoi elementi fantastici in sé e non trasfigurati né travolti da elementi soprannaturali. Strindberg, in altri termini, pare aver qui giocato con i termini della ricerca alchemica inserendoli in una vicenda reale, quasi a trasfigurare la fantasia (il soprannaturale) in realtà anziché il contrario<sup>54</sup>.

#### 4.6. *A lezione di storia svedese un passo al di là della realtà*

Un'ulteriore, eloquente esempio di un uso realistico dell'elemento fantastico è dato dalla fiaba *Gullhjälmarna i Ålleberg*, cui si accennava all'inizio, nella quale il protagonista Anders si imbatte in un vero e proprio regno parallelo custodito dentro a una montagna presso Skansen (194-199). L'ingresso in questa nuova dimensione è preceduto e accompagnato dalla presenza di esseri magici e tipicamente fiabeschi: animali parlanti, nani, giganti, infine gli Elmidor. Tuttavia i discorsi che hanno luogo dentro alla montagna si indirizzano fin da subito sull'argomento politico e sulla storia della Svezia, riguardo alla quale Strindberg mette in bocca ai vari personaggi giudizi molto pesanti e sarcastici, sintetizzando nell'incalzante scambio di battute l'involuzione di un Paese. Altri elementi fantastici arricchiscono

<sup>53</sup> WESTIN 1998, p. 161. Le citazioni iniziali si riferiscono a una definizione di Strindberg sulla natura del poeta contenuta in *Blomstermålningar och djurstycken* (1888): «en herre som har fantasi, det är förmåga att kombinera företeelser, se sammanhang, ordna och gallra», STRINDBERG 1985, p. 215. Per le citazioni dalla fiaba cfr. 203.

<sup>54</sup> In questo caso il gioco di Strindberg è particolarmente attento: il tiglio è 'argentato' (come può essere realmente), il serpente è 'ramato' perché il suo nome popolare è *kopparorm* e l'oro è quello della pianta *magica*.

la vicenda, come la presenza di numerosi sovrani svedesi *resuscitati* per l'occasione, ma, come si può vedere, essi sono funzionali alla trama e all'intento quasi pamphlettistico del racconto. Di fronte a una così chiara esibizione di *vis polemica*, definita peraltro da puntuali riferimenti storici con tanto di date, possiamo chiederci quale ruolo abbia la fantasia fiabesca. La nostra opinione è che essa veicoli due tipi di messaggi, impliciti nella vicenda: da una parte l'idea che certe conversazioni possano avvenire non alla luce del sole, quanto piuttosto nel buio di una montagna, e che pertanto si alluda a una certa censura – quantomeno di fatto – nei dibattiti pubblici; d'altra parte, la consapevolezza e l'arguzia degli Elmidoro (ma non dei sovrani, che si limitano a chiedere notizie e poi a ritirarsi sconsolati) suggerisce per contrasto l'insipienza degli Svedesi (e degli Europei) loro contemporanei. In ogni caso è molto evidente l'orientamento realistico di tutti gli elementi fantastici: possiamo ulteriormente osservare come certa insolenza sia in qualche modo connaturata agli esseri fantastici, tradizionalmente presentati liberi dai vincoli e dai conformismi degli umani oppure – d'altro canto – particolarmente ostili in quanto *mostri* rispetto agli uomini. Verifichiamo dunque come Strindberg abbia trovato nel genere della fiaba gli strumenti utili a un nuovo modo di condurre una polemica politica già sviluppata nel genere narrativo o saggistico.

## 5. CONCLUSIONI

Abbiamo visto come la fiaba o comunque l'elemento fiabesco sia ben presente nella scrittura di Strindberg, a fronte di un'attenzione della critica relativamente contenuta. Lo scrittore si mostrò affascinato dal genere per diversi motivi, tra i quali la sua diffusione popolare, il legame con una visione (apparentemente) semplice della vita e i ricordi dell'infanzia. Decisiva, nell'apprendistato di Strindberg, fu la lettura delle fiabe di Andersen (del quale egli comunque apprezzava anche i romanzi), accolte innanzitutto nella loro forza epica ed etica. Egli lo elesse a proprio maestro di fantasia fiabesca, intendendo con questo termine la capacità dell'atteggiamento fiabesco di poetizzare e rendere magica la realtà, liberando energie altrimenti inespresse. Dal punto di vista narrativo (e, dunque, stilistico) notiamo una particolare attenzione di Strindberg al rapporto tra l'elemento magico (o soprannaturale) e quello realistico nei testi di Andersen, una relazione del resto peculiare che differenzia le sue fiabe d'autore da quelle popolari.

L'autore svedese definì 'Sagor' diversi suoi scritti ed elementi fiabeschi sono stati individuati anche nei suoi drammi, tuttavia pubblicò con il titolo di *Sagor* solo la raccolta oggetto di questo contributo. Del resto, se risulta difficile comprendere cosa egli intendesse con il termine *sagor* a dispetto dei numerosi esperimenti letterari in questo senso, egli arrivò anche a considerare questa denominazione come discriminante nella raccolta delle proprie opere. Senza dubbio – come è stato rilevato in sede critica – l'immaginario fiabesco ha alimentato parte di quella letteratura volutamente irrazionale, mitica e fantasiosa che ha trovato espressione soprattutto nei suoi drammi a partire dagli anni Novanta. Sottoposta a trasformazioni di vario tipo, la fiaba ha in un certo senso soddisfatto la necessità da parte di Strindberg di esplorare non solo nuove dimensioni, ma anche e soprattutto nuovi metodi di indagine della realtà e dell'animo umano. Nella raccolta *Sagor*, invece, troviamo piuttosto un uso diverso delle qualità fiabesche, un utilizzo per così dire più tecnico, più controllato e decisamente più contenuto delle potenzialità fantastiche del genere, come se lo scrittore volesse tornare a una letteratura realistica arricchita tuttavia della sua esperienza della fiaba. Quest'atteggiamento è particolarmente significativo nei testi di per sé concepiti come racconti fantastici, nei quali – come si spera di aver dimostrato – lo scrittore si mostra sempre attento a guidare ogni elemento potenzialmente soprannaturale dalla prospettiva della realtà, della concretezza e della quotidianità, mirando piuttosto a celebrare la meraviglia insita nelle cose di tutti i giorni. Se sono certo possibili letture alchemiche od occultiste delle storie presentate, il *gioco* letterario di Strindberg si orienta a nostro giudizio verso un solido realismo, con il gusto di sperimentarlo in tutta la libertà concessa al genere della fiaba e, forse, testimoniando il desiderio di dare credito alla realtà più che affidarsi all'aspetto fantastico. Nella fiaba Strindberg trovò quell'apparente ingenuità che poteva fornirgli nuovi strumenti per la propria indagine letteraria e quella vitalità necessaria a rinvigorire la sua scrittura in un periodo di crisi personale e di ispirazione. Senza dubbio, poi, egli rinvenne nella pratica di testi fiabeschi un'antica passione – legata soprattutto alla lettura di Andersen – dimensione ideale per ricostituire una qualche unità della propria esperienza. Al di là degli esiti (qui non indagati) dell'inserimento di elementi fiabeschi in altre opere (soprattutto drammatiche), la raccolta *Sagor* testimonia quanto il patrimonio delle fiabe influì sulla sua scrittura realistica, attraverso una riflessione implicita (come ci pare di poter intuire) sui suoi limiti e

sulle sue potenzialità, esplorate nel contesto insolito di un genere tradizionalmente fantastico.

### Bibliografia

- ANDERSEN Hans Christian, *H. C. Andersens Eventyr*, kritisk udg. efter de originale Eventyrhæfter med Varianter ved Erik Dal og Kommentar ved Erling Nielsen, V, København 1967.
- BRANDELL Gunnar, *Strindberg – ett författarliv*, fjärde delen, *Hemkomsten – det nya dramat 1898-1912*, Stockholm 1989.
- JACKSON Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London and New York 1981.
- LAMM Martin, *August Strindberg*, Stockholm 1948<sup>2</sup>.
- LÜTHI Max, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern und München 1968<sup>3</sup>.
- LÜTHI Max, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf/Köln 1975.
- MALMSTRÖM Krister, *Studier i Strindbergs Sagor*, Stockholm 1964.
- MANGHI Alda Castagnoli, *Introduzione*, in STRINDBERG, *Fiabe*, VII-XVI.
- PROPP Vladimir, *Morfologia della fiaba* (1928), Torino 2000.
- STRINDBERG A., *H. C. Andersen. Till Andersens-jubileet 2 april 1905*, articolo apparso su *Politiken*, <http://runeberg.org/strindbg/eftersl/0443.html>
- STRINDBERG August, *Sagor*, in *Skrifter av August Strindberg*, V, utg. och försedda med kommentarer av Gunnar Brandell, Stockholm 1962, 137-204.
- STRINDBERG A., *Brev. X, Februari 1894-april 1895*, utg. och red. Torsten Eklund, Stockholm 1968.
- STRINDBERG A., *Brev. XI, Maj 1895-november 1896*, utg. och red. Torsten Eklund, Stockholm 1969.
- STRINDBERG A., *Brev. XIII, September 1898-december 1900*, utg. och red. Torsten Eklund, Stockholm 1972.
- STRINDBERG A., *Brev. XV, April 1904-april 1907*, utg. och red. Torsten Eklund, Stockholm 1976.
- STRINDBERG A., *Vivisektioner; Blomstermålningar och djurstycken; Skildringar av naturen; Silverträsket*, texten redigerad och kommenterad av Hans Lindström, Nationalupplagan, Band 29, Stockholm 1985.
- STRINDBERG A., *Fiabe*, a cura di Cristiano Calcagno, Milano 2008<sup>2</sup>.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.
- WESTIN Boel, *Strindberg, sagan och skriften*, Stockholm 1998.



MITI E ARCHETIPI NELLA RISCrittURA  
DI *ETT DRÖMSPEL* DI AUGUST STRINDBERG  
NELLA REGIA DI INGMAR BERGMAN

di  
Angela Iuliano  
Napoli

*Ett drömspel* è un'opera teatrale di August Strindberg composta nel 1901, completata nell'anno successivo e messa in scena nel 1907. Si colloca cronologicamente nel gruppo di composizioni eterogenee definite *post-Inferno*, successive dunque all'opera, edita in francese negli anni 1896-97, che fa da spartiacque nella vita letteraria e personale dell'autore.

Tra il 1963 e il 1986 Ingmar Bergman mette in scena per quattro volte quest'opera offrendo una prospettiva di lettura interessante e proponendo un'interpretazione singolare, evidente nelle scelte teatrali messe in atto. Le rappresentazioni di Bergman si presentano come delle riscritture in chiave realistica, senza nessun riferimento al simbolismo che sottende l'opera. In questo saggio saranno ipotizzate le motivazioni che hanno dettato tali scelte; prima di entrare nel merito delle quattro rappresentazioni di Ingmar Bergman, tuttavia, è necessario soffermarsi sugli aspetti simbolici presenti e rilevanti nell'opera di Strindberg, e soprattutto sulle implicazioni filosofiche e teosofiche.

Il dramma si presenta come una serie di *tableaux* in cui protagonista è Agnes, Figlia del dio vedico Indra, discesa sulla Terra per rendere testimonianza alla sofferenza umana. Nella sua vita terrena ricopre di volta in volta il ruolo di figlia, di moglie e di madre e attraverso questi ruoli vive di persona le sofferenze umane; nel suo percorso incontra diversi personaggi, soprattutto maschili, tra i quali l'Ufficiale, l'Avvocato e il Poeta. Dopo aver sperimentato tutti i tipi di sofferenza umana, come ad esempio la povertà, la crudeltà e la frustrazione dovuta alla routine della vita familiare, la Figlia di Indra conclude che gli esseri umani sono esseri da compiangere, e così, ritorna al cielo bruciando all'interno di un castello in fiamme.

Al succedersi dei *tableaux* si palesano man mano numerosi elementi simbolici e riferimenti metafisici che invitano a una lettura che tenga in considerazione gli interessi culturali di Strindberg circa la dottrina teosofica di ispirazione gnostica, gli scritti di Swedenborg, la filosofia di Schopenhauer, e gli interessi alle religioni induista e buddista<sup>1</sup>.

Gli elementi riguardanti la religione induista furono aggiunti da Strindberg solo cinque anni dopo la composizione originaria, forse perché i miti hindu ben illustravano ciò che Strindberg aveva autonomamente concepito. Nella sua espressione più essenziale, infatti, l'induismo presenta una propria concezione di unità del divino che assume varie forme, tra cui quella deteriore della materia, che inconsapevolmente partecipa a questa unità. Agnes è la rappresentazione più evidente di questa unità, in quanto divinità divenuta umana; ella ha uno scopo salvifico: salvare l'uomo dalla sua sofferenza rivelandogli la verità circa la sua esistenza, e cioè che l'uomo gode della stessa essenza divina e la sofferenza a cui l'esistenza terrena lo sottopone è illusoria. L'opportunità di salvezza che Agnes offre, scaturisce dalla conoscenza, dalla comprensione cioè della verità profonda delle cose: tutti i fenomeni, in sintesi, non sono che manifestazioni diverse di un'unica essenza vitale. La figura di Agnes pertanto riassume in sé i principi dell'induismo e quelli della dottrina gnostica: l'unità del divino e il raggiungimento della salvezza attraverso la consapevolezza di ciò.

Probabilmente Strindberg viene a contatto con le dottrine hindu attraverso la mediazione della filosofia di Schopenhauer, a lui nota già dagli anni '70: il sogno è l'illusione della realtà, la realtà stessa è sogno, ogni uomo è protagonista del proprio sogno e contemporaneamente comparsa del sogno altrui, per cui l'esistenza si configura come un intreccio di sogni<sup>2</sup>. L'illusione del reale è *Maya*, che negli scritti del *Rgveda* corrisponde al principio materiale, cioè alla madre terra che, unendosi al principio divino (*Brahman*), genera il mondo. È un principio femminile quello che governa il mondo, capace di creare e distruggere senza consapevolezza.

La religione induista compare nel dramma anche attraverso il riferimento al dio Varuna che, nella cosmologia hindu, è colui che intrappola lo spirito nella materia. A salvare lo spirito quindi interviene la Figlia di Indra, dio dei fulmini, il cui nome è Agnes. La scelta di questo nome richiama

<sup>1</sup> CARLSON 1982, p. 139.

<sup>2</sup> ROBINSON 2008a, p. 462.

almeno tre significati: il primo etimologico, di origine greca, che significa purezza e castità, legato anche alle notizie agiografiche circa la martire cristiana; il secondo connesso all'*agnus dei*, per cui la protagonista assume nell'opera una funzione cristologica; il terzo legato ad Agni, dio hindu del fuoco. Queste divinità sono presenti in un'opera sui miti indiani di Rydberg<sup>3</sup>, nota a Strindberg che ne parla in una lettera diretta a Torsten Hedlund del 28 marzo 1896<sup>4</sup>; dagli scambi epistolari di Strindberg emerge anche l'interesse per il buddismo, in particolare per il testo *Le Buddhisme* di G. de Lafont, del 1895, dal quale si può ipotizzare che abbia mutuato la figura del *Bodhisattva*. Il *Bodhisattva* è una figura compassionevole che ha visto l'illuminazione, è a un passo da essa, ma, invece di abbracciarla, si ferma ad aiutare gli altri a raggiungerla. Ciò è quanto fa Agnes che, pur partecipe e consapevole del divino, scende sulla terra ad ascoltare il lamento dell'uomo e a illustrargli la conoscenza (come ad esempio fa con l'Ufficiale, personaggio incontrato all'inizio del dramma, che è fermo nelle stalle, trascorre la vita in attesa di un amore. A questi Agnes spiega che egli *deve* sentire il desiderio di fuggire la sua condizione).

OFFICERN: Varför skall jag då vakta hästar? Sköta stall och låta köra ut strö?

DOTTERN: För att du skall längta därifrån!

OFFICERN: Jag längtar, men det är så besvärligt att ta sig ur det!

DOTTERN: Men det är en plikt söka friheten i ljuset<sup>5</sup>.

La religione hindu offre la base mitologica per spiegare l'unità del divino che, per altre vie, trova espressione nelle dottrine teosofiche da Strindberg abbracciate per via swedenborghiana: esiste un'intima corrispondenza tra le cose che sono espressione di un'unica entità<sup>6</sup>. Ciò è quanto accade nel sogno, in cui la realtà, che altrimenti produce la vita del soggetto, è

<sup>3</sup> RYDBERG 1886.

<sup>4</sup> ROBINSON 2008a, p. 548.

<sup>5</sup> STRINDBERG 1994, p. 20; trad.: «L'Ufficiale: Perché, allora, dovrei badare ai cavalli? Perché mi dovrei occupare della stalla, di far portare furi lo strame? / La Figlia: Perché ti venga il desiderio di andartene! / L'Ufficiale: Io voglio, ma è così difficile staccarsi! / La Figlia: Cercare la libertà nella luce, è un dovere!».

<sup>6</sup> Come scrive in una lettera a Hedlund del 15 maggio 1896, Strindberg venne a contatto con la Società Swedenborghiana di Parigi e iniziò a studiare i testi di Swedenborg dopo l'illuminante lettura di *Séraphita* di Balzac (cfr. ROBINSON 2008a, p. 552).

determinata dal soggetto stesso e pertanto trasformata dall'interno, in quanto manifestazione di una forza creativa. All'interno del sogno si muovono pertanto soggetti apparentemente diversi, ma che devono essere intesi come proiezione di un'unica e medesima entità.

In grado di comprendere questa verità sono Agnes, già consapevole, e il Poeta. Egli può comprendere il *divino* perché anche egli, attraverso la propria arte, è in grado di creare una realtà, l'opera letteraria, che, pur essendo manifestazione di una soggettività (quella del Poeta), è oggettivamente una realtà compiuta e di per sé sufficiente. Esiste pertanto un parallelismo tra principio divino, arte poetica e sogno: tutti e tre *creano* e ciò che creano è realtà oggettiva e soggettiva allo stesso tempo.

Il mondo creato dal sogno non ha una logica, pertanto non hanno coerenza logica né ordine cronologico lineare le scene del dramma che si susseguono proprio come immagini di un sogno. Nemmeno il tempo è lineare, esso è anzi reversibile e ha un andamento ciclico, così come è concepito nelle complesse architetture cosmologiche teosofiche. Così, ad esempio, i pochi minuti che l'Ufficiale trascorre in attesa di Victoria all'inizio del dramma rappresentano tutta la sua vita, per cui il giovane uomo felice diventa un uomo dai capelli bianchi, e poi un vecchio. Allo stesso modo la ciclicità del tempo è rappresentata dalle piante presenti sulla scena: il tiglio che perde le foglie e rinvigorisce, o l'aconito che appassisce e rifiorisce. Anche l'elemento scenico più caratteristico del dramma, un castello, partecipa a questo ciclo, esso infatti cresce durante l'intera rappresentazione e alla fine del dramma sul tetto sboccia un fiore.

Neanche in riferimento allo spazio esiste una continuità logica: lo spazio si comprime o moltiplica per tutto il tempo, ma si tratta sempre della stessa stanza scenica; in ogni scena c'è almeno un elemento permanente, la cui funzione a volte cambia, che mostra l'identità e la continuità spaziale tra le scene, mentre queste mutano. I cambi scena avvengono in questa successione: nella prima scena *terrena* il castello che cresce è visto dall'esterno, dopodiché lo sfondo si apre sull'interno del castello, ma di fatto la scena è costituita dalla medesima stanza. La scena cambia la sua forma più volte, come in un sogno, pertanto il teatro si trasforma in uno studio legale, poi in una chiesa, cosicché gli oggetti di scena assumono nuove funzionalità e il fondo viene ancora sollevato. Il nuovo fondo, che rappresenta un organo da chiesa, diventa la Grotta di Fingal nella scena successiva, attraverso cambiamenti di illuminazione. Dalla prima scena della grotta si arriva alla casa

dell'Avvocato; nella scena successiva i mobili nella stanza cambiano funzione, il letto si trasforma in tenda per la quarantena, e il fondo sale, cosicché ci si ritrova in una sorta di inferno; poi la stessa scena diventa lo sfondo per il paradiso naturale di *Fagervik*; da qui si passa all'interno della scuola. Da questo momento in poi iniziano a tornare le immagini di scene precedenti.

La continuità che riguarda tempo e spazio, coinvolge anche i personaggi: la Figlia del dio Indra ad esempio rappresenta il divino e allo stesso tempo si identifica con tutta l'umanità nel suo vagare attraverso l'esistenza umana, sperimentando la sofferenza, nei vari ruoli femminili che assume. Gli uomini nel dramma esprimono la diversità e l'identità contemporaneamente: l'Ufficiale rappresenta sia l'amore disperato, la sofferenza e i paradossi delle emozioni terrene, sia l'anima umana che soffre nella prigionia della materia; egli siede nel castello come un prigioniero e, nella sua ignoranza, ha paura della liberazione che la Figlia di Indra intende recargli. L'Avvocato è marito e padre, ma anche capro espiatorio dell'umanità: infatti a causa della sua professione assume su di sé i peccati degli altri uomini e, nella scena della chiesa, riceve pertanto una corona di spine al posto di una alloro. Il Poeta riunisce in sé tutti i ruoli che rappresentano una relazione con l'universale: egli è l'intermediario maschile tra il terreno e il divino, così come la Figlia di Indra è quello femminile.

L'intera struttura del dramma – tempo, luogo, persone – funziona in modo da esprimere sia identità sia differenza, cioè l'unità nella diversità: è sempre la stessa coscienza in continua evoluzione che costantemente prende nuove forme. Di ciò sono consapevoli, come è già stato detto, Agnes, in quanto figura divina, e il Poeta, il cui compito è mettere in contatto gli uomini con gli dei. Il Poeta è in grado di creare con la sua arte un mondo di per sé finito, analogamente a colui che sogna: costui crea un mondo definito e coerente, benché apparentemente privo di logica. Dal momento che egli è creatore di una realtà, all'interno di sé, è anche in grado di comprendere il principio di identità che accomuna le cose e dunque l'essenza della Divinità stessa.

Esiste dunque un'identificazione tra sogno, poesia e realtà. Essa corrisponde al senso teosofico per cui tutti e tre rappresentano un processo creativo che si muove dall'interno verso l'esterno, una transizione dalla soggettività all'oggettività. Agnes in tal modo sembra corrispondere alla figura gnostica della *Pistis Sophia*, figura della saggezza divina, di cui Strin-

dberg stesso parla in alcune pagine del suo *Diario occulto*, il primo giugno 1898<sup>7</sup>.

I riferimenti filosofici e teosofici sono costanti all'interno dell'opera, tuttavia come è stato segnalato in precedenza, non è fuori luogo un'interpretazione che esuli da ogni riferimento metafisico. Secondo una lettura dell'opera strindberghiana in chiave biografica, *Ett drömspel* può essere inteso come rappresentazione realistica di un dramma soggettivo, basata su esperienze personali. In tal caso la coscienza sognante è quella dell'autore/narratore, di Strindberg stesso quindi, che mette in scena il «figlio del suo dolore più grande», come lui stesso definì l'opera in una lettera del 17 aprile 1907 a Emil Schering, suo traduttore tedesco<sup>8</sup>. Abbandonato dalla terza moglie Harriet Bosse, in attesa della loro bambina, Strindberg resta solo e disperato nella dimora di Karlavägen a Stoccolma, da cui vede la caserma delle Guardie a cavallo, il castello che cresce del dramma, e scrive *Ett drömspel*, dichiarazione d'amore e dolore per la moglie, per cui è pensato il personaggio di Agnes.

Un'interpretazione realistica è quella che dà anche Ingmar Bergman. Che l'intera vita artistica di Ingmar Bergman sia stata influenzata da August Strindberg è stato affermato dal regista stesso in un'intervista, in cui egli ammette che, dalla prima volta che ha visto Strindberg a teatro, questo autore gli è entrato dentro e ha determinato anche la scelta dei suoi studi universitari.

If you live in a Strindberg tradition, you are breathing Strindberg air. After all, I have been seeing Strindberg at the theater since I was ten years old, so it is difficult to say, what belongs to him and what to me<sup>9</sup>.

Tutta l'opera di Bergman risente della grande influenza di Strindberg e in particolare *Ett drömspel* costituisce un punto di riferimento costante: *Fanny och Alexander*, film del 1982, termina con la lettura della premessa di *Ett drömspel*:

Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en

<sup>7</sup> STRINDBERG 2012, p. 125.

<sup>8</sup> ROBINSON 2008b, p. 738.

<sup>9</sup> SAMUELS 1975, p. 130.

blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna klyvas, fördubblas, dubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. [...]»<sup>10</sup>

L'*Erinran* di Strindberg viene collocata alla fine del film, che parla anche e soprattutto di teatro, a rimarcare l'interpretazione bergmaniana dell'opera di Strindberg: si tratta di un omaggio aperto all'opera che per prima è riuscita a porre sulla scena drammatica una rappresentazione soggettiva.

Bergman ha curato la regia di *Ett drömspel* quattro volte, nel 1964, 1970, 1977 e 1986.

La premessa del dramma del sogno spiega chiaramente che l'intera messa in scena è il sogno di una coscienza superiore, ma non dice quale. Questo è un punto imprescindibile per ogni regista che ha affrontato l'opera: stabilire di chi sia questa coscienza, chi sia cioè il sognatore.

La prima messa in scena del dramma del sogno risale al 1964, una rappresentazione teatrale destinata a essere trasmessa in tv, in bianco e nero, dagli studi televisivi di Malmö, diretti all'epoca da Gunnar Ollén, professore di letteratura, che aveva fortemente voluto questa rappresentazione. Si trattò di un evento televisivo, con più di 40 attori e 75 comparse, con Ingrid Thulin prima attrice nel ruolo della Figlia del dio Indra. Lo spettacolo ebbe notevoli consensi di critica e pubblico, ma non fu mai apprezzato da Bergman stesso che quarant'anni dopo asserì che il sogno di Strindberg ha in sé una tensione drammatica che deve essere espressa sul palco di un teatro vero e proprio, non in uno studio televisivo.

Idag vet jag att man aldrig kan göra *Ett drömspel* på film eller tv. Strindberg visste vad han gjorde, stycket är genuin teater, skrivet för att spelas och upplevas som teater. Någon bra föreställning blev det inte, trots lysande enskildheter och vissa skådespelarinsatser, Ingrid Thulin som Indras dotter, Allan Edwall som advokaten<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> STRINDBERG 1994, p. 11; trad.: «Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna motivi nuovi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni. I personaggi si scindono, si raddoppiano, si sdoppiano, svaniscono, prendono consistenza, si sciolgono e si ricompongono. Una coscienza, tuttavia, sovrasta tutto, quella del sognatore: per essa non ci sono segreti, inconseguenze, scrupoli, leggi [...]».

<sup>11</sup> BERGMAN 1987, trad.: «Oggi so che non si può mai fare di *Ett drömspel* una versio-

Tuttavia la presenza della televisione consentì a Bergman di operare alcune scelte interessanti. Innanzitutto egli stabilisce che la coscienza superiore che partorisce il sogno è quella di August Strindberg stesso e lo fa ponendo all'inizio e alla fine della registrazione l'immagine del volto di August Strindberg. Il dramma ha inizio con il titolo che si dissolve poi nel ritratto di August Strindberg, in un primo piano crescente, che va via via sfocandosi e su cui appare il testo del prologo dell'opera; il ritratto compare poi anche alla fine del dramma, divenendo così una cornice materiale oltre che una chiave di lettura ideale.

Inoltre Bergman ha la possibilità di utilizzare tecniche di ripresa cinematografiche per suggerire al pubblico una prospettiva soggettiva delle scene: una soggettività percettiva quando le inquadrature seguono il punto di vista di un personaggio; una soggettività mentale quando grandi primi piani in dissolvenza si aprono su altre scene che rappresentano il mondo interiore di un personaggio.

Le scelte del 1963 sono strettamente legate al mezzo televisivo utilizzato, mentre le successive rappresentazioni su palco necessitano di nuove soluzioni formali, innanzitutto l'attribuzione di un'identità definita al sognatore, colui che genera l'intero dramma. Insoddisfatto della prima regia del sogno, nel 1970 Bergman mette in scena al *Dramaten* di Stoccolma *Drömspelet*, in cui opera una scelta notevole, cioè sdoppiare il personaggio della Figlia di Indra, che nel dramma prende il nome di Agnes, in due attrici, Kristina Adolphson nel ruolo della Figlia, Malin Ek nel ruolo di Agnes. La scelta scaturisce dalla difficoltà di conciliare l'immagine cristologica di Agnes con la Figlia del dio hindu Indra, per cui sono adoperate due attrici a rappresentare una il personaggio terreno, l'altra l'emanazione divina. Se nella produzione di Strindberg la coincidenza di personaggi rientrava coerentemente in una visione teosofica, per cui è possibile individuare dei riscontri anche in altre religioni, nella regia di Bergman ciò diventa impossibile, dal momento che il regista ha deciso di eliminare ogni riferimento mitico e simbolico e interpretare l'opera in chiave biografica, come una sorta di lettera di amore e dolore che Strindberg stesso ha indirizzato

---

ne televisiva o cinematografica. Strindberg sapeva quello che faceva, il pezzo è vero teatro, scritto per essere recitato e vissuto come teatro. Non è stata una bella messa in scena, nonostante brillanti individualità e alcune interpretazioni, Ingrid Thulin come Figlia di Indra, Allan Edwall come Avvocato».

alla sua prima moglie, interpretazione tra l'altro condivisa da Martin Lamm, filologo contemporaneo di Strindberg, formatosi sui testi del positivismo<sup>12</sup>.

In base a questa interpretazione, Bergman stabilisce che la coscienza sognante è quella del personaggio del Poeta, e nonostante questi compaia solo a metà dramma, il regista lo pone fin dall'inizio ai piedi della scena, seduto ad una piccola scrivania, come una sorta di suggeritore o direttore di scena: egli apre il dramma suggerendo la prima battuta all'orecchio della Figlia del dio Indra. Anche questo personaggio è dunque sdoppiato, dal momento che c'è un Poeta ai piedi al palco e uno che poi effettivamente recita dalla metà del dramma in poi, ed è centrale dal momento che l'intero dramma si presenta come sua creazione, anzi, come espressione del suo processo creativo.

Inoltre in questa versione Bergman sposta il preludio dell'opera, la scena iniziale tra il dio Indra e la Figlia, alla fine della terza scena: la scena della grotta di Fingal ha il carattere di una prova teatrale tra il dio Indra, che in questa rappresentazione è detto lo *Scaldo*, e la Figlia, su di un piccolo palco eretto in mezzo sulla scena, al suono di un vecchio giradischi, mentre sullo sfondo viene proiettata un'immagine del quadro di Böckling *Die Toteninsel*, lo stesso che Strindberg aveva posto al termine della rappresentazione di *Spöksonaten* nel 1907 e di cui aveva una riproduzione nell'auditorium dell'*Intima*. Questa rappresentazione metateatrale ha il duplice ruolo di rompere l'azione, che altrimenti rischierebbe di essere una carrellata di tableau, e di fungere da stratagemma per poter inserire la scena mitologica privandola di ogni connotazione simbolica o metafisica e confinandola alla pura finzione.

Nella scena della cerimonia di laurea, all'interno di una chiesa, sono presenti tre bambini in abito elegante e con berretti da studenti, a rappresentare il mondo accademico. L'Avvocato, nel dramma di Strindberg destinato a ricevere la corona di spine, qui è dileggiato a causa del suo cappotto maledorante e, nel tentativo di toglierselo, resta grottescamente in mutande. La corona, che nel dramma di Strindberg è presa da Agnes e data all'Avvocato, viene qui invece provata dal Poeta che, con fare civettuolo, fa finta di guardarsi allo specchio. Per Bergman l'essere umano non è degno, né ca-

---

<sup>12</sup> ROBINSON 2008b, p. 1291.

pace di assumere su di sé le pene dell'umanità, tuttalpiù può farlo nella finzione letteraria, in un'esibizione leziosa.

Per lo sfondo, che nell'opera strindberghiana prevede numerosi cambiamenti a scena aperta, Bergman utilizza uno schermo rettangolare su cui le immagini vengono proiettate: questa è l'unica volta in cui compare il castello che cresce, altrimenti eliminato dalla scena. La rappresentazione ebbe luogo nel *Lilla scenen*, cioè il teatro piccolo, privo di arco di proscenio e di sipario; Bergman allestì la scena in modo tale che i proiettori fossero visibili al pubblico e pose sulla parte posteriore del palco delle sedie su cui sedevano gli attori durante le scene che non prevedevano la loro partecipazione. Questi stratagemmi hanno consentito a Bergman di annullare l'illusione scenica, rendendo il pubblico partecipe della macchina teatrale. La critica è stata in parte molto dura, dal momento che in questa versione Bergman dà una visione puramente materialista di *Ett drömspel* di Strindberg, priva di ogni implicazione metafisica, rendendo prosaico un testo drammatico. Questa posizione non è condivisa dalla critica più recente che ha colto nelle scelte di Bergman una sfida alla tradizione teatrale svedese che scaturisce da una profonda conoscenza del testo che da Bergman viene ridotto e concentrato, tanto da abbreviare lo spettacolo di quarantacinque minuti rispetto ad una rappresentazione integrale.

Nel 1977 Bergman mette in scena *Ein Traumspiel*, durante il suo *esilio tedesco*<sup>13</sup>, una traduzione di Peter Weiss del 1963; qui usa lo stesso approccio utilizzato per la rappresentazione al *Dramaten*: il personaggio del Poeta, seduto a una scrivania, apre il dramma e lo presenta come un prodotto della sua immaginazione; alla fine resta da solo su un palco vuoto. Le platee tedesche si aspettavano una rappresentazione che riproponesse le atmosfere metafisiche e oniriche che Bergman creava nei suoi film, e sono pertanto rimaste sorprese e disorientate dall'interpretazione anche stavolta realistica. Nonostante la tiepida accoglienza della critica, Bergman ha incontrato un pubblico entusiasta che lo ha omaggiato al *Rezidenstheater* di Monaco con una *standing ovation* che ha riportato il cast sulla ribalta per ben trentaquattro volte e con esso, eccezionalmente, anche Ingmar Bergman.

Nella rilettura tedesca sparisce del tutto il dio Indra, le cui battute ini-

---

<sup>13</sup> A causa di problemi fiscali, nel 1976, Ingmar Bergman interruppe le produzioni in corso in Svezia e andò in esilio volontario nella allora Repubblica Federale Tedesca per otto anni.

ziali sono affidate al Poeta che quindi, nel prelude, assume il ruolo e la funzione di principio creatore. Il mito creazionale perde ogni carattere metafisico e l'unica creazione è quella letteraria in grado di comprendere un mondo di per sé sufficiente. La regia del 1977 è stata alquanto simile a quella del 1963; è possibile cogliere qualche differenza maggiore nella quarta e ultima regia, quella del 1986, al *Dramaten* di Stoccolma. Stavolta il ruolo del Poeta sembra essere direttamente collegato a Strindberg, come aveva già fatto intendere nella produzione del 1963. Il riferimento a Strindberg è dato dalla onnipresenza in scena di una scrivania in *jugendstil*, lo stile liberty tedesco, chiara allusione alle stanze di Strindberg nella *Blå Tornet* di Drottninggatan, ultima residenza di August Strindberg a Stoccolma. Bergman trasforma così il Poeta in un alter ego di Strindberg o, come scrive Törnqvist, in uno «Strindbergman»<sup>14</sup>. Come nella rappresentazione precedente, il dio Indra non compare e le sue battute sono recitate dal Poeta. Nella sua riscrittura Bergman crea un dramma che è sì un sogno, ma segnato da un materialismo assente in Strindberg. L'eliminazione di ogni riferimento al divino comporta l'esclusione di un finale salvifico in senso religioso e spirituale: per Bergman la salvezza finale non è divina, ma profondamente umana, ed è data dalla figura di Agnes nel suo ruolo di madre, sul cui grembo in una delle scene finali si adagiano a riposare i personaggi maschili principali, l'Ufficiale, l'Avvocato e il Poeta, in una sorta di raffigurazione della *Pietà*. Il personaggio di Agnes è quindi terreno, dal momento che ogni legame col divino è stato eliminato, ed è stavolta diviso in tre ruoli: Agnes bambina, Agnes adulta e Agnes anziana madre. Il dramma si chiude con Agnes bambina che gioca sul palco, mentre il Poeta alla sua scrivania continua a scrivere. In continuità con le regie precedenti, è sempre il personaggio del Poeta a rivestire il ruolo centrale dell'opera; Agnes invece assume particolare rilevanza soprattutto nel ruolo di madre consolatrice. In questa regia la scena è più ricca di dettagli e più elaborata, con diverse immagini proiettate sullo sfondo.

L'assenza di elementi simbolici e metafisici e il carattere talora grottesco di alcune scene risultano spiazzanti se si considera la produzione cinematografica di Bergman, in cui sono ricorrenti immagini oniriche, elementi

---

<sup>14</sup> TÖRNQVIST 1995, p. 25.

allegorici, atmosfere evocative. Appare legittimo quindi interrogarsi su ciò che nelle rappresentazioni bergmaniane non c'è.

Senza altro a determinare la scelta di eliminare ogni riferimento teosofico o spiritualista ha contribuito il fatto che l'attività di Bergman ha luogo in un periodo ben lontano da certe influenze culturali: le teorie teosofiche sottese al dramma, che nell'epoca in cui Strindberg scriveva erano molto di più popolari e comprensibili, oggi non sarebbero facilmente intelleggibili. Inoltre Bergman attua un'operazione di sfronamento e riduzione del testo di Strindberg, allo scopo di eliminare ogni elemento superfluo o ridondante; per questo motivo, il fatto stesso che gli elementi relativi alla religione hindu siano stati aggiunti a posteriori dall'autore li ha resi facilmente omisibili.

*Ett drömspel* è stato, nel suo complesso, un dramma innovativo, il primo a indagare il mondo soggettivo del sogno, in un percorso che Strindberg effettua senza alcun supporto dalle teorie psicanalitiche che iniziavano a essere formulate in quegli anni; attraverso un'opera teatrale Strindberg mette in scena il dramma dell'essere umano, la sua miseria e il suo destino di sofferenza. Dal canto suo, pure, la poetica bergmaniana non appare interessata a un'indagine dell'inconscio collettivo, bensì di quello individuale e della capacità del mezzo scenico di rappresentarlo. Nel 1966, nel film *Persona*, Bergman adopera la tecnica del sogno, come ammette il regista stesso in *Bilder*, autobiografia del 1990<sup>15</sup>: il film è un dramma in tre atti, introdotto da un prologo/cornice che oscilla tra narrazione oggettiva e rappresentazione di un soggetto sognante, senza però chiarire a chi appartenga la coscienza sognante. Stavolta la tecnica del sogno, pensata da Strindberg per inscenare il dramma dell'umanità, è lo strumento di indagine dell'inconscio individuale. Allo stesso modo nella messa in scena di *Ett drömspel* del 1986, Bergman si serve della tecnica strindberghiana per analizzare i processi dell'inconscio individuale, in particolare i processi creativi dell'arte teatrale stessa, in tutti i suoi passaggi: dalla fase inconsapevole, in cui idee e immagini turbinano nella mente dell'artista (il Poeta, sempre presente sulla scena), a quella successiva, consapevole, di composizione (il Poeta seduto alla scrivania), alla fase finale, la direzione sulla scena stessa, fatta di suggerimenti

<sup>15</sup> BERGMAN 1990, p. 118.

e indicazioni (il Poeta/regista che distribuisce copioni sulla scena e suggerisce battute all'orecchio degli attori).

### Bibliografia

- ADAMS Richard, *Palaces of memory: August Strindberg and Ingmar Bergman*, in «World Socialist Web Site», 21.05.2012, <http://www.wsws.org/en/articles/2012/05/stri-m21.html>.
- VAN DEN BERG Klaus, *Strindberg's A Dream Play: Postmodernist Visions on the Modernist Stage*, in «Theatre Survey», vol. 40, no. 2 (Nov., 1999), 43-70.
- BERGMAN Ingmar, *Persona*, Stockholm 1966.
- BERGMAN Ingmar, *Laterna Magica*, Stockholm 1987.
- BERGMAN Ingmar, *Bilder*, Avesta 1990.
- BÄCKSTRÖM Kurt, *Hur påverkades Ingmar Bergman av August Strindberg*, in «Tidningen Kulturen - nyhetstidning med kulturell prägel», 28.03.2012.
- CARLSON Harry G., *Strindberg and the poetry of myth*, Berkeley 1982.
- DEPAUL Brother, *Bergman and Strindberg: Two Philosophies of Suffering*, in «College English», vol. 26, No. 8 (May, 1965), 620-622+627-630.
- HOCKENJOS Vreni, *Strindberg through Bergman. A Case of Mutation*, in «Tijdschrift voor Skandinavistiek», vol. 20 (1999), nr. 1, 45-59.
- LÖNROTH Linn, *Drömspel. Några reflektioner kring August Strindbergs drama Ett drömspel och dess inflytande på Ingmar Bergmans filmer Smultronstället och Persona*, <http://bergmancenter.se/wordpress/wp-content/uploads/2010/05/Droemspel.pdf>.
- MARKER Frederick J. / MARKER Lise-Lone, *Strindberg and Modernist Theatre, Post-Inferno Drama on the Stage*, Cambridge 2002.
- MILTON John R., *The Esthetic Fault of Strindberg's Dream Plays*, in «The Tulane Drama Review», vol. 4, No. 3 (Mar., 1960), 108-116.
- ROBINSON Michael, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. 1: General Studies*, London 2008.
- ROBINSON Michael, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. 2: The Plays*, London 2008.
- SAMUELS Charles Thomas, *Ingmar Bergman: An Interview*, in Stuart M. Kamin-sky, *Ingmar Bergman, Essays in Criticism*, London 1975, 98-132.
- STRINDBERG August, *Ett drömspel*, Stockholm 1960.
- STRINDBERG August, *Il sogno*, trad. Giorgio Zampa, Milano 1994.
- STRINDBERG August, *Samlade Verk. Nationalupplaga. 59:2. Ockulta dagboken (2). Faksimil av handskriften*, Stockholm 2012.
- SZALCZER Eszter, *Strindberg & the Visual Arts*, PAJ: A Journal of Performance and Art, vol. 25, no. 3 (Sep., 2003), 42-50.

- SZALCZER Eszter, *A modernist dramaturgy*, in Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge 2009, 93-106.
- TÖRNQVIST Egil, *Between stage and screen: Ingmar Bergman directs*, Amsterdam 1995.
- TÖRNQVIST Egil, *Bergman's Strindberg*, in Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge 2009, 149-163.
- TÖRNQVIST Egil, STEENE Birgitta, *Strindberg on drama and theatre: a source book*, Amsterdam 2007.

AUGUST STRINDBERG E IL MITO DEL COLORE:  
*I VÅRBRYTNINGEN*

di

Maria Cristina Lombardi  
Napoli

I testi raccolti sotto il titolo *I vårbrytningen*, secondo volume delle opere complete, dallo stesso August Strindberg, sono stati in genere poco considerati dalla critica che nella vasta produzione dell'autore ha avuto ricchissima scelta di generi letterari e di tematiche su cui concentrarsi.

Quasi tutti usciti precedentemente su quotidiani o settimanali, riviste studentesche e periodici, costituiscono invece un'interessante testimonianza del primo Strindberg, della sua palestra letteraria, le letture e gli impulsi artistici e culturali. Presentano aspetti stilistici e tematici, addirittura testi e brani di testi che si ritroveranno in opere successive: un lessico ricco che attinge a vari campi semantici, termini tecnici afferenti a linguaggi specialistici, soprattutto relativi al mare e alla navigazione – mare e navigazione che qui assumono caratteri di veri e propri miti. Già si manifestano i suoi interessi scientifici ed etnografici (ad es. nel racconto *Sandamn i storm*), l'attenzione al dettaglio, la potenza descrittiva e le ossessioni (che già qui compaiono, vittimismo, manie persecutorie, la misoginia (testimoniata fra l'altro dalla lettera imbevuta d'arsenico che il protagonista di uno dei racconti riceve dalla fidanzata).

Data la vastissima bibliografia sul nostro autore, mi concentrerò qui sul confronto tra due varianti dello stesso brano in prosa, utilizzate da Strindberg per iniziare due dei racconti: la prima, all'inizio di *En berättelse från Stockholms Skärgård* – basato sull'esperienza di Strindberg sull'isola di Kymmendö nel 1871, dove soggiornò con il pittore Per Ekström (frammento di cui comunque è problematica la datazione) e la seconda impiegata come incipit del racconto *Huruledes jag fann Sehlstedt* (dalla miniraccolta *Från havet*), originariamente concepito come articolo per il «Dagens

Nyheter», uscito il 2 luglio 1874, quando Strindberg, allora impiegato al telegrafo dell'isola di Sandhamn, si cimentava come giornalista per quel quotidiano, scrivendo articoli sulla vita nell'arcipelago, su naufragi, regate, ecc.

Varie ipotesi sono state formulate sulla datazione del brano<sup>1</sup> (Carl Reinhold Smedmark, nel suo commento al testo, nelle *Samlade verk* propone l'inizio del 1872, sulla base dei materiali di scrittura usati che parrebbero simili a quella dei manoscritti di *Mäster Olof*, cui lavorò nel 1872; ma altri, come Hagsten, hanno proposto datazioni più precise, la primavera 1872, sulla base dei trattini di sospensione, segni di interpunzione tipici dei manoscritti di Strindberg risalenti a quel periodo. L'ipotesi più accreditata si orienta tuttavia verso l'autunno del 1872 (confrontando il testo con la serie di articoli per il «Dagen Nyheter», raccolti in *Livet i Stockholms skärgård*).

Esaminerò dunque alcuni elementi delle due varianti, e successivamente un testo poetico contenuto in *Huruledes jag fann Sehlstedt* che ricomparirà più tardi in *Dikter på vers och prosa*, del 1883 con il titolo di *Solnedgång på havet*.

La variante A si riferisce all'inizio di *En berättelse från Stockholms skärgård* e la B al suo successivo impiego in *Huruledes jag fann Sehlstedt*.

#### Variante A da *En berättelse från Stockholms Skärgård*

Klockan är 5 på sommarmorgon. Dalarö sover ännu, trött av föregående dags tröttsamma överksamhet. Solen har nyss arbetat sig ur en hop trådslitna van Dyck bruna moln med *neapelgula* kanter – och torkar som bäst av den fuktiga gungbrädan ner på tullbron – trutarne ljustra vid solbloss ute på den lugna strömmen – en flugsnappare fångar flugor på en bänk ner vid ångbåtsbryggan – där kaptens ovåliga piga igår lätt en smörbytta stå i solskenet – tullvaktmästarna och lotsarne snarka vid öppet fönster in i tullstugan – amerikanska flaggan hänger som en *våt snusnädduk* oppe på societetens tak – tjäran börjar lukta i fogarne på tulljakten som ligger förtöjd ned vid Spegels brygga – då stiger i fjärran en lätt ångbåtsrök upp över skogsbrynet i söder – Kl. Är 6 – ångbåten signalerar lots – yrvakna vaktmästare ro ut med en lots – handelsmannen öppnar sin bod och torkar av disken med sitt blåa förkläde – gästgivaren tar sin morgondryck ute på flustret och tittar på termometern om hans

<sup>1</sup> SMEDMARK 1981, pp. 196-197.

gurkor ha frusit – skärgårdsekor med bredaxlade jäntor komma roende från alla kanter – en och annan rullgardin lyftes och en liten bespetsad nattmössa tittar fram för att se efter om det ska bli vackert väder – *fruar i ljusa klännin-gar äro redan uppstigna* för att köpa flundror...<sup>2</sup> (prevalenza di sensazioni vi-sive)

### Variante B *Huruledes jag fann Sehlstedt*

*Klockan är 5* en *augustimorgon* på Dalarö. Solen håller på att arbeta sig fram ur en hop trasiga van Dryckbruna moln *i öster*, *tullkarlarna* snarka vid öppet fönster i vaktugan, en svart och vit flugsnappare fångar flugor på gungbrådan ner vid *tullbron*, där kaptens ovåliga piga i går ställde en smörbytta i solskenet; amarikanska *flaggan* hänger som en *kulört bomullsnäsduk* på societetens *flaggstång*, måsarne äta frukost ute på strömmen. *Gästgivaren vaknar* och ser efter om gurkorna frusit, anställer sina metereologiska observationer och tar sig en su pinne vid smörgåsbordet; men *Dalarö sover än*; och det är det man vet nere på tulljakten, där fyra unga män i tur och ordning tvätta sig på skansen. Jaktuppsyningsmannen ligger på knä vid masten och rakar sig framför en spegelbit. *Solen stiger; tjäran börjar lukta* i fogarne på jakten, *gästgivaren tar andra supen*.

Röken stiger ur kabyssen, men den stiger rätt upp; ingen vind!

*Klockan är 6*. Sällskapet ligger inne i kajutan och har druckit kaffe. *En och annan chagrinkänga börjar knarra* på bron, *en och annan resårstövel börjar gnissla* mot spikarne, *en hel trupp kopparförhydda barnkängor börjar smälla* över våra huvuden *Dalarö har vaknat*.<sup>3</sup> (prevalenza e crescendo di sensazioni auditive).

In entrambe le varianti, A e B, il racconto si apre su una scena vasta: le coordinate temporali si fanno sempre più precise, mentre quelle spaziali continuano a passare da dimensioni ravvicinate a rapidi allontanamenti: lo sguardo si sposta percorrendo grandi distanze, e rapidamente mette a fuoco scene minori, fornendo, mediante minuti particolari, una rappresentazione d'insieme che si frastaglia in scene: pennellate, rapidi scorci.

La descrizione avanza cronologicamente (in A *sono le 5 di un mattino d'estate*, in B *sono le 5 di una mattina d'agosto, poi: sono le 6*), soffermandosi sui dettagli e servendosi di elementi plurisensoriali: odori, colori, rumori, in cui tutti i sensi si attivano, la luce si modifica, i suoni aumentano.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 42.

Vengono elencati oggetti vari e quotidiane azioni mattutine, evidenti abitudini dei personaggi cui si accenna.

Il linguaggio è denso di artifici linguistico retorici: oltre a presentare allitterazioni e assonanze che conferiscono ritmo al brano, si nota immediatamente la personificazione del toponimo *Dalarö*:

1° brano: *Dalarö sover, är trött på tröttasamma overksamhet* (si possono osservare la ripetizione del lessema *trött* nel tema della parola seguente, che contribuisce al ritmo dell'enunciato, e il contrasto semantico fra *tröttsamma* «stancante» e *overksamhet* «ozio»).

2° brano: *Dalarö sover*, e successivamente *Dalarö har vaknat*.

Nella variante B del brano si è eliminato il composto, presente in A, *Neapelgula* riferito a *kanter*, «orli color giallo di Napoli», che definisce *van Dyckbruna moln* «nuvole marrone alla Van Dyck», elegante indicatore, come si può evincere dalla sua sostituzione in B con il semplice *i öster* «ad est, a oriente», del punto cardinale. Il composto *Neapelgula* di A (su cui torneremo), evidentemente mutuato dalla Storia dell'Arte<sup>4</sup>, conferisce all'enunciato un carattere ricercato e presuppone conoscenze specifiche. Esteticamente certo suggestivo, ha comunque un effetto ritardante – oltretutto precede *van Dyckbruna*, altro aggettivo composto con riferimenti colti – per la comprensione che la sua sostituzione con *i öster* facilita notevolmente.

Dunque in B si elimina un colore, il giallo di Napoli, ma vengono introdotti *svart och vit* «bianco e nero» riferiti al *flugsnappare*, il «pigliamosche», non espressi nella versione precedente. Inoltre vi si riduce il testo, facendo acchiappare le mosche all'uccello sul *gungbrädan ner på tullen* «asse dell'altalena giù alla dogana», contraendo gli enunciati della variante A, dove prima si afferma che il sole asciuga *den fuktiga gungbrädan*, «l'umida tavola dell'altalena» e poi si indica il terreno di caccia dell'uccello in *en bänk* «una panca».

La bandiera americana nella variante A è presentata come un *våt snäsduk*,

---

<sup>4</sup> Ferrante Imperato, farmacista e naturalista partenopeo del XVI secolo, offre una delle prime testimonianze sull'uso del pigmento in questione, detto giallino di Napoli, un giallo tendente al color camoscio, derivante da fusione di piombo e antimonio (ce n'è di diverse sfumature, più chiaro, più scuro), precedentemente noto come giallo egiziano, che si adatta ad esprimere la solarità della città di Napoli e alle sue costruzioni di tufo, come la tinta dorata del Castel dell'Ovo.

«fazzoletto bagnato», nella B è invece vivacizzata in un *kulört snäsduk* «fazzoletto colorato».

Questi sono solo alcuni dei numerosi esempi da evidenziare nel confronto delle due varianti nelle quali si elenca una serie di abitudini mattutine degli abitanti dell'isola. La precisa descrizione, quasi idilliaca, delle scene iniziali in entrambe le varianti, oltre ad attenersi ai principi del realismo e a presentare progressive indicazioni cronologiche (cambiamenti di luci, di suoni, ecc.), risponde forse anche ad un'esigenza di contrapporre rassicuranti abitudini e gesti della quotidianità *é* – la cui ripetitività garantisce esistenza e sicurezza sulle sponde del mare – ad altre sensazioni di paura e inquietudine di fronte all'ignoto che in Strindberg altri aspetti del mare Strindberg altri aspetti del mare, come la navigazione in mare aperto, possono provocare, come vedremo in seguito.

La riutilizzazione del brano in *Huruledes jag fann Sehlstedt* ha dunque conferito complessivamente un ritmo più dinamico a favore di un enunciato più funzionale e leggero. Le esclamazioni retoriche sono state riassorbite in un costruito sintattico piano: si va dall'espunzione o rielaborazione parziale all'eliminazione di frasi o alla loro rivisitazione in chiave più neutra e sintentica, operazioni di riduzione che contribuiscono a mostrare la funzione che alcune espressioni avevano nel testo precedente. Grazie alla soppressione o all'attenuazione di momenti enfatici, la lingua è più chiara e semplice. Da un linguaggio allusivo, impressionisticamente connotato, si rileva una tendenza alla denotazione piuttosto che alla metafora.

La critica accolse freddamente questo stile frammentario. Le poche recensioni spesso si limitarono ad annunciare l'uscita della raccolta di racconti; oppure, come sull'«Aftonbladet» del 20 agosto 1881<sup>5</sup>, mostrano una totale incomprendimento proprio nei confronti del citato brano iniziale di *Huruledes jag fann Sehlstedt*, definendolo *ett försökande i alla stilar och riktningar* e concludendo che si tratta di *en betydande brist på ursprunglig och klar begåvning*: solo tentativi di qualcuno totalmente privo di talento, una somma di dettagli che non crea nessuna pittura, nessun quadro d'insieme. Carl Rupert Nyblom, professore di Strindberg ad Uppsala, su «Nordisk Tidskrift», 1882<sup>6</sup>, salva soltanto il racconto *Marcus Larsson advokat*. Tra

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 206.

l'altro, proprio Nyblom aveva precedentemente rifiutato di scrivere una prefazione all'opera. È invece dalla Finlandia, da «Finsk Tidskrift», 1882<sup>7</sup>, una rivista che ha giocato un ruolo decisivo per il rinnovamento della cultura svedese e nordica in genere – si pensi alla funzione divulgatrice e promotrice che ha avuto nei confronti della poesia modernista – che giunge la fine intuizione di un recensore, Helena Estlander, della capacità di Strindberg di *få fram 'det sedda och upplefvade' i skärgårdsskisserna* e porta come esempio di questa straordinaria abilità proprio quell'inizio di *Huruldes jag fann Sehlstedt* esaltandone la capacità di *genom poängtering af några små detaljer åstadkomma en totalstämning*<sup>8</sup> «attraverso la valorizzazione di alcuni piccoli dettagli ottenere un'atmosfera d'insieme»: aspetto che la Estlander ritrova anche nella breve raccolta di racconti *Från Fjärdingen och Svartbäcken*, dove Strindberg si ispira al periodo trascorso ad Uppsala.

Tornando alle due varianti sopra citate, il reimpiego del brano da parte dell'autore mostra già al tempo dei suoi esordi un'attitudine allo smontaggio e al rimontaggio che rivela economia e controllo della propria scrittura, una tendenza alla scomposizione e al riciclaggio di materiale.

Sembra qui già in atto un processo di rivisitazione da parte di Strindberg delle proprie esperienze al fine di dare loro un senso e ordinarle – ad esempio in questa descrizione di un mattino d'estate nell'arcipelago – conferendo loro un significato personale. Ci aiutano a comprendere in parte questo meccanismo alcune lettere dell'autore che indicano il suo rapporto con i propri paesaggi, pittorici e letterari (che in questi anni andavano di pari passo) e, soprattutto, il loro doppio destinatario e livello semantico. Che il paesaggio, descritto nelle due varianti A e B, sia per lui ad esempio simbolo di felicità, lo si evince da alcuni commenti di Strindberg ai propri quadri in una lettera al suo vecchio compagno di studi Leopold Littmanson, in cui cerca di convincerlo ad agire come suo agente di vendita degli stessi.

Illuminanti a questo proposito sono le annotazioni con cui accompagna le opere pittoriche che vorrebbe vendere. Innanzitutto, menzionandole in una sorta di catalogo, indica la sua doppia concezione del loro messaggio o meglio il loro doppio destinatario:

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

[...] *hvarje bild är så att säga dubbelbottnad: har en exotetisk sida som alla, med nöd dock, kunna se, och en exoterisk sida, för målaren och utvalda [...]*<sup>9</sup>.  
 «[...] ogni immagine è per così dire a doppio fondo: ha un lato *exotetisk*, che tutti necessariamente possono vedere, ed uno *exoterisk*, per il pittore e gli eletti [...]».

Vediamo in concreto a che cosa allude:

Alla pittura n° 4, *Den grönskande ön*, che sembra proprio evocare il paesaggio del nostro brano: *Lato exotetisk*:

*Hafvet stillt blankt, före solens uppgång. Himlen gul och rosenfärgad. Morgondimmor ligga i horisonten, men öfver dem synas trätopparne af den grönskande ön, hvilka spegla sig i hafvet*<sup>10</sup>.

«L'isola verdeggiante. Il mare immobilmente lucido, prima del levarsi del sole. Il cielo giallo e rosato. Nebbie mattutine stanno all'orizzonte, ma al di sopra di esse si vedono le cime degli alberi dell'isola verdeggiante, che si specchiano nel mare».

*Lato esoterisk*:

*Lifvets högsommar (För mig Kymmendö 1880) därför ön sjelf beslöjad – i hvitt, gult och ros.*<sup>11</sup>

«L'estate piena della vita (per me Kymmendö 1880) per questo l'isola stessa è velata di bianco, giallo e rosa»

Bianco, giallo e rosa sono dunque per Strindberg colori simbolo di pienezza della vita: un paesaggio che ricorda quello descritto nelle due varianti.

Questa distinzione – tra *exotetisk* ed *esoterisk* – rimanda tra l'altro alla recensione di Strindberg della mostra del 1896 a Parigi dell'amico pittore Edvard Munch, dove lo definisce *svartsjukans, dödens och sorgens exoteriske tolk*<sup>12</sup> «interprete esoterico della gelosia, della morte e del dolore». Dunque considera Munch tutto *esoterisk*, mentre ritiene le proprie pitture un misto di *exotetisk* ed *esoterisk*.

Vediamo dunque che nei testi di *I vårbrytningen*, la pittura, sia concretamente per la sua personale esperienza di artista (Strindberg dipinge mol-

<sup>9</sup> EKLUND 1968, p. 178.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Cfr. anche BERRY 2002, p. 72.

<sup>12</sup> SÖDERBERG 1989, p. 19.

ti paesaggi marini) che per la sua attività giornalistica di critico d'arte (dunque per le sue conoscenze di storia dell'arte), ha una forte e tangibile influenza sul suo metodo letterario. Anche una parte considerevole dei personaggi e dei protagonisti di questi racconti sono pittori: Marcus Larsson del racconto *Marcus Larsson advokat*, pittore di marine contemporaneo di Strindberg (1825-1864) che qui si improvvisa avvocato, o Elias Sehlstedt (1808-1874), poeta e pittore di idilli, che compare nel titolo e nel testo cui la variante B dà inizio.

Abbiamo visto, nella variante A, come la scrittura di Strindberg imiti da vicino il lavoro del pennello: usando i composti *neapelgula* o *Vandyckbruna*, secondo un programma, quasi una poetica, che viene enunciato nel racconto *Marcus Larsson Advokat* «Marcus Larsson avvocato» – come vedremo in seguito – dove il lessico del colore è denso e variegato e mira a cogliere la realtà nelle sue minime sfumature e variazioni. Karl Åke Kärnell, in *Strindbergs bildsspråk*<sup>13</sup>, elenca un serie di composti contenenti colori ricorrenti nella lingua di Strindberg, dimenticando tuttavia *Neapelgula* che in realtà è particolarmente significativo.

La comparsa del colore 'giallo di Napoli' nel lessico strindberghiano va di pari passo con l'adesione dell'autore all'Impressionismo: il movimento artistico, che sancisce la consacrazione di questo colore, cui Strindberg si ispira con il pennello e con le parole. È nota la descrizione della tavolozza di Cézanne: «Dov'è il vostro giallo di Napoli? Il nero pece, la terra di Siena, il blu cobalto [...]»<sup>14</sup>.

Strindberg aveva rotto con la tradizione accademica già con la sua prima serie di articoli dell'ottobre 1874 intitolati *Vårt nyaste landskapsmåleri*, una sorta di manifesto programmatico a favore del colorismo francese che è alla base dell'Impressionismo. In uno degli articoli afferma:

*Vad är målning utan färg-fotografi, men en målning utan teckning kan vara [...]*<sup>15</sup> «Che cos'è la pittura senza la fotografia del colore, ma una pittura senza disegno può essere».

*[...] och man vill ha bestämda konturer och vet ej att vågen är nyckfull rörelse som ej har bestämda former. Det är luft och det är djup i vattnet. I samma*

<sup>13</sup> KÄRNEL 1962, p. 75.

<sup>14</sup> LARGUIER 1925, p. 25.

<sup>15</sup> SMEDMARK 1966, p. 52.

*ögonblick jag fixerar vågen med avgjorda konturer, upphör rörelsen och det blir en stelnad våg, och det finns inga stelnade vågor i naturen [...]*<sup>16</sup>

«[...] e si vogliono avere contorni decisi e non si sa che l'onda è movimento capriccioso che non ha forme definite. È aria ed è profondità nell'acqua».

Oltre a *Neapelgul*, in questi racconti troviamo altre sfumature di colori *ljusgrön, snorgrön, mjölkaktig*, alcuni dei quali risultano essere neologismi creati da Strindberg e introdotti nella lingua svedese.

Sven Lange nel suo studio sul lessico legato ai colori<sup>17</sup>, analizza i neologismi, semplici e composti, entrati nello svedese dal 1800. A parte alcuni *Ockasionalismer*<sup>18</sup> – usi occasionali, quasi sempre composti – stabilisce un rapporto direttamente proporzionale tra le parole legate ai colori e lo sviluppo della cultura dei materiali. Analizzando l'ingresso di tali neologismi, suddivisi secondo le fonti nelle quali compaiono (tecnicismi in manuali e glossari, periodici, riviste, letteratura) osserva che le invenzioni letterarie costituiscono un quinto della totalità e rileva che Strindberg introduce i seguenti neologismi: *lingult, bomullsvit, buteljbrun, cinnabergrön, helblå, kadmiumgul, likvit, spritblå*, testimonianza di grande creatività relativamente a questo tipo di lessico<sup>19</sup>.

Se vogliamo comprendere la funzione del lessico del colore nell'economia dei testi del primo Strindberg, la cornice narrativa del racconto di Markus Larsson, in *Markus Larsson Advokat*, si configura come particolarmente illuminante poiché vi si enuncia una sorta di programma:

*[...] Emellertid fick jag vara vittne till ett arbete, som på en gång var diktarens och målarens, som jag visserligen aldrig förgätit men som jag bäst kan framkalla ur minnet genom att föreställa mig berättaren. När han gav en naturskildring rörde han handen så som om han fört penseln, och när han talade om solnedgången såg jag reflexerna i hans öga. Jag såg huru november vinden blåste genom hans mörka, yviga hår; huru mustascherna höjde sig av indignation när han stod inför domaren, och huru besynnerligt vekt ursinne gnustrade ur han ögon när han, hånande sig själv parodierade sitt försvarstal. Hela mannen verkade som cinnober och asfalt, hans livsfärger. Det var sol och det var likbår, eldsken och natt, kanske även något avgrund och lågor. Han tillade sina*

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>17</sup> LANGE 2002.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 10 e 13.

*substantiver epitet vilka verkade som rött bredvid blått; adverbier från mörkrets regioner togo adjektiver från himmelen under armen; han gjorde ett superlativ över superlativen, utan att begagna svordom, och han komponerade med toner: det var färgläran, tillämpad på språket [...].<sup>20</sup>*

«[...] mi fu dato di essere testimone di un'opera assolutamente indimenticabile, che era al tempo stesso scrittura e pittura... Quando era impegnato in una descrizione paesaggistica, *muoveva la mano come usasse il pennello...* Vedevo il vento di novembre soffiargli attraverso i suoi folti capelli scuri... l'uomo sembrava tutto *rosso cinabro e grigio asfalto, i colori della vita*. Ed era sole ed era morte, riflesso infuocato e notte e, forse, anche un po' abisso e fiamme. *Aggiungeva ai sostantivi epiteti che sembravano rosso contro blu*; avverbi della regione delle tenebre prendevano a braccetto aggettivi celestiali, costruiva un superlativo dopo l'altro senza mai usare imprecazioni e *componeva in varie tonalità: era la teoria dei colori adattata alla lingua [...]*».

La natura dei colori e la loro definizione hanno affascinato da sempre artisti, scienziati e filosofi; anche Strindberg sembra tutto teso a cogliere la volubile incertezza della percezione di ciò che lo circonda, a definire le cose tramite il suo sguardo, a seconda della luce e di come questa, nelle sue variazioni, le svela, alle varie ore del giorno (lo abbiamo visto nelle varianti A e B), nelle diverse stagioni dell'anno. Nel brano ora citato menziona *färgläran*: «la teoria dei colori», alludendo probabilmente alla teoria dei colori di Goethe, che voleva contraddire quella scientifica e oggettiva di Isac Newton<sup>21</sup>. Anche Strindberg qui, come Goethe, sembra rivendicare il contributo del soggetto nella percezione del colore, l'incontro di oggetto e soggetto e, dunque, il valore dell'impressione del soggetto.

Naturalmente la sua adesione ai canoni dell'Impressionismo viene rilevata dai contemporanei di Strindberg, ad es. da Gustav af Geijerstam<sup>22</sup> che sostiene come Strindberg ci presenti la realtà in pochi effetti e linee essenziali. Eppure, come già notava Arvid af Schultén, la tendenza a trasportare nelle sue descrizioni il proprio mondo interiore, facendogli occupare sempre più spazio, a scapito della realtà geografica, si era già manifestata. Come ben dimostra Kjell Espmark, nel suo studio *Själen i bilden*, distinguendo tra un metodo impressionista e uno espressionista nella tradizione letteraria

<sup>20</sup> SMEDMARK 1981, p. 56.

<sup>21</sup> GARGANI 2000, pp. xxxv-xxxvi.

<sup>22</sup> GEIJERSTAM 1886, p. 87.

svedese, i primi sintomi del ruolo di Strindberg di precursore dell'Espressionismo possono essere individuati già nelle prime fasi della sua produzione non solo pittorica, ma anche letteraria, dove la sua soggettività si riversa nella geografia reale, sconvolgendone linee e confini<sup>23</sup>.

Mentre nelle due varianti sopra esaminate predominano le sfumature di giallo e rosa (i colori della pittura *Den grönskande ön* che, ricordiamo, simboleggiava la felicità nella lettera a Littmansson) – ed è *sommarmorgon* o *augustimorgon* – nel racconto di Marcus Larsson, alle atmosfere sfumate si alternano netti contrasti di colore accompagnati da visioni dove gli spazi geografici assumono piuttosto l'aspetto di spazi interiori e profondi dell'anima.

Accanto ad un'estetica di derivazione impressionista, tutta sfumature e pennellate di colore (*den långa eldgatan* «la lunga scia di fuoco» nel mare e *lätta morgonskyar, kantade med den briljantaste kadmium* «leggere nuvole mattutine orlate del cadmio più brillante»), tesa a cogliere la realtà nelle sue più minute variazioni, si fa strada una tecnica di contrasti netti e di tinte forti che non confluiscono l'una nell'altra, ma si oppongono.

Vediamo che all'impressionismo pittorico e letterario, fatto di toni sfumati e cangianti, si alterna una sensibilità violenta e visionaria che si proietta in avanti verso le istanze dell'estetica espressionista, con descrizioni in cui la natura si spoglia della sua geografia reale per divenire sempre più pura espressione interiore

*Ibland brusto de, och ut ur den svarta väggen flöt som ur en vulkan en massa rött ljus, så intensivt att ögat bländades och såg allting ännu svartare sedan*<sup>24</sup>.  
«Qualche volta irrompevano e dalla parete nera fluiva come da un vulcano una massa di luce rossa, così intensa che l'occhio ne era abbagliato e vedeva tutto poi ancora più nero».

Il mare, vero protagonista delle storie di *Från havet*, bene rappresenta l'alternarsi di questi due aspetti di cui si notano chiare corrispondenze tra i testi degli esordi letterari e le opere pittoriche di Strindberg, precisate ed evidenziate nelle didascalie del catalogo della mostra, allestita nel maggio 2012 alla Galleria Barzelij Park di Stoccolma che sottolineano questo aspet-

<sup>23</sup> ESPMARK 1977, pp. 64, 314.

<sup>24</sup> SMEDMARK 1981, p. 46.

to.<sup>25</sup> I primi soggetti dei suoi quadri furono il mare e l'arcipelago di Stoccolma, Kymmendö, per l'esattezza, dove per la prima volta iniziò a dipingere nella primavera del 1872 mentre scriveva la pièce *Måster Olof*, incoraggiato e in qualche modo iniziato (sulle tecniche e i materiali, colori, ecc.) dal pittore Per Ekström. Vediamo come già in *Marin i månsken* del 1874 l'immagine si sleghi dalla realtà per esprimere uno stato d'animo – quasi come una scena delle pièces di Strindberg – un quadro che anticipa di 40 anni i tempi, per stilizzazione e colori.

Nei suoi dipinti di onde, da Strindberg denominati *Vågen* «L'onda» *I*, *II*, *III*, *IV*, *V*, ecc., il nero prevale e l'onda s'innalza minacciosa, scura e terribile e non presenta alcunché di realistico. Gli fa eco in letteratura la descrizione di *Marcus Larsson Advokat*, dove si descrivono due tempeste marine (o credute tali dal protagonista) che si scatenano velocemente da un elemento fino a pochi istanti prima tranquillo e rassicurante.

*Framför oss endast en mörk vägg så tjock, att man liksom kände huru det skulle ta emot när som helst, och på väggen två ljuspunkter. Den ena Grönskärs fyr lugn och orörlig; den andra skonarens lanterna, orolig som en lyktgubbe, än uppe, än nere. Och så i mörkret höjde sig en ännu mörkare kropp: det var en sjö. Han reser sig hotande, högre än våra huvuden, han går mot oss, han springer ljudlöst... nu är han här.*

*Nu blixtrar det till; mitt på den mörka vägen står en ljus cirkel, och vid skenet ser jag den hemska gröna färgen, som i nästa ögonblick blir 'likvitt' [...]»<sup>26</sup>.*

«Davanti a noi soltanto una parete scura, così spessa che si aveva la sensazione che in qualsiasi momento l'avremmo urtata, e sulla parete due punti luminosi. Uno il faro di Grönskär, fisso e immobile; l'altro il fanale della goletta, inquieto come un fuoco fatuo, ora su ora giù. Poi, nell'oscurità si alzò un corpo ancora più scuro: era un'onda. Si alza minacciosa, più alta delle nostre teste, ci viene contro, corre silenziosa, è qui. Ora lampeggia. In mezzo all'onda nera c'è un cerchio di luce e, in quel bagliore, vedo l'orribile colore verde che un istante dopo diviene 'bianco cadaverico' [...]».

Un'immagine simbolica che richiama miti legati al mare come minaccia di annientamento e morte, il mare che inghiotte le navi di Odisseo, espressa sinteticamente dal composto e neologismo *likvitt*.

<sup>25</sup> WAHLGREN 2012, pp. 6-8.

<sup>26</sup> SMEDMARK 1981, p. 59.

L'esauriente studio di Alf Kjellén *Diktaren och havet*<sup>27</sup> fornisce a questo proposito interessanti chiavi di lettura, applicate a vari autori di lingua svedese, ma anche nordici in genere. L'immaginario legato al mare, ispirato spesso alla mitologia classica e nordica, subisce nella seconda metà dell'800 anche l'influenza fondamentale delle scoperte scientifiche, delle teorie darwiniste sulla visione dei fondali marini, degli organismi acquatici, ed è fondamentale per capire la letteratura dell'epoca, dove coesistono molteplici simbologie.

*Det var en egendomlig skådespel som nu företedde sig. Långt ut till sjöss [...] sågs plötsligt den blanka ytan avbrytas, en mörk vägg reser sig mot horisonten, den nalkas först långsamt, nu springer den och i ett upplöser den sig i en kaskad av skum*<sup>28</sup>.

«Era uno strano spettacolo quello che ora si stava svolgendo. Lontano sul mare [...] si vide improvvisamente la lucida superficie rompersi, una parete oscura sia alza verso l'orizzonte, si avvicina prima lentamente, poi corre e in un istante si rompe in una cascata di schiuma».

E ancora durante la tempesta:

*Jag fick dödsfantasier. Locket hade fallit v strömningsfjärdingen, och jag såg med avund på de vita skepnaderna som sovo där så lugnt med öppna ögon. Även de hade dött i blomman av sin ungdom under stilla promenader i de dunkla tångskogarne därnere på den otäcka sjöbotten.*

*I min betryckta ställning måste jag se på dem, ty jg kunde icke vända på mig, och vad jag än tänkte på, såg jag alltjämt de öppna röda ögonen stirra på mig. Då förstod jag, varför pappa lade tolvskillingar på systers ögon när hon var död.*

«Ebbi fantasie di morte. Il coperchio era caduto dal vaso delle aringhe ed io guardavo quei bianchi fantasmi dormire lì, così tranquilli, ad occhi aperti. Anche loro erano morte nel fiore della loro giovinezza, durante silenziose passeggiate nei tenebrosi boschi di alghe, laggiù, sullo spaventoso fondo del mare.

Nella posizione rattrappita in cui ero costretto, non potevo fare a meno di guardarle perché non potevo girarmi e, a qualsiasi cosa pensassi, vedevo sempre quegli occhi rossi spalancati che mi fissavano. Allora compresi perché il babbo aveva poggiato due monete da dodici scellini sugli occhi di mia sorella morta.»

<sup>27</sup> KJELLÉN 1957, pp. 10-60.

<sup>28</sup> SMEDMARK 1981, p. 45.

Un mare del tutto diverso da quello della scena del risveglio di Dalarö nelle varianti. Il mare è dunque metafora di vita e di morte. È anche tavolo da gioco, sempre in una sfera simbolica che evoca l'ignoto e il rischio: metafora di *chance*, di ciò che la sorte ci riserva, per il pescatore la cui vita dipende da ciò che la sorte nella pesca gli riserva:

*Havet är för fiskaren den gröna duken som han spelar på [...]. Det är skärkarlarnes Homburg, detta Huvudskär – det är bara pistolerna som fattas*<sup>29</sup>.

«Il mare è per il pescatore il tavolo verde su cui gioca [...]. È la Homburg dell'abitante dell'arcipelago, questa Huvudskär... mancano solo le pistole».

Il mare è teatro nel breve testo *På Kanholmsfjärden (ett referat): Roslagarne ha valt Fjordholmarna till klädloge, och landsorttruppen rustar sig till försrta representationen*<sup>30</sup>; il mare è tribunale e le onde sono i giudici in *Markus Larsson advokat*:

*Där kom en lång genomskinlig sjö; han var vit i huvudet; det var auditören. Jag sprang upp på sandbotten när återsvallet drog sig tillbaka, och strax kom en stor, tjock, grön kommendörkapten och sopade ut mina spår, men låg i nästa ögonblick krossad vid mina fötter. Jag talade mot vinden och vågen; sandhavren böjde sig och slopades, men reste sig igen tills nästa våg kom*<sup>31</sup>.

«Arrivò una lunga ondata trasparente; aveva la testa bianca: era il giudice militare. Io corsi in avanti, sul fondo sabbioso, quando il mareggio si ritirò e subito arrivò un grande, massiccio, verde capitano di vascello che spazzò via le mie impronte; ma un istante dopo giacque frantumato ai miei piedi. Parlai al vento e all'onda; le alghe si inchinarono e scomparvero, ma si rialzarono finché non giunse la successiva ondata.»

Il mare è anche l'habitat di specie biologiche interessanti per comprendere il processo evolutivo degli esseri della terra. Lo 'Strindberg scienziato' lo sa bene e palesa il suo interesse scientifico per i fondali marini, ad esempio, attraverso il protagonista del romanzo *I havsbandet*, anticipato in questi racconti, e precisamente in *Ensittaren* «Il solitario» (una delle storie relative alla vita degli studenti ad Uppsala) dal personaggio senza nome che

<sup>29</sup> SMEDMARK 1981, p. 44.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 62.

vi compare, spiato da una finestra dall'io narrante, occupato con il suo acquario – mare in miniatura:

[...] kunde jag mycket väl uskilja de gröna saltvattensalgerna, som flöto omkring [...] Han återkom med en död groda förvandlad till ett fysiologiskt preparat [...]. Nu tog han med pincetten några muskelknippen från högra låret och förde ned i vattnet; då blev där ett liv bland algerna; rudyngel och salamandrar kilade om varandra och bakom en buskig Enteromorpha stack nu ett rosenrött finger fram, och så ett, tills en vacker Medusa hjulade fram och lade sig på rygg; öppnade så munnen och fattade med de skära fingrarne de ännu skäl-vande muskelfibrarna och åt<sup>32</sup>.

«[...] potevo distinguere bene le verdi alghe d'acqua salata che fluttuavano [...]. Ritornò da un'altra stanza con una rana morta trasformata in un preparato fisiologico [...]. Ora prese con le pinzette alcuni fasci di muscoli dalla parte superiore della coscia dell'animale e li mise nell'acqua; allora tra le alghe si svegliò la vita; avannotti e salamandre sfrecciavano gli uni accanto agli altri e, da dietro un cespuglio di *Enteromorpha*, spuntò un dito roseo, e poi un altro e un altro ancora finché non uscì fuori una bella medusa che, facendo la ruota, si appoggò sul dorso; poi aprì la bocca ed afferrò con le rosee dita le fibre muscolari ancora tremanti della rana e le mangiò.»

La scienza non cancella tuttavia il mistero che da sempre ha avvolto il mare (simbolo fin dall'età classica della variabilità e delle tempeste dell'animo umano, si pensi al mare procelloso del salmo *Jagh kommer af ett brusande haaf, på rätta glädje stånden*) che riemerge nella poesia e nella prosa, sotto forme simboliche a rappresentare angosce e istinti. In Strindberg sono presenti entrambi gli aspetti ed è interessante notarne la compresenza e le forti valenze semantiche già in questi racconti, con anticipazioni relativamente alle manifestazioni dell'inconscio e delle profondità misteriose dell'io.

Il modo con cui Strindberg modernamente vede la realtà, e che il '900 vedrà – pensiamo alla scomposizione dei colori del movimento Futurista – è anche un universo chimico e inorganico di reagenti.

Ne è un esempio il testo poetico, inserito nel racconto introdotto dalla variante B, in *Huruledes jag fann Selstedt*. Si tratta di *Solnedgången på havet* «Tramonto sul mare» nella sua prima variante, pressoché identica,

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 122.

tranne alcuni particolari, a quella più nota di *Dikter på vers och prosa*, raccolta uscita nel 1883, un'opera innovatrice che allarga la gamma dei motivi della lirica svedese, precedentemente rigidamente disciplinati e limitati, pur mantenendo forti legami con la tradizione.

Il testo poetico viene introdotto dalla prosa che lo precede e curiosamente attribuito ad un giovane poeta così descritto:

*Det fanns i sällskapet en ung, nervös-biliös person som läst för mycket estetik och fått för litet stryk i sina dar. Denne skilde sig från de sovandes antal och gick i land. Jag höll utkeick på honom och såg snart hans sittande konturer avteckna sig mot luften från en klippspets vid standen. Han tog papper och penna. Då visste jag huru det stod till och gick lugn till kojs. På morgonen när jag besökte platsen hittade jag en mängs papperslappar. Vilka jag sammafogade, och fick ihop följande dårskap, som härnedan meddelas till varning för dem, som förläst sig på en känd havsförfattare<sup>33</sup>.*

«Tra noi c'era un giovane, un tipo nervoso e acido, che aveva studiato troppa estetica e aveva ricevuto troppe poche botte, a suo tempo. Si separò dal gruppo degli addormentati e scese a terra. Io lo tenni d'occhio e presto vidi il suo profilo seduto stagliarsi contro l'aria dalla punta di una roccia presso la riva. Tirò fuori carta e penna. Allora seppi come stavano le cose e me ne andai nella mia cuccetta tranquillo.

La mattina dopo, quando andai sul posto, trovai una gran quantità di pezzetti di carta che ricomposi, ottenendo la *stupidaggine* riportata qui di seguito come *avvertimento* per coloro che si sono stufati di leggere un celebre scrittore di racconti di mare».

Si tratta chiaramente di uno sdoppiamento, come se Strindberg volesse distinguere una scrittura in prosa, di giornalista e *coseur*, da una sua scrittura poetica. Il tono di compassione ironica per qualcuno che, non soddisfatto della sua creazione, la riduce in pezzi, ma non la distrugge completamente, tanto che può essere ricomposta: come se Strindberg ancora non se ne volesse assumere la paternità, attribuendola a qualcun altro.

Versione 1

*Jag ligger på kabelgattet  
rökte "Fem blå bröder"  
och tänkte på intet.*

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 47.

*Havet är grönt,  
 så dunkelt absintgrönt –  
 det är bittert som klormagnesium  
 och saltare än klornatrium;  
 det är kyskt som jodkalium;  
 och glömska, glömska  
 av stora synder och stora sorger  
 det ger endast havet,  
 och absint!  
 O du gröna absinthav,  
 o du stilla absintglömska,  
 döva mina sinnen  
 och låt mig somna i ro,  
 som förr jag somnade  
 över en artikel i  
 Revue des deux Mondes!*

*Sverige ligger som en rök,  
 och röken av en Maduro-Havanna,  
 och solen sitter bredvid  
 som en halvsläckt cigarr.  
 Men runt kring horisonten  
 stå brotten så röda  
 som bengaliska eldar  
 och lysa på eländet<sup>34</sup>.*

«Sdraiato sul coperchio della gomena/ fumavo un Fem blå bröder/ e non pensavo a nulla/ il mare è così verde -/ un verde assenzio così cupo-/ amaro come cloruro di magnesio/ e più salato del cloruro di sodio;/ è puro come potassio iodato./ E l'oblio, l'oblio/ dei grandi peccati e delle grandi pene/ lo danno solo il mare/ e l'assenzio!/  
 Oh, verde mare d'assenzio,/ quieto, immobile mare d'oblio,/ stordisci i miei sensi/ e fammi assopire in pace/ come prima mi assopivo/ su un articolo della / Revuedes deux Mondes./ La Svezia è come il funo/ di un Maduro-Havana/ e il sole le sta accanto/ come un sigaro mezzo spento./ Ma tutt'intorno all'orizzonte/ stanno le onde che si frangono/ rosse come fuochi di bengala/ a illuminare i nostri guai!»

La versione presente in *Dikter på vers och prosa* è pressoché identica, salvo qualche piccolo, ma non del tutto insignificante particolare come la

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

punteggiatura (da notare al quinto verso la tipica linetta di sospensione di questo periodo della produzione strindberghiana) che tende a rendere più enfatico il testo della seconda versione, in *Dikter på vers och prosa*, dove la pausa creata dallo spazio dopo la parola *absint*, conferisce al lessema un maggiore peso semantico di quanto ne avesse nella prima variante e produce una pausa di riflessione, preparando la serie di vocativi con variazioni: *O du gröna absinthav, / o du stilla absintglömska*, che richiamano nel tono e si rifanno alla tradizione romantica di Erik Johan Stagnelius. Si pensi, ad esempio, a testi come *Skuggan, O nymf i vattnetsbölja! O himmelbleka hamn!*<sup>35</sup>, o a *Dröm på havstranden*, dove il mare è simbolo di annullamento o comunque di dispersione dell'io: *Tills själv i en bölja förvandlad jag är / och får med er stora, er svallande här / i oändliga rymder mig välta*<sup>36</sup>. Ma nel testo lirico di Strindberg, al gioco di composti *absinthav, absintglömska*, dove il mare è un simbolo di fuga dalla realtà (mare e oblio sono accomunati dalla loro funzione di annullamento in questo processo di composti ripetuti con variazioni) si contrappone il linguaggio freddamente scientifico degli elementi chimici – in cui vengono scomposte entità cui solitamente si attribuiscono nei romantici significati metafisici – a quello concreto e prosaico della marca di sigari nonché del titolo della rivista francese con evidente funzione attualizzante.

Si deve inoltre notare come questa poesia, pur legata alla tradizione ma che rompe con i canoni poetici vigenti, sia inserita in un testo in cui si racconta il viaggio nell'arcipelago di una comitiva che va a rendere omaggio a Elias Sehlstedt, poeta e pittore di idilli, rappresentante di una visione romantica della natura. E proprio in questo articolo-racconto, scritto per il quotidiano *Dagens Nyheter*, la poesia idilliaca di Sehlstedt, a cui si sta andando a rendere omaggio, è contemporaneamente dichiarata superata; l'idillio neoromantico viene spezzato dall'ingresso, apparentemente dimesso (perché mal giudicato dall'io narrante, in realtà prepotente) nell'uso centrale e reiterato, di lessemi afferenti alla sfera delle componenti chimiche. Il gusto per le formule chimiche e il loro uso in concomitanza del sigaro, che spesso accompagna i suoi esperimenti di chimica, sono già qui presenti. E, viceversa, nei suoi lavori scientifici o pseudotali, descrivendo i suoi esperimenti con mezzi primitivi, riporta i colori con precisione usando composti

<sup>35</sup> STAGNELIUS 1998, p. 381.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 195.

come *blågrönt*, *gulbrun* (che usa nelle sue descrizioni letterarie) e il sigaro è presente come un importante strumento scientifico<sup>37</sup>.

La lingua di Strindberg è dunque ricchissima di neologismi, di invenzioni dell'autore di composti che attingono a sfere diverse. La sua grande ricettività lo fa assumere elementi dei saperi specialistici più disparati e delle attività che sperimenta, rielaborandoli ed introducendoli nei suoi testi, scambiandone le sfere di appartenenza.

In particolare la fascinazione per la scienza e per la tecnica, i cui notevoli progressi avevano influenzato tutta la cultura di metà '800, insieme alla sua avversione verso il romanticismo delle descrizioni, gli ispira un linguaggio nuovo ed esclusivo. La ferrovia, le navi a vapore, le macchine in genere entrano prepotentemente nelle sue descrizioni.

Secondo il Naturalismo, i lessemi cui si doveva attingere per creare composti o similitudini, dovevano essere desunti dal lessico specializzato dell'ambiente in cui si muovono i personaggi di un'opera. In *Hemsöborna* Strindberg crea metafore e similitudini basate su elementi della vita degli abitanti dell'isola: attrezzi da lavoro, animali, caccia e pesca, ecc.

In questi testi, invece, si nota che spesso l'autore incrocia e scambia lessici specializzati, adoperando un termine del linguaggio teatrale in una regata di vele, o un termine del lessico nautico per designare rapporti giuridici o sfere psicologiche e sentimentali.

Nel lessico e nelle innovazioni linguistiche della sua fase iniziale, si possono dunque rintracciare strategie nascoste e modelli creativi di Strindberg, assieme alla ricerca di scomporre la realtà e ricomporla scambiandone gli elementi, come se volesse sfuggire ai suoi meccanismi.

Per questo nei racconti di *Från Fjärdingen och Svartbäcken* ripetutamente-

---

<sup>37</sup> LANGE 2002, pp. 52-53. In uno scritto per la *Kemiska Föreningen* di Stoccolma, 1896, riportando un esperimento, scrive: [...] *Nu röktes papperet över ammoniakflaskan och blev blågrönt Därpå värmdes jag papperet över cigarren för att torka det och nu blev färgen gulbrun. Detta skulle vara järnoxidhydrat* [...] «[...] Ora la carta si affumicò al di sopra della bottiglia di ammoniaca e divenne verde azzurra. Dopodiché scaldai la carta sopra il sigaro per asciugarla e il colore divenne giallo-marrone. Questo doveva essere ossido di ferro [...]».

Anche nei *Blå böckerna* le sue convinzioni appaiono in realtà basate su metodi e posizioni tutt'altro che scientifiche, (dubita della rotondità della terra, ad esempio). Non crede che il quadrato di 1 sia 1, dice che la cifra 1 è un numero irrazionale, mentre è la radice di 2 il primo dei numeri irrazionali.

te si cerca di sfuggire ad una ferrea logica deterministica, mediante finali a sorpresa e sviluppi imprevisi della personalità dei protagonisti, come in *Ensittaren* «Il solitario» o in *Råttan* «Il sorcio», che, apparentemente condannati al fallimento, rivelano inaspettate doti e capacità di vivere.

Esprimendo il suo disagio per il rapporto causa-effetto delle leggi di natura, vuole conferire un ruolo al caso, così esegue le sue pitture a olio, così forgia trame e personalità dei suoi racconti.

Vuole vedere nella natura una forza creatrice a caso, nel suo disagio per il rapporto causa-effetto delle sue leggi. Così esegue le sue pitture a olio, così forgia trame e personalità dei suoi racconti.

### *Bibliografia*

- EKLUND Torsten, *Brev*, X, Stockholm 1968.
- BERRY JON M., *The Alchemical Regeneration of the Souls in Strindberg's To Damascus*, in *August Strindberg and the others. New Critical Approaches*, ed. P. Houe et al., Amsterdam/New York 2002, 22-75.
- CARLSSON Harry G., *Strindberg och myterna*, Stockholm 1979.
- ESPMARK Kjell, *Själen i bilden*, Stockholm 1977.
- GARGANO Antonio, *Introduzione* in Ludwig Wittgenstein, *Libro blu e libro marrone*, a cura di A. Conte, Torino 2000.
- af GEIJERSTAM Gustav, *Litteraturkritik: Andra delen av Tjänstekvinnans son III*, «Nya Pressen», 6 (1886), 87-88.
- KJELLÉN Alf, *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svensk.språkig lyrik 1880-1940*, Stockholm 1957.
- KÄRNELL Karl Åke, *Strindbergs bildspråk: En studie i prosastil*. Stockholm 1962.
- LANGE Sven, *Om nya färgord i svenska under 1800- och 1900 talet*, Göteborg 2002.
- LARGUIER Léo, *Le dimanche avec Paul Cézanne*, Paris 1925.
- MEIDAL Björn, *Strindbergs världar*, Stockholm 2012.
- SMEDMARK August, *August Strindberg som berättare*, Stockholm 1924.
- SMEDMARK CARL Reinhold, *Essays on Strindberg*, Stockholm 1966.
- SMEDMARK Carl Reihold, *August Strindbergs Samlade Verk. I vårbrytningen*, 2, Stockholm 1981.
- STAGNELIUS Erik Johan, *Dikter i urval*, Stockholm 1998.
- SÖDERBERG Rolf, *Edvard Munch August Strindberg, Fotografi som verktyg och experiment*, Stockholm 1989.
- WAHLGREN Anders, *Måleriet är förlösande för själen*, in *Strindberg på Bukowkis* 2012, Bukowskis, Stockholm 2012, 6-8.

## KVINNOGESTALTER I AUGUST STRINDBERGS DRAMA *DEN FREDLÖSE*

av  
Agneta Ney  
Uppsala

I August Strindbergs drama om drottning Kristina framkommer att det hos författaren fanns ett intresse för problematiken kring hennes abdikation och konvertering. Huruvida det i första hand berodde på Strindbergs intresse för tidigmodern politisk historia, religionsfrågan i sig eller historiska kvinnor ska låta vara osagt. Intresset för kvinnogestalter i det förflutna hade författaren dock redan visat i ungdomsdramat *Den fredlöse*. I detta återfinns såväl politik, kvinnogestalter och ett religionsskifte, men den här gången är handlingen förflyttad till 1100-talets Island. Dramat skrevs som en enaktare vid en tid då Strindberg var student i Uppsala. Det spelades på Kungliga Dramaten i Stockholm i oktober år 1871 med sex föreställningar.<sup>1</sup>

*Den fredlöse* utspelar sig i en rökstuga på Island. Där finns väggfasta bänkar och ett högsäte för husbonden. På högsätesstolparna är bilder föreställande Odin och Tor synliga och en harpa upphängd. En eldstad finns på golvet och på väggarna hänger vapen och sköldar. Dramat handlar om jarl Thorfinn som har flyttat till Island från Östergötland med makan Valgerd och dottern Gunlöd. Anledningen till flytten är att Thorfinn som är hedning ville fly från kristendomen som börjat få fäste i Svea rike. Thorfinn strävar nu efter politisk makt på Island, och när dramat inleds är han på väg hem från en färd till Norge. Under tiden kommer korsriddaren Gunnar

---

<sup>1</sup> *Den fredlöse* publicerades i tidskriften *Nu* år 1876, men omarbetades och gavs ut år 1881 tillsammans med andra ungdomsdramer under titeln *I vårbrytningen*. Med anledning av Strindbergsåret 2012 gav Dramaten sex föreställningar av *Den fredlöse* under oktober månad, se "Den fredlöse – en fornnordisk saga". Programhäfte. Dramaten. Föreliggande artikel bygger på 1871 års version, men med jämförelser med den senare.

till Island för att söka efter Gunlöd. Dessa båda har vuxit upp tillsammans och de framställs i dramat som trolovade.

På väg hem lider Thorfinn skeppsbrott tillsammans med skalden Orm som är hans fostbroder, vilket innebar att de båda männen genom att svära en fostbrödraed hade lovat att gå i döden för varandra om det skulle krävas.<sup>2</sup> De klarar sig undan vågorna, men väl hemma får de bud om att Thorfinn har förklarats fredlös på Alltinget som straff för en mordbrand.

Valgerd är i likhet med sin make inte kristen. Till sin karaktär är hon stolt och hämndlysten. Gunlöd är innesluten i sina egna tankar, i saknaden efter Gunnar och i sin ängslan för att hennes kristenhet ska uppdagas. Gunlöd ber i smyg, något som modern emellertid har upptäckt. Thorfinn känner ännu inte till att hans dotter är kristen, och när han väntas hem skickar Valgerd upp Gunlöd på loftet för att skydda henne mot faderns hårda sinnelag. Dessförinnan konfronterar Gunlöd de manliga asagudarna med den heliga jungfrun, eftersom hon störs av högsätets bilder på Tor och Odin. Hon placerar därför en Mariabild vänd mot asagudarna. Detta kan även symbolisera en jungfrus konfrontation med en manlig överordning och generellt också en kontrastering av manligt och kvinnligt. Konfrontationen kan dessutom ses som en inkarnation av den kommande konfrontationen mellan henne själv och fadern.

En kontrast mellan manligt och kvinnligt kommer fram på flera sätt. Högsätet kan ses som en symbol för auktoritet och status i samband med gästabud, men även ur ett genusperspektiv som en symbol för husbondevälde. Men när husbonden var borta, hade kvinnorna makt. Kontrasten mellan inne (*innanstokks*) och ute (*utanstokks*) kommer också fram. I ett historiskt perspektiv var kvinnornas område vanligtvis begränsat till det som var innanför gårdens väggar, medan männen hade ett större område att agera i, i synnerhet utanför gårdens gränser. Kvinnorna i dramat tillbringar mesta tiden inomhus, kikandes ut mot havet och vallen genom en glugg i dörren. När det gäller Gunlöd är hon faktiskt rumsligt sett helt och hållet marginaliserad. Det sägs i dramat att Thorfinn inte vill att dottern ska gå ut så att någon man ska kunna se henne. Han är uppenbarligen rädd om hennes rykte – till jämförelse ansågs enligt lag ett igångsatt rykte om förförelse av kvinnor lika allvarligt som om det faktiskt hade hänt.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Om fostbrödralag, se Breisch (nu Ney) 1994 och där anförda arbeten, s. 115-116.

<sup>3</sup> BREISCH 1994, s. 86-91, 145.

Feghet och gråt var enligt de isländska sagorna det manliga idealets tillkortakommanden. Dessa egenskaper problematiseras i *Den fredlöse* också när det gäller kvinnorna. För ett genusperspektiv används ofta kontrasten manligt och kvinnligt för att synliggöra skillnader och likheter, men i det här sammanhanget kan kontrasten svag och stark också vara tillämplig. Då skulle det oavsett könstillhörighet vara ett tecken på svaghet att visa sig feg eller att gråta. Valgerd och Thorfinn säger att det är en skam att gråta, och i dramat försöker både Valgerd och Gunlöd dölja sin gråt. Gunlöd är rädd för att uppfattas som feg och säger: ”Thorfinns dotter var aldrig feg.” I och med detta yttrande bekräftar hon för övrigt sin identitet och relation till fadern.<sup>4</sup>

I slutet av dramat kommer Orm till gården och berättar för Valgerd att det sista han såg av Thorfinn var att han kämpade i havet för att ta sig upp. Men det verkar som om Thorfinn och Orm har kommit överens om att sätta Valgerd på prov och att Thorfinn väntar bakom knuten. Orm får Valgerd att säga att hon varit sin make trogen, och att hon till och med vill ge sig ut i stormen för att försöka rädda honom. När det gäller makens liv eller död är hon såldes trofast och agerar kraftfullt. När Thorfinn plötsligt kommer in skrattar både han och Orm högt åt alltsammans, något som Valgerd kommenterar för det kan hon inte tåla.

Thorfinn vill därefter träffa Gunlöd. Valgerd säger att hon är sjuk, men fadern kräver högljutt att hon ska komma ner från loftet. Då tar Orm till orda och hånar Thorfinn: ”Skrik – skrik så att stugan ramlar, du är ändå en svag stackare – svagare än kvinnorna däruppe, som du tycker dig rå på!” Kontrasten mellan manligt och kvinnligt kommer således till uttryck igen. En replikväxling mellan Orm och Thorfinn när det gäller manligheten följer därefter. Thorfinn frågar Orm: ”Är du en man?” Orm svarar: ”Jag? – Jag blev bara skald! Thorfinn hummar till svar och Orm fortsätter: ”Jag tappade bort mig själv – då jag sysslade med andra”, varpå Thorfinn frågar: ”Är det då inte lyckligt att vara skald?” Orm svarar: Det är lyckligt att vara skald – men det är stort att vara man!”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Den fredlöse* 1871, s. 55, jfr 1818, s. 143, 147, jfr BREISCH 1994, s. 90-91, CLOVER 1993, s. 61-85.

<sup>5</sup> *Den fredlöse*, 1871, s. 77, jfr 1881, s. 134. Jfr skaldens ställning enligt *Jäsningstiden*, s. 332: «Johan trodde att skaldens liv var ett skuggliv, att han inte hade något eget jag utan levde i andras».

Även Gunlöd sätts på prov av fadern och Orm. När hon har kommit ner från loftet, ber de henne att dricka en skål till Odins ära, men hon säger att hon inte kan det och erkänner att hon är kristen. I samma stund kommer Budet från Alltinget till gården och tillkännager att Thorfinn har dömts till fredlöshet och att hans gård ska brännas och att han själv kommer att dödas av sina fiender. Men när Budet frågar Thorfinn om han vill ge sig inför övermakten, ropar Gunlöd med en yxa i hand: ”Jag skall ge dig svaret! Illa månde Jarl Thorfinn ha fostrat dotter sin och litet månde hans hustru älska honom att de nu skall lämna honom – där har du svaret!” Gunlöd kastar yxan framför fötterna på Budet, varpå Budet kommenterar detta med: ”Du är manstarkare än jag trodde, Thorfinn!” Gunlöd fortsätter: ”Giv mig nu en båge fader så strider jag vid din sida-”, men fadern avböjer och säger att hon i stället ska strida vid sin moders sida, för hon behöver det bättre.<sup>6</sup>

Myten om starka kvinnogestalter används av Strindberg för att skildra religionsproblematiken, men i den problematiken flätas även andra motiv in, som kvinnors lojalitet gentemot sina makar och sina fäder. Författaren låter Valgerd yttra många stoicismer, bland annat till Gunlöd om att hon ska glömma och inte se tillbaka samt att hon ska lida i det tysta. Valgerd är dock inte konsekvent i sina råd. Hon ber dottern glömma, men gör det aldrig själv. Rådet om att lida i det tysta motsägs också av hennes hämndaktion. Valgerd vill i den senare versionen hämnas det slag som hon en gång fick av Thorfinn. I detta är Strindberg troligen inspirerad av *Njåls saga* och den hämnd som Hallgerðr tar på sin make Gunnar för den örfil han gav henne. Valgerd vill hämnas och tänker bränna sig själv inne. Hon talar därefter med ödesmättade ord:<sup>7</sup>

Thorfinn! Du kallade mig feg! Det må jag lida – men trolös – däri gjorde du mig orätt! Om jag ej älskat dig så varmt som söderns kvinnor sägas älska – så har jag dock varit dig trofast genom ett helt liv, och jag har svurit följa dig i döden – så är ju gammal sed – Se här har jag rätt min gravhög – öppnar en lucka i golvet – här vill jag dö – under dessa sotiga bjälkar, som varit vittnen till mina sorger – tillsammans med dessa högbänkstolpar, som visade oss vägen

<sup>6</sup> *Den fredlöse*, 1871, s. 87, jfr 1881, s. 141.

<sup>7</sup> *Den fredlöse* 1881, s. 115 f. Enligt förkristna föreställningar om döden mytologin var Gimle en av de boningar som den döde kunde komma till, se NÄSSTRÖM 2002, s. 212, *Brennu- Njåls saga*, s. 189, *Njåls saga*, övers. Lönnroth, s. 179.

hit – vill jag gå upp i lågorna och med röken skall min ande stiga upp mot Gimle och få klarhet och frid!

Kontrasten mellan det utåtriktade idealet och kvinnornas begränsade rumslighet kommer fram i en scen som jag definierar som ett valkyriemotiv. Till att börja med har Strindberg gett kvinnorna valkyrienamn, något som antyder att de båda ska förknippas med strid. Det är för övrigt inte ovanligt med det slags namngivning i sagalitteraturen. Förleden *val-* i kvinnonamnet Valgerd betyder ‘mannfall i strid’ och förleden *gun-* i namnet Gunlöd betyder ‘strid’. Vad strider de då för? Valgerd strider för att slippa vanära om huset blir nedbränt och maken dödad som fredlös. Gunlöd strider för sin tro och för sin identitet. I en av slutscenerna betraktar kvinnorna striden genom gluggen i dörren som vore de två valkyrior och förenas också därigenom.<sup>8</sup>

Thorfinn blir sårad och när han kommer tillbaka in, sätter han sig i högsätet. När kvinnorna kommer fram till honom, styrker han Gunlöd över håret och kysser Valgerd samtidigt som han tar hennes hand. Men Valgerd reser sig för att på nytt ta eldblosset för att bränna sig inne: ”Nu är vårt avsked gjort.” Men Thorfinn ber henne låta bli och i stället leva med sitt barn. Orm är också sårad och kommer in. I samma ögonblick återvänder Gunnar för att hämta Gunlöd för att gifta sig med henne. Hon tar så småningom Gunnars hand och går fram till Thorfinn. Vid högsätet faller de på knä och Thorfinn välsignar dem. Förvisso uttrycker han sig inte så i ord, men han lägger sina händer på deras huvud.

I början av dramat sade Gunnar till Gunlöd att hon inte hade någon annan att ty sig till än honom. Så förhöll det sig också. I slutet av dramat har hon dock utvecklats till att vara stark i sig själv. Hon har bekräftat sitt band till fadern och hon står fast vid sin tro. Dessutom har hon visat prov på handlingsförmåga och mod, något som väckt respekt hos Budet från Alltinget som representerar samhället och dess normer. I det fallet lever hon upp till ett manligt ideal – eller snarare ett ideal om styrka. Gunlöd försöms med fadern, men lämnar modern symboliskt åt sitt öde – den enda som man mellan raderna uppfattar förblir hednisk till det bittra slutet.

När det gäller dramats förhållande till den isländska sagans innehåll och form, kan man fråga sig huruvida Strindberg lyckades med att skriva ett

---

<sup>8</sup> Fvn. *valr* m., *gunnr* f., Fritzner I, s. 665, NO s. 481, 160, jfr PETERSON 2007, s. 241, förleden i Val-Töni är ett binamnsprefix som kan härledas till *valr*, m. ‘de fallna på slagfältet’.

drama i fornnordisk stil. Författaren berättar i *Tjänstekvinnans son* att man vid Uppsala universitet hade infört studier i isländska sagor och att han hade läst sagorna på originalspråk, något som anger att han var förtrogen med sagalitteraturen genremässiga krav. Valgerd skildras exempelvis på liknande sätt som framträdande kvinnor gestaltas. De beskrivs som storslagna, stolta och hämndlystna, något som även kommer fram i replikskiftena. *Njáls saga* har uppenbarligen avrit en källa till inspiration för Strindberg. Tidigare har nämnts likheter mellan Valgerd och Hallgerd i *Njáls saga* när det gäller deras hämndlystna karaktärer, men även namnen har likheter. Andra influenser som Strindberg hämtat därifrån är bland annat betydelsen av att vänta ”tre vintrar” på fästmannen och att en kvinna bränner sig inne tillsammans med maken som Bergþóra.

Strindberg lägger den förkristna traditionens betydelse i Valgerds repliker. Han låter henne tala om ’gammal sed’ – att det var sed för kvinnorna att gå i döden med sin make. Något överraskande låter författaren Valgerd jämföra sig med ”söderns kvinnor” och att uttrycka en tro på ett liv efter döden. I nordisk mytologi var det till jämförelse endast fallna krigare som kom till Valhall efter döden. I likhet med Gunlöd tar kvinnor i sagorna till vapen när främmande män kommer till gården. Att ta till vapen kan sägas ingå i sagornas manliga normkodex som uttrycks med homosociala band, strävan efter ära och rädslan för att vara omanlig eller svag, något som även är inslag i *Den fredlöse*.

Dramats språk och stil karaktäriseras av det korthuggna, lakoniska och med en rapp replikväxling. Vissa höviska inslag förekommer dock som tilltalet *fru* Valgerd. Det är vanligtvis inte den isländska släktsagens tilltal, men förekommer exempelvis i den höviska delen av *Völsunga saga*. Inslag av poesi och ödesmättade monologer förekommer också. Det enda som saknas är hästarna och beskrivningar av den storslagna naturen. Men så är dramat också begränsat i tid och rum.

Historiskt sett har August Strindberg skrivit ett drama med ett till största delen rimligt innehåll i förhållande till den tid och det samhälle som det utspelar sig i. Övergången till kristendomen var problematisk, skildringen av den tidens patriarkala husbondevälde förefaller trovärdig, vidare att det i vikingatidens och medeltidens samhälle fanns normer och ideal som vilade på handlingskraft, heder och ära samt att kvinnor uppskattades när de levde upp till dessa ideal.

*Den fredlöse* har också sagts spegla August Strindbergs relationer till sina

närmaste och kan därför ha en personlig bakgrund. När allt kommer omkring är detta i första hand ett familjedrama som skulle kunna ha placerats i vilken tid och miljö som helst – så varför just i fornnordisk tid och rum?<sup>9</sup>

Den samtid i vilken dramat tillkom har sannolikt betydelse för valet av period och genre. Skandinavismen och det ökade intresset för fornnordisk litteratur och historia var påfallande under 1800-talet. Under den tiden präglades den svenska historieskrivningen av Erik Gustaf Geijer som var professor i historia vid Uppsala universitet. Den nationalromantiska inriktningen i hans historieskrivning och intresset för det fornnordiska kom till uttryck även i hans medverkan i bildandet av Götiska förbundet år 1811. Syftet med förbundet var att sprida kunskap om forntiden i nordisk historia eller kanske snarare att konstruera en historia. Geijer använde den isländska litteraturen för att skriva Sveriges vikingatida historia och hans tolkningar kom att vara vägledande fram till det källkritiska genombrottet i början av 1900-talet<sup>10</sup>.

Strindberg uppskattade dock inte Geijer. Däremot hyllade han bland annat 1700-talshistoriken Sven Lagerbring. Han nämner inte explicit anledningen, men dennes val av isländska sagor som källor till den förkristna tiden kan ha fallit Strindberg i smaken, men även hans framhållande av förnuft och historiens nytta<sup>11</sup>.

De 1800-talshistoriker som Strindberg omnämner och som han kan ha kommit i kontakt med under sin Uppsalatid är Fredrik Ferdinand Carlson och Carl Gustaf Malmström. Gemensamt för Carlson och Malmström och även för Lagerbring var krav på sanning, objektivitet och källkritik. Anders Fryxell hörde också till Uppsalahistorikerna, men blev till skillnad från de tidigare nämnda aldrig professor. Han blev snarare en outsider inom akademien när han gick emot den etablerade Geijertraditionen. Fryxell framhöll

---

<sup>9</sup> Jfr följande citat ur *Jäsningstiden*, s. 332: I Pjäsen [*Den fredlöse*] har Johan inkarnerat sig i fem personer. I jarlen som kämpar mot tiden; i skalden som överskådar och genomskådar; i modern som revolterar och hämnas men berövas sin hämndkraft genom sin sympati; i flickan som bryter mot fadern för sin tro; i älskaren som dras med en olycklig kärlek.”

<sup>10</sup> En äldre typ av historieskrivning, representerad till exempel av Harald Hjärne, kritiserades av bland andra August Strindberg. Den tid under vilken Strindberg studerade i Uppsala har kallats för ”Geijers och C. P. Thunbergs epok, studentskandinavismens och Gluntarnas”, se NEVÉUS 1994, s. 179, STRÅTH 2009, s. 171-182, WALLETTTE 2004, s. 223.

<sup>11</sup> *Författaren*, s. 141 f., jfr WALLETTTE 2009, s. 141-150.

betydelsen av människors goda moral i historien och i likhet med Strindberg även folkets betydelse.<sup>12</sup>

Vid tiden för tillkomsten av Strindbergs *Den fredlöse* fanns politiskt och kulturellt sett en vurm för nationalromantik och en inriktning mot fornnordisk historia och den litteratur som berättade om 'fornstora dagar'. Den akademiska miljö som Strindberg kom i kontakt med i Uppsala påverkade sannolikt hans intresse för den fornnordiska litteraturen, så även det de svenska och nordiska författarnas litterära inriktning. Men varför valde Strindberg 1100-talet som tidsperiod för dramat?<sup>13</sup> Var han kanske inspirerad av Bjørnstjerne Bjørnsons enaktare *Mellem slagene* (1857), vars handling är förlagd till 1100-talets norska inbördeskrig. Strindberg hade uppenbarligen läst Bjørnsons drama. Den enaktaren utspelas också i en rökstuga. Pjäsen har politiska förtoner, men handlar om ett för tiden modernt familjedrama. Den kvinnliga huvudpersonen heter Inga, och i likhet med kvinnorna i *Den fredlöse* är hon bland annat rädd för att maken ska se att hon gråtit. Hon försonas i likhet med Gunlöd i slutet av dramat med sin far. Att skriva enaktare i fornnordisk miljö verkar ha varit på modet.

Strindberg fick troligen också inspiration av Henrik Ibsens *Hermendene på Helgeland* (1858). Huvudpersonen är Hjørdis som också är en stolt och stridbar kvinna. Hon påminner bland andra om Brynhildr i Eddadiktningen och i *Völsunga saga* som älskar Sigurðr Fáfnisbani och som hon också varit trolovad med. Han har dock gift sig med Guðrún och är svåger till hennes bror Gunnar som är Brynhilds make. I Ibsens drama är Hjørdis och Dagny rivaler om Sigurd. Sigurd överger Hjørdis som han egentligen älskar, för att hans vän Gunnar i stället ska få henne, och han blir utsatt för kvinnohämd på grund av det sveket. Med i det här dramat finns i likhet med *Den fredlöse* en skald. Båda skalderna har namn som associerar till vild natur. Ibsens skald kallas Ørnulf, och som tidigare nämnts har Strind-

<sup>12</sup> Jfr följande citat i vilket Strindberg använder sig av ett klassperspektiv i beskrivningen av sitt eget arbete med historien: «Nu skulle en man från de nedre klasserna hålla räfsten, nu ville en opriverad skriva historien sådan den hade tett sig nerifrån och man skulle se hur underbelysning verkade på de monumentvordna historiska personligheterna». Se *Författaren*, 141 f, för citatet, s. 139, jfr NILZÉN 2009, s. 211-218, THORSTENDAHL 2009, s. 192-200.

<sup>13</sup> Historiskt sett har 1100-talet på Island kallats för fredstiden (*fridærolld*) på grund av att det till skillnad från 1200-talet rådde relativ fred mellan hövdingarna.

bergs skald namnet Orm, möjligen ett uttryck för diktarens närhet till naturens krafter.

Försoningen i slutet av *Den Fredlöse* kan i varje fall ha påverkats av August Strindbergs beundran för Adam Oehlenschläger, som uttrycks bland annat på följande sätt:<sup>14</sup>

Han [Oehlenschläger] älskar alla lika mycket, hedning som kristen, och låter alltid försoningen fullt framträda i slutet, så att man lämnar den fallne hjälten fullt försonad, samt får ett fridfullt intryck av det hela, då däremot Shakespeare lämnar en i det mest uppskakade tillstånd, då ridån gått ned över sista akten.

Sammanfattningsvis kan sägas att dramats motor är en religionsproblematik som uttrycks i en skillnad mellan hedniskt och kristet. De sceniska kontrasterna är många, som till exempel i interiören med avbilderna av de manliga asagudarna och den Mariabild som Gunlöd har i smyg. Kontrasten i karaktären mellan den hedniska modern och den kristna dottern är påfallande, men dramats huvudmotiv är kontrasten mellan den hedniska fadern och den kristna dottern. Det är även i en förlängning av den konflikten som Valgerd vill styra och skydda sin dotter. Dramats titel anger att det är en manlig gestalt som är dramats huvudperson. I en mening är det så, men det är dramats båda kvinnogestalter som skildras med större intensitet. *Den fredlöse* skrevs i en period av historiografiska omdaningar med en framväxande källkritik. Förvisso är Strindbergs drama mer fiktion än historia, men i en prolog till dramat uttrycker författaren en distans till sin egen text, möjligen som ett utslag av ett visst källkritiskt perspektiv:<sup>15</sup>

[...]

Jag gripit har helt djärvt nordmannaharpan  
Och slagit den, fastän min hand var svag,  
Och om dess toner skära i ert öra  
Så var det sångarens, icke harpans spel.

—

<sup>14</sup> Vid tiden för Strindbergs arbete med *Den fredlöse* fanns ett relativt stort antal översättningar av isländska sagor till svenska. För hänvisning till Strindbergs uttalande om de isländska sagornas karaktär, se *Jäsningstiden*, s. 321, för citatet, se *Jäsningstiden*, s. 309.

<sup>15</sup> 'Prolog till den fredlöse', i *Jäsningstiden*, s. 258. 'Principtragedie' som slutade i försoning var en betydelsefull genre under 1800-talet, se Hans Lindströms kommentar i *Jäsningstiden*, s. 455.

## Referenser

- BEYER Edvard, *Utsyn over norsk litteratur*, Oslo 1966.
- BJØRNSON Bjørnstjerne, *Mellem Slagene*, i *Bjørnstjerne Bjørnson. Samlede Digter-Verker I*, Kristiania 1919.
- BREISCH Agneta (nu Ney), *Frid och fredlöshet. Sociala band och utanförskap på Island under äldre medeltid*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Historica Upsaliensia 174, ed. Carl Göran Andræ et. al., Uppsala 1994.
- Brennu-Njáls saga*, i *Íslenzk fornrit 12*, ed. Einar Ólavur Sveinsson, Reykjavík 1954.
- CLOVER Carol, *Regardless of Sex: Men, Women, and Power in Early Northern Europe*, i ed. Nancy F. Partner, *Studying Medieval Women. Sex, Gender, Feminism*, 1993, 61-85.
- Den fredlöse – en fornordisk saga av August Strindberg*. Programhäfte för Dramatens föreställning 2012. För idé och koncept Nils Poletti, Markus Granqvist och Lena Lindgren. Stockholm 2012.
- FRITZNER Johan, *Ordbog over Det gamle norske Sprog I-III*, Kristiania 1886, 1891 & 1896.
- Gísla saga Surssonar*, i *Íslenzk fornrit*, band 6, ed. Björn K. Þórolfsson & Guðni Jónsson, Reykjavík 1943.
- Grágás. Islændernes Lovbog i Fristatens Tid, efter det Kongelige Bibliotheks Haandskrift 1-4*, utg. Vilhjalmur Finsen, København 1852-70.
- HEGGSTAD Leiv & Finn Hødnebo & Erik Simensen, *Norrøn Ordbok*, 3. utgåva av Gamalnorsk ordbok, Oslo 1975 (NO).
- IBSEN Henrik, *Hærmændene på Helgeland*, i *Henrik Ibsens skrifter 3*, red. Vigdis Ystad, Oslo 2006.
- NEVÉUS Torgny, *Att inrätta professurer vid Uppsala universitet*, i *Från stormakt till smånation. Sveriges plats i Europa från 1600-tal till 1900-tal. En antologi utgiven av S. Dahlgren, T. Jansson & H. Norman*, Uppsala 1994, 173-186.
- NEY Agneta, *Drottningar och sköldmör. Gränsöverskridande kvinnor i medeltida myt och verklighet ca 400-1400*, Hedemora 2004.
- NILZÉN Göran, Carl Gustaf Malmström. *Frihetstidens hävdatecknare*, i Ragnar Björk & Alf W. Johansson (red.), *Svenska historiker. Från medeltid till våra dagar*, Stockholm 2009, 211-218.
- Njáls saga. Översättning och inledning av Lars Lönnroth*, Stockholm 2006.
- NÄSSTRÖM Britt-Mari, *Fornskandinavisk religion. En grundbok*, Lund 2002.
- PETERSON Lena, *Nordiskt runnamnslexikon*. Femte, reviderade utgåvan. Institutet för språk och folkminnen, Uppsala 2007.
- STRINDBERG August, *Den fredlöse*, i *August Strindbergs Samlade verk 3. Ungdomsdramer I*. Texten redigerad och kommenterad av Birger Liljestrand, Stockholm 1991 (*Den fredlöse*)

- STRINDBERG August, *Författaren, Tjänstekvinnans son* III-IV, i *August Strindbergs Samlade verk* 21. Texten redigerad och kommenterad av Hans Lindström, Stockholm 1996 (*Författaren*)
- STRINDBERG August, *Jäsningstiden. En själs utvecklingshistoria 1867-1872*, i *August Strindbergs Samlade verk* 20. Texten redigerad och kommenterad av Hans Lindström, Stockholm 1989 (*Jäsningstiden*)
- STRÅTH Bo, *Erik Gustaf Geijer. Mångfacetterad historiker, poet och samhällsdebattör*, i Ragnar Björk & Alf W. Johansson (red.), *Svenska historiker. Från medeltid till våra dagar*, Stockholm 2009, 171-182.
- THORSTENDAHL Rolf, *Anders Fryxell. En outsider i historikerskrået*, i Ragnar Björk & Alf W. Johansson (red.), *Svenska historiker. Från medeltid till våra dagar*, Stockholm 2009, 191-200.
- THORSTENDAHL Rolf, *Fredrik Ferdinand Carlson. En svensk rankean*, i Ragnar Björk & Alf W. Johansson (red.), *Svenska historiker. Från medeltid till våra dagar*, Stockholm 2009, 201-210.
- WALLETTE Anna, *Sagens svenskar. Synen på vikingatiden och de isländska sagorna under 300 år*, Lund 2004.
- WALLETTE Anna, *Sven Lagerbring. Sanning är historiens liv*, i Ragnar Björk & Alf W. Johansson (red.), *Svenska historiker. Från medeltid till våra dagar*, Stockholm 2009, 141-150.
- Völsunga saga*, i *Fornaldarsögur Norðurlanda*, ed. Guðni Jónsson, Reykjavík 1976.



## STRINDBERG E IL MITO DELLA RAZZA

di  
Franco Perrelli  
Torino

I centenari sono in fondo delle solenni commemorazioni funebri e dei defunti – è norma antica – si dice sempre un gran bene: *parce sepulto* è il motto latino che ci ricorda l'*Eneide*. I defunti poi, in quanto esseri umani, hanno ovviamente le loro magagne (Strindberg questo lo sapeva molto bene e lo aveva riscontrato ancor meglio nell'escatologia di Swedenborg), ma non si ritiene mai elegante evocarle, quantomeno al di fuori di qualche *Spökdiné* sulle scene di un teatro. Qui saremo ineleganti e – un po' come nel convito spettrale di *Spöksöndagen* – affronteremo un lato oscuro dell'opera di Strindberg: il tema del suo razzismo.

Non abbiamo grande simpatia per la biografia strindberghiana del 1985 di Michael Meyer, ma – pur talora nello stile un po' goloso dei tabloid britannici – questo studio mette in evidenza, persino nell'*Index* finale, vari aspetti di tale (pesante) atteggiamento dello scrittore, talora «*of such hideousness as to make a modern admirer of his work despair*»<sup>1</sup>. Secondo l'indicizzazione di Meyer, per Strindberg, si può parlare sia di puro e misogino *racism* sia di *anti-Semitism*. Insomma, al completo, il triste campionario del 'mito della razza', della radicata idea che, a questo mondo, esistano superiori e inferiori; 'grandi' e 'meschini' (*De små* e *De stora*), per citare il titolo di una nota *Vivisektion* (1887) del nostro autore, il quale, in un altro saggio del '90 (su cui avremo modo di soffermarci), respinge, con sfumatura eugenetica, «la regressione forzata verso la falsa democrazia ovvero il predominio dei meschini con despoti in miniatura», che va a contrastare «il nuovo concetto di evoluzione della buona specie tramite la selezione e l'incremento dei migliori. Che gli inferiori dipenda-

---

<sup>1</sup> MEYER 1985, p. 102

no dai superiori è una fortuna per loro come per l'evoluzione...» (SV 17, p. 343)<sup>2</sup>.

L'antisemitismo di Strindberg appare piuttosto evidente fin dall'affermazione di *Röda rummet* nel 1879, romanzo edito, tra l'altro, dall'«illuminato» ebreo Seligmann, che, almeno per questo, solleciterà nello scrittore dichiarazioni del tutto opportunistiche di «antiche simpatie per i figli d'Israele» (B 2, p. 76). Anche per tale motivo, nel testo, l'atteggiamento antiebraico dell'autore affiora attenuato rispetto alle asprezze del manoscritto originale (SOLOMIN 1996, p. 12 ss.). Non ci è pervenuta invece una coeva «*Judbroschyr*», cioè un pamphlet antiebraico, «davvero maledettamente duro», di cui Strindberg, attorno al settembre-ottobre 1880, tratta con qualche passione nel carteggio con un noto antisemita, il commerciante Willehad Lindström (cfr. B 2, pp. 183-4; 190; ma, ancora in seguito, vedi B 3, p. 69). A parte un capitolo non molto simpatetico nei confronti degli ebrei in un'opera a suo modo *storica* come *Svenska folket* del 1880-81, nella quale si rilanciano vetuste accuse ch'essi costituiscono «uno Stato nello Stato», restando nell'essenza «*sempre giudei, mai svedesi*» (SV 10, p. 235), possiamo presumere che sia i motivi polemici espunti da *Röda rummet* sia la citata «*Judbroschyr*» si riverberino in quella che resta certo una delle più eclatanti manifestazioni dell'antiebraismo strindberghiano, il capitolo «Moses» di *Det nya riket*, pubblicato il 25 settembre 1882.

In esso, l'autore si rammarica che «gli antisemiti svedesi non siano poi tanti», ma sviluppa, per il resto, soprattutto in termini ironici, il tema del conformismo degli ebrei in Svezia, dove, almeno in apparenza, sono fin troppo radicati e «hanno aperto bottega»:

Questa notevole venerazione per l'antico, che dovrebbe propriamente essere distinto dall'immobilismo o dalla conservazione, ha reso Mosè un cittadino estremamente impeccabile e obbediente alle leggi. L'amore per la nuova patria si esprime meravigliosamente in quello per la casa regnante e nella venerazione per le antiche dinastie, le norme e le istituzioni del paese. [...] Mosè è un buon patriota [...] e dev'essere gentile nei confronti di quei bonaccioni d'indigeni [svedesi], perché loro sono stati gentili con lui, quando è arrivato povero e con

<sup>2</sup> Come consuetudine, le opere di A. Strindberg saranno citate con l'acronimo SV da *Samlade verk* e le lettere con B da *Brev*.

il suo accento straniero e ha avuto il permesso di stendere la falce su quei campi che altri avevano dissodato e seminato (SV 12, pp. 70-1; 78).

Già in data 26 luglio 1882 troviamo una lunga lettera *preventiva* di Strindberg all'ebreo Edvard Brandes – che, con il fratello Georg, era rappresentante di punta della rivoluzione radicale della letteratura nordica dell'epoca –, nella quale lo svedese mette le mani avanti sul proprio antisemitismo: «Io non odio gli ebrei, bensì i *nostri* servili, avidi di decorazioni, dispotici, opprimenti ebrei, i quali con tutta la forza del denaro (gli è stato facile estorcere denaro a quegli imbecilli degli svedesi), lavorano, senza scrupoli, con la reazione contro di noi! Per questo motivo sono nemici tuoi quanto miei» (B 3, p. 54).

Con questi argomenti, Strindberg non riuscì affatto a convincere Edvard Brandes e, negli anni successivi, i loro rapporti languirono finché, il 16 dicembre 1884, lo scrittore non sentì la necessità di spezzare l'accerchiamento nel quale era serrato (anche a causa della vittoria di Pirro nel recente processo per *Giftas I*), pubblicando su «Tiden» *Mitt Judehat*. In questo articolo, Strindberg rifiuta di associarsi a una diffusa tendenza antiebraica in quel momento assai rigogliosa in Svezia e sul continente, e – pur in fondo non respingendone del tutto certi temi (l'ebreo capitalista «nemico della classe inferiore», che non fa lavori manuali ecc. ecc.) – arriva addirittura quasi a condividere l'opinione ibseniana che i giudei costituiscano «la nobiltà del mondo», esaltandone soprattutto il radicalismo culturale, più che in Svezia (nazione nella quale avrebbero per l'appunto cercato un'assimilazione di facciata e in chiave conservatrice) in Danimarca, dove «i fratelli Brandes, con rischio personale e con coraggio, hanno rigettato la loro difficile posizione, introducendo la cultura europea in una stagnante auto-idolatria nazionale. Questi uomini hanno rotto con le convenienze e si sono presentati in terra straniera con la pura bandiera di europei». Strindberg conclude: «Non debbo certo assicurare nessuno di disprezzare l'attacco che la Chiesa di Stato sta ora indirizzando contro gli ebrei come nemici del cristianesimo» (SV 17, p. 212 ss.).

Dopo tutto, anch'egli era stato processato per blasfemia e perseguitato dai moralisti cristiani e questo intervento contribuì almeno a riaprire il vitale canale di comunicazione con i Brandes, ma non sappiamo quanto in effetti a scrostare la fama di antisemita che si era accumulata sullo svedese. Sta di fatto che i carteggi del periodo «*scarcely reflected this new attitude*»

filoebraica<sup>3</sup> e che, nel 1887, Strindberg si sarebbe rimangiato tutto, affermando di avere «esaltato [gli ebrei] – in parte ingannato, in parte ‘costretto’»; del resto, si pregiava di essere fra gli estimatori de *La France Juive* dell’antisemita Edouard Drumont («Ci si spaventa a leggerlo») ed era più che convinto che «gli ebrei stavano stendendo una rete su tutta l’Europa». In Germania, s’erano ormai impossessati di quasi tutta la terra:

È loro diritto perché hanno il potere, ma noi avremo pure il diritto di – scansarli, se non riusciamo a schiacciarli. [...] Attenzione: un ebreo non perdona mai! Non ti uccide, ma ti toglie il lavoro. [...] L’ebreo *non crede* nell’amicizia e nella riconoscenza... [...] E non metterlo al corrente di alcunché perché usa gli altri come spie! (B 6, p. 163).

Quando poi si tratterà di prendere posizione sul caso Dreyfus, attorno al 1898-99, Strindberg – in piena crisi religiosa – si schiererà con i colpevolisti, vedendo nel perseguitato ufficiale di artiglieria nientemeno che «l’Anticristo (= l’ebreo) [che] non può certo essere Cristo!» (SV 59.1, p. 86). Ancora nel 1904, nell’ultimo capitolo di *Götiska rummen*, Strindberg rifarà a modo suo il processo a Dreyfus, senza concedergli un verdetto favorevole: «... non era un Cristo sofferente» (SV 53, p. 215). Permaneva, insomma, l’antico sospetto, forse più mistico che antisemita: l’ufficiale aveva sofferto troppo per non avere colpe, e Strindberg non sembrerà convinto della sua innocenza neanche quando, due anni dopo, si decreterà la sua riabilitazione (SV 59.1, pp. 89; 241).

Nella lettera del 1887, che abbiamo appena citato, c’è un curioso punto di contatto fra antisemitismo e misoginia, quando Strindberg paragona la sua «satanica lotta» contro i presunti raggiri degli editori ebrei a quella del Capitano contro Laura nel dramma *Fadren* (B 6, p. 163), e, a questo punto, trattare della polemica sulla donna dello svedese, evidenziandone i tratti non tanto specifici quanto peculiarmente razzisti, ci porterebbe via pagine e pagine di argomentazioni e citazioni. *Exempli gratia*, sfioreremo solo il riassuntivo, ponderoso e poderoso – fin nel titolo – saggio del 1890, *Kvinnans underlägsenhet under mannen, och det på grund därav berättigade i hennes underordnade ställning*. «La donna è una forma umana malriuscita, che si è fermata nell’evoluzione fra l’uomo e l’adolescente [...],

<sup>3</sup> MEYER 1985, p. 144.

mentre il maschio è una forma superiore». Di ciò si possono offrire svariate prove fisiologiche e antropologiche; fra queste, che

il cranio della donna bianca si avvicina a quello dell'uomo negro e, se il cranio d'una negra sarà inferiore a quello d'un negro, la conseguenza sarà dunque che il cranio della donna bianca s'avvicinerà a una tipologia cranica che richiama una razza inferiore. E va altresì rilevato che le peculiarità caratteristiche dello spirito dei negri (la razza inferiore) si ritrovano nella donna bianca, quantunque in una forma raffinata» (SV 17, p. 327 ss.).

Se non mancano, quindi, in Strindberg, pesanti puntate razziste contro i negri (rimandiamo, per esempio, a B 10, p. 141), ce ne sono pure, naturalmente, contro gli zingari, di cui *Tschandala* del 1888-89 è una sorta di epitome, sebbene il racconto, in parte ispirato dalla filosofia nietzscheana, poi – in nome della «relatività della dignità umana» – accomuni il «paria [che] conservava un istinto ostile a ogni organizzazione comunitaria, o che provenga dall'Egitto oppure dall'estremo Oriente o sia solo la feccia delle popolazioni semiselvagge dell'Europa del Sud», ancora una volta, alle donne (razza inferiore, per eccellenza) e – per soprammercato – ai bambini, «piccoli selvaggi e criminali in miniatura». Al termine, nel «combattimento psicologico» e razziale che Strindberg allestisce in *Tschandala* e che culmina in un'efferata soppressione dello zingaro, il superuomo ariano prevale «sulla razza inferiore in virtù della sua sapienza e della sua superiorità intellettuale» (SV 14, pp. 270-1; 266; 280).

Concludiamo ricordando che Strindberg apprezzò due autori che sarebbero stati piuttosto cari ai nazisti: il Langbehn di *Rembrandt als Erzieher* (1890), con il suo culto dell'intuizione, come del sangue e del suolo, ma – di gran lunga assai peggio – Jörg Lanz von Liebenfels, diretto ispiratore di Hitler, e scrittore di quella terrificante *Theozoologie* (1905), con il suo apparato eugenetico di sterilizzazione delle razze inferiori e dei tipi umani malriusciti, nonché con l'esaltazione dei *Gottmenschen* ariani, che Strindberg, nel luglio del 1906, ebbe il coraggio di salutare come, «se non la luce stessa, quantomeno una scaturigine di luce. Non ho udito parole più profetiche dal *Rembrandt als Erzieher*» (B 15, p. 277). La *Theozoologie* fornisce, tra l'altro, ai tardi *Blå böckerna* la nuova terminologia di *äfflingar* (piccole scimmie; da *Affenmenschen* ovvero uomini-scimmie), che serve a bollare naturalisti e darwinisti, ma anche a degradare vieppiù il genere femminile, che, solo grazie a un maschio gagliardo, sarebbe stato «sottratto

alle scimmie sodomite» (all'origine, nel loro commercio con le donne, di ogni degenerazione della razza umana), destinandosi «in tal modo a divenire una proprietà» del sesso maschile (SV 65: 263).

Insomma, Strindberg peggio di Céline? Magari è troppo e ci affrettiamo a ricordare che, nella Germania hitleriana, la sua opera non godette di particolare fortuna<sup>4</sup>. Se applichiamo però la famosa massima di Spinoza: *Nec ridere, nec lugere, neque detestari, sed intelligere*, ci rendiamo conto che contingentemente, parte del suo antisemitismo va pure riportato ai complicati rapporti che lo scrittore intrattenne con i suoi vari editori ebrei (come ha pure sottolineato BRANDELL 1987, I, p. 325), ai cui «artigli», di volta in volta, tendeva a sottrarsi, aspirando a un'espressione senza censure: «Io vendo il mio lavoro, non la mia anima» (cfr. B 3, pp. 62; 278; o anche: «La mia scrittura è sfruttata dai giudei che dal corpo spremono cervello e sangue»; B 6, p. 164).

Dopo tutto, si può stare certi che, cercando nelle migliaia di pagine che formano la sua opera e il suo carteggio monumentali, alla fine, potremmo bilanciare ogni riferimento razzista che abbiamo proposto (e che talora andrebbe letto alla luce dell'ironia e del paradosso) con un altro di segno contrario. Come non sottolineare che, già nella lettera a Edvard Brandes del 26 luglio 1882, Strindberg ci tiene a essere considerato «ben al di sopra del sospetto di essere limitato quanto un intollerante religioso o un razzista» (B 3, p. 54)? In una brillante e recente monografia di Björn Meidal e Bengt Wanselius – che non evita di affrontare nello specifico il tema dell'antisemitismo strindberghiano – si ricorda ancora che, nel 1908, Strindberg si dedicò allo studio dell'ebraico, considerandolo l'origine delle lingue del mondo<sup>5</sup>. Persino in merito alla sua estesa e radicata misoginia, lo scrittore è stato capace di affermare, in più occasioni, che andava considerata solamente «il rovescio di una tremenda passione per l'altro sesso» (B 7, p. 143).

Proprio questa perpetua attenzione al 'rovescio' (*frånsidan*) o, meglio, questo continuo *rovesciamento* di ogni apparenza fa di Strindberg sia il *felfinnare* che, nei primi anni Ottanta, svela e ribalta (anche alla maniera popolare di Nordau) le «menzogne convenzionali della civiltà» sia, nel nuovo secolo, nella sua fase religiosa, il poeta disilluso e moderno, che –

<sup>4</sup> MELCHINGER 1962, p. 37.

<sup>5</sup> MEIDAL / WANSELIUS 2012, p. 114.

come scriverà in *Ensam* – ha chiara consapevolezza che, «con gli anni, i quadri si curvano e i colori si alterano, penosamente; specie il bianco, che ha la tendenza a diventare giallo sporco» (SV 52, p. 30), e, sulla scena di *Spöksonaten*, attuerà le più capricciose metamorfosi della realtà. In Strindberg, non c'è – platonicamente o pietisticamente – perfezione che non nasconda difetto, superficie che non rimandi a un'altra faccia e, per questo, il suo cosmo concettuale e artistico è doppio e instabile: in una poesia di *Ordalek och småkonst*, per fare un altro esempio, il corpo femminile è decantato come meravigliosa metafora dell'armonia dell'universo, «creato dalla luce del cielo» e, nella stretta finale, come irrimediabile fonte di ogni infelicità e angoscia (SV 51, p. 165 ss.).

Non è esattamente la *coerenza* la cifra della scrittura strindberghiana e noi non ci stiamo allineando a un'antica e peraltro lussureggiante letteratura denigratoria nei confronti di un autore, il cui «odio» – come sosteneva Victor Svanberg, negli anni Trenta – «non derivava da nulla, non presentava nessuna causa, non pretendeva ragione alcuna; era solo un'urgenza primitiva e irrazionale di far danno agli altri, non avendo l'ego altra strada per imporsi»<sup>6</sup>. Anzi e venendo alla nostra *pars construens* – pur senza attenuare quanto abbiamo esaminato e che come documento resta –, abbiamo affrontato questo tema sgradevole proprio per comprendere se *sotto* non si nasconda qualche meccanismo intellettuale più profondo e rivelatore, decisivo per definire la sfuggente fisionomia di questo autore complesso e inquietante.

Per cominciare, possiamo allargare l'obiettivo dal soggetto al panorama e vedere in tal modo che Strindberg non era affatto solo nel suo accecamento per il mito della razza. Recentemente, occupandomi del regista ebreo Ludvig Josephson – tra l'altro, il primo direttore teatrale, nel 1881, ad azzeccare la messinscena del *Mäster Olof* in prosa –, ho avuto modo di evidenziare quanto l'antisemitismo (come in vari altri paesi europei) fosse diffuso all'epoca in Svezia: «... anche il più rispettabile e stimato degli israeliti per strada e a passeggio» – ricorda Josephson, nell'autobiografia inedita – «spesso era ingiuriato dagli antisemiti cristiani, i quali senza motivo davano sfogo ai loro sentimenti, insultando i giudei che incontravano»<sup>7</sup>.

Anche per la misoginia e l'antropologia razzistica, potremo osservare che il chilometrico titolo del saggio *Kvinnans underlägsenhet under mannen*

<sup>6</sup> SVANBERG 1971, p. 74.

<sup>7</sup> PERRELLI 2012, p. 18.

presenta, di sovrappiù, un folgorante sottotitolo: *Enligt vetenskapens sista resultat*. Quanti sono gli scienziati e i filosofi che consentono a Strindberg, qui (o nella premessa a *Giftas II* oppure nei suoi innumerevoli saggi anti-femministi), di sostenere le sue tesi più sfrenate? Uno stuolo e il fior fiore della cultura occidentale. Solo nelle prime dieci righe di *Kvinnans underlägsenhet*, Strindberg può citare – a parte Aristotele, Rousseau e Schopenhauer – Darwin, Spencer, Mill, Haeckel, Virchow, von Hartmann, Nietzsche, Welcker, Letourneau, Robin e Topinard; poche pagine oltre, quello che pare il principale ispiratore del suo razzismo in questa fase (e soprattutto in *Tschandala*), Cesare Lombroso, presentato come «il fisiologo italiano innovatore» (SV 17, pp. 327; 336).

La misoginia razzista di Strindberg – che possiamo considerare, ottimisticamente, un aspetto imbarazzante quanto peculiare della sua opera o, pessimisticamente, della sua paranoia – si sviluppa, nei suoi scritti, senza dubbio con un furore del tutto personale, ma con un retroterra classico e contemporaneo che non è in fondo meno ricco e retrospettivamente ramificato nella tradizione dei vari Aristotele, Plinio, Paracelso, Bacon, con, a seguire, Gahn, Berzelius, Berthelot, Crookes, Haeckel, Lockyer, Ramsay e Jollivet-Castelot, cui il nostro autore potrà pure rifarsi, indossando le vesti di alchimista o naturalista eretico. Anche con l'antisemitismo, la misoginia, il razzismo è, in qualche modo, in gioco un'eresia: lo sfoggio di atteggiamenti elitariamente avallati e, nella sostanza, più che antidemocratici, intellettualmente controcorrente. Grazie ad essi, lo scrittore poteva differenziarsi, tra l'altro – più che da Ibsen come tale (che non sapremmo dire in fondo quanto democratico o femminista fosse) – dall'ibsenismo progressista o dal progressismo ibseniano trionfante, che sfavoriva e conteneva l'opera di Strindberg in Svezia e in Europa.

Proprio nel capitolo antisemita di *Det nya riket*, Strindberg, a un certo punto, inserisce se stesso nella categoria del *fritänkare* ovvero di colui che – ancora ereticamente – «non ha rispetto per ciò che è antico» (SV 12, pp. 69-70). Questa *irrispettosa libertà di pensiero* contro ogni tradizione e convenzione accettate, che qui almeno si rivela incidentalmente, appare il motore che spinge, con varie sfumature e tanti contrasti, la dinamica letteraria strindberghiana. Da un lato, per il *fritänkare* Strindberg, si tratta di assumere una posizione solitaria e sperimentale, decisamente controcorrente e refrattaria, bruciandosi alle spalle i vascelli, perseguendo «una strada che mena nel deserto, senza compagni, senza poter avere compagni»:

Dopo *Röda rummet*, era tutto perdonato – ragiona Strindberg in una lettera del giugno dell'85 – si parlava dell'Accademia naturalmente in prospettiva, si ventilavano sinecure... e tuttavia, io mi sono esposto scrivendo *Svenska folket* e *Det nya riket*. [...] Tutto mi sorrideva – e poi – pang! Che potenza m'ha trascinato! sapevo che sarei stato proscritto, maledetto, ingiuriato – e tuttavia mi feci avanti e agii! (B 5, pp. 109-10);

da un altro, si tratta di perseguire una linea di pensiero critica, ma eccentrica e asistemica: «Tutta la mia attività di scrittore» – leggiamo in *Kvarstadsresan* del 1884 – è «un mutare parere dal peggio al meglio, una smentita del mio antico io tessuto a mano in casa, una lotta contro i vecchi ideali (= pregiudizi) ed è questo il motivo per cui sono così pieno di contraddizioni, così disarmonico» (SV 18, p. 127). Quando approderà a un orizzonte religioso – partendo da Isaia, 49 – Strindberg si definirà «un dardo, se non proprio puntuto, [...], il dardo [che] non può far[si] problemi sul bersaglio, bensì andare dov'è mandato»<sup>8</sup>; infine, in *Götiska rummen*, lo scrittore vorrà, obliquamente, dare la formula della sua «opera completa, [nella quale] non una sola parola dovrebbe essere cambiata, giacché tutte le [sue] contraddizioni si risolvono nel complessivo titolo di Kierkegaard: *Stadi sul cammino della vita*», sul cui percorso più che «l'abusato termine: verità» è umanamente in gioco la «conoscenza»; uno scrittore, così, deve «sperimentare con punti di vista [...], eseguire esperimenti di controllo [...] e, se il controesperimento dà esito negativo, tornare all'assodato punto di partenza» (SV 53, p. 37).

Strindberg quindi non è affatto un moralista, ma un lacerato interprete dell'erranza, del soggetto moderno debole, che può sprofondare nel più assoluto errore e che, in una sperimentazione contraddittoria quanto insaziabile, avverte l'impulso di riprendere il suo percorso di «conoscenza» nella direzione contraria. «Il mostruoso Strindberg» – come lo definiva Franz Kafka – con «il suo furore e le sue pagine conquistate con i pugni»<sup>9</sup>, non lo leggiamo certo perché abbia ragione su qualcosa; potremmo anzi convenire che ha quasi sempre torto: nelle questioni sociali, in economia, in chimica, in botanica, in fotografia, sulle donne e le razze, ovunque si manifestino i suoi interventi. Ciò che – per usare ancora un'espressione di

<sup>8</sup> STRINDBERG 1999, p. 319.

<sup>9</sup> KAFKA 1977, p. 236.

Kafka – con Strindberg ci fa sentire «come un uomo su una statua. Dieci volte in pericolo di scivolare giù», guadagnando però, all'undicesimo tentativo, una stabilità e «un ampio orizzonte»<sup>10</sup>, è proprio il dispiegarsi del suo esasperato furioso sforzo di «conoscenza», che affonda nell'errore e dall'errore può anche riemergere o quantomeno offrirci un panorama della vita e degli uomini più complesso e meno rassicurante nei suoi vivi contrasti.

Fa sorridere che, nel clima della rampante Germania del principio del XX secolo, avida di figure e di valori forti, qualcuno potesse pensare di elevare un intellettuale del genere – neanche fosse un Julius Langbehn qualunque – a *Erzieher*, ma Strindberg stroncò immediatamente una simile esaltazione, puntualizzando di non essere in alcun modo «un educatore! solo un poeta che vive nel suo pellegrinaggio tutte le tappe dell'esperienza umana per ritrarre gli uomini! Sperimentatore dei miei punti di vista e delle mie idee; analista e oggetto della sperimentazione nello stesso tempo. Nient'altro!» (B 13, p. 262).

### *Bibliografia*

- BRANDELL Gunnar, *Strindberg. Ett författarliv*, I-IV, Stockholm 1983-1989.
- KAFKA Franz, *Diari 1910-1923*, a cura di E. Pocar, Milano 1977.
- MEIDAL Björn / WANSELIUS Bengt, *The Worlds of August Strindberg*, Stockholm 2012.
- MELCHINGER Siegfried, *German Theatre People Face to Face with Strindberg*, in «World Theatre / Le Théâtre dans le monde», numero speciale: *August Strindberg 1912-1962*, (1962).
- MEYER Michael, *Strindberg. A Biography*, London 1985.
- PERRELLI Franco, *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, Acireale-Roma 2012.
- STRINDBERG August, *Brev*, 22 voll., a cura di T. Eklund / B. Meidal, Stockholm 1947-2001.
- STRINDBERG August, *Samlade verk*, 71 voll., a cura di L. Dahlbäck et al., Stockholm *in fieri* dal 1981.
- STRINDBERG August, *Vita attraverso le lettere*, a cura di F. Perrelli, Ancona-Milano 1999.
- SVANBERG Victor, *The Strindberg Cult*, in O. Reinert (cur.), *Strindberg. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1971.
- SOLOMIN Nina, *Strindbergs judefientlighet fram till 1882*, in B. Westin (cur.), *Strindbergiana*, Stockholm 1996.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 266.

LE «VIVISEZIONI» DI STRINDBERG.  
L'OSSERVAZIONE SCIENTIFICA COME PRETESTO  
PER NUOVE FORME NARRATIVE

di  
Anna Maria Segala  
Roma

LE «VIVISEZIONI» DEL 1887<sup>1</sup>

La Svezia, intesa come clima politico e culturale, stava stretta ad August Strindberg: nel 1883, insieme alla prima moglie Siri von Essen e ai figli, aveva lasciato Stoccolma in una sorta di auto-esilio per stabilirsi temporaneamente a Parigi. Come si apprende dalla recente biografia di Björn Meidal, che offre una visione complessiva e variegata dei mondi in cui si articola la vita e l'attività di questo scrittore scomodo per l'establishment e controverso per la pubblica opinione, Strindberg voleva sentirsi libero di poter esprimere tutto il suo dissenso in fatto di politica, religione, arte, letteratura e teatro. Il processo, che gli fu intentato nel 1884 per aver violato con i racconti intitolati *Giftas* ('Sposarsi') alcuni tabù religiosi e di decenza, insieme alle reazioni che seguirono anche tra chi prendeva le sue parti per fini personalistici provocò il distacco di Strindberg dal movimento democratico e radicale di *Det unga Sverige* ('La giovane Svezia') di cui aveva fatto parte e rafforzò il suo antifemminismo. Sarebbero rimasti all'estero, lui e la famiglia, tra la Francia e la Svizzera, fino al 1887, a parte una breve puntata dello scrittore in Svezia e un viaggio, non proprio entusiasmante, in Italia.

Nel frattempo, dall'inizio del 1886, anno in cui aveva dato alle stampe la sua autobiografia, *Tjänstekvinnas son* ('Il figlio della serva'), si era fatto

---

<sup>1</sup> Dedico questo articolo alla memoria di Ludovica Koch, che con il suo August Strindberg. *Romanzi e racconti* voll. I e II, Milano 1991-1994 ha contribuito in modo decisivo alla conoscenza dello Strindberg narratore e ha aperto la via per le «Vivisezioni».

strada in Strindberg uno scetticismo che gli impediva di continuare a credere che la letteratura potesse avere una funzione sociale. Gradualmente i suoi interessi virano, e certo non indipendentemente da quel che succede in Europa a quel tempo, verso le recenti scoperte scientifiche e in particolare verso una psicologia senza virtuosismi che lo induce a rinnegare gli artifici della finzione letteraria. È insomma l'inizio di una nuova fase nell'evoluzione di Strindberg che egli stesso, in una lettera all'editore Bonniers scritta all'inizio del 1887, formula come un ritorno «till diktarens och tänkarens neutrala mark» ('al terreno neutrale del poeta e del pensatore')<sup>2</sup>. Come precisa l'illuminante studio di Hans Lindström, nella sua produzione precedente i momenti di grande penetrazione psicologica erano per lo più di carattere intuitivo<sup>3</sup>. Ora, invece, Strindberg sente il bisogno di conoscenze teoriche e si dedica a studi di psicologia e psichiatria che produrranno un decisivo cambiamento di rotta verso lo studio delle pieghe più nascoste dell'animo umano. Nei tre anni successivi ed estremamente produttivi questo ampliamento di orizzonti sfocerà nella pubblicazione di drammi come *Fadren* (Il padre), *Fröken Julie* (La signorina Julie) e *Fordringsägare* (Creditori) e la stesura in francese del romanzo sul suo matrimonio con Siri von Essen *Le plaidoyer d'un fou* (L'arringa di un pazzo). Naturalmente tutto questo matura nel clima culturale del naturalismo che, com'è noto, si manifestava con più forza a Parigi. Sia Lindström che Brandell ne presentano un quadro circostanziato che permette di seguire l'evoluzione di Strindberg nei suoi continui spostamenti tra Francia, Germania e Svizzera<sup>4</sup>.

La straordinaria originalità di questo exploit naturalistico e internazionale dello scrittore svedese in ambito teatrale non deve però far dimenticare che, insieme a *Fadren*, nei primi mesi del 1887, Strindberg inventa una formula che possa rispondere ad una visione più evoluta di letteratura: un genere ibrido tra il saggio e il racconto che intende piombare nel contesto di un dibattito in corso e che quindi è adatto ad essere pubblicato su rivista, nel Paese in cui lo scrittore si trova a soggiornare. In sintonia con lo spiri-

<sup>2</sup> Cfr. Lettera del 23/2/1887 citata nell'edizione critica delle opere di Strindberg, iniziata nel 1981 e giunta a completamento nel 2012, STRINDBERG 1985, p. 300. Da ora in poi (SV) 29.

<sup>3</sup> LINDSTRÖM 1952, pp. 33-34.

<sup>4</sup> BRANDELL 1985.

to del tempo, Strindberg intitola questi testi *Vivisektioner*, e cerca di pubblicarli in una raccolta, senza però riuscirvi. In questi *studi* il narratore assume il tono freddo, analitico e distanziato dell'uomo di scienza, «som utan at darra på handen brukar sin skalpell på levande varelser» ('che con mano ferma usa il suo bisturi sugli esseri viventi')<sup>5</sup>. È chiaro il riferimento agli esperimenti di vivisezione introdotti ('e con grande scandalo') in quegli anni da Bernard. Lo stesso Zola affermava che la letteratura doveva ispirarsi ai metodi della fisiologia per potere scandagliare le vicende umane con *oggettività*. Strindberg si appassiona alla psicologia positivista orientata in senso fisiologico e alle teorie di Ribot, Maudsley e Lombroso. L'elemento comune di queste discipline è l'esigenza di fondarsi su dati empirici. È certamente un linguaggio specifico: nel campo delle arti questo linguaggio si traduce nella necessità di volgere lo sguardo ai lati oscuri dell'animo umano, e non bisogna andare troppo lontano per trovare l'espressione pittorica di questa corrente di pensiero nelle opere di Edvard Munch, non a caso presente a Parigi e a Berlino negli stessi anni in cui vi soggiornava Strindberg.

Anche Strindberg usa un metodo sperimentale per osservare tutto ciò che lo circonda ma, a differenza dei naturalisti, denuncia programmaticamente il carattere soggettivo delle sue osservazioni. Chiaramente, egli non ha dimenticato la lezione di Kierkegaard, paladino della filosofia dell'esistenza e precursore, in tempi non sospetti, di spietati esperimenti psicologici. Ha inoltre una grande volontà di *conquista* della scena parigina (e lo testimonia la frequenza di immagini militari nel suo lessico del periodo), ma sempre con lo sguardo rivolto alla Svezia. Per questo, nonostante le difficoltà che incontra, Strindberg proverà più volte a pubblicare in patria gli otto saggi e racconti che compongono il mosaico delle prime «Vivisezioni» affinché in patria si sappia di che cosa è capace, ma riuscirà solo a darli alle stampe in modo sparso, insieme ad altri testi<sup>6</sup>.

È invece interessante vedere nel loro insieme, una dopo l'altra, queste variazioni sui temi che si agitano nella mente dello scrittore: scetticismo, scientificità, psicologia e individualismo aristocratico. Già dai titoli si coglie la loro complementarità: *De små* ('I piccoli') e *De stora* ('I grandi'), due casi limite nel senso fisico del termine ma con esiti diametralmente opposti

<sup>5</sup> LINDSTRÖM, 1952 p. 59.

<sup>6</sup> Cfr. (SV) 29, pp. 304-306.

sul piano morale e sociale; *Hjärnonas kamp* ('Lotta dei cervelli') e *Hallucinationer* ('Allucinazioni'); e poi *Själamord* ('Omicidio psichico'), *Nemesis divina* ('Nemesi divina'), *Mystik – tills vidare* ('Mistero – fino a prova contraria') e *Genvägar* ('Scorciatoie'). Sono narrazioni che sfoggiano un impianto documentario e poi, come andando verso una deriva di lucida follia, conducono a dei gorghi paradossali. Ancor prima delle successive esplorazioni nei mondi della botanica (mi riferisco a *Jardin de plantes*), della chimica (e penso ad *Antibarbarus*) e dell'alchimia (l'ossessione ricorrente di *Inferno*) – per non dire degli altri multiformi campi di attività di Strindberg – lo scrittore appare già qui armato di un sapere eclettico e di uno spirito polemico e irriverente che, da sempre, usa come strategia per imporsi all'attenzione delle élite letterarie.

I testi letterariamente più interessanti sono *Hjärnonas kamp* e *Genvägar*; quest'ultimo verrà poi parzialmente rielaborato nel bellissimo racconto *En häxa*<sup>7</sup>. In questo articolo prenderò in esame *Hjärnonas kamp* perché è una sorta di racconto-manifesto, nel senso che il suo titolo è diventato per estensione sinonimo del rapporto di forza che sempre si instaura tra gli esseri umani, siano essi l'uomo e la donna di una coppia (*Fröken Julie*), due donne che si contendono un uomo (*Den starkare*) o due uomini su cui aleggia un dubbio di colpevolezza o innocenza (*Paria*).

Prima vorrei però soffermarmi su ciò che in realtà contraddistingue, rispetto alla parola d'ordine del Naturalismo, questo Strindberg di fine anni '80. La sua è una particolare sensibilità che gli fa registrare ogni dettaglio ambientale e ogni sorta di vibrazione nei comportamenti sociali e affettivi, con tutto quello di irrazionale o di inspiegabile che essi comportano. Da artista eminentemente visivo – e visionario, come verrà precisandosi negli anni che seguono – lo Strindberg di questa fase punta sulla soggettività dello sguardo, dilatando o concentrando la dimensione temporale, manovrando arbitrariamente la distanza dall'oggetto da osservare oppure selezionando drammaturgicamente i momenti più interessanti ai fini della narrazione. Adotta strategicamente punti di vista opposti proprio per conferire alla sua scrittura la qualità di ipotesi, di esplorazioni scientifiche, di tappe verso lo studio della natura sensibile e soprattutto dell'animo umano.

<sup>7</sup> Il racconto, con un'ambientazione spostata al 1660 e un finale diverso, fu poi inserito nel III volume di *Svenska öden och äventyr* nel 1890. Cfr. (SV) 29, p. 298.

La sua prosa ha un ritmo spezzato, nervoso e irrequieto; il suo stile si fa strumento sempre più duttile per osservare al microscopio le pieghe dell'animo umano, per rappresentare le mosse, quasi fosse una danza animale, che l'individuo mette in atto per esercitare un potere intellettuale e psichico su un altro individuo.

In *Hjärnonas kamp* le azioni e reazioni dell'io narrante e dell'oggetto della sua analisi costituiscono lo spazio mobile di un potenziale teatro di azioni belliche, una scacchiera le cui pedine possono essere giocate sia in positivo che in negativo, ma dove il tema centrale è la lotta per la vittoria dell'uno sull'altro. La dinamica relazionale sembra quella di un gioco combinatorio, poiché Strindberg sa come rimescolare le carte ad ogni nuova mossa. E allora chi all'inizio appare il più forte alla fine può rivelarsi il più debole, ma sempre fino a nuovi sviluppi, ché l'ultima parola non è mai detta: *starkare eller svakare vet jag inte* ('più forte o più debole, non lo so') è l'amplificazione del dubbio morale alla fine di *Paria*.

La nostra storia riguarda due uomini: il narratore in prima persona, uno scrittore che adombra la persona dell'autore, e un certo Schilf, giovane in passato indirettamente danneggiato dal narratore, che ora si sente turbato da un oscuro senso di colpa (e sappiamo quanto questo sentimento fosse profondamente radicato in Strindberg). Sotto lo strato di mascheramento imposto dalla finzione narrativa, il narratore fa passare un resoconto abbastanza dettagliato, per quanto soggettivo, del viaggio-reportage da lui fatto nel 1886 con Gustav Steffen, giovane sociologo che lo aveva accompagnato per assisterlo nella parte fotografica – idea molto innovativa per i tempi – di un'inchiesta tra i contadini in Francia<sup>8</sup>. Tale circostanza è significativa perché qui entra in campo una pratica di scrittura che in Strindberg vedrà costantemente l'ibridazione tra autobiografia e finzione, con apici come *Le Plaidoyer d'un fou*, che attinge a piene mani dalla sofferta crisi matrimoniale con Siri von Essen, e con l'effetto di ritardare spesso la pubblicazione di materiale scottante. Nella cornice di un breve percorso narrativo Strindberg riesce, come osserva Michael Robinson<sup>9</sup>, a mettere a confronto il commento oggettivo con le note o leggermente mascherate elucubrazioni sulla

---

<sup>8</sup> Il reportage, scritto dapprima in francese, viene pubblicato in svedese come libro nel 1889 con il titolo *Bland franska bönder*.

<sup>9</sup> ROBINSON, in STRINDBERG [1996] 2006, pp. 1-22.

sua vita privata, spostando continuamente il discorso dalla discussione critica alla narrazione drammatica.

La narrazione vera e propria è preceduta da una premessa di carattere *scientifico* che fin dalla prima riga fa riferimento al dottor Charcot, il quale – afferma l'autore – si limita a considerare l'applicazione della suggestione solo in casi di donne isteriche. Di contro, si erge l'autorità esperienziale del narratore:

Utän att vara fackman eller auktoritet har jag genom experiment trott mig finna, att suggestionen endast är den starkare hjärnans kamp och seger över den svagare, och att denna procedur tillämpas i det dagliga livet omedvetet<sup>10</sup>.

Senza essere uno specialista o un'autorità credo di aver scoperto grazie a degli esperimenti che la suggestione è solo la lotta e la vittoria del cervello più forte su quello più debole, e che nella vita quotidiana questo meccanismo si mette in moto inconsapevolmente<sup>11</sup>.

La lotta di cervelli, seppure non sanguinosa, non è per questo meno terribile, afferma l'autore. A sostegno della sua tesi, egli porta il caso di un conflitto da lui sperimentato con un cervello che non voleva piegarsi, finché, dopo sei mesi di snervante lavoro psichico, non riuscì a farlo capitolare. L'antefatto è la visita indesiderata di un lontano conoscente a uno scrittore che si trova con la famiglia a trascorrere l'estate in Svizzera. Subito dopo, l'insorgere di un braccio di ferro tra una persona, l'ospite, scioccamente indottrinata e incline ai luoghi comuni e un'altra – l'io narrante – che con atteggiamento scettico e culturalmente *blasé* studia attentamente il personaggio per poi mettere in atto la sua tattica guerresca. Il procedimento adottato non è empatico, ma neutrale, e tuttavia è chiaro il ricorso, dal punto di vista dello stile, ad una tecnica ipnotica che qui viene esercitata sul lettore per dirigerne l'attenzione là dove il racconto vuole condurlo. Il lessico, poi, pullula di riferimenti alle teorie dell'epoca, come quando il narratore denuncia la sua debolezza:

Men mannens ordström verkade också som en hypnotisering på mig. ...Det kändes som om någon skulle ha stuckit in sin hand i min hjärna och rört om. Alla mina under de sista månaderna samlade iakttagelser över psykologi, mina

<sup>10</sup> Cfr. (SV) 29, p. 24.

<sup>11</sup> La traduzione italiana delle citazioni è mia.

kombinationer och slutledningar voro kastade huller och buller såsom når städerskan har varit på skrivbordet och oordnat papperen<sup>12</sup>.

Senonché il fiume di parole dell'uomo aveva inoltre su di me l'effetto di una ipnotizzazione. ...~Era come se qualcuno avesse infilato la mano nel mio cervello e si fosse messo a rimstarlo. Tutte le mie osservazioni degli ultimi mesi sulla psicologia, le mie speculazioni e le mie conclusioni erano andate a gambe in aria come quando una cameriera ha fatto pulizia sulla scrivania mettendo le carte in disordine.

Poi l'attenzione si appunta sull'aspetto fisico dell'ospite, che richiama alla memoria della moglie del narratore quello di un vecchio conoscente – persona sgradevole – ed ecco che affiorano riferimenti lombrosiani: «samma kropp, lång, gänglig, sned; samma huvudskålsbildning; samma starka haka, vassa ögon, med glasögon»<sup>13</sup> ('Stesso corpo, alto, magro, curvo; stessa forma del cranio; stesso mento forte, occhi taglienti, con gli occhiali').

E non basta. Il narratore importunato concentra la sua attenzione sui denti di quella che ormai è la sua futura vittima, e quando scopre che sono piccoli come quelli di un roditore la conclusione è tratta: come ad ogni mercante di cavalli, gli bastano i denti per giudicare l'animale. A quel punto decide di prendere il sopravvento, raccoglie le forze e, dopo un paio di mosse strategiche, è pronto per scatenare *l'offensiva* e da quel momento in poi, la *campagna militare* sarà annotata in un diario che ogni giorno registrerà una vittoria. Tra i vari stadi (non molto lontani dalla strategia del seduttore kierkegaardiano), troviamo ad esempio:

Jag känner mig som en sådan stekel gentemot Schilf. Mina ägg ligga i hans hjärna och mina tankar flyga ut, medan han blir allt tommare. Han talar nu som jag; han begagnar min ordrepertoar, mina skämt, mina bevägnade ord. Han tror, det är hans fjärlar, men det är bara mina stekelungar<sup>14</sup>.

Io mi sento proprio come un imenottero nei riguardi di Schilf. Le mie uova sono state deposte nel suo cervello e i miei pensieri volano via, mentre lui si svuota sempre di più. Ora parla come me; si serve del mio repertorio lessicale, delle mie battute, delle mie parole alate. Crede che siano le sue farfalle, ma sono solo i miei piccoli imenotteri.

<sup>12</sup> Cfr. (SV) 29, p. 27

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 44.

Questa volta sono immagini provenienti dagli studi di zoologia a rifluire nella ricca, sfaccettata e puntigliosamente concreta prosa di Strindberg. Come in tutti gli altri casi, l'uso che egli fa dei suoi studi scientifici raggiunge sicuramente uno scopo: quello di sottolineare il valore letterario e psicologico della sua scrittura. La sua ansia conoscitiva tipica del pensiero normativo di fine Ottocento non fa che evidenziare la sua genialità di artista.

Siamo ormai alle ultime tappe della narrazione. La traiettoria ipnotica da un cervello all'altro, epicamente rappresentata dal viaggio in Italia in cui l'io narrante coinvolge Schilf, si concluderà con la conquista graduale della supremazia del più forte. Nel gioco delle parti, il narratore annoterà: «Märkvärdigt är det, men min energi synes tilltaga med hans inträdande svaghet»<sup>15</sup> ('È strano, ma la mia energia sembra crescere man mano che aumenta la sua debolezza'), mentre con apparente sorpresa ne constaterà gli effetti sullo sventurato Schilf: «Han var nu alldeles blek och tilintetgjord, såsom han sett sin vålnad»<sup>16</sup> ('Era tremendamente pallido e distrutto come se avesse visto il suo fantasma'). La conclusione giunge rapida e brusca. A causa di un subodorato inganno, il piano strategico, e con esso la lotta, si conclude con l'interruzione del viaggio-inchiesta in Italia, il licenziamento di Schilf dal suo ruolo, peraltro inefficiente, di fotografo, e l'archiviazione del caso da parte del narratore:

Ensam igen kände jag mig lugnare. En skuld var betalad och vi voro kvitt, om de njutningar och lärdomar jag bestått honom kunde uppväga den smärta jag tillfogat honom, vilket var sannolikt, då han föreföll högst okänslig.

Men åter och åter frågade jag mig: vad ville denna man mig? Kom han för att hämnas blodshämnd? Men hämndkänslan är så komplicerad. Den kan vara individens behov av att återställa jämvikten, ty hämnd är det primitiva straffet, eller att öva självförsvaret, hindra angriparen förnya anfallet; och många människor äro för fega att hämnas emedan de frukta ett bakslag. Vem var denna man? Jag vet inte, ty jag såg honom ändra karaktär efter ändrade omständigheter såsom andra människor tills de inträda i stelnandets ålder och i orörliga omständigheter. Han var ung och hade ännu ikke kunnat besluta sig för en roll i livet; därför var han rörligare och lättare att studera, och därför kanske jag kunde böja

<sup>15</sup> Cfr. (SV) 29, p. 45.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 46.

honom tills han blev medveten, eller kanske därför, att min hjärna var starkare!<sup>17</sup>

Rimasto solo, mi sentii più calmo. Era stato saldato un debito e ora eravamo pari, se il cibo e l'erudizione che gli avevo offerto potevano compensare il dolore che gli avevo procurato, il che era probabile, visto che mi sembrava del tutto insensibile.

Continuavo però a chiedermi: ma che vuole quest'uomo da me? È venuto per vendicarsi col sangue? Ma il sentimento della vendetta è così complicato. È possibile che ogni individuo abbia bisogno di ristabilire l'equilibrio, poiché la vendetta è il castigo primitivo, o di praticare l'autodifesa, impedire all'aggressore di tornare all'attacco, e molte persone sono troppo vili per vendicarsi poiché temono una ritorsione. Chi era quest'uomo? Non lo so, poiché l'ho visto cambiare carattere a seconda delle circostanze, come fanno altre persone finché non arrivano all'età dell'irrigidimento e a condizioni di immobilità. Era giovane e non aveva ancora deciso che parte recitare nella vita; perciò era più mobile e facile da studiare, e per questo forse ho potuto piegarlo finché non è divenuto consapevole, o forse perché il mio cervello era più forte!

Il racconto si chiude con una serie di domande: sulla colpa, innanzitutto, sul castigo e sul vincitore. Il tono è molto dubbioso, i «forse» si inseguono alla fine, anche in posizione chiasmica, a indicare che l'esito, in fondo, non è così certo come vuol sembrare. Forse i due contendenti perdono entrambi?

Ludovica Koch rilevava che sia nelle «Vivisezioni» sia nell'*Arringa di un pazzo* Strindberg inventa una formula che prevede «l'adozione rigorosa, unilaterale, incondizionata di un 'punto di vista' deciso a priori». L'astrattezza che ne deriva genera una strana doppiezza emotiva<sup>18</sup>. Questa ambiguità, che si percepisce un po' ovunque, ma che diventa esplicita nel finale, è in effetti il lato più moderno e più attuale della narrazione. L'uso del narratore in prima persona denuncia una volontà di superare i confini tra il privato (il suo viaggio con Steffen in Francia) e il pubblico (la scienza moderna e soprattutto la psicologia usata a supporto dell'impalcatura diegetica); ma non solo. Da questo momento la forte vocazione autobiografica di Strindberg si intreccia con qualsiasi altro genere, sia esso codificato o ancora da inventare, e da questi saggi e racconti emerge la grande abilità, che si conferma nella fase successiva della sua opera,

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>18</sup> KOCH, in STRINDBERG 1994, p. XVI.

di scardinare ogni supposizione sullo scrittore come soggetto autobiografico e sull'immagine che egli proietta nel testo<sup>19</sup>.

#### LE «VIVISEZIONI» DEL 1894<sup>20</sup>

Nel 1894, e già da poco più di un anno, Strindberg è di nuovo a Parigi, di nuovo lontano dalla Svezia. Il divorzio da Siri Von Essen e l'affidamento dei figli alla madre erano stati, a fine settembre del 1892, motivi sufficienti, anche se non gli unici, perché egli accogliesse, l'invito di Ola Hansson e sua moglie di andare a trovarli a Berlino. Nella città tedesca si registrava a quel tempo un clima molto aperto nei confronti degli artisti scandinavi e Strindberg era venuto in contatto con una cerchia di intellettuali che uscivano dall'orbita del naturalismo per orientarsi verso il simbolismo e il decadentismo. Già alla fine del 1888 aveva scambiato una fitta corrispondenza con Nietzsche; la sua teoria del «superuomo» lo aveva affascinato per un certo periodo e lo aveva comunque rafforzato nella convinzione che i tempi imponessero un radicalismo aristocratico. Sul piano estetico, però, le maggiori suggestioni gli erano venute in quegli anni da E. A. Poe, che riteneva a buona ragione di determinante importanza per i simbolisti francesi<sup>21</sup>.

Il fermento della bohème berlinese, vissuta soprattutto nel circolo degli artisti che frequentavano il celebre locale *Zum schwarzen Ferkel* ('Il maialino nero'), nome che Strindberg aveva sovrapposto all'originario 'Il chiostrò' dura comunque relativamente poco e, dopo appena un anno e mezzo, durante il quale Strindberg ha fatto in tempo a fidanzarsi e a sposare la giovane, elegante e colta Frida Uhl, lo scrittore è di nuovo inquieto e teso a trovare un nuovo baricentro nella sua vita psichica, affettiva, intellettuale e, non da ultimo, economica. Il fatto che i suoi drammi siano andati in scena con successo a Parigi e a Berlino, che vengano commentati, dibattuti con immancabile scalpore e tradotti in italiano, costituisce un piccolo

<sup>19</sup> ROBINSON in STRINDBERG [1996] 2006, pp. 1-22.

<sup>20</sup> Le seconde «Vivisezioni» sono state pubblicate di recente nel loro insieme, e in edizione bilingue, svedese/francese, in un volume a sé dell'edizione critica: STRINDBERG 2010. Da ora in poi (SV) 34.

<sup>21</sup> MEIDAL 2012, pp. 226-227. È pur vero che, come precisa Meidal, Strindberg stesso aveva contribuito, con le sue opere degli anni '87-'88, a spostare l'attenzione dal naturalismo all'irrazionale, soprattutto al potere della suggestione.

capitale che non può e non deve essere dilapidato. All'inizio del 1893 lo scrittore cerca infatti di spiegare ai suoi figli la scelta di rimanere all'estero con l'intento di «att fullbörda det jag börjat och se till att man icke tar pengarne ifrån oss»<sup>22</sup> ('portare a termine ciò che ho iniziato e far sì che non ci portino via i soldi'). Ma alcuni mesi dopo, il 26 giugno, confessa alla moglie Frida che l'angoscia per il futuro lo perseguita e che non ha più la forza di tendere la mano verso quei frutti che, dopo tanti anni di lotte, devono essere maturi e pronti per essere colti da lui. Quasi per inciso, aggiunge: «Pour le moment les sciences naturelles m'obsèdent, de sorte que je ne puisse plus m'occuper des belles-lettres, ni de mes affaires théâtrales»<sup>23</sup>. E infatti nei successivi otto mesi trascorsi a Dornach, sul Danubio, nella casa di campagna dei nonni di Frida, Strindberg porta avanti la stesura di *Antibarbarus*, convinto che si tratti del libro più singolare che si stato mai scritto e grazie al quale immagina di poter fare adepti per il progetto di fondazione di *Klostret* (il poco spirituale 'chiostro' berlinese?), un ritiro ascetico per artisti con annessi biblioteca, laboratorio e osservatorio. All'amico Leopold Littmansson comunica di avere un baule pieno di appunti su invenzioni, scoperte e idee da sviluppare. Da quelle ricerche febbrili intorno al mondo materiale, zolfo, carbone, aria, acqua e metalli, Strindberg ricava l'idea dell'unità della materia organica e inorganica, e su questa convinzione fonda successivamente la sua sperimentazione chimico-alchemica volta a dimostrare la capacità di trasmutazione della materia e soprattutto dei metalli: poter fabbricare l'oro! In modo parzialmente inconscio lo scrittore compie in questa fase un percorso personale e profondo di metamorfosi e l'abbandono della letteratura risponde ad una necessità di morire a tutto ciò che fino ad allora aveva costituito il suo universo creativo per rinascere a nuova vita<sup>24</sup>. La natura nelle sue infinite manifestazioni gli offre un campo inesauribile di osservazioni, anche e forse soprattutto nei suoi componenti non ancora identificati. La sfida, o l'ambizione, è quella di tradurre le sue intuizioni in un linguaggio che sia universale in quanto fondato su leggi scientificamente codificate.

---

<sup>22</sup> Strindberg till Karin, Greta och Hans Strindberg, 30/1/1893, in STRINDBERG 1965, p. 124.

<sup>23</sup> Strindberg till Frida Uhl, 26/6/1893, *ivi*, p. 217.

<sup>24</sup> ROBINSON, in STRINDBERG [1996] 2006, pp. 1-22.

Ma Strindberg è spirito troppo libero per accettare regole esterne e tiene per sé la facoltà di lasciarsi catturare dal fascino della casualità e del mistero, e soprattutto della scoperta. In queste condizioni spirituali e culturali di crisi, soggettive e oggettive, egli scrive in francese – una lingua che ha imparato a «domare» facendone uno strumento espressivo, poco ortodosso nella grammatica ma lessicalmente esatto e inventivo<sup>25</sup> – una nuova raccolta di saggi, riflessioni e brevi racconti cui ancora una volta dà il titolo di *Vivisections*<sup>26</sup>. Come affermano i curatori del volume Engwall e Stam, Strindberg scrive queste nuove vivisezioni con l'intento di pubblicarle innanzitutto su riviste francesi e in forma di libro in Francia; in quest'ultimo caso, il titolo doveva creare, anche attraverso la continuazione di temi già trattati, come *Nemesis Divina*, un legame tra questi nuovi testi e quelli scritti nel 1887 sull'onda dell'interesse per il naturalismo, rendere quindi l'autore riconoscibile e in grado di competere con gli scrittori francesi<sup>27</sup>. Strindberg del resto è un manager infaticabile di se stesso.

Le nuove «Vivisezioni», diciotto per l'esattezza, scritte tra il giugno-luglio e il novembre 1894, affrontano il tema della crisi della civiltà contemporanea e dei sintomi che preannunciano la modernità. Si tratta di *case-studies* in forma narrativa e di saggi argomentativi, che vanno da una riflessione scettica sull'origine e sull'evoluzione dell'umanità (*Varifrån Vi kommit / D'où Nous sommes venus*) alla ricorrente questione femminile (*Till Kvinans Zoologi / A la Zoologie de la Femme* – articolo che suscita un gran clamore su *La Revue Blanche*); dal tentativo di definire lo stile nel dibattito corrente tra naturalismo e simbolismo (*En Stils upprinnelse / L'origine d'un Style*), o il moderno nell'arte (*Vad är det moderna? / Qu'est-ce que*

<sup>25</sup> Cfr. STRINDBERG 1991, p. 417. Ludovica Koch ne parla a proposito di *Le plaidoyer d'un fou*, e quindi al tempo del precedente soggiorno di Strindberg in Francia. Si veda al riguardo la nota alla traduzione dal francese in italiano di Giuseppe Mongelli nello stesso volume.

<sup>26</sup> Cfr. (SV) 34, pp. 287-294.

<sup>27</sup> Il progetto, che fu oggetto di molti ripensamenti da parte di Strindberg e del suo curatore-revisore francese Georges Loiseau, non giunse tuttavia a compimento sia a causa della rottura dei rapporti tra i due sia per l'addensarsi di problemi di ogni genere che a metà circa del 1895 provocò in Strindberg l'abbandono della letteratura e la deviazione dei suoi interessi verso le scienze naturali. Sul tormentoso percorso relativo alla pubblicazione di questi testi cfr. (SV) 34, pp. 283-313.

le moderne?) alla descrizione tipicamente *fin-de siècle* di stati di disorientamento nella città (*Förvirrade Sinnesintryck*, ma molto più efficace il titolo originale francese *Sensations Détraquées*). Il confine tra saggio e prosa descrittiva è molto labile; evidente è invece la qualità letteraria di questi interventi di Strindberg nell'attualità del suo tempo, interventi intesi come nuove esplorazioni nella contraddittoria realtà umana e sociale e come riflessioni sulle nuove prospettive dell'arte moderna.

Il piglio ora aggressivo e provocatorio, ora vivacemente descrittivo o al limite dell'onirico lascia intendere che la vena letteraria non si è affatto prosciugata, ma scorre solo, come in un fenomeno carsico, a maggiori profondità preparandosi a riemergere arricchita di tanti apporti sotterranei. Questa prosa è comunque sempre decisa, diretta e perfettamente mirata. Strindberg accentua ora quasi programmaticamente il metodo già adottato nelle prime vivisezioni: procedere, come soggetto narrante, dalla propria esperienza servendosi in modo spregiudicato di particolari riguardanti fatti e persone della realtà e trasfigurandoli con effetti ottici sempre più deformati e irregolari. Si parte da un approccio di tipo documentale per giungere ad un'alterazione dei contorni e delle proporzioni.

Si veda, ad esempio, *Nya konstformer! eller Slumpen i det konstnärliga skapandet / Des Arts Nouveau! ou Le hasard dans la production artistique*. Vi si fa l'elogio dell'arte naturale, ossia di quel misto di consapevolezza e inconsapevolezza che spinge il pittore, una volta finito il suo quadro, ad usare i colori che gli restano un po' a casaccio per fare un abbozzo che, in assenza di uno scopo preciso, gli permette di mettere in moto la sua fantasia. Lo scrittore-osservatore confessa di vedere in quei tentativi qualcosa di sempre diverso, a seconda della sua disposizione psichica. Come non riconoscervi l'esperienza dello Strindberg pittore? La sua pittura, praticata in alternanza con la scrittura, aveva sicuramente un effetto liberatorio più immediato, ma anche lì colpisce la precisione della visione e la violenza dell'emozione. Nel 1892, ad esempio, durante un soggiorno a Dalarö nell'arcipelago di Stoccolma aveva ripreso a dipingere marine con rapidi colpi di spatola ormai lontani dal realismo e dal naturalismo e intrisi invece di una forte carica simbolica<sup>28</sup>. Sono grandi e piccoli quadri a olio che nei momen-

---

<sup>28</sup> MEIDAL 2012, pp. 263-273.

ti di indigenza – non rari nella sua vita – dovrà vendere per far fronte alle difficoltà finanziarie. In una lunga e interessante lettera dell'estate 1894 a Leopold Littmansson, l'amico e confidente coinvolto nel progetto di pubblicazione e traduzione in svedese delle seconde «Vivisezioni», ne parla come di cose fatte senza troppo impegno, ma in realtà Strindberg è ben consapevole della propria originalità: «Och komiskt är, att jag var den första som målade natursymbolik. Och så hela raden af realister att vända för vinden!»<sup>29</sup> ('La cosa comica è che io sono stato il primo a dipingere la natura in modo simbolico. E ora tutti i realisti ad assecondare il vento!').

Proprio questo saggio, dove l'autore ama paragonare il proprio lavoro al capriccio della natura, dà una misura di come la costante auto-osservazione si traduca per Strindberg in nuovo materiale di scrittura:

På mina lediga stunder målar jag: För att rå på stoffet väljar jag en duk eller hellre en kartong av medelstorlek, så att jag kan få en tavla färdig på två eller tre timmar, det vill säga den tid jag känner mig upplagd.

En vag idé behärskar mig. Jag vill göra en skuggig skogslänta, varifrån man ser havet vid solnedgången.

Alltså: med kniven som jag använder för detta ändamål – jag äger inga penslar! – fördelar jag färgerna på kartongen, och blandar dem där med syfte att på ett ungefär få fram teckningen. Öppningen mitt i duken föreställer havshorisonten; nu till skogsinteriören, grenverket, trädkronorna, sträcker ut sig i en grupp av färger, fjorton, femton, ett virvar men alltid harmoniskt. Duken är täckt; jag ställer mig på avstånd och se! Det var som tusan! Jag skymtar inte något hav; den belysta öppningen visar ett oändigt perspektiv av rosa och blåaktigt ljus i vilket tökniga, kropplösa, obestämda varelser svävar omkring likt feer med släpande molnmantlar. Skogen har blivit en mörk, underjordisk grotta, stängd av snar: och förgrunden – låt oss se vad det är – klippor täckta av overkliga lavar – och där till höger har kniven glättat färgerna för mycket, så att de liknar reflexerna på en vattenyta – men se där! Det är en damm. Perfekt!

Men överför vattnet är en vit och rosa fläck, vars ursprung och betydelse jag inte kan förklara för mig. Ett ågonblick! – en ros! – Kniven arbetar ett par sekunder och dammen är inramad av rosor, rosor, bara rosor!<sup>30</sup>

Je fais la peinture à mes loisir. Afin de pouvoir dominer le matériel je chois

<sup>29</sup> Lettera di Strindberg a Leopold Littmansson, circa 4/8/1894, STRINDBERG 1968, p. 190.

<sup>30</sup> Cfr. (SV) 34, p. 26.

une toile ou mieux un carton médiocrement grande, que je puisse achever le tableau dans deux heures ou trois autant que ma disposition dure.

Une intention vague me règne. Je vise un intérieur de bois ombragés, par où l'on aperçoit la mer au soleil couchant.

Bien: avec le couteau appliqué pour le but, – je ne possède pas de pinceaux! – je distribue les couleurs sur le carton, et là je les mêle afin d'obtenir un à peu près de dessin. Le trou au milieu de la toile représente l'horizon de la mer; maintenant l'intérieur du bois, la ramure, le branchage, s'étale en groupe de couleurs, quatorze, quinze, pêle-mêle mais toujours en harmonie. La toile est couverte; je m'éloigne et regarde! Bigre! Je ne découvre point de mer; le trou illuminé montre une perspective à l'infini, de lumière rose et bleuâtre, où des êtres vaporeux, sans corps ni qualification flottent comme des fées à traînes de nuages. Le bois est devenu une caverne obscure, souterraine barrée de broussailles: et le premier plan – voyons ce que c'est – des rochers couverts de lichens introuvables – et là à la droite le couteau a trop lissé les couleurs qu'elles ressemblent à de reflets dans une surface d'eau – tiens! c'est un étang. Parfait!

Or, il y a au dessus de l'eau une tache blanche et rose dont l'origine et signification je ne puis m'expliquer. Un moment! – une rose! – Le couteau travaille deux secondes et l'étang est encadré en roses, que de roses!<sup>31</sup>

Questo passo viene riportato in francese in un articolo del poeta, critico d'arte e di letteratura René Micha sul primo numero della rivista «Obliques» dedicato a Strindberg nel 1972<sup>32</sup>. Micha, che aveva potuto vedere a Parigi più di una mostra di quadri di Strindberg, tra cui quella del 1962 per il cinquantenario della morte, si dice colpito dalla violenza delle immagini che prendono vita sulle sue tele, ma non meno sorpreso da questo strano divagare sull'arte moderna a caccia di esempi sull'incidenza del caso nella creazione artistica. Osserva, nella descrizione dell'atto di dipingere un paesaggio, la sospensione miracolosa dell'ordine e del disordine, la volontà delle cose di organizzarsi in figure e insomma in quella casualità programmata, che più tardi André Breton avrebbe chiamato *le hasard objectif*, Micha

<sup>31</sup> Cfr. (SV) 34, p. 169.

<sup>32</sup> MICHA 1972, pp. 74-77. Mi sembra significativo dei legami tra Strindberg e la cultura francese il fatto che la bella rivista francese «Obliques», che ebbe solo dieci anni di vita, esordisca con un numero monografico dedicato allo scrittore svedese. Nel suo articolo dal titolo *L'artiste travaille comme la nature capricieuse*, René Micha precisa che egli riproduce integralmente il testo scritto in francese da Strindberg, pubblicato a Parigi nel 1894, e «paru à Stockholm (Vivisektioner) en 1958». Nella mia citazione si fa invece riferimento, sia per l'originale francese sia per la versione svedese, all'edizione critica (SV) 34.

coglie inoltre l'ambiguità diffusa in cui rientra il gesto del coltello, ora furioso ora conciliante, ma soprattutto la fisicità del gesto.

Non è forse con un colpo della mano in un momento di disperazione che il narratore, questa volta in veste di scultore, trasforma una statuetta d'argilla raffigurante un ragazzo in preghiera in un bambino che piange e che nasconde le lacrime? Il commento è: «Och se! En metamorfos som Ovidius inte kunnat drömma om. [...] En tid därefter improviserade jag i mina vänners ateliéer en teori om den automatiska konsten»<sup>33</sup> («Tiens! Une métamorphose qu'Ovide n'eût pas rêvé. [...] Après coup, et dans les atelier amis, j'improvisai une théorie pour l'art automatique»).

E in realtà, oltre alla pittura, Strindberg pratica in quel periodo il disegno e la scultura. Nulla, insomma, sfugge alla consapevolezza di questo geniale scrittore, anche se talvolta egli sembra eccedere nel ruolo di *enfant prodige*.

A questo proposito Michael Robinson individua in questo genere di scrittura un versante giocoso di Strindberg. L'oscillazione tra caso, coincidenza e discontinuità da una parte; ordine, rapporti e coerenza dall'altra mostra un'inclinazione all'improvvisazione<sup>34</sup>. Ma qua e là, in questo voler ripartire sempre da zero aspettando che l'opera d'arte si costruisca per impulsi casuali, si cela un'ansia sul proprio ruolo di artista che ci mostra un lato più fragile di Strindberg. Come quando, poco più avanti nello stesso racconto, il tono si fa improvvisamente vulnerabile e insicuro:

Jag tycker om när förnimmelserna växlar på det sättet...en viljeakt och jag vill inte längre veta vad det är...jag känner hur medvetenhetens ridå snart lyftar sig...men jag vill inte...<sup>35</sup>

Mi piace quando le sensazioni cambiano in quel modo...un atto di volontà e non voglio più sapere di che si tratta...so bene che la tenda della consapevolezza si alzerà presto...ma non voglio...

La metafora della tenda porta forse con sé l'eco del «Preludio-rimembranza» con cui si apre il primo degli *Stadi sul cammino della vita* di Kierkegaard, il famoso *In vino veritas*. Il filosofo danese cerca di distinguere, com'è noto, il rimembrare dal ricordare e la rimembranza dall'oblio:

<sup>33</sup> (SV) 34, pp. 24-25.

<sup>34</sup> Cfr. ROBINSON in STRINDBERG [1996] 2006, pp. 1-22.

<sup>35</sup> Cfr. (SV) 34, p. 25.

[...] sia allora l'oblio la tenda di seta che viene chiusa, la rimembranza la vergine vestale che si ritira dietro la tenda, dove si trova di nuovo l'oblio, a meno che non si tratti di una rimembranza autentica, poiché in tal caso l'oblio è escluso<sup>36</sup>.

Kierkegaard sa che «la rimembranza, al pari della memoria, a volte è solo il portatore di avvenimenti casuali» e vuole sgombrare il campo dal possibile equivoco tra memoria e rimembranza<sup>37</sup>. Strindberg, invece, con sensibilità contraddittoriamente moderna, vuole indugiare prima che la volontà prenda il sopravvento, prima che si levi il sipario della consapevolezza. La casualità e l'incostanza delle percezioni costituiscono un rischio per una mente che tende all'ordine e alla razionalità. Un atto di volontà può bloccare la fantasia, e l'artista è diviso tra il voler esercitare un pieno controllo e il voler indugiare, invece, nella percezione, nella visione, nel sogno. In questo conflitto si può forse ravvisare la difficoltà in cui Strindberg si dibatte alla metà degli anni '90: un'ansia di perdersi, un bisogno di non cedere del tutto alle illusioni, anche quelle dell'arte, un'inquietudine nella vita e nella scrittura.

Si capisce meglio, allora, un racconto di tipo diaristico come *Förvirrade sinesintryck 1 -2 / Sensations détraquées 1-2* che, pubblicato in una versione rielaborata da Loiseau su «Le Figaro Supplément littéraire» nel gennaio-febbraio del 1895<sup>38</sup>, chiude questa serie di testi ibridi eppure voluti dall'autore come un tutt'uno, testi-pretesto, diremmo, per scrivere di come la letteratura si costruisca man mano che si prende distanza dalla vita, di cui tuttavia essa è intrisa, ma anche di come la vita consista delle sensazioni che possono essere oggetto di narrazione<sup>39</sup>.

Nel passo seguente, che è uno tra i più belli delle «Vivisezioni», seguiamo le peregrinazioni dell'io narrante in un bosco alla periferia di Versailles.

<sup>36</sup> Riporto qui la mia traduzione dell'originale di Søren Kierkegaard *In vino verita, prima parte di Stadier paa Livets Vei*, Copenaghen 1845, in KIERKEGAARD 1993, pp. 89-95.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 90-91.

<sup>38</sup> Cfr. (SV) 34, p. 236.

<sup>39</sup> Del volume 34 di *Samlade verk*, cui si è fatto costante riferimento, fanno parte anche altri testi degli anni 1890 riuniti dai curatori del volume sotto la denominazione «Övriga svenska texter» / «Övriga franska texter» e tenuti distinti in ragione delle complesse vicende editoriali di questi scritti di Strindberg.

Smessa la maschera del cittadino, egli si immerge nella natura, affascinato dalle nuvole e dal mistero custodito dal bosco; lì si abbandona alle congetture più disparate e a un sentimento panico di tutto ciò che vive e respira fino a quando non riemerge, quasi come svegliandosi da un sogno, alla luce. Allora subentra lo smarrimento, una percezione del mondo che [cancella] «i confini abituali fra interno ed esterno, passato e presenza, pensiero e realtà»<sup>40</sup>; in breve, una premonizione delle atmosfere evanescenti e fluttuanti di *Ett drömspel* ('Un sogno'). La capacità visionaria di Strindberg prende ora il sopravvento sui sensi e si avventura a farci immaginare il passaggio dal caos dell'esperienza a una sorta di ordine che si crea nella magia della parola e nello stupore per le sue possibilità:

Solen går upp, och så gör även jag för att gå den till måtes i öster där skogen glesnar. Redan genom de unga avenbokarnas bladverk kan jag urskilja ett mäktigt klart ljus, och när jag nått fram till skogsbrynet, ser jag bara något vidsträkt gråblått, och jag stannar till inför det tomma intet.

Är det havet, världens ände, kaos?

En slätt utan ände, utan form, utan färg, och i mitten, över alltihop, ett valv.

Valvet, det är himlen, och ytan därunder – ?

Ett lager, eftersom hundra tusen rökspelare syns stiga upp? Eller en öken där soldyrkande pilgrimer tänder eldar för att hälsa den uppgående solen.

Det er inte en stad, för det finns inga hus...Jo, visst finns det, men bara monument, helgedomar, kyrkor, torn, triumfbågar. Ett Heliopolis för gudar, hjältar, kejsare, profeter, helgon, och martyrer.

Det är så här jag har föreställt mig staden, den stora staden, den största i världen, insvept i en vit och oskyldig sky som döljer försäljarnas och kundernas små smutsiga hus...

Detta är verkligen Paris! Jag hälsar Dig!<sup>41</sup>

Le soleil se lève et moi aussi, marchant à sa rencontre vers l'est où le bois s'éclaircit. Déjà par le feuillage des jeunes charmes j'aperçois une immense clarté, et la lisière du bois atteinte, je ne vois qu'un vaste gris-bleu et je m'arrête devant le néant.

Est-ce la mer, le bout du monde, le chaos?

Une plaine sans fin, sans forme, sans couleur, et au dessus une voûte en plein – centre.

<sup>40</sup> KOCH, in STRINDBERG 1991, p. XX.

<sup>41</sup> Cfr. (SV) 34, p. 96.

La voûte, c'est le ciel, et la surface au-dessous –?

Un camp, parce qu'il y montent cent mille colonnes de fumée? Ou un désert où les pèlerins hélioplâtres allument des feux pour saluer le soleil levant.

Ce n'est pas une ville, car il n'y a pas de maisons...Mais si, il y en a, mais seulement des monuments, des temples, des églises, des tours, des arcs de triomphes. Un héliopolis pour dieux, héros, empereurs, prophètes, Saints, et Martyrs.

C'est comme cela que j'ai rêvé la ville, la grande ville, la plus grande du monde, enveloppée dans le nuage blanc et chaste qui cache les sales petites maisons des vendeurs et des acheteurs...

C'est vraiment Paris! Salut!<sup>42</sup>

È con l'arditezza di queste 'Sensazioni sgangherate' che mi piace concludere questo mio percorso esplorativo nella produzione un po' meno nota, in parte e fin qui, dell'opera di Strindberg. Nonostante l'eterogeneità delle occasioni che hanno ispirato questi testi, l'impressione che se ne riceve è quella di uno scrittore che vuole marcare la sua presenza nel dibattito europeo e che usa tutti i mezzi a sua disposizione per farlo, riuscendoci, anche in una lingua non sua, con uno stile che è il risultato di una inesauribile curiosità intellettuale, da una parte, e di impaziente rifiuto per le soluzioni accreditate, dall'altra; di grande spregiudicatezza e di una ipersensibilità soggettiva esercitata fino allo spasimo. Ne risulta uno Strindberg più che mai scrittore europeo, più che mai artista consapevole, e consapevole – in questo erede dell'antica tradizione nordica – della necessità dello smarrimento estatico<sup>43</sup>. Nell'apparente a-logicità dei percorsi in cui lo abbiamo seguito alberga il rischio del dubbio, del crollo delle certezze, e questo elemento di grande modernità contiene la premessa delle idee che si tradurranno in elementi pienamente visibili e originali delle opere della maturità.

### *Bibliografia*

STRINDBERG August, *August Strindbergs Brev* 9, red. Torsten Eklund, Stockholm 1965, 124, 217.

STRINDBERG August, *August Strindbergs Brev* 10, red. Torsten Eklund, Stockholm 1968, 190.

STRINDBERG August, *August Strindbergs Samlade Verk*, 29, *Vivisektioner*. Blom-

<sup>42</sup> Cfr. (SV) 34, *Ibidem*.

<sup>43</sup> Cfr. KOCH, in STRINDBERG 1991, p. XX.

- stermålningar och Djurstycken. Skildringar av naturen. Silverträsket*, red. och kommenterad av Hans Lindström, Stockholm 1985.
- STRINDBERG August, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di Ludovica Koch, Milano 1991.
- STRINDBERG August, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Ludovica Koch, Milano 1994.
- STRINDBERG August, *Selected Essays*. Selected, edited and translated by Michael Robinson, New York 1996, digital paperback version 2006.
- STRINDBERG August, *August Strindbergs Samlade Verk, 34,- Vivisektioner II*, red. och kommenterad av Gunnel Engwall och Per Stam, Stockholm 2010.
- STRINDBERG August, *Jardin des Plantes*, Préface et traduction: Silvain Bryens, Genève 2012.
- BRANDELL Gunnar, *Strindberg – Ett författarliv II. Borta och hemma: 1883 – 1994*, Stockholm, 1985.
- EK-NILSSON Katarina, *Bland franska bönder och Svenska Folket. Några etnologiska reflexioner över August Strindbergs som kulturhistorike*, in Per Stam (red.), *Strindbergiana. Tjugoandra samlingen*, Stockholm 2007, pp. 151-164.
- KIERKEGAARD Søren, *Stadi sul cammino della vita*, a cura di Ludovica Koch. Traduzione dal danese di Anna Maria Segala (*Lectori benevolo!, In vino veritas, Considerazioni sul matrimonio*) e Anna Grazia Calabrese (*Colpevole? non colpevole?, Epistola al Lettore, Conclusione*), Milano 1993.
- LINDSTRÖM Hans, *Hjärnonas Kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*, Uppsala 1952.
- MEIDAL Björn / NILSSON Nils Åke (red.), *August Strindberg och hans översättare*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. *Konferenser 33*, Stockholm 1995.
- MEIDAL Björn / WANSELIUS Bengt, *Strindbergs världar*, Stockholm 2012.
- MICHA René, *L'artiste travaille comme la nature capricieuse*, in «Obliques. Littérature-Théâtre», N.1, Paris 1972, pp. 74-77.
- PERRELLI Franco (cur.), *Strindberg nella cultura moderna. Colloquio italiano*, Roma 1983.
- PERRELLI Franco (cur.), *August Strindberg. Vita attraverso le lettere*, Ancona-Milano 1999, pp. 106-254.
- ROBINSON Michael, *Strindberg and Autobiography*, Norwich 1986.
- ROBINSON Michael (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge 2009.
- SÆTERBAKKEN Stig, *Det onde øye. Essays*, Oslo 2001.
- TÖRNQVIST Egil, *Strindbergs dramatiska bildspråk*, Amsterdam 2001.

MYTH AS AN INTERPRETIVE PARADIGM OF REALITY:  
STRINDBERG'S AND GÖRANSON'S *INFERNO*

by  
Camilla Storskog  
Milan

With his flowing lion's mane, thinker's forehead and that glaring look in his eyes, Strindberg was a favourite among caricaturists and lampooners in the satirical press of the nineteenth century, and continues to attract graphic artists and illustrators of today. In 2012, on the centenary of his death, various well-known Swedish cartoonists came together to pay homage to the author and his works in an itinerant exhibition entitled *Livet är inget för amatörer – svenska serieskapare tolkar Strindberg*. Perkins and Park's short animations *Strindberg & Helium*, which base their lines on Strindberg's texts, have spread worldwide through the web<sup>1</sup>; in 2009, Anneli Furmark published her graphic novel *August & jag*, which tells of a student of literature and Strindberg and their bizarre encounter taking place more than a century after the death of the writer. Visual interpretations and revisitations of Strindberg's own novels have seen the light: in the late 1980s Per Demervall presented the graphic novel *Röda rummet*, followed by *Döda rummet* in 2012; that same year Katarina and Henrik Lange published *Strindberg för dig som har bråttom*. In the following we will take a look at *Inferno* as a graphic novel. Its creator, Fabian Göranson (born in 1978), testifies in an interview (LAQUIST 2009) to the allure that seems to lie in the portrayal of Strindberg, when he speaks of the writer's proverbial lion's mane as «den anatomiska manifestationen av hans mentala tillstånd. Tankarna fortsätter ut i frisyren och pekar åt alla håll» ('the anatomic manifestation of his mental state. The thoughts spread out into his hairstyle and point in all directions')<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://www.strindbergandhelium.com/> (last access 28.3.2013).

<sup>2</sup> Translations are my own unless otherwise specified.

In the contemporary Nordic literary criticism, Strindberg's *Inferno* (1897) was spoken of, among other things, as a work containing «nya sensationer, kuriösa uppträden och rysande nervintryck» ('new sensations, curious scenes and thrilling neural impressions'); for «sitt mästerliga och vibrerande språk» ('its dazzling and vibrant language') and as «en genialisk hjärnas feberfantasier» ('the feverish hallucinations of an extraordinary brain'); for the portrayal of «en raglande titan» ('a staggering titan') and «ett stort snille på förfall» ('a great, decaying genius'); for its «brännande kraft och genialitet midt i all galenskapen» ('burning force and geniality in the midst of all its madness'); and as an «oroligt flammande» ('anguishly fluttering') book with a sense of «humor midt i afgrunden» ('humour right down in the abyss')<sup>3</sup>. Disconnected from their context as they are, these wonderfully articulate opinions should not be taken neither as positive nor negative assessments of the novel but they bear, nonetheless, witness to the expressiveness of Strindberg's prose and to the deep impression the reading made on the first reviewers. These somewhat 'explosive' characteristics of the text inspired Fabian Göranson to create a graphic version of Strindberg's novel in 2010<sup>4</sup>. Göranson specifically indicates «den spretiga berättarstilen, infallen, psykbrytet, det hetsiga tempot» ('the straggly narrative style, the whims, the psychological breakdown, the manic speed')<sup>5</sup> and Strindberg's vivid figurative language as qualities that make *Inferno* exceptionally suitable for a visual adaptation<sup>6</sup>. He also specifies that he has chosen to read the novel as «en komedi» ('a comedy') or «en tragikomisk skildring» ('tragicomical account') (SEMB & SVENSKE 2010, pp. 21-22), a view in his opinion supported by the phrase that Strindberg, according to the novel, first contemplated to use as closing words to the text: «Vilket skämt, vilket dystert skämt är ändå icke livet!» ('What humbug! What wretched humbug life

<sup>3</sup> All comments are but a small selection from Alf Lindvåg's survey of the early reception of the novel, see LINDVÅG 1986, pp. 60; 61; 65; 66; 68; 73.

<sup>4</sup> GÖRANSON 2010.

<sup>5</sup> See email exchange with the literary review «Ponton», *Mejlinteröju med Fabian Göranson* (26.10.2010) at <http://www.ponton.nu/page/19> (last access 28.3.2013).

<sup>6</sup> Cfr. also Laquist's observation (LAQUIST 2009): «August Strindberg liknar en häftig olustkänsla vid att få ett slag i huvudet och i Fabian Göransons version är det just den smällen läsaren ser» ('August Strindberg compares a severe case of discomfort to receiving a blow in the head and in Fabian Göranson's version it is precisely this knock that the reader sees').

is!')<sup>7</sup>. At its best, Göranson's graphic novel *August Strindbergs Inferno* succeeds in transposing the throbbing beat and the visual dimensions of Strindberg's prose into the comic format, while boosting the humorous elements in the text.

The point of departure for what follows is an attempt to codify some of the myths that recur in *Inferno*. An earlier endeavour to read the text with this end in view has been made by the American psychiatrist Donald L. Burnham, in an article trying to demonstrate «how symbols and myths [...] provided forms with which he [Strindberg] could give shape to otherwise inchoate experiences. They afforded outer representations of his inner conflicts [...]» (BURNHAM 1973, p. 231). Myths and symbols in the text thus interest Burnham to the extent that they can be seen as having a compensatory function for the heavily strained author in the years of the *Inferno*-crisis. Burnham's thesis is postulated from a medical point of view: Strindberg's use of symbols and myths are seen as a stage in his recovery from the mental crisis. In my reading of *Inferno* the paramount ambition is not so much to gain an insight into the *function* of myths in the text, I rather wish to identify a couple of myths that seem to sustain the narrative at its core and subsequently ascertain the way in which these are given a visual dimension in Göranson's illustrated work.

The myths that will be used as interpretive paradigms for the narrated reality have been restricted to two: 1) the myth of the hero, one of the oldest and best-known myths, the pattern of which seems to follow the dynamic of the structural framework in the novel. On the subject of the hero, it could also be added that Strindberg is continuously drawing parallels to mythical figures and legendary characters such as Orpheus, Prometheus and Faust, or the biblical Jacob and Job, while building up his own self-portrait in *Inferno*; 2) the myth of the city, which will be used with the ambition to examine to what extent the city of Paris is interpreted with

---

<sup>7</sup> The phrase is taken from the epilogue (STRINDBERG 1994, p. 203) starting with the words: «Jag hade först avslutat denna bok med ett utrop: 'Vilket skämt, vilket dystert skämt är ändå icke livet!'. Efter en smula reflexion fann jag uttrycket ovärdigt och strök ut det» («I had finished this book with the exclamation, 'What humbug! What wretched humbug life is!' But after some reflection I found the sentiment unworthy, and struck it out», STRINDBERG 2009, p. 103).

mythical correspondences in Strindberg's and Göranson's *Inferno*. The ultimate aim is thus to investigate the visual narrative technique of the comic format, an examination that to a certain degree falls back on the analytical tools offered by a selection of the theoretical studies that has emerged in the field of comics criticism: Scott McCloud's *Understanding Comics* and Thierry Groensteen's *Système de la bande dessinée*<sup>8</sup> as well as the Scandinavian contribution *Tegneseriens æstetik* by the Dane Hans Christiansen<sup>9</sup>.

Let us start by briefly outlining the itinerary of the hero as it comes across in the source text, in order to comprehend how this journey has been rendered in the corresponding panels of the graphic novel, before discussing the visual aesthetic of the comic book when it comes to transposing the myth of the city.

#### THE MYTH OF THE HERO

The coming-of-age motif, which Stockenström (STOCKENSTRÖM 1972)<sup>10</sup>, among others, sees as an underlying pattern in Strindberg's *Inferno*, corresponds roughly to the archetype of the hero and to the mythical model of his journey identified by scholars such as Jung (1964)<sup>11</sup> or Campbell (1949)<sup>12</sup>, according to which the hero is expected to meet certain demands regarding origin, birth, departure, arrogance, fall, ascent, return and death. Karen Armstrong (ARMSTRONG 2008, p. 142) is moving in the same circles as she discusses the quest and initiation, and the hard way to (self)-discovery, connected with the universal myth of the hero:

<sup>8</sup> Consulted in the English translation by Bart Beaty and Nick Nguyen, published in 2007.

<sup>9</sup> Available on-line at <http://www.comicsresearch.org> (last access 14.3.2013) is also Gene Kannenberg Jr's annotated and regularly updated bibliography of literature dedicated to the (academic) study of comics and graphic novels.

<sup>10</sup> Cfr. e.g. the summary of Chapter II, pp. 146-147.

<sup>11</sup> Jung's posthumously published work *Man and His Symbols* has been consulted in the Swedish translation by Karin Stolpe, see especially the chapter entitled *Gamla myter och moderna människor*, in JUNG / VON FRANZ / FREEMAN (eds.) 1995, pp. 104-57.

<sup>12</sup> Joseph Campbell sums up the question of the trip of the hero as follows: «The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: *separation – initiation – return*: which might be named the nuclear unit of the monomyth» (CAMPBELL 2004, p. 28).

In traditional mythology, the hero left the security of the social world behind. Often he had to descend into the depths of the earth, where he would meet an unsuspected aspect of himself. The experience of isolation and deprivation could result in psychological breakdown, which led to vital new insight.

She also points to the descent as a fundamental phase preceding the moment of intellectual illumination: «You cannot be a hero unless you are prepared to give up everything; there is no ascent to the heights without a prior descent into darkness, no new life without some form of death» (ARMSTRONG 2008, p. 37). Strindberg's and Göranson's *Inferno* both commence with a farewell from family life, indispensable for the protagonist's investigation into the unknown, and the descent to the underworld is made explicit already in the title of the work<sup>13</sup>. Furthermore, in the novel the narrator reads Viktor Rydberg's Germanic mythology and adapts the myth of Bhrigu, who was punished because of his arrogance and sent to the realm of the dead, as a diagnosis for his own case. Driven by superciliousness (against which, in addition, the three mottos of the Swedish edition of the book warns<sup>14</sup>) and the ambition to gain fame in the field of science, he decides to leave his everyday life behind. In search of the highest knowledge he thus crosses the threshold to a supernatural world where he is bound to face horrifying trials and tribulations that can only be tackled with the help of those protectors and guides who are at home in the classical myth of the hero: the Hand of the Invisible, «som styr mina fjät på den skrovliga stigen» (STRINDBERG 1994, p. 22) («which guides me over rough paths»,

<sup>13</sup> Melberg makes an interesting point when indicating the theme of katabasis as «en återkommande fantasm» («a recurring ghost») in Strindberg's literary imagery, and observes its presence as a motive not only in the famous opening section to *Röda rummet* (1879) and in *Syndabocken* (1906), but also in the horizontal movement leading from the city to the archipelago in works such as *I havsbandet* (1890), see MELBERG 1999b, p. 85.

<sup>14</sup> STRINDBERG 1994, p. 6: 1) Courbe la tête, fier Sicambre! / Adore ce que tu as brûlé, / Brûlé ce que tu as adoré!, 2) Och jag skall vända mitt anlete emot en sådan / man och slå honom med förfäran, så att han / skall bliva en varnagel och ett åtlöje bland / folket. Hesekiel XIV: 8, (And I will set my face against that man, and will make him a sign and a proverb, and I will cut him off from the midst of my people) 3) Och bland dessa äro Hymeneus och Alexander, / vilka jag har överlämnat åt Satan, på det att / de genom denna tuktan skulle lära sig att icke / mera försmäda. 1:sta Timot. I: 20 (Of whom is Hymeneus and Alexander; whom I have delivered unto Satan, that they may learn not to blaspheme). English translations from King James version, available at <http://www.sacred-texts.com/bib/index.htm> (last access 28.3.2013).

STRINDBERG 2009, p. 14), who defeats his *hubris*, castigates and spurs him but who also performs as his servant, and St. Louis «min skyddspatron, min goda ängel» (STRINDBERG 1994, p. 25) («my patron, my guardian angel», STRINDBERG 2009, p. 15) but also Orfila, Kerstin (Strindberg's young daughter appearing as Beatrice), and Emanuel Swedenborg. The heroic victory over evil culminates with the arrest, in Berlin, of the narrator's mortal enemy, Popoffsky – an event to which the narrator himself actively has contributed through telepathy and «brinnande böner» (STRINDBERG 1994, p. 76) («earnest prayers», STRINDBERG 2009, p. 37). According to Arne Melberg (MELBERG, 1999a, p. 84), the turning point in the narration coincides with the «surrealistiska upplevelse» ('the surreal experience') in which the protagonist is sucked out of his bed by electric forces in Chapter VII, *Helvetet* (*Hell*), seen as a symbolic death by the narrator himself, although it is bound to be repeated more than once. Several critics (cfr. e.g. LITTBERGER 2004, p. 64) have interpreted the episode in which the protagonist climbs the Austrian mountain where he finds the flag of the Sphinx, as the moment of the ascent. As the narrated Strindberg at last returns to his home country he is equipped with a new outlook on life after having completed an itinerary that has taken him «från lidandet, igenom vetenskapen, fram till botgöring» (STRINDBERG 1994, p. 16) («from suffering, through knowledge, to repentance», STRINDBERG 2009, p. 9).

Let us now take a look at Göranson's visual display of the same course of events by concentrating on the crucial moments of the descent, the ascent and the victory over evil in the conventional journey of the hero as exemplified above.

#### THE HERO IN COMIC FORMAT

In the graphic adaptation of the text, the cardinal motif of the downfall is conducted with skilful variation. *August Strindbergs Inferno* opens with a single panel covering the entire first page (*fig. 1*): in an otherwise static image dominated by the facade of the Gare du Nord, the positioning of the word balloons forms descending diagonals, on their own representing a downward movement, while the crowd of people jostling in front of the train station is forced down to the lower margin.

Another aspect also implied in the idea of *katabasis* is (as we have seen in Armstrong's discussion of the mythical hero) a personal and psycho-

logical degeneration, as in the case of the Strindberg-character in the novel. This dimension of the fall is converted into the graphic novel by focusing primarily on the rendering of the narrator-protagonist. The scene taking place at the St. Louis-hospital, designated as «skärselden» (STRINDBERG 1994, p. 17) («the purgatory», STRINDBERG 2009, p. 10) in the novel, is a central and significant event at this point. When conceiving one of the panels of this sequence (fig. 2), Göranson must undoubtedly have had Edvard Munch's litography *På kliniken* (*At the clinic*, 1896) (fig. 3), with a patient bearing Strindberg's features, in mind. This reference to the 'fine arts' is interesting since the motif of the medical examination finds no exact correspondence in the source text: the playful revisitation of the litography merely seems to underline the factual connection between the two Scandinavians<sup>15</sup>. The vertical shape of the first three-panel strip of the sequence then changes into a horizontal format accentuating the slanting panelling on the wall, which seems to send the protagonist gliding further and further down towards the lower right corner of the image (cfr. GÖRANSON 2010, pp. 19-20).

Even in the depiction of the psychological breakdown, Göranson makes no exception to the rule of recurring to a visual language that is universal and effortlessly intelligible, which he states to be at the core of the poetics of the adaptation. He confesses that he set out on the project with the idea of creating «en Kalle Anka serie» ('a Donald Duck cartoon') with «så mycket serieabstraktioner som möjligt» ('as many abstractions belonging to the language of comics as possible', SEMB & SVENSKE 2010, p. 23). As Göranson emphasizes, «i stället för att göra tankebobblor gestaltar jag i bild hur han [Strindberg] tänker och känner. Till exempel när han inser att han inte har några pengar på fickan så får han åsneöron och en liten svans» ('instead of resorting to thought balloons I illustrate his [Strindberg's] thoughts and

---

<sup>15</sup> Strindberg and Munch both frequented the bohemian milieu in Berlin during the winter of 1892-1893 and met again in Paris in 1896. This litography is among the various portraits Munch made of Strindberg, who had reviewed his art positively and would turn him into a central character in the novel *Inferno*, where he anonymously appears as *den danske målaren* (the Danish painter). Göranson, instead, has chosen to give Munch and other biographical characters that figure in the novel their real names and immediately decodable characteristic traits, with the result that the source text's dominating protagonist has to vie for the reader's attention against his fellow characters in the graphic novel.

feelings. For instance, as he realises that he has no money in his pocket I give him donkey ears and a little tail', SEMB & SVENSKE 2010, p. 23).

In its most critical phase the breakdown is thus rendered with simple means and with the help of easily comprehensible visual codes common to the cartoonist and the readers of comics: one panel covering the entire page (*fig. 4*) combines the comic strip's conventional beads of perspiration with a background – a crumbling building – that mirrors the emotional state of the protagonist as in an expressionist painting; another full-page panel (GÖRANSON 2010, p. 88) again makes use of a visual transposition of the crack-up, which marks its distance from any obscure symbolic language, to show a petrified Strindberg literally going to pieces; one image (*fig. 5*) exemplifies the transition from the protagonist's colourful daytime tranquillity to black-and-white nightmarish angst through the change of hues and by resorting to a manic repetition of the subject within the same panel, as well as to unstable, expressionistic contour lines; two panels (*fig. 6*) reveal how a creative use of the interstitial frontier can have a function in the visual description of the fall. The space between the panel frames, which McCloud speaks of as the 'gutter' (McCLOUD 1994, p. 66), most often indicates an ellipsis in time or space that is bridged by the reader's capability and wish to create a coherent narration<sup>16</sup>. In this case, however, the 'limbo' is cleverly exploited as a means to translate the lack of inner unity peculiar to the subject's psychological despair.

The encounter with the forces of evil, which ends up with the protagonist's victory over his enemy, is similarly depicted under the guidance of a principle of stylistics that Hans Christiansen through McCloud (CHRISTIANSEN 2001, p. 28) defines as «forstærkning gennem forenkling» ('emphasis through simplification'). Göranson here chooses to interpret Strindberg's text quite literally, thus awarding the plotting Popoffsky-character,

---

<sup>16</sup> In McCloud's theoretical work the topic of the collaboration between the creator of the cartoon and his reader is spoken of as «a contract between creator and audience», a phrasing that reminds us of how close comics criticism can stand to literary criticism and how codes and categories in a genre not always regarded as a legitimate form of literature can be those of narratology (cfr. McCLOUD 1994, p. 66ff). On the subject of applying narratology to the art of comics, Groensteen (GROENSTEEN 2007, p. 160) comments: «[...] narratology suffers from having developed in reference only to literature, when its field of natural investigation is in reality the *narrative genre*, and should no longer exclude the art of visual stories».

who (in the Swedish original) «spann intriger» (STRINDBERG 1994, p. 64; «wove intrigues», STRINDBERG 2009, p. 32) the likes of a spiderman (fig. 7) ensnaring his victim in a web that is both spiderweb and later the musical notes to Schumann's *Aufschwung*. The triumphant Strindberg, who thinks he may have won the battle thanks to his knowledge of black magic, turns in Göranson's drawings into the devil's own *döppelgänger* (fig. 8 and 9). As a horned devil, Strindberg makes an interesting parallel to himself as he comes across at the end of the narrative after the suffering and the scientific gains have helped him to a vital insight into Catholicism: in Göranson's visual commentary Strindberg is here depicted, in the rigid frontal perspective of early Christian art, as the holy mother of God – an interpretation that undoubtedly connects with the graphic artist's personal reading of *Inferno* as a tragicomic novel (fig. 10)<sup>17</sup>.

Although one of Göranson's last panels (GÖRANSON 2010, p. 156) suggests the protagonist's lack of conviction when embracing the Catholic faith, the graphic novel's adaptation of the road to Christian belief is nevertheless worth commenting. The ascent, which in *Inferno* just like in many myths of *anabasis*, expresses a desire for transcendence and involves climbing a mountain, represents both thematically and graphically a counter-movement to the previously discussed descent. In the visualisation of the climbing of the mountain, horizontal panels are abandoned to favour the vertical format and the word balloons have been positioned to indicate an upward movement (GÖRANSON 2010, pp. 135-136). As Strindberg through his reading of Swedenborg finally comes to understand the significance of his long and winding road through *Inferno*, Göranson's poetics of the page places the decisive panel in the lower right corner of the opening of pages 148 and 149 to serve as a 'cliffhanger' and an invitation to the reader to turn the page: on the following page appears no less than God himself<sup>18</sup>.

The narrative pulse slows down in the ensuing sequence as Göranson zooms in on the protagonist, who remains seated without changing his

<sup>17</sup> This motif possibly echoes the coal statue of a Madonna and Child «i bysantisk stil» (STRINDBERG 1994, p. 46) («in the Byzantine style», STRINDBERG 2009, p. 24) that the protagonist finds in his fireplace in his room at hotel Orfila.

<sup>18</sup> Groensteen (GROENSTEEN 2007, pp. 35-39) discusses the importance of the double page as a unit in the comics system and the ways in which the artist can utilize the position of the panel to obtain a desired effect.

pose: the only detail bearing witness to the passing of time is the raising and lowering of his eyebrows as he slowly gains insight. The story is then momentarily interrupted and eye contact between the reader and the main character is established: Strindberg fixes his stare on the readers to inform them of his heavenly illumination through a flash of genius that mimicks the light behind Nietzsche's *Übermensch* on page 150.

#### THE MYTH OF THE CITY IN *INFERNO*

According to Karen Armstrong (ARMSTRONG 2008, p. 58), the mythology celebrating life in the city emerged around 4000 B.C., as the first cities were being built in Mesopotamia and Egypt, and later in China, India and the island of Crete. Myth, as the scholar observes (ARMSTRONG 2008, p. 72), was no longer merely a question of the deeds of gods and archetypal ancestors: the idea arose that man could act autonomously and that his own inventiveness was worth honouring. Arne Melberg, as well as the previously mentioned Donald L. Burnham, have both stressed the mythic dimension that Strindberg's Paris takes on in *Inferno*, a city, which at the end of the nineteenth century «var en lika mytisk och litterär som geografisk, politisk och social storhet» ('was as much a mythic and literary as a geographic, political and social greatness'), in Melberg's words (MELBERG 1999b, p. 88).

The legendary nineteenth-century Parisian scene is also at the root of Göranson's interest in *Inferno*. When asked whether he will continue to transpose Strindberg, the cartoonist answers by paying homage to the atmosphere of the French capital at the time: «för mig var det boken *Inferno* och miljön, sekelskiftes-Paris, som triggade igång mig, min passion. *La belle époque* och sekelskiftet är nog mera det jag kommer att komma tillbaka till» (SEMB & SVENSKE 2010, p. 29), ('it was the novel *Inferno* and the milieu, Paris at the turn of the century, that triggered me, my passion. *La belle époque* and the *fin de siècle* are probably what I am going to return to'). The attempt to capture details distinguishing the period is certainly visible in Göranson's representation of the urban scene with its architectural landmarks, but also through the attention given to interiors and character portrayal.

In what way is the city perceived and approached in Strindberg's *In-*

*fermo*? The postulate in this paper is, as we will see, that the city parks, often taken to represent the urban scene in the narrative, are encoded as spaces suggesting the possibility of a return to Eden – in contrast with the nineteenth-century myth of Paris as a reference of gravity for progress and modernity. Nevertheless, the myth of the bustling city, which in the collective consciousness is believed to foster intellectual creativity and innovation, also filters through in an episode such as the promenade that takes the protagonist from the St. Louis hospital to Canal Saint-Martin.

Melberg (MELBERG 1999b) has briefly commented on the biblical and mythological parallels that the novel establishes in its descriptions of Paris and of the Garden of Luxembourg, a park that on its own caters for a considerable part of the cityscape in *Inferno*<sup>19</sup>. Burnham, again, clarifies as follows the function of *le Luxembourg* in Strindberg's autobiographical account:

To him this green island in the city symbolized the Garden of Paradise, the Golden Age, and the City of God, from all of which he felt estranged. The Garden touched deeply on his sense of banishment and exile. He felt unable to enter by the main gate with its gilded fasces, but did permit himself to enter the side gates (BURNHAM 1973, p. 235).

Jardin des Plantes, with its botanical garden and the zoo, is similarly used to symbolise the Creation, as Burnham emphasizes: «He [Strindberg] called the park a Noah's Ark and Paradise Regained» (BURNHAM 1973, p. 239).

Both Burnham and Melberg read the description of the urban scenery as a stage in a transformational process encapsulating death and rebirth. Burnham, once more, makes an attempt to answer for Strindberg's need to 'return to square one', according to the scholar evident in the years of the crisis and fomented, one easily imagines, by the sense of failure experienced in the personal relationships and the lack of progress in the scientific field

---

<sup>19</sup> Cfr. MELBERG 1999b, p. 91: «Mestadels ligger Strindbergs Paris kring Luxembourg trädgården och det beror nog inte bara på att han själv ofta bodde i parkens närhet, men också på latinerkvarterens stadgade litterära, närmast mytologiska status bland de många tillresande skandinaverna, t. ex. Sophus Claussen» ('Most of Strindberg's Paris is situated around the Garden of Luxembourg, something which is not likely to depend only on the fact that he often lived close to the park, but also on the literary, almost mythological status of the Latin Quarters among the many Scandinavians sojourning in the city, e.g. Sophus Claussen').

that haunted the writer. Burnham therefore describes the author of *Inferno* as a man immensely fascinated by

any symbol or myth which gave expression to the wish to begin again, to be reborn or to return to a state of blissful harmony, grace and unity. We can see why he would be ready to abandon myths of superhuman competence and to turn toward myths of childlike innocence and purity. No wonder that gardens and ideas of a lost golden age held such appeal for him (BURNHAM 1973, p. 240).

Melberg (MELBERG 1999b, p. 96), instead, underscores the fruitlessness of the protagonist's haphazard city walks, as a part of the mythicising process present in the novel: «Slutligen, och främst, mytologiseras vandringen av den cirkulära rörelsen: den går till sin egen utgångspunkt och vägen dit präglas dessutom av vanans upprepningar» ('In the end, and above all, the circular movement mythologises the itinerary: it ends where it began and reaches its goal through habitual repetition').

Let us then turn to the articulation of the mythical Parisian cityscape in *August Strindberg's Inferno* by concentrating on Göranson's interpretation of the Luxembourg garden and the Jardin des Plantes, as well as on his representation of the meanderings of the protagonist in the labyrinth of the city.

#### PARIS IN GRAPHIC TRANSLATION

Considerations, like the ones made above, on the significance and function of the city parks in Strindberg's text inevitably lead to the observation that the graphic novel heavily reduces the episodes taking place in the gardens. Reduction, in this case, is not only a question of the number of frames, but also signify reducing the *importance* of the scenes set in the parks. When wandering through the gardens, the novel's narrator-protagonist feels blissfully in command, as if this luscious territory and its budding flowers belonged to him only. Moreover, if the Jardin des Plantes is «the epitome of creation» (STRINDBERG 2009, p. 45), the description of the work of the Creator is not unlike the scientific experiments that the protagonist himself has shared with his readers in the novel. Göranson has chosen to tell the Jardin des Plantes only as Noah's Ark, and dedicates a whole page (GÖRANSON 2010, p. 93) to some of the animals mentioned in the text as

the narrator walks through the zoo bidding farewell to this earthly paradise.

The mythicising transformation that *le Luxembourg* undergoes in the novel corresponds in Göranson's adaptation merely to a supernatural light that floods through the park (although the architectural elements maintain the documentary traits) (fig. 11), and also in this case the interpretation of the garden as a blooming, paradisiacal Eden is undoubtedly lost. As a consequence, very little of the *contrast* between the harmony prevailing within the Garden of Eden and the turmoil, which, according to the biblical myth, rules outside, can be seen. Göranson's talent is on the other hand evident as he focusses on the chaos in the disharmonic labyrinth of the city streets. Here, the narrative rhythm of the feverish city walk leading from the St. Louis hospital to Canal Saint-Martin, heavily condensed and fragmented in Strindberg's prose, finds a correspondence in the elliptical style of the graphic novel: the page (fig. 12) has been broken down into a myriad of small panels and the fast changes in the urban setting, as well as the great variation of visual angles, are all strategies of composition that join forces up until the moment when the wanderings of the protagonist debouch into one of the great boulevards and order is restored with an end panel re-establishing the frontal perspective (fig. 13).

Yet another visual strategy that is used to do justice to Strindberg's hectic promenades and feverish trains of thought, in which association is chained to association, is encapsulated in the condensed dynamics of the action: when illustrating the city walk in Meudon, one frame only contains and creates an almost theatrical course of events (fig. 14).

## CONCLUSIONS

An attempt to investigate what happens to the form and the representation of urban mythology and the myth of the hero, as *Inferno* is transposed from Strindberg's prose to the vocabulary of Göranson's graphic novel, cannot ignore the fact that the latter inevitably compresses the original and looks at its humoristic details through a magnifying glass. If the pictures are often allowed a rather free interpretation of the text, word bubbles and captions remain instead closely knitted to Strindberg's wording. These two aspects of *August Strindbergs Inferno* allow us to appreciate Göranson's exquisite work both as a variation on Strindberg's novel and as an au-

tonomous piece of art. With reference to the latter quality, this paper asserts that when transposed into the comic format, the content of *Inferno* assumes a unique creative expression and starts evolving on additional, multiple levels.

Though restricted to charting the myth of the hero and the myth of the city in the graphic adaptation, this essay has tried to show how the images and the visual rhetoric create layers of meaning. When communicated through images, the narrative at times locates contents embedded in the source material (as in the example of the gridding of the narrative material present in the city walk). At other times (for example when doing justice to the complex character of the protagonist), new meanings spring out of Göranson's imagery and independent creative vein, not the least through the use of heterogeneous visual references. In Göranson's visual glossary, elements at home in the archetypal comic book universe of Walt Disney and occasional references to highbrow art (Edvard Munch) blend in with attempts at a photo-realistic documentation (especially in the panels representing the cityscape and the historical characters that appear anonymously in Strindberg's original). On this level, too, however, the visual rhetoric of the graphic narrative manages to connect with Strindberg's style in the novel: a combination of detailed, realistic description and free, illogical associations through which reality undergoes a mythicisation.

### References

- ARMSTRONG Karen, *A Short History of Myth*, Canongate, Edinburgh 2008
- BURNHAM Donald L., *Restitutive Functions of Symbol and Myth in Strindberg's Inferno*, in «Psychiatry. Journal for the Study of Interpersonal Processes», 36, (1973: 3), 229-243
- CAMPBELL Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2004
- CHRISTIANSEN Hans-Christian, *Tegneseriens æstetik*, Museum Tusulanum, København 2001
- GROENSTEEN Thierry, *The System of Comics*, transl. by Bart Beaty & Nick Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson 2007
- GÖRANSON Fabian, *August Strindbergs Inferno*, Kolik, Stockholm 2010
- JUNG Carl G., *Gamla myter och moderna människor*, in C. G. Jung, M. L. Von Franz, J. Freeman (eds.) *Människan och hennes symboler*, transl. by Karin Stolpe, Forum, Stockholm 1995, 104-157

- LAQUIST Erik, *Möt Strindberg via en pratbubbla*, in «Svenska Dagbladet», 24.4.2009.  
Also available at «[http://www.svd.se/kultur/august-strindberg-dyker-upp-som-neurotisk-seriefigur\\_2789977.svd](http://www.svd.se/kultur/august-strindberg-dyker-upp-som-neurotisk-seriefigur_2789977.svd)»
- LINDVÅG Alf, *August Strindbergs Inferno i den nordiska kritiken*, in «Sammlaren», 107 (1986), 59-81
- LITTBERGER Inger, *August Strindbergs Inferno: en modern omvändelseroman*, in *Omvändelser: Nedslag i svenska romaner under hundra år*, Symposium, Stockholm / Stehag 2004, 55-78
- MELBERG Arne, *Barbaren i Paris*, in Ulf Olsson (ed.) *Strindbergs förvandlingar*, Symposium, Stockholm/Stehag 1999a, 73-94
- Strindberg i underjorden*, in *Läsa långsamt. Essäer om litteratur och läsning*, Symposium, Stockholm/Stehag 1999b, 85-107
- MCCLOUD Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, HarperCollins, New York 1994
- SEMB Göran & SVENSKE Josefin, *Älskad och hatad – Strindberg i serieform*, i «Bild & Bubbla. Seriefrämjandets tidskrift om tecknade serier», 183 (2010:2), 21-29
- STOCKENSTRÖM Göran, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1972
- STRINDBERG August, *Inferno*, in *Samlade Verk*, 37, transl. by Eugène Fahlstedt, ed. Ann-Charlotte Gavel Adams, Norstedt, Stockholm 1994
- STRINDBERG August, *The Inferno*, transl. by Claud Field, General Books, s.l. 2009

<http://www.comicsresearch.org>  
<http://www.ponton.nu/page/19>  
<http://www.sacred-texts.com/bib/index.htm>  
<http://www.strindbergandhelium.com/>

### *Illustrations*

Panels from *August Strindbergs Inferno* have been reproduced by kind permission from the artist Fabian Göranson©.

Edvard Munch's lithography *På kliniken* (1896) has been reproduced courtesy of ©Munch-museet/Munch-Ellingsen gruppen/ BONO, Oslo 2013.



Fig. 1



Fig. 2

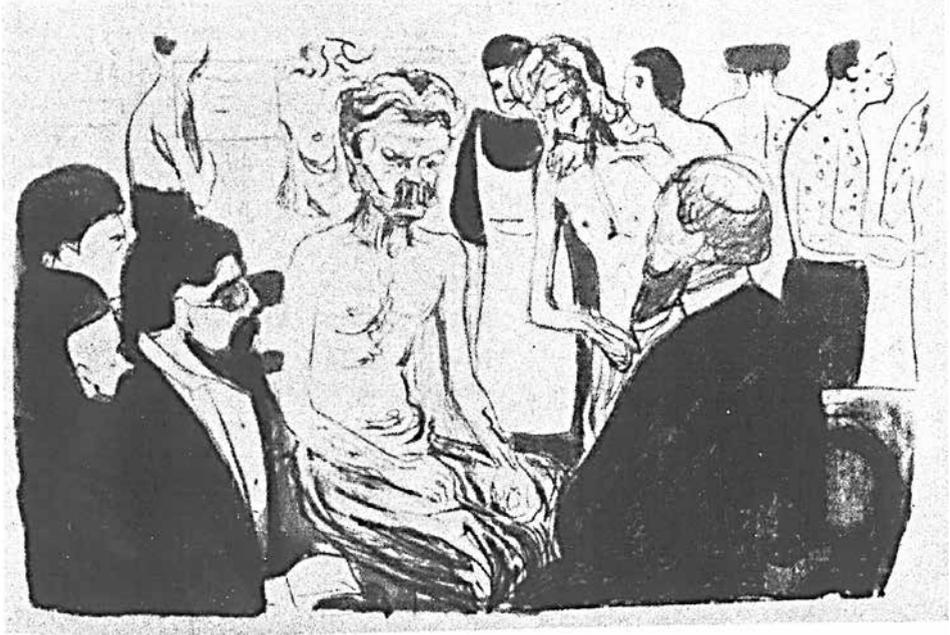


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 10



Fig. 9



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

«TO GESIPPE SORGE OND LONGAP,  
WINTERCEARIG, ÛHTCEARE»:  
LA CONCRETA FISICITÀ DEL DOLORE  
NELLE ELEGIE ANGLOSASSONI

di  
Carla Riviello  
Cosenza

Se la centralità della rappresentazione del dolore costituisce il principale elemento connotativo delle cosiddette elegie anglosassoni e insieme la caratteristica che ne giustifica una valutazione come gruppo, pur senza attestare l'esistenza di un genere, un'analisi complessiva di questi testi ha mostrato anche come la descrizione della sofferenza ivi espressa sia affidata a modalità plurime, sostanzialmente riconducibili alla volontà di sottolineare soprattutto l'aspetto intimo, riservato, privato. Oltre alla già individuata predilezione per costruzioni in cui si mira a localizzare le variegature di questo sentimento essenzialmente attraverso la connotazione 'dolorosa' di *mind-words*<sup>1</sup>, è osservabile in varie occorrenze una tendenza a proporre immagini e descrizioni che esplicitano una determinata condizione emotiva ricorrendo a diversificati processi di concretizzazione nei quali lemmi inerenti al lessico del dolore si accompagnano a elementi apparentemente estranei a tale semantica.

Il senso di prostrazione morale in cui versa il soggetto elegiaco può essere, per esempio, reso unendo un sostantivo che indica sofferenza, pena, a un verbo che esprima costrizione, che rimandi a un legame coercitivo. Così nella penultima strofa del *Deor* nel descrivere la penosa sofferenza dei sudditi del crudele Ermanarico<sup>2</sup>, si trova la locuzione *sorgum gebunden*:

---

<sup>1</sup> Tali aspetti sono stati oggetto di un precedente lavoro, RIVIELLO 2011, cui si rimanda anche per le considerazioni iniziali.

<sup>2</sup> Per una ricostruzione della controversa figura storica del re goto e della sua successiva 'fortuna' nelle letterature germaniche medievali cfr. MALONE 1977<sup>5</sup>, pp. 13-14, NORTH

Deo 24-26 *Sæt secg monig sorgum gebunden  
wean on wenan, wyscte geneahhe  
þæt þæs cymerices ofercumen wære*<sup>3</sup>.

‘Molti uomini se ne stavano seduti, attanagliati dalle pene, aspettandosi sventure, desideravano costantemente che quel regno fosse annientato.’

Il sostantivo pregnante *sorg* ‘dolore, pena, afflizione, preoccupazione’ è dunque rafforzato dal verbo *bindan* impiegato evidentemente piuttosto che nell’accezione neutra di ‘legare’ in quella di ‘stringere, serrare’, a suggerire l’idea di un dolore che opprime anche fisicamente, come una catena. L’immagine è ulteriormente amplificata dall’emistichio 25a, *wean on wenan*<sup>4</sup>, nonché dall’uso del verbo *sittan* che associa la descrizione della sofferenza all’idea statica del restare seduti<sup>5</sup>. È interessante rilevare come questo stato di costrizione passiva cui le persone sembrano condannate senza possibilità di reazione, sia riproposto con strumenti analoghi anche in altri contesti della poesia anglosassone.

In *Meter of Boethius* 26, per esempio, è impiegata la costruzione di *Deor* 24b, in un passo in cui concorre a descrivere la condizione delle vittime della maga Circe<sup>6</sup>:

MB26, 95-97 *hæfde anra gebwylc his agen mod,*

1994, MAZZUOLI PORRU 1996, pp. 68-74. Sulla peculiare struttura di questa strofa in cui soggetto del dolore non è un singolo ma un’intera comunità cfr. RUBIN 1975, pp. 25-28.

<sup>3</sup> Qui, come per le successive citazioni dei testi poetici anglosassoni, ove non diversamente segnalato, si segue l’edizione di KRAPP / DOBBIE 1931-1953.

<sup>4</sup> Sull’opportunità di considerare più corretto un dativo plurale, *wenum*, in luogo del singolare cfr. MUIR 2000, p. 601, e le relative indicazioni bibliografiche.

<sup>5</sup> Sull’uso di *sittan* nella poesia anglosassone con particolare riferimento alle elegie cfr. anche MAGENNIS 1986.

<sup>6</sup> In generale si potrà notare come l’uso del participio preterito di *bindan* accompagnato dal dativo plurale di un concetto astratto legato all’ambito semantico del dolore sia attestato anche in altri passi della poesia anglosassone: in *Beowulf*, per esempio, nella forma *bisgum gebunden*, compare al verso 1743 nel discorso in cui Hroþgar mettendo in guardia Beowulf riguardo ai pericoli generati dalla superbia, fa riferimento a un sovrano che, irretito dal successo e dalla gloria, giace ‘avvinto dagli affanni’; o ancora, nei versi conclusivi dell’*Elena*, il poeta nel descrivere la propria condizione prima della rivelazione del Verbo, crea una serrata *enumeratio* ai vv. 1242b-1244, utilizzando una successione di cinque emistichi dall’analogia struttura tra cui *bitrum gebunden* ‘avvinto dalle amarezze’ al v. 1244a.

*þæt wæs þeah swiðe sorgum gebunden  
for ðæm earfoðum þe him on sæton.*

‘Ciascuno di essi conservava la propria coscienza, che era però intensamente oppressa dalle pene, per le tribolazioni che l’affliggevano.’

Analogamente la formula allitterante *wean on wenum* trova pieno riscontro nell’*Exodus*, v. 213, dove, anche in questo caso, la rappresentazione della sofferenza è associata all’immagine statica del restare seduti; come gli innocenti sudditi del crudele Ermanarico anche il popolo dei profughi ebrei attende in modo passivo e rassegnato l’arrivo dei minacciosi e violenti Egiziani:

Exo 211-213a *Wæron orwenan eðelrihtes,  
sæton æfter beorgum in blacum reafum,  
wean on wenum.*

‘Non avevano speranze per la loro legittima patria, se ne stavano seduti su per i monti con armature splendenti, aspettandosi sventure.’

Altrove l’attesa della sofferenza non riguarda una massa incolpevole ma un personaggio biblico dichiaratamente colpevole; in *Genesis*, al v. 1028, Caino esprime la propria consapevolezza nell’accettare l’infelicità che lo attende, dopo aver ascoltato la condanna del Signore per il fratricidio commesso:

Gen 1023-1027 *Ne þearf ic ænigre are wenan  
on woruldrice, ac ic forworht hæbbe,  
heofona heahcýning, hyldo þine,  
lufan and freode; forþon ic lastas sceal  
wean on wenum wide lecgan [...]*

‘Io non devo aspettarmi alcun favore sulla terra perchè non ho meritato la tua grazia, eccelso Re dei cieli, il tuo amore, la tua protezione; perciò condurrò lontano le mie orme, aspettandomi sventure’.

Dunque gli articolati legami intertestuali individuabili in questo passo del *Deor* pongono in evidenza una rete di riferimenti: la specificità del contesto descritto sembra ricevere una maggiore forza espressiva attraverso la suggestiva eco di contesti analoghi.

Nel *Wanderer*, soprattutto nella prima parte, sono ricorrenti le allusioni a una sofferenza percepita principalmente come opprimente, intensa costri-

zione<sup>7</sup>. L'immagine di un'angoscia che attanaglia l'individuo viene pienamente esplicitata ai versi 39-40:

Wan 37-40      *Forþon wat se þe sceal his winedryhtnes  
leofes larcwidum longe forþolian,  
ðonne sorg ond slæp somod ætgædre  
earnne anhogan oft gebindað.*

‘Questo sa<sup>8</sup> chi deve a lungo rinunciare ai consigli del suo caro signore, quando angoscia e sonno all'unisono spesso attanagliano il povero solitario.’

Si tratta del passo introduttivo al sogno dell'errante. Dal ricordo della gioiosa vita comunitaria con i suoi commilitoni:

Wan 34-36      *Gemon he selessecgas ond sinþege,  
hu hine on geoguðe his goldwine  
wenede to wiste. Wyn eal gedreas!*

‘Egli ricorda i guerrieri nella sala e la distribuzione dei tesori, come in gioventù il suo generoso signore lo avesse abituato alle feste. Ogni gioia è finita!’

si passa, attraverso questi versi, alla vivida descrizione dell'incontro onirico con il proprio signore:

Wan 41-44      *þinceð him on mode þæt he his mondryhten  
clyppe ond cysse, ond on cneo lecge  
honda ond heafod, swa he hwilum ær  
in geardagum giefstolas breac.*

<sup>7</sup> Si vedano per esempio i vv. 11b-14a *Ic to soþe wat / þæt biþ in eorle indryhten þeaw, / þæt he his ferðlocan fæste binde, / healde his hordcofan*, o i vv. 17-21 *Forðon domgeorne dreorigne oft / in hyra breostcofan bindað fæste swa ic modsefan minne sceolde, / oft earncearig, eðle bidaled, / freomægum feor feterum sælan*, o ancora i vv. 33-34 *Warað hine wræclast, nales wunden gold, / ferðloca freorig, nales foldan blæd*, dove oltre all'uso di verbi e locuzioni verbali come *fæste binde*, v. 13, *healde*, v. 14, *bindað fæste*, v. 18, *feterum sælan*, v. 21, anche i composti *ferðloca*, v. 13 e v. 33, *hordcofa*, v. 14, *breostcofa*, v. 18, suggeriscono l'idea di una recinzione, di una limitazione della mente e del cuore. Cfr. in proposito anche ROSIER 1964, pp. 367-368, IRVING 1967, p. 160, GREEN 1976, pp. 442-443, CORNELL 1981, p. 300 e p. 304, HARBUS 1996, pp. 166-167.

<sup>8</sup> Sulle diverse soluzioni proposte dalla critica per spiegare la mancata esplicitazione dell'oggetto in riferimento alla forma verbale *wat*, si vedano LESLIE 1985<sup>2</sup>, pp. 76-77 e KLINCK 2001, p. 112, con i relativi riferimenti bibliografici.

‘gli sembra in cuor suo di abbracciare e baciare il suo signore, e di posare sulle ginocchia le mani e il capo, come quando prima egli nei giorni passati condivideva a volte il seggio dei doni.’

Verosimilmente la scena ripropone gli atti di una cerimonia rituale<sup>9</sup>, però il contesto di straziante solitudine in cui è immerso l’errante nonché il ripetuto riferimento a contatti fisici che l’uomo sogna di avere con il *mondryhtin* sottolineano il risvolto affettivo del legame<sup>10</sup> e infondono all’intera rappresentazione una forte componente emotiva, componente che, nel sottolineare il contrasto tra sogno e realtà, intensifica ancor più la disperazione del protagonista.

Alla luce di queste considerazioni ai versi 37-40, dunque, sembra essere attribuita la funzione di anticipare, precisare l’aspetto assolutamente fallace e illusorio del sogno. La condizione di miseria interiore cui è condannato l’individuo privato del proprio consesso sociale è infatti opportunamente resa con *earm ânþaga*. Il composto che già aveva identificato l’errante al verso 1, assumendo dunque la funzione di cifra connotativa primaria della sua condizione<sup>11</sup>, amplifica qui la propria valenza negativa con l’aggettivo *earm* ‘povero, misero, sventurato, infelice’. Tale locuzione è impiegata anche nel *Beowulf*, v. 2368a:

Bwf 2367-2368 *Oferswam ða sioleða bigong sunu Ecgðeowes  
earm ânþaga eft to leodum*

<sup>9</sup> Si vedano i riferimenti storico-culturali individuati da LESLIE 1985<sup>2</sup>, pp. 78-79, nonché le osservazioni elaborate in merito da DUNNING / BLISS 1969, pp. 112-113.

<sup>10</sup> CLEMOES 1969, p. 73, rileva una stretta corrispondenza di contenuto tra i versi 29b-57 del *Wanderer* e un passo del *Hexaameron* di Ambrosio, notando: «The emphasis that Ambrose lays on familiar persons and on what they do in his depiction of distant objects of thought; his implication that we think of these persons to compensate for their absence from our actual surroundings; [...] his portrayal of the directness and intensity with which we associate ourselves with them in our imagination: all these have their counterparts in the poem».

<sup>11</sup> Sull’etimologia del composto e sulla possibilità di considerare le forme *ânþaga* e *ânþoga* equivalenti nell’uso, ma originariamente distinte dal punto di vista semantico, cfr. DUNNING / BLISS 1969, pp. 37-40, con un’accurata disamina delle varie occorrenze nella poesia anglosassone, LESLIE 1985<sup>2</sup>, p. 69, COOK 1996, p. 28, KLINCK 2001, p. 106, con i relativi riferimenti bibliografici inerenti il dibattito, nonché DI PAOLO HEALEY 2004-2009.

‘Traversò a nuoto<sup>12</sup> la distesa delle acque il figlio di Ecgðeow, il povero solitario, per tornare dalla sua gente.’

Nell’*analessi* inserita nei versi dedicati alla preparazione dello scontro finale con il drago, si racconta del ritorno in patria via mare di Beowulf dopo la disastrosa incursione di Hygelac in Frisia, della quale l’eroe risultò essere l’unico sopravvissuto, esattamente come l’errante rispetto alla sua *dugub*.

In *Maxims II*, v. 19, infine, la medesima costruzione definisce il lupo cui si confà la vita solitaria e reclusa nel bosco, come all’errante esiliato è precluso l’accesso agli spazi protetti della comunità:

Max2, 17b-20a *Hafuc sceal on glofe  
wilde gewunian, wulf sceal on bearowe,  
earm anhaga, eofor sceal on holte,  
toðmægenes trum.*

‘Il falco sul guanto deve restare, selvatico, il lupo nella foresta, povero solitario, il cinghiale nel bosco, sicuro della forza delle sue zanne.’

Anche in questo caso, dunque, sono rilevabili corrispondenze evocative che indirettamente rafforzano l’efficacia semantica della definizione.

L’accostamento di *sorg* e *slæp*, invece, è presente in altri contesti della poesia anglosassone, talvolta associato a un terzo elemento *swar leger* ‘grave malattia’, nell’elenco dei mali che affliggono l’umanità terrena e che non ci saranno nel regno celeste. Così in *Phoenix*:

Phoe 56-59 *ne sorg ne slæp ne swar leger,  
ne wintergeweorp, ne wedra gebregd,  
breoh under heofonum, ne se hearda forst,  
caldum cylegicelum, cnysed ænigne.*

‘né sofferenza, né sonno, né grave malattia; né tempesta invernale né bufere inclementi sotto i cieli, né il duro gelo con freddi ghiaccioli colpisce qualcuno.’

o anche nei versi finali del *Christ* dove il sostantivo *sorg* è sostituito dal sinonimo *caru* ‘angoscia, ansia, preoccupazione’:

<sup>12</sup> Sulla traduzione del verbo *oferswimman* si vedano le note al testo nell’edizione di FULK / KLAEBER 2009, p. 243, nonché le indicazioni bibliografiche fornite da ORCHARD 2003, p. 143, n. 66.

Chr 1660b-1662a *Nis þær hungor ne þurst,  
slæp ne swar leger, ne sunnan bryne,  
ne cyle ne cearo,*

‘Non ci sarà né fame né sete, né sonno, né grave malattia, né il caldo torrido del sole, né il freddo, né l’angoscia.’

o ancora in *Judgment II* dove *slæp* assume una connotazione decisamente negativa con l’aggettivo *heanlic* ‘ignominioso, spregevole, abietto’:

Jg2, 256-258 *ne cymð þær sorh ne sar ne geswenced yld,  
ne þær ænig geswinc æfre gelimpeð,  
oððe hunger oþþe þurst oððe heanlic slæp,*

‘Non giungeranno qui né angoscia né pena, né il tormento della vecchiaia, né ci sarà mai la fatica dell’esistenza, né fame né sete, né l’abietto sonno.’

La relativa uniformità semantica e stilistica dei contesti succitati nel confronto con la specificità del passo del *Wanderer*, non ci consente tuttavia di affermare semplicemente che «the collocation of ‘sorg’ and ‘slæp’ is not peculiar in *The Wanderer* but is a commonplace of Old English poetry»<sup>13</sup>. Qui il legame tra sonno e angoscia, sottolineato dall’allitterazione, è peculiare ed esclusivo, non è posto in una successione di elementi da debellare, preceduti da una negazione; la valenza topica di questo riferimento<sup>14</sup> assume, dunque, in questo caso caratteristiche proprie. Come felicemente già affermato da Tucker «sleep is not the balm of hurt minds: it is the twin of sorrow, the sheer exhaustion that offers respite and then mocks it with delusive dreams»<sup>15</sup>.

La locuzione coinvolge sia la sfera emotiva che quella fisica dell’individuo ed è rafforzata da *samod ætgædere* che sottolinea ulteriormente la connessione tra i due elementi<sup>16</sup>, nonché dall’avverbio *oft* che indica la reiterazio-

<sup>13</sup> Così DUNNING / BLISS 1969, p. 111.

<sup>14</sup> Sul valore metaforicamente negativo che il sonno può assumere nei testi anglosassoni in stretta connessione con la tradizione cristiana, ma anche con il mondo classico, cfr. HARBUS 1996, pp. 167-168.

<sup>15</sup> TUCKER 1958, p. 234; si veda anche CROSS 1961, p. 70.

<sup>16</sup> Si tratta di una locuzione che compare, in *Menologium* 188, in numerose occorrenze dei Salmi, nonché nel *Beowulf*, sempre nella medesima posizione metrica, prima arsi allitterante del secondo emistichio; solo in *Beowulf* 1063, però, è legata a una costruzione allitterante, *sang ond sweg* ‘canto e musica’, come in *Wanderer* 39.

ne dell'atto. La rappresentazione così acquista una straordinaria intensità: l'errante è assolutamente annientato nell'animo e nel corpo dalla forza congiunta di sonno e angoscia che lo assalgono all'unisono, legandolo come reali ceppi legherebbero un recluso.

Altrove il processo di concretizzazione conduce a una vera e propria personificazione dei sentimenti. Sempre nel *Wanderer* il dolore diventa l'unica 'presenza' che possa affiancare la sconcertante solitudine del protagonista:

Wan 29b-31     *Wat se þe cunnað,  
hu slīþen bið sorg to geferan,  
þam þe him lyt hafað leofra geholena.*

'Sa colui che ne fa l'esperienza come sia crudele il dolore come compagno, per chi ha pochi amici cari.'

Il passo chiosa la descrizione dei versi 19-29a, nei quali il parlante comunica la perdita del proprio status all'interno del consesso sociale, sottolineando ripetutamente, oltre che la sua prostrazione psicologica, *earncearig* v. 20, *wintercearig* v. 25, la sua condizione di esiliato, *eðle bidæled* v. 20, *freomægum feor* v. 21, *freondleasne* v. 28<sup>17</sup>:

Wan 19-29a     *Swa ic modsefan minne sceolde  
oft earncearig, eðle bidæled,  
freomægum feor feterum sælan,  
siþþan geara iu goldwine minne  
brusan heolstre biwrah ond ic hean þonan  
wod wintercearig ofer wafema gebind,  
sohte seledreorig sinces bryttan,  
hwær ic feor oþþe neah findan meahte  
þone þe in meoduhealle mine wisse,  
oþþe mec freondleasne frefran wolde,  
weman mid wynnum<sup>18</sup>.*

<sup>17</sup> Sulla codificazione formulare e tematica dell'esilio nelle elegie anglosassoni ancora validi risultano essere i lavori di GREENFIELD 1989a e di FREY 1963.

<sup>18</sup> In questo caso si è scelto di seguire l'edizione di KLINCK 2001, giudicando più convincente al v. 25 la scelta di *seledreorig* in luogo di *sele dreorig* proposta da KRAPP / DOBBIE, cfr. anche *infra*.

‘Così io l’animo mio, spesso miseramente infelice, separato dai nobili parenti, privato del paese natio, ho dovuto mettere in catene, dopo che molto tempo fa il velo della terra ha coperto il mio generoso signore; e io afflitto da allora, ho viaggiato, desolato come l’inverno, sulla superficie delle onde, ho cercato, triste per la perdita della sala, un largitore di tesori, ove potessi trovare lontano o vicino qualcuno che nella sala dell’idromele riconoscesse la mia devozione, volesse confortare me privo di amici, trattarmi con gentilezza.’

La rappresentazione del dolore come *geferan*, nella sua crudele, paradossale ironia, diventa allora un’immagine conclusiva di quanto era stato in qualche modo già suggerito, anticipato nei versi precedenti. All’assenza di persone concrete si sostituisce la presenza di un’astrazione, di un sentimento generato proprio da questa assenza<sup>19</sup>.

Analoga l’immagine che viene proposta nella strofa iniziale del *Deor*, dedicata alla narrazione delle tragiche vicende di Welund:

Deo 1-6            *Welund him be wurman*<sup>20</sup> *wræces cunnade,*  
                       *anhydig eorl earfoþa dreag,*  
                       *hæfde him to gesippe sorge ond longaf,*  
                       *wintercealde wræce; wean oft onfond*  
                       *sipþan hine Niðhad on nede legde,*  
                       *swoncre seonobende on syllan monn.*

<sup>19</sup> Cfr. COOK 1996, p. 130.

<sup>20</sup> È opportuno precisare che l’interpretazione del costrutto *be wurman* è stata oggetto di un ampio dibattito critico. Qui si è scelto di condividere la traduzione metaforica, già proposta da MAZZUOLI PORRU 1996, p. IX, pp. 19-20, la quale, tuttavia, accolse anche la possibilità che ‘fra i tormenti’ potesse essere considerata traduzione letterale di *be womman*, secondo l’emendamento formulato da WHITBREAD 1943, pp. 367-369, ma dallo stesso ricusato venti anni dopo, WHITBREAD 1963, pp. 188-190. Tra le altre numerose ipotesi relative all’interpretazione del costrutto si ricordano quella di KASKE 1963, pp. 190-191, secondo il quale i serpenti dovrebbero essere considerati elementi distintivi di Welund e dunque *be wurman* indicherebbe «among the products of his craft, all marked with serpents»; nonché quella di MALONE 1977<sup>5</sup>, pp. 6-7, che ritenne *wyrm* un *heiti* per spada e dunque: «The phrase [...] may have the ironical sense ‘by means of his swords’»; più complesso lo studio condotto da MOLINARI 1998, p. 25, secondo la quale la locuzione presenterebbe un significato letterale, presumibilmente ispirato a un culto pagano, nonché un valore metaforico, legato alla simbologia cristiana; diversamente KLINCK 2001, p. 159, ribadisce la legittimità di una lettura non traslata affermando: «Perhaps, in the version of the legend represented here, although not in the other recorded versions, Weland was placed in a snake pit». Per ulteriori approfondimenti bibliografici su questo passo si veda anche MUIR 2000, pp. 598-599.

‘Welund fra i tormenti conobbe la persecuzione, l’eroe risoluto sopportò le disgrazie, ebbe per compagni<sup>21</sup> il dolore e il rimpianto, tormento gelido come l’inverno; spesso sperimentò la sofferenza dopo che Niðhad a lui pose i ceppi, flessuosi legami a un uomo migliore.’

Lo straziante isolamento cui è condannato l’infelice fabbro trova un’efficace rappresentazione nella variazione dei versi 3-4a: i concetti espressi con *sorge ond langof*, rafforzati poi dalla locuzione *wintercealde wræce*, completano con straordinaria pertinenza la descrizione della condizione emotiva di Welund. Anche in questo caso è opportuno valutare la collocazione dei versi in esame all’interno di un passo più ampio del poema: in questa prima strofa l’allusione dei motivi che spiegano la prigionia dell’uomo è relegata ai versi 5-6, mentre più spazio è lasciato alla definizione delle sue sofferenze nei versi 1-4, dove, in un calcolato gioco di sfumature sono riproposti i topoi che delineano la condizione dell’eroe elegiaco: dolore, esclusione, solitudine, struggente malinconia per quanto si è ormai irrimediabilmente perduto, per ciò che non si è più in grado di avere. L’*anhydig eorl*, infatti, entra in contatto con la sofferenza che gli viene inflitta come persecuzione, punizione, *wræces cunnade* v. 1b, sopporta la sua condizione miserevole, disgraziata, *earfopa dreag* v. 2b, esasperisce il patimento della cattività a cui è costretto, *wean onfond* v. 4b. Ma sicuramente l’immagine che vivifica l’intera sequenza è affidata ai versi 3-4a: come per l’errante, anche per il fabbro Welund in luogo del calore umano dato da relazioni, scambi, rapporti reali c’è solo il tormento crudele dell’assoluta solitudine. Una simile identificazione del dolore in un commilitone, in un compagno non sembra trovare altri riscontri diretti nella restante produzione della letteratura anglosassone. Un unico riferimento è forse individuabile in *Maxims I*, dove tra i precetti che invitano alla vita comunitaria e al rispetto delle persone care, si propone la situazione, anche questa paradossale, di un uomo *wineleas* ‘senza amici’ e per questo *wansælig* ‘infelice’ ma anche

<sup>21</sup> È opportuno precisare che la parola *gesip* viene intesa con il significato di ‘compagno, commilitone’, accogliendo l’indicazione di BOSWORTH / TOLLER 1972 (B-T), condivisa da alcuni studiosi tra cui MACKIE 1922, POPE / FULK 2001, MAZZUOLI PORRU 1996, KLINCK 2001. Atri, invece, preferiscono interpretarlo con il sostantivo astratto ‘compagnia’, si vedano MALONE 1977<sup>5</sup>, HILL 2009, MUIR 2000.

‘maledetto’, che, affidatosi all’unica compagnia dei lupi, verrà inevitabilmente sbranato da questi animali feroci<sup>22</sup>.

Più pertinente, tra i testi elegiaci appare, invece, il legame tra queste immagini e i versi del *Seafarer* in cui il navigante, oppresso dalla propria solitudine, pur di udire un suono riproduce il verso degli uccelli marini:

Sfr 18-22      *þær ic ne gebyrde butan hlimman sæ,  
iscaldne wæg. Hwilum ylfete song  
dyde ic me to gomene, ganetes hleoþor  
ond huiþan swæg fore hleahtor wera,  
mæw singende fore medodrince.*

‘Là non sentivo che infuriare il mare, l’onda gelida. A volte il canto del cigno facevo per gioco, il verso della sula e il richiamo del chiurlo invece del riso degli uomini, il canto del gabbiano invece del gorgoglio dell’idromele<sup>23</sup>.’

Anche qui, infatti, l’isolamento del protagonista elegiaco può trovare un anomalo conforto solo in una triste finzione che si pone come straziante proiezione del proprio dolore. Nel *Wanderer* e nel *Deor*, dunque, la chiara personificazione del dolore come compagno adombra un contrasto indiretto attraverso l’assurdità del paradosso, rivelando in tutta la sua desolata crudezza la terribile condizione dell’errante e del fabbro. Nel *Seafarer* si assiste alla rappresentazione esplicita di un’opposizione che pone a confronto evocazioni di elementi salienti della vita comunitaria, la gioia del convivio nella sala<sup>24</sup> con il canto imitato di uccelli.

<sup>22</sup> Si vedano i versi Max 1, 146-148 *Wineleas, wonselig mon genimeð him wulfas to geferan, / felafæcne deor. Ful oft hine se gefera sliteð; / gryre sceal for greggum, graef deadum men.*

<sup>23</sup> Sulla difficoltà di interpretare i nomi degli uccelli qui citati cfr. GOLDSMITH 1954 e CUCINA 2008, pp. 56-59. È opportuno ricordare, inoltre, che la presenza di uccelli marini, in opposizione all’assenza di compagnia del parlante, compare anche in *Wanderer* 45-48 e 53-55a; tuttavia non essendo questa la sede per soffermarsi sulle complesse interpretazioni fornite a questo passo, interpretazioni spesso condotte in parallelo con i vv. 58-63 del *Seafarer*, si rimanda ai lavori di SMITHERS 1957, 1959, SALMON 1960, CLEMOES 1969, pp. 68-70, nonché alle note al testo di KLINCK 2001, pp. 115-117, per ulteriori riferimenti bibliografici.

<sup>24</sup> Sull’importanza della sala e sul complesso sistema di valori a essa associata nella cultura anglosassone si vedano, tra gli altri, HUME 1974, MAGENNIS 1996, pp. 35-103, nonché con specifico riferimento al *Seafarer* CUCINA 2008, pp. 217-245. Sul duplice significato del riso che «for the poet of *Seafarer* is a simbol the bright world of Germanic hall but is si-

Solo attraverso una finzione deliberata e cosciente i tre esiliati possono ricostruire un mondo perduto che ha valenze diverse per ciascuno di loro ma è evocato attraverso immagini e allusioni analoghe. Il leggendario Welund, protagonista del primo di più *exempla*, nei quali sembra predominare l'invito ad accettare la sofferenza come parte integrante di un più ampio disegno divino, l'errante che esperisce la caducità del mondo terreno, predisponendosi evidentemente a una ricerca di verità ben più alta, il navigante che decide di compiere il faticoso percorso verso la patria celeste<sup>25</sup>, sono colti nei versi in esame in momenti di profondo sgomento determinato da una solitudine assoluta e ineludibile. L'attribuzione di funzione umana a elementi non umani si palesa quale comune soluzione poetica atta a sottolineare, attraverso la lente deformata del paradosso, questo claustrofobico isolamento<sup>26</sup>.

Un altro procedimento di concretizzazione nella rappresentazione del dolore, osservabile in parte anche nei versi già analizzati, consiste nell'istituzione di uno stretto legame tra rappresentazione emotiva e descrizione del paesaggio circostante in cui tale emotività viene esperita, una sorta di rapporto speculare tra contesto naturale e condizione interiore del singolo individuo. Si tratta in realtà di un procedimento poetico ampiamente attestato nella poesia anglosassone<sup>27</sup> che nelle cosiddette elegie assume aspetti

---

multaneously a symbol of vanity» si veda l'interessante articolo di MAGENNIS 1992, p. 204.

<sup>25</sup> Queste, in estrema sintesi, le interpretazioni dei singoli poemi che nel lungo e articolato dibattito critico hanno trovato maggiori consensi. Per una panoramica in merito si vedano le pagine dedicate ai singoli testi in KLINCK 2001.

<sup>26</sup> È chiaro, comunque, che simili personificazioni del dolore si ritrovano come soluzioni letterarie quasi universali anche in autori appartenenti a tradizioni culturali e a epoche molto diverse tra loro. Tanto per citare alcune esemplificazioni assolutamente distanti sia nel tempo che nella forma, si può pensare al *Carne 64* di CATULLO, 2002, p. 136, dove ai vv. 164-166 Arianna lamenta la sua pena rivolgendosi ai venti privi di udito: *Sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris, / externata malo, quae nullis sensibus auctae / nec missas audire queunt nec reddere voces?*, o ancora, al *Moby Dick* di MELVILLE 1998, p. 165, dove l'intenso legame che il disperato Achab instaura con la sua angoscia dopo il primo devastante incontro con la balena bianca è così espresso: *Yet, when by his collision forced to turn towards home, and for long months of days and weeks, Ahab and anguish lay stretched together in one hammock, rounding in mid winter that dreary, howling Patagonian Cape.*

<sup>27</sup> Vasta la bibliografia sull'argomento, da ricordare sicuramente HANSCOM 1903-1905,

particolarmente raffinati e articolati. È noto, infatti, come tra gli elementi tematici che accomunano questi testi emergano in modo significativo descrizioni di una natura ostile che si manifesta, per esempio, in terribili tempeste che avvolgono e oscurano la terra, *Wanderer* vv. 99-105, in violente burrasche che gelano i naviganti, *Seafarer* vv. 4-19a, in luoghi cupi ricoperti da una vegetazione opprimentemente rigogliosa, *Wife's Lament* vv. 27-32a. Gli esiliati elegiaci, esclusi dalla società, sono scaraventati in un esterno difficile da affrontare rispetto a un interno nel quale sarebbe stato più piacevole restare; sono perciò costretti a individuare altri elementi costitutivi dell'opposizione dentro *vs* fuori, sono obbligati a stabilire una relazione tra la propria interiorità devastata dalla perdita, dall'abbandono e l'ambiente circostante che, per il condensato di negatività che possiede, è simultaneamente parte attiva della pena, *memento* della perdita, nonché rappresentazione esterna concreta della sofferenza patita interiormente.

Se questo è l'aspetto dominante della natura nelle elegie, particolarmente interessanti risultano essere alcune occorrenze nelle quali una stagione come l'inverno o fasi del giorno come la notte o l'alba sono collocate in stretta connessione con lemmi appartenenti al campo semantico del dolore.

Nella scansione temporale delle stagioni, infatti, non è difficile immaginare come le oggettive difficoltà procurate dalla scarsità della luce e dai violenti fenomeni atmosferici tipici dell'inverno assurgano a metafora delle difficoltà che l'eroe elegiaco si trova costretto ad affrontare, secondo un topos che trova comunque ampio riscontro nella produzione letteraria dell'Inghilterra medievale<sup>28</sup>.

Nel *Seafarer*, per esempio, se l'ambientazione invernale domina soprat-

---

tra le prime a individuare questo elemento nella poesia anglosassone, STANLEY 1955, nonché, tra le pubblicazioni relativamente più recenti, NEVILLE 1996.

<sup>28</sup> Cfr. i riferimenti bibliografici della nota precedente, ma anche ANDERSON 1997, p. 237, il quale dopo aver affermato: «As a Germanic metaphor for adversity, winter is very ancient», rimanda a un passo de *La guerra gotica* di PROCOPIO DI CESAREA, vol. II, cap. XV, dove, nel descrivere l'approdo nell'isola di Thune degli Eruli vinti dai Longobardi, si afferma: «In sul solstizio di inverno, il sole per quaranta giorni non vedesi mai in quest'isola, che rimane circonfunsa da perpetua notte. Ciò produce grande abbattimento fra quella gente durante tutto quel tempo, non avendo essi alcun modo di stare in società assieme» (traduz. di Comparetti 1994). Si veda, infine, tra le più recenti trattazioni sull'argomento CUCINA 2008, pp. 246-267, che, nel proporre alcune significative esemplificazioni, pone in evidenza la complessa articolazione assunta dalla simbologia dell'inverno nella tradizione anglosassone anche attraverso l'influenza della tradizione cristiana.

tutto la prima parte del poema, la parola *winter* compare in un'unica occorrenza:

Sfr 12b-17a     *þæt se mon ne wat*  
                   *þe him on foldan fægrost limpeð,*  
                   *hu ic earmcearig iscealdne sæ*  
                   *winter wunade wræccan lastum,*  
                   *winemægum bidroren,*  
                   *bihongen hringicelum;*

‘Questo è sconosciuto all’uomo al quale sulla terra tocca la sorte migliore, come io, derelitto, nel mare gelido rimasi d’inverno con orme d’esule, separato dai familiari, ricoperto da ghiaccioli pendenti.’

È però interessante sottolineare come l’allitterazione sembri porre deliberatamente in evidenza il legame sotteso tra l’inverno, *winter*, l’esilio, *wræccan lastum*, e la mancanza dei familiari, *winemægum bidroren*.

Nella già citata prima strofa del *Deor*, invece, si è visto che l’endiadi del verso 3b varia con la costruzione *wintercealde wræce*: l’aggettivo dal significato letterale di ‘freddo come l’inverno’ connota un sostantivo appartenente al lessico del dolore, assumendo una forte componente allusiva rispetto a specifici stati d’animo, un valore metaforico evidentemente di immediata comprensione per il pubblico di riferimento. MAZZUOLI PORRU (1996) traduce efficacemente con ‘crudelissimo’, poiché la funzione semantica dell’aggettivo è quella di amplificare l’intensità del dolore, attraverso una realistica connotazione climatica: il gelo dell’inverno avvolge la già triste condizione di Welund in una sgradevole percezione sensoriale, ancor più difficile da sopportare. L’uso dell’aggettivo in funzione esplicitamente connotativa di una condizione di sofferenza, in questo caso giustificato anche dall’allitterazione, non si ripropone nelle altre poche occorrenze individuate nella poesia anglosassone; e tuttavia è interessante notare come nell’*Andreas*, al v. 1265, la costruzione *wintercealdan niht* concorra a definire l’ambiente difficile e ostile che vessa il santo sia moralmente che fisicamente<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Si veda il passo *Andreas* 1262b-1265a *Blidheort wunode / eorl unforcuð, elnes gemyndig, / þrist ond þrothheard in þreanedum / wintercealdan niht*; opportunamente FREY 1963, pp. 296-297, individua nella descrizione della tempesta invernale, irrealistica per un clima mediterraneo come quello in cui è ambientata la vicenda, una struttura tematica ricor-

Ancor più significativo è nel *Wanderer* l'uso dell'*hapax wintercearig* 'triste per la desolazione dell'inverno / desolato come l'inverno'<sup>30</sup> al verso 24a. Come si è già avuto modo di notare, l'aggettivo è inserito nella dettagliata descrizione che l'errante propone in merito alla sua desolata condizione di sopravvissuto alla morte del proprio signore. Appartenente al variegato gruppo dei composti in *-cearig*, gruppo più volte sfruttato nelle elegie e in particolare nel *Wanderer*<sup>31</sup>, in questo caso la forma sembra essere valutabile come creazione assolutamente originale: la combinazione di un sostantivo che denota una stagione e un aggettivo che indica uno stato della mente sembrerebbe essere un caso unico nella poesia anglosassone, creato pertanto in questo specifico contesto, con il preciso scopo di evocare un'immagine in grado di fondere la stagione dell'inverno, le sue asperità e la desolazione mentale del *Wanderer*<sup>32</sup>. L'aggettivo composto, infatti, condensa insieme i due aspetti della rappresentazione di un dolore interiore che trova riferimento diretto nell'ambiente esterno: la sofferenza dell'errante è strettamente connessa al freddo, al gelo ovvero a un disagio fisico che troverebbe rimedio riparandosi al caldo di un ambiente chiuso. Tale possibilità è negata, invece, al povero solitario costretto a vagare, *wadan*, sulla distesa delle onde, *wapema gebind*<sup>33</sup>, come opportunamente espresso al v.

---

rente nella rappresentazione delle difficoltà dell'esilio; in proposito cfr. anche STANLEY 1955, p. 440. È inoltre interessante rilevare come l'aggettivo presenti anche un'occorrenza unica in sassone antico, in *Heliand* 5809, cfr. CARR 1939, p. 120, nonché ILKOW 1968, pp. 420-421, che precisa: «Das Komp. ist dichterisches Beiwort, es wirkt pleonastisch. Das Vorderglied nähert sich einem Intensivierungselement».

<sup>30</sup> In B-T, invece, si traduce con 'sad from age', attribuendo a *winter* il significato traslato di 'anno, età'. Una simile interpretazione che, ovviamente, non tiene conto né della valenza simbolica dell'inverno nella poesia anglosassone, né di come la rappresentazione dell'inverno sia connotativa dell'intero poema, venne respinta da STANLEY 1955, p. 436, secondo cui «the idea of 'cold care' leads to the compound 'wintercearig'», nonché da DUNNING / BLISS 1969, p. 48. LESLIE 1985<sup>2</sup>, p. 74, la considerò meno adatta al contesto, per quanto poi in altra sede, LESLIE 1979, p. 123, affermò che anche la traduzione 'worn with the cares of age' avrebbe potuto essere pertinente.

<sup>31</sup> Si vedano le voci *earmcearig* in *Wanderer* 20 e *Seafarer* 14, *môdcearig* in *Wanderer* 2, *sorgcearig* in *Deor* 28, nonché in DUNNING / BLISS 1969, pp. 47-48, l'elenco degli altri composti in *-cearig* nella restante documentazione poetica anglosassone.

<sup>32</sup> Cfr. GREENFIELD 1989a, p. 131, MALMBERG 1973, p. 221, COOK 1996, p. 130.

<sup>33</sup> La locuzione *wapema gebind*, che compare anche al v. 57, è così tradotta anche da B-T, 'surface of the water', nonché da LESLIE 1985<sup>2</sup>, 'expanse of water'. Diversamente viene interpretata da DUNNING / BLISS 1969, p. 42, con 'frozen waves' sulla base di alcuni con-

24, dove l'allitterazione amplifica l'incisività espressiva di *wintercearig*. Analogamente nel verso successivo la condizione emotiva dell'errante è affidata a un altro *hapax seledrêorig* 'triste per la perdita della sala' che individua il motivo contingente della tristezza del protagonista nella scomparsa del luogo in cui si celebravano i più importanti momenti della sua vita precedente<sup>34</sup>. Anche in questo caso il composto riesce a evocare, in modo pertinente e puntuale, un fatto, un'immagine che definisce con precisione il contesto rappresentato. *Wintercearig* e *seledrêorig* in fondo sembrano nascere dal medesimo processo di creazione lessicale: un aggettivo appartenente all'ambito semantico del dolore accompagna un lemma 'neutro', una stagione, un luogo, in un accostamento che, proprio perché inusuale, sottolinea la specifica peculiarità del significato a esso sotteso.

Strettamente connessa al freddo e al buio evocati dall'inverno anche la notte può assumere valenze emotivamente negative<sup>35</sup>.

---

fronti con altre occorrenze giudicate analoghe per semantica e *Wortbildung*. L'immagine inverosimile di 'onde ghiacciate' era già stata considerata una *kenning* da STANLEY 1955, p. 432, mentre MALMBERG 1970, pp. 97-98, partendo dal presupposto che «themes and images as well as half-lines may be formulaic and need not necessarily be in harmony with the actual situation described», ritiene che la locuzione rappresenterebbe «a deliberate comparison between the exile's emotional situation and the nature surrounding him». E tuttavia, pur non negando che l'uso volutamente ripetuto nel poema del verbo *bindan* e dei suoi corradicali miri a sottolineare l'opprimente presenza di legami costrittivi, cfr. n. 7, l'interpretazione di Malmberg sembra applicare con eccessiva disinvoltura il principio della *figurative diction*. Più convincente la posizione di GREENTREE 2002, p. 309, secondo la quale «the idea of being bound within the encircling waves enhances the affecting paradox of the lonely exile, at liberty because he is bereft of the bonds of kinship and loyalty, an outcast enclosed in the limitless expanse of the sea».

<sup>34</sup> Mentre KRAPP / DOBBIE, sulla falsa riga dei primi editori, nonché del dizionario B-T, considerarono *sele drêorig* come una costruzione aggettivo-sostantivo, FISCHER 1935 fu tra i primi a suggerire che i due elementi avrebbero potuto essere considerati un composto dal significato di 'trauernd um den Saal; dem verlassenen Saal nachtrauernd', interpretazione poi ampiamente condivisa tra gli altri da LESLIE 1985<sup>2</sup>, p. 74, che sottolinea anche il parallelismo dei due composti, LESLIE 1979, p. 123, da POPE / FULK 2001, pp. 92-93, DUNNING / BLISS 1969, p. 65, MUIR 2000, KLINCK 2001. Si veda anche il contributo di DE ROO 1980, p. 114 e p. 116. L'interpretazione del composto in senso temporale, proposta da WENTERSDORF 1975, pp. 289-290, secondo il quale *sele-* significherebbe qui 'times, seasons' e dunque *seledrêorig* 'anguished-grieved by the [troubled] times', è stata opportunamente confutata da KLINCK 2001, p. 110, sulla base di convincenti argomentazioni fonologiche.

<sup>35</sup> Cfr. STANLEY 1955, pp. 435-436, e, con particolare riferimento al *Wanderer* e al *Seafarer*, BATELY 1984, pp. 4-5.

Nel *Seafarer*, per esempio, la *nihtwacu* cui è obbligato il marinaio senza patria è definita *nearu* aggettivo che presenta, oltre al significato concreto di ‘stretto, limitato, non spazioso’, anche quello traslato di ‘opprimente, angosciante, in grado di limitare l’azione libera del corpo o della mente’:

Sfr 6b-8a        *þær mec oft bigeat*  
                   *nearo nihtwaco æt nacan stefnan,*  
                   *þonne he be clifum cnossað.*

‘là spesso mi assaliva l’inquieta guardia notturna presso la prua<sup>36</sup> della nave, quando sbatteva contro gli scogli.’

L’immagine proposta è inserita nei passi iniziali del poema, dove la presentazione della dolorosa vicenda del navigante è costruita secondo un gioco di bilanciate alternanze tra definizioni di stati d’animo e descrizioni dell’ambiente naturale in cui si svolge la vicenda: mondo interiore e mondo esteriore, condizione emotiva e contesto ‘realistico’ appaiono perfettamente fusi l’uno nell’altro, tanto che la sofferenza soggettiva dell’io narrante trova un’esplicitazione oggettiva nella rappresentazione di luoghi e tempi ‘dolorosi’; non stupisce dunque notare che sia usato il verbo *begitan*, con l’accezione figurativa di ‘prendere possesso, afferrare, assalire, tenere’; né rilevare come il verbo *cnyssan*, usato qui nel senso letterale di ‘battere, colpire, picchiare’, ricompaia poi in riferimento a una condizione emotiva al verso 33. *Begitan* ha dunque il compito di esprimere la violenza fisica con cui l’angoscia per la veglia notturna assale il navigante, amplificandone la portata emotiva; *cnyssan*, invece, da un lato, nel suo impiego letterale conferisce ulteriore pregnanza all’immagine precedente, proponendone una analogia ma con riferimenti concreti, dall’altro rispetto all’uso metaforico nei versi successivi rientra in quel raffinato gioco semantico di allusioni, ripetizioni lessicali con accezioni diversificate, che, ricorrente nella poesia anglosassone, nel *Seafarer* appare elemento fondante della sua struttura stilistico-semantica.

Analoghe costruzioni allitteranti d’altronde sottolineano la dimensione angosciata della notte in altri passi della poesia anglosassone. Nel *Guthlac*,

<sup>36</sup> Sfruttando la polisemia del sostantivo *stefn*, HOOPLE 1990, p. 53, ne propone una forzata e non necessaria lettura allegorica in base alla quale sarebbe possibile individuare nel lemma «the suggestive connections between the prow of ship, vigilance and watching, the voice of the Lord, and the new fate of man».

per esempio, nelle parole con le quali il discepolo si rivolge al santo, esprimendogli il proprio dolore e il proprio sgomento per la sua annunciata dipartita:

Glc 1208-1210b *Oft mec geomor sefa gehþa gemanode,  
hat æt heortan, hyge gnornende  
nihtes nearwe,*

‘Spesso l’animo triste, ardente nel cuore, addolorato nella mente, mi induce all’angoscia, nelle angustie della notte.’

Così anche nei versi finali dei *Fates of the Apostles* dove l’allusione al Giudizio Universale si compone intorno al noto acrostico runico:

FofA 98b- 105a *þær on ende standeþ,  
eorlas þæs on eorðan brucaþ. f Ne moton hie awa ætsonne,  
woruldwunigende; wsceal gedreosan,  
u on eðle, æfter tobreosan  
læne lices frætewa, efne swa ltoɡlidedð.  
þonne c ond y cræftes neosað  
nihtes nearowe, on him n ligedð,  
cyninges þeodom.*

‘La ricchezza qui è finita. Gli uomini ne godono in terra ma non potranno averla per sempre, abitando il mondo; la gioia svanirà, la forza fisica sulla terra, scompariranno gli ornamenti effimeri del corpo, come l’acqua che scivola via; poi la torcia e l’arco eserciteranno la loro forza, nelle angustie della notte su di loro graverà la costrizione, il servizio al re.’<sup>37</sup>

In entrambi i passi la locuzione *nihtes nearwe* sembra fornire un’informazione temporale non direttamente motivata dal contesto narrativo e, soprattutto nella descrizione del sofferente e angosciato stato d’animo del discepolo di Guthlac, appare l’unica notazione concreta, dunque la sua valenza metaforica risulta estremamente chiara<sup>38</sup>. Nel *Seafarer*, invece, i due piani

<sup>37</sup> Sull’interpretazione di questo complesso passo cynewulfiano si vedano ELLIOTT 2001, pp. 293-297, e GLEASON 1992, che, pur giungendo a risultati parzialmente divergenti, concordano nella necessità metodologica di attribuire alle singole rune ivi inserite un valore sia letterale che metaforico, coerente tanto con i relativi significati elencati nel *Runic Poem*, quanto con l’articolata struttura retorica e il contenuto dei *Fates of Apostles*.

<sup>38</sup> ELLIOTT 2001, p. 297, per esempio, ritiene che in entrambi i poemi *nihtes nearwe* sia

sembrano agire simultaneamente, costruendo su questa coesistenza una complessa ma decifrabile stratificazione che amplifica il valore estetico e semantico del passo. D'altro canto la dimensione angosciosa della notte, associata all'oscurità e al freddo viene poi ripresa nei versi successivi:

Sfr 31-33a *Nap nihtscua, norþan sniwde,  
brim hrusan bond, hægl feol on eorþan,  
corna caldast*

‘Calavano le tenebre della notte, dal nord nevicava, il gelo attanagliava il suolo, sulla terra cadeva la grandine, il più freddo dei grani.’

Tale descrizione ambientale precede il momento nel quale il navigante sembra comprendere definitivamente la necessaria ineluttabilità del suo viaggio. La notazione temporale qui serve ad ambientare la descrizione di una tempesta, di agenti atmosferici particolarmente ostili secondo una modalità che trova corrispondenza anche nei versi finali del *Wanderer*:

Wan 102-105 *hrið breosende hrusan bindedð,  
wintres woma, þonne won cymedð,  
nipeð nihtscua, norþan onsendedð  
hreo hæglfare hælepum on andan.*

‘la bufera di neve cadendo avvolge la terra, il tumulto dell’inverno, quando sopraggiunge il buio, calano le tenebre, dal nord sospinge una violenta tempesta di vento a danno degli uomini.’

nonché nel racconto della gara tra Breca e Beowulf nel poema epico:

Bwf 546b-548 *wedera cealdost,  
nipeðde niht, ond norþanwind  
heaðogrim ondhwearf; hreo wæron yþa.*

‘[...] il più freddo dei tempi, la notte che diventava buia, e il vento del nord ci assalì in modo feroce, le onde erano tumultuose.’

L'evidente formularità di questi contesti<sup>39</sup>, nei quali l'allitterazione unisce il

---

«readily associated with distress and mourning» e che nel poema cynewulfiano in particolare la locuzione contenga un chiaro riferimento all'oscurità della tomba, cfr. anche WARWICK FRESE 2001, p. 333.

<sup>39</sup> Cfr. GORDON 1996<sup>2</sup>, p. 37.

sopraggiungere della notte al gelo che arriva dal nord, sembra nascere da associazioni mentali logiche, immediate: la mancanza di sole e di luce evoca empiricamente il buio, il freddo, percezioni sensoriali sgradevoli comprensibilmente generatrici di ansia e preoccupazione; la descrizione di un disagio fisico determinato da condizioni esterne contigenti conduce alla rappresentazione del disagio emotivo; ma gli elementi che definiscono tale disagio emotivo, soprattutto nel *Wanderer* e nel *Seafarer*, assumono contemporaneamente una valenza metaforica in chiave cristiana, in base alla quale il freddo è spesso associato alla condizione del peccatore, l'oscurità della notte e il nord a Satana<sup>40</sup>.

Un'altra fase del giorno che, con una forte capacità di potenziamento semantico, è in grado di alludere a uno stato di angoscia, malessere, disagio è quella identificata con il sostantivo *ûht*. Sebbene l'individuazione del preciso arco temporale definito da questo lemma sia ancora oggetto di speculazione, che si tratti propriamente dell'alba, dell'ora immediatamente precedente il sorgere del sole, o che possa connotare indistintamente entrambi questi periodi<sup>41</sup> il dato rilevante risiede piuttosto nell'associazione mentale ed emotiva *ûht*-angoscia<sup>42</sup>.

Questo binomio appare in modo assolutamente chiaro nell'*hapax ûht-cearu* 'l'angoscia che giunge all'alba'<sup>43</sup>, collocato al verso 7 del *Wife's Lament*:

<sup>40</sup> Cfr. tra gli altri SALMON 1963, HILL 1968 e 1969, HOLTON 1982, p. 210.

<sup>41</sup> B-T traduce con 'the last part of the night, the time just before daybreak', CLARK HALL 1960<sup>4</sup>, invece, propone 'twilight, dusk, early morning dawn'. Una valutazione delle numerose occorrenze indurrebbe a pensare che la parola possa effettivamente connotare sia l'alba che la fase immediatamente precedente, ancora avvolta nelle tenebre. Nei passi citati si tradurrà il vocabolo principalmente con 'alba'.

<sup>42</sup> STANLEY 1955, pp. 434-435, scrive in proposito: «it appears that with the Anglo-Saxons morning was a time of special misery. [...] The early morning is a time of terror without solace», cfr. anche ROSIER 1964, p. 368, n. 9, nonché BATELY, 1984, p. 4, che in modo forse troppo perentorio, afferma: «Terms with precise time-reference [...] are used not to signpost the progress of the action but to give poetic and dramatic expression to discomfort or anguish».

<sup>43</sup> Anche in questo caso è registrabile una sottile divergenza nelle traduzioni: B-T propone 'care that comes in the early morning', CLARK HALL 1960<sup>4</sup>, 'sorrow at dawn'; diversamente secondo POPE / FULK 2001 la connotazione temporale di uno stato d'angoscia sarebbe esplicitamente associabile con la mancanza di sonno, di qui 'anxiety before dawn, insomnia', LESLIE 1988<sup>3</sup>, p. 53, invece, nel glossario scrive 'grief before dawn', precisando

WfL 6-8     *ærest min hlaford gewat heonan of leodum  
ofer yþa gelac; hæfde ic ûhtceare  
hwær min leodfruma londes wære*

‘Prima il mio signore si è allontanato da qui dalla sua gente sul tumulto delle onde; sperimentai allora l’angoscia dell’alba, per dove il mio principe si trovasse.’

Dopo aver genericamente descritto la propria infelice e tormentata condizione, la donna connota emotivamente con questo composto il primo avvenimento che ha dato inizio al suo dolore: la partenza dell’uomo per una destinazione ignota. L’angoscia, la preoccupazione è quella, dunque, di una donna innamorata che non sa dove si trovi l’amato, ma la specificazione temporale amplifica ulteriormente l’immediata intellegibilità di questo sentimento, perché sembra sottolinearne l’arrivo tanto indesiderato, inaspettato, quanto inevitabile, ineludibile. La rappresentazione di un dolore particolarmente acuto all’alba ritorna indirettamente nella medesima elegia al v. 35:

WfL 32b-36     *Ful oft mec her wraþe begeat  
fromsiþ frean. Frynd sind on eorþan,  
leofe lifgende, leger weardiað,  
þonne ic on uhtan ana gonge  
under actreo geond þas eorðscraftu.*

‘Molto spesso qui mi ha atrocemente assalito la lontananza del mio signore. Al mondo vi sono amanti che vivono nell’amore, condividono il letto, mentre io all’alba da sola mi aggiro sotto la quercia per questi antri.’

La nostalgia per la lontananza dell’amato la induce a rilevare il contrasto tra gli amanti che vivono insieme e se stessa che all’alba, insonne si muove nel tetro luogo in cui è stata confinata. L’esplicita citazione di coppie che condividono il talamo potrebbe essere letta, secondo alcuni studiosi, come un’implicita allusione a un frustrato desiderio sessuale, allusione che coinvolgerebbe anche la precedente analoga connotazione temporale<sup>44</sup>. Anche

---

nelle note al testo «the period just before dawn rather than dawn itself meant by *ûhte*»; KLINCK 2001, infine, preferisce ‘care or anxiety in the small hours of the morning’.

<sup>44</sup> KLINCK 2001, p. 179, scrive: «*ûhtceare* is the sleeplessness that comes from grief and anxiety, but when taken in conjunction with WfL 33b-36 the word can be seen to contain an element of sexual deprivation in this context». Analoghe considerazioni erano già state

accogliendo una simile interpretazione, essa potrebbe tuttavia essere considerata solo come una sfumatura ulteriore, in qualche misura specifica per questi contesti, senza inficiare la valenza primaria in base alla quale la connotazione temporale assume anche la funzione di connotazione emotiva evocando ansia, inquietudine, malessere.

Analogamente nei versi iniziali del *Wanderer* l'errante esprime la propria sofferenza nella medesima fase del giorno:

Wan 8-9a *'Oft ic sceolde ana uhtna gebwylce  
mine ceare cwīþan. [...]*

'Spesso ho dovuto da solo a ogni alba lamentare la mia pena.'

E ancora in *Genesis* la locuzione *on uhtan*, unitamente alla percezione del freddo, è inserita nella rappresentazione degli inferi per definire l'ora in cui il tormento dei dannati si concretizza con il sopraggiungere di un vento gelido:

Gen 313-316a *þær hæbbað heo on æfyn ungemet lange,  
ealra feonda gebwylc, fyr edneowe,  
þonne cymð on uhtan easterne wind,  
forst fyrnum cald.*

'Là essi affrontano in serate smisuratamente lunghe tutti i nemici, il fuoco perenne, finché giunge all'alba il vento dell'est, il gelo terribilmente freddo.'

Nel *Beowulf* la fase del giorno definita da *uht* è spesso associata alla presenza o all'azione dei vari mostri. All'inizio del poema è questo il momento nel quale gli abitanti del Cervo comprendono la forza di Grendel che ha attaccato la reggia:

Bwf 126-127 *ða wæs on uhtan mid ærdæge  
Grendles gudcræft gumum undyrne;*

'All'alba, col primo giorno, la spietata violenza di Grendel si manifestò agli uomini.'

---

formulate da STEVICK 1960, p. 22 e SHORT 1970, pp. 594-595. Completamente diversa è, invece, la prospettiva di analisi individuata da HORNER 2002, p. 387 e p. 386, che valutando il poema «one ideal of expression from a female monastic community», ritiene che il duplice riferimento all'alba possa legittimare l'interpretazione del *Wife's Lament* come «a kind of *uhtsang*: the speaker's mournful lament emulates the conventional matins song».

Successivamente quando Beowulf narra a Hygelac il suo combattimento con Grendel, lo definisce un *ðhtblem* ‘un combattimento di primo mattino’, v. 2007. Anche il drago alla sua prima apparizione, quando si impossessa del tesoro è *ðhtsceaþa* ‘colui che ruba all’alba, predone all’alba’, v. 2271; infine al mostro ormai ucciso da Beowulf viene conferito l’epiteto di *ðhtfloga* ‘una creatura che vola all’alba’, v. 2760.

Gli esempi citati mostrano, dunque, come rispetto a *ðht*, l’uso della *figurative diction* possa attuarsi in quanto allusione evocativa, *Wanderer* 8, *Wife’s Lament* 35, come suggestione sostenuta anche da altri elementi, il freddo in *Genesis*, i mostri nel *Beowulf*, fino ad arrivare a una chiara, inequivocabile definizione nel composto *ðhtcearu*, che unendo i due elementi, dà nome e forma a quella particolare angoscia che può essere percepita al primo mattino, al passaggio dalle tenebre alla luce, dal sonno al risveglio, dall’oblio alla coscienza: sembrano, infatti, risiedere in questi passaggi che impongono l’abbandono del riposo passivo per l’urgenza di un dinamismo attivo i motivi di quella condizione di ansia, smarrimento, inquietudine così mirabilmente evocata nella poesia anglosassone e così universalmente umana e dunque assolutamente condivisibile anche per lettori moderni<sup>45</sup>.

Un simile stato d’animo viene spesso associato anche alle prime ore del mattino definite con *morgen*. Si pensi, per esempio, nel *Beowulf*, al cosiddetto lamento elegiaco del padre che piange la morte invendicabile del figlio:

Bwf 2450-2451a *Symble bið gemyndgad morna gebwylce  
eaforan ellorsid*

‘Sempre ogni mattina ricorda la scomparsa del figlio.’

Ma soprattutto particolarmente significativo appare un passo di un’altra elegia, *Resignation*, in cui compare l’*hapax morgenseôc* ‘malato, triste ogni mattino’:

Res 94b-96a *ond he þæt eal þolað,*

<sup>45</sup> In una valutazione complessiva delle occorrenze tramandate nella poesia anglosassone, è opportuno precisare che questa specifica rappresentazione dell’alba, per quanto non possa essere considerata marginale o eccezionale, come proposto da CLARK 1965, p. 651 o RITZKE-RUTHEFORD 1979, pp. 182-189, non è ovviamente sempre riscontrabile in tutte le occorrenze.

*sarcwide secga, ond him bið a sefa geomor,  
mod morgenseoc*<sup>46</sup>.

‘ed egli tutto sopporta, le parole offensive e l’animo è sempre triste, affranto ogni mattino.’

Il composto condivide con *ûhtcearu* la compresenza di un lemma appartenente al lessico connotativo del tempo e un lemma appartenente, invece, a quello che in senso lato può essere definito lessico del dolore; in questo caso si tratta però di un aggettivo legato a *môd* ‘animo, mente’, collocato in una locuzione allitterante in variazione con *sefa geomor*. *L’hapax* è usato in funzione sinonimica rispetto a *geômor* ‘triste’ e la notazione temporale sembra essere quasi completamente assorbita da *seôc*. Opportunamente LOCHRIE (1986, p. 137) nota:

he is describing his state of mind, not the time of day; he is describing the nature of his misery, not the occasion for it. [...] we must determine whether the association between misery and morning was so strong and so familiar to the Anglo-Saxons that the *Resignation* poet could substitute morning for sadness in characterizing the speaker’s state of mind. If so morning was not just ‘a special time of misery’ [STANLEY 1955: 434]: it was a metaphor for misery itself.

Dinanzi a modalità così raffinate e complesse nella rappresentazione del dolore nelle elegie anglosassoni, non stupisce allora constatare come le occorrenze in cui siano descritte manifestazioni esteriori della sofferenza siano relativamente poco numerose. Rispetto ad altri documenti della poesia anglosassone nei quali lo spazio dedicato a esternazioni estreme del dolore non appare irrilevante e riguarda sia intere comunità che singoli individui, tanto di sesso femminile che maschile<sup>47</sup>, nelle elegie sono rari i passi in cui tale sentimento sia percepibile nell’espressione del volto, nella voce di un lamento o nel pianto e soprattutto il pianto sembra essere prerogativa prevalentemente femminile.

<sup>46</sup> Sui diversi titoli editoriali attribuiti a questo poema e sulla possibilità di considerare i suoi 118 versi divisibili in due componimenti separati si vedano BLISS / FRANTZEN 1976, nonché KLINCK 2001, pp. 54-56.

<sup>47</sup> Si veda in proposito il saggio di PÀROLI 1990, pp. 242-257, cui si rimanda anche per le numerose occorrenze citate.

Nel *Wife's Lament*, infatti, la donna si presenta nel seguente modo:

WfL 37-39a *þær ic sittan mot sumorlangne dæg*  
*þær ic weþan mæg mine wræcsipa,*  
*earfoþa fela;*

‘Là devo starmene seduta il giorno lungo come d’estate, là posso piangere il mio misero peregrinare, le tante sofferenze.’

Il verbo *wêpan* ‘piangere, gemere, lamentarsi’ regge *wræcsiþ* ‘viaggio in una regione straniera, peregrinazione, pellegrinaggio’<sup>48</sup>, composto in variazione con il costrutto *fela earfoþa* nel quale la valenza semantica del lemma pregnante è amplificata dall’aggettivo quantitativo. L’uso dello stilema della variazione sottolinea lo stretto legame concettuale tra l’esilio, ovvero la strada da percorrere, *sîþ*, come una punizione, un patimento da espiare, *wræc*, e le sofferenze copiose. La medesima costruzione allitterante, d’altronde, compare anche nel *Guthlac*:

Glc 1072b-1076a *ac in lige sceolon,*  
*sorgwylmum soden sar wanian*  
*wræcsið weþan, wilna biscirede*  
*in þam deaðsele duguda gehwylcre,*  
*lufena ond lissa.*

‘ma nella fiamma, ribollenti per i flutti del dolore, devono lamentare la pena, piangere l’esilio, privati di piaceri, in questa sala di morte, di ogni favore, amore e perdono.’

Il santo, ormai prossimo alla dipartita, conforta il giovane discepolo che si dispera per la morte imminente del suo maestro, spiegandogli di non aver nulla da temere dalla morte terrena, a differenza di coloro che in terra hanno peccato e sono quindi condannati a un esilio privo di qualsiasi conforto: il costrutto usato per definire il destino della donna trova, dunque, corrispondenza con quello impiegato per indicare la condizione degli esiliati dalla gioia celeste, di coloro ai quali è precluso il regno dei cieli.

Analogamente la connotazione del pianto è esplicitata nel *Wulf and*

<sup>48</sup> HOLOKA 1976, p. 573, elenca le corrispondenze formulari che il vocabolo presenta preceduto da un aggettivo possessivo.

*Eadwacer*, anche in questo caso in riferimento a una donna che versa lacrime sulla propria condizione di solitudine e abbandono:

WIE 10 *þonne hit wæs renig weder ond ic reotugu sæt,*

‘quando il tempo era piovoso e io sedevo in lacrime.’

La successione allitterativa tra gli aggettivi *rênig* ‘piovoso’ e *l’hapax reôtig* ‘piangente, in lacrime’ consente di raffigurare un’immagine in cui le lacrime siano tutt’uno con la pioggia che scorre, creando un legame identificativo tra lo stato psicologico dell’eroina elegiaca e la condizione meteorologica<sup>49</sup>. È interessante, inoltre, porre in evidenza come sia nel *Wife’s Lament* che in *Wulf and Eadwacer* la descrizione di questa specifica manifestazione di dolore sia arricchita dall’uso del verbo *sittan*, verbo ricorrente, come si è già avuto modo di notare, in alcuni passi dei testi in esame, per sottolineare uno stato di accettazione supina della sofferenza.

Nel *Wanderer*, invece, il guerriero che, nel seppellire i suoi commilitoni, lascia trasparire sul volto la propria tristezza e disperazione, è definito *drêorighlêor* ‘dal volto triste, addolorato’:

Wan 83b-84 *sumne dreorighleor*  
*in eorðscræfe eorl gebydde.*

‘uno un uomo triste in volto seppellì in unantro della terra.’

<sup>49</sup> L’aggettivo è chiaramente una derivazione dal verbo *rêotan* ‘gemere, lamentarsi, piangere’; B-T pertanto, propone i significati di ‘mornful, sad’, oltre che di ‘tearful’, che appare comunque il più convincente proprio perché sottolinea l’empatia tra il contesto naturale e il dolore della donna. Questa è, d’altronde, anche l’interpretazione condivisa largamente dalla critica, si vedano, tra gli altri, KEOUGH 1976, p. 555, D’ARONCO 1983, p. 106, OSBORN 1983, p. 176, GREENFIELD 1989b, p. 186, TASIOULAS 1996, p. 10, nonché KLINCK 2001, p. 172. Diversamente KERLING 1980, p. 141 e p. 140, considerando che l’emistichio 10a «may be take literally, but also as a symbol of sorrow and misery», ritiene più corretto astenersi da un’interpretazione realistico-concreta e propone ‘I sat down in misery’; BAKER 1981, invece, preferisce tradurre con ‘wailing’, poiché l’aggettivo alluderebbe al suono del pianto della donna; WARWICK FRESE 1990, p. 285, ipotizzando che «in the *renig weder* we may possess a rich lexical clue to the passing of the pagan era», propone una complessa ricostituzione etimologica del costrutto che la induce a tradurre il verso 10: ‘when it was rainy weather / the olden days and I sat sighing’, fornendo in parallelo la soluzione letterale accanto a quella ‘allusivo-criptica’ ma eludendo in entrambi i casi il legame tra la pioggia e il pianto.

Nel *Dictionary of Old English*<sup>50</sup> si fornisce una duplice interpretazione del composto ‘with grief-stricken or tearful countenance’ sintetizzando le due proposte di traduzione formulate negli scorsi decenni nella discussione critica. In effetti che l’hapax possa riferirsi all’espressione triste del volto<sup>51</sup> troverebbe conferma in un’occorrenza del *Judgment Day II*, dove compare la medesima costruzione ma nella successione aggettivo-sostantivo:

Jg2, 33-36 *Ic bidde eow benum nu ða  
 þæt ge ne wandian wiht for tearum,  
 ac dreorige hleor dreccað mid wope  
 and sealtum dropum sona ofergeotaþ,*

‘Io vi prego allora, supplicandovi, di non risparmiare lacrime, ma di affliggere col pianto il volto triste e di inondarlo subito con lacrime salate.’

In questo contesto la connotazione del volto triste è direttamente associata al pianto, ma la rappresentazione diretta di questa manifestazione emotiva è affidata ad altri lessemi<sup>52</sup>. Tale corrispondenza non risulta però dirimente per Dunning e Bliss che, pensando all’originaria etimologia dell’aggettivo, preferiscono tradurre l’hapax del *Wanderer* con ‘with tear-stained cheeks’, considerato «the most poetically effective», anche sulla base del confronto con un altro hapax *têarighlêor*, ‘con le guance bagnate dalle lacrime’, attestato in *Genesis 2276*<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> DI PAOLO HEALEY 2004-2009.

<sup>51</sup> Così la proposta che sembra aver avuto maggior fortuna, formulata già da B-T ‘sad of countenance’, e, tra gli altri, da POPE / FULK 2001, nonché da LESLIE 1985<sup>2</sup>, p. 88, che sottolinea come la condizione del sopravvissuto che seppellisce i suoi nel *Wanderer* sia confrontabile con il passo del *Beowulf* 2236-2270, in cui l’ultimo superstite seppellisce il tesoro della sua tribù.

<sup>52</sup> Per la valenza ritmica di queste due costruzioni equivalenti si veda BREDEHOFT 2005, p. 226.

<sup>53</sup> DUNNING / BLISS 1969, p. 46. In effetti dal punto di vista della composizione nominale è interessante notare come anche *drêorig* sia usato in altri hapax quali *drêorigferhþ* ‘infelice nello spirito’ in *Christ* 1108 e *drêorigmôd* ‘triste nell’animo’ in *Genesis* 2805, rispetto ai quali il composto del *Wanderer* estende la possibilità connotativa di *drêorig* da *mind-words* a parti del corpo concrete; *têarighlêor*, invece, che in *Genesis* connota il pianto di Agar, la schiava che deve unirsi ad Abramo, trova corrispondenza nel nord. a. *târu-gblýra* ‘con le guance rigate dalle lacrime’ in *Guðrúnarhvöt* 9, 3, cfr. CLEASBY / VIGFUSSON 1982, ed è, infatti, catalogato da CARR 1939, p. 67, tra i *primitive germanic compounds* attestati solo in nordico antico e anglosassone. Tra le interpretazioni del composto del

Nei versi iniziali del medesimo poema, infine, si è già visto che l'errante aveva espresso la propria sofferenza all'alba attraverso il lamento. Il verbo *cwiþan* è usato in una locuzione allitterante con il sostantivo *caru*, in una costruzione dal significato di 'lamentare un dolore, una pena', ripetutamente presente nella poesia anglosassone<sup>54</sup>.

Dunque il numero delle occorrenze in cui vengono proposte manifestazioni esplicite del dolore appare estremamente ridotto. La teatralità di questo sentimento, infatti, è circoscritta a pochi casi inseriti nel tessuto linguistico dei poemi o attraverso l'uso di formule, che pur nella precisa coerenza tra pertinenza semantica e correttezza formale, denunciano una sostituibilità con emistichi equivalenti, oppure attraverso l'uso di lemmi sopravvisuti solo in quanto *hapax*, forse creati esplicitamente per i passi analizzati. Paradossalmente il dolore elegiaco è un dolore muto: attanaglia anche violentemente nel profondo i singoli individui, ne colora la dimensione spaziale e temporale in cui sono inseriti, ma non prevede marcate esternazioni.

Le modalità di rappresentazione del dolore qui analizzate, dunque, accomunano tra loro alcuni dei poemi cosiddetti elegiaci, senza inficiarne la specificità tematica e stilistica che ciascun testo ovviamente possiede. Contemporaneamente esse mostrano spesso una stratificazione semantica alquanto complessa, frutto della complessa stratificazione culturale della società di cui sono espressione: dall'osservazione empirica di una natura ostile nascono, nel tracciato degli stilemi codificati dalla poesia anglosassone, descrizioni vivide, precise, realistiche che assumono in modo immediato, facilmente intellegibile una valenza emotiva, sulla quale è spesso possibile individuare l'innestarsi di significati e simbologie cristiane. Il dato straordi-

---

*Wanderer*, è opportuno citare anche l'ipotesi di WENTERSDORF 1975, p. 288, secondo il quale la forma in esame: «expresses the idea that it is possible to read in his face either the heart-rending anguish he experiences after the loss of his lord –'with agonized looks, with grief-stricken face'– or else the fears which he entertains regarding the fate which the *blaford-leas* future holds for him: 'with ill-fated looks, with disaster written on his face'».

<sup>54</sup> Numerose sono le costruzioni che riprendono la medesima sequenza semantico-allitterativa, proponendo però un diverso rapporto morfologico; si vedano per esempio: *Guthlac* 223 in *cearum cwiþað*, *Christ and Satana* 67 on *cearum cwidum*, nonché varie occorrenze in *Christ* 891 *cearum cwiþende*, 961 *cym*, *cearena full*, *cwiþeðgesargad*, 1130 *ond mid cearum cwiddum*, 1286 *ðonne bið þearfendum cwiþende cearo*.

nario è che una simile complessità produce immagini semplici, chiaramente decifrabili anche per un lettore moderno perché si tratta di immagini che possiedono il dono dell'universalità della poesia.

### Bibliografia

- ANDERSON Earl E., *The Seasons of the Year in Old English*, in «Anglo-Saxon England», 26 (1997), 231-63.
- BAKER Peter S., *The Ambiguity of Wulf and Eadwacer*, in «Studies in Philology», 78 (1981), 39-51.
- BATELY Janet, *Time and the Passing of Time in The Wanderer and related Texts*, in «Essays & Studies», n.s. 37 (1984), 1-15.
- BLISS Alan / FRANTZEN Allen J., *The Integrity of Resignation*, in «Review of English Studies», 27 (1976), 385-402.
- BOSWORTH Joseph / TOLLER Thomas Northcote, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford 1898, *Supplement* by T. N. Toller, Oxford 1921, with *Enlarged Addenda and Corrigenda* by A. Campbell, Oxford 1972.
- BREDEHOFT Thomas A., *Old English and Old Saxon Formulaic Rhyme*, in «Anglia», 123 (2005), 204-229.
- CARR Charles T., *Nominal Compounds in Germanic*, London 1939.
- CATULLO, *Le Poesie*, ed. a cura di F. Della Corte, Milano 2002
- CLARK George, *The Traveler Recognizes his Goal: A Theme in Anglo-Saxon Poetry*, in «Journal of English and Germanic Philology», 64 (1965), 645-659.
- CLARK HALL John R., *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*, Toronto 1960<sup>4</sup> (I ed. 1894).
- CLEASBY Richard / VIGFUSSON Gudbrand, *An Icelandic-English Dictionary*, 2 ed. with a Supplement by William A. Craigie Oxford 1982 (I ed. 1957).
- CLEMOES Peter, *Mens absentia cogitans in the Seafarer and the Wanderer*, in D. A. Pearsall / R. A. Waldran (eds), *Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G. N. Garmonsway*, London 1969, 62-77.
- COOK Patrick, *Woriað þa winsalo: the Bonds of Exile in The Wanderer*, in «Neophilologus», 80 (1996), 127-37.
- CORNELL Muriel Anne, *Varieties of Repetition in Old English Poetry, especially in The Wanderer and The Seafarer*, in «Neophilologus», 65 (1981), 292-307.
- CROSS James E., *On the Genre of The Wanderer*, in «Neophilologus», 45 (1961), 63-75.
- CUCINA Carla, *Il Seafarer. La navigatio cristiana di un poeta anglosassone*, Roma 2008.
- D'ARONCO Maria Amalia, *Wulf and Eadwacer, analisi del testo*, in «AION - Filologia Germanica», 26 (1983), 67-133.
- DE ROO C. H., *Old English sele*, in «Neophilologus», 64 (1980), 113-120.

- DI PAOLO HEALEY Antonette et al. (eds), *Dictionary of Old English*, Toronto 2004, Cdrom A-F, 2007 online G, 2009.
- DUNNING T. P. / BLISS A. J. (eds), *The Wanderer*, London 1969.
- ELLIOTT Ralph W. V., *Cynewulf's Runes in Juliana and The Fates of the Apostles*, in R. E. Bjork (ed.), *The Cynewulf Reader*, New York / London 2001, 293-307, già pubblicato in «English Studies», 34 (1953), 193-205.
- FISCHER Walther, *Wanderer v. 25 und v. 6-7*, in «Anglia», 59 (1935), 299-302.
- FREY Leonard H., *Exile and Elegy in Anglo-Saxon Christian Epic Poetry*, in «Journal of English and Germanic Philology», 62 (1963), 293-302.
- FULK Robert Dennis / BJORK Robert E. / NILES John D. (eds.), *Klaeber's Beowulf*, Toronto 2009.
- GLEASON Raymond E., *The Riddle of the Runes: the Runic Passage in Cynewulf's Fates of the Apostles*, in «Essays in Medieval Studies», 9 (1992), 19-32.
- GOLDSMITH Margaret E., *The Seafarer and the Birds*, in «Review of English Studies», 5 (1954), 225-235.
- GORDON Ida (ed.), *The Seafarer*, London 1960, repr. with a Bibliography compiled by M. Clayton, Exeter 1996.
- GREEN Brian K., *The Twilight Kingdom: Structure and Meaning in The Wanderer*, in «Neophilologus», 60 (1976), 442-51.
- GREENFIELD Stanley B., *The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry*, in G. B. Brown (ed.), *Hero and Exile: The Art of Old English*, Stanley B. Greenfield, London 1989a, 125-131, già pubblicato in «Speculum», 30 (1955), 199-211.
- GREENFIELD Stanley B., *Wulf and Eadwacer all passion pent*, in G. B. Brown (ed.), *Hero and Exile: The Art of Old English*, Stanley B. Greenfield, London 1989b, 185-194, già pubblicato in «Anglo-Saxon England», 15 (1986), 5-14.
- GREENTREE Rosemary, *The Wanderer's Horizon: a Note on ofer wapema gebind*, in «Neophilologus», 86 (2002), 307-309.
- HANSCOM Elisabeth D., *The Feeling for Nature in Old English Poetry*, in «Journal of English and Germanic Philology», 5 (1903-1905), 439-463.
- HARBUS Antonina, *Deceptive Dreams in The Wanderer*, in «Studies in Philology», 43 (1996), 164-179.
- HILL Joyce M., (ed.), *Old English Minor Heroic Poems*, Toronto 2009.
- HILL Thomas, *The Tropological Context of Heat and Cold Imagery in Anglo-Saxon Poetry*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 69 (1968), 522-532.
- HILL Thomas, *Some Remarks on The Site of Lucifer's Throne*, in «Anglia», 87 (1969), 303-311.
- HOLOKA James P., *The Oral Formula and Anglo-Saxon Elegies: some Misgivings*, in «Neophilologus», 60 (1976), 570-576.
- HOLTON Frederick S., *Old English Sea Imagery and the Interpretation of The Seafarer*, in «Yearbook of English Studies», 12 (1982), 208-17.

- HOOPLE Sally C., Stefn: *The Trascendent Voice in The Seafarer*, in «In Geardagum», 11 (1990), 45-55.
- HORNER Shari, *En/Closed Subjects: The Wife's Lament and the Culture of Early Medieval Female Monasticism*, in R. M. Liuzza (ed.), *Old English Literature: Critical Essays*, New Haven 2002, 381-391.
- HUME Kathryn, *The Concept of the Hall in Old English Poetry*, in «Anglo-Saxon England», 3 (1974), 63-74.
- ILKOW Peter, *Die Nominalkomposita der altsächsischen Bibeldichtung. Ein semantisch-kulturgeschichtliches Glossar*, Göttingen 1968.
- IRVING Edward B., *Image and Meaning in the Elegies*, in R.P. Creed (ed.), *Old English Poetry: Fifteen Essays*, Providence 1967, 153-168.
- KASKE Robert, *Weland and the wurmas in Deor*, in «English Studies», 44 (1963), 190-191.
- KEOUGH Terrence, *The Tension of Separation in Wulf and Eadwacer*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 77 (1976), 552-560.
- KERLING Johan, *Another solution to the Critics' Riddle: Wulf and Eadwacer Revisited*, in «Neophilologus», 64 (1980), 140-143.
- KLINCK Anne L., *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, Montreal 2001 (I ed. 1992).
- KRAPP George Philip / DOBBIE Elliott Van Kirk (eds), *Anglo-Saxon Poetic Records*, I-VI, New York / London 1931-1953.
- LESLIE Roy F. (ed.), *The Wanderer*, Exeter 1985<sup>2</sup> (I ed. Manchester 1966).
- LESLIE Roy F. (ed.), *Three Old English Elegies. The Wife's Lament, The Husband's Message and The Ruin*, Exeter 1988<sup>3</sup> (I ed. 1961).
- LESLIE Roy F., *The Edition of Old English Poetic Texts: Questions of Style*, in D. G. Calder (ed.), *Old English Poems. Essay on Style*, Berkeley / Los Angeles / London 1979, 111-125.
- LOCHRIE Karma, *Anglo-Saxon Morning Sickness*, in «Neophilologus», 70 (1986), 316-318.
- MACKIE William S., (ed.), *The Exeter Book*, London 1934.
- MAGENNIS Hugh, Monig oft gesæt: *Some Images of Sitting in Old English Poetry*, in «Neophilologus», 70 (1986), 442-452.
- MAGENNIS Hugh, *Images of Laughter in Old English Poetry, with Particular Reference to the 'hleabtor wera' of the Seafarer*, in «English Studies», 73 (1992), 193-204.
- MAGENNIS Hugh, *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge 1996.
- MALMBERG Lars, *The Wanderer: Waþema Gebind*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), 97-100.
- MALMBERG Lars, *Poetic Originality in The Wanderer and The Seafarer*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 74 (1973), 220-223.

- MALONE Kemp (ed.), *Deor*, Exeter 1977<sup>5</sup>, repr. 1989 (I ed. London 1933).
- MAZZUOLI PORRU Giulia (ed.), *Dêor. poemetto antico inglese (VIII secolo). Rilettura del testo*, Pisa 1996.
- MELVILLE Herman, *Moby Dick*, T. Tanner (ed.), Oxford 1998.
- MOLINARI Maria Vittoria, *Overcoming Pagan Suffering in Deor*, in «Linguistica e Filologia», 8 (1998), 7-28.
- MUIR Bernard J. (ed.), *The Exeter Anthology of Old English Poetry. An Edition of Exeter Dean and Chapter Ms 3501*, Exeter 2000.
- NEVILLE Jennifer, *Representations of the Natural World in Old English Poetry*, Cambridge 1999.
- NORTH Richard, *King Æthelwulf and the Goths in 'Deor'*, in «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik», 40 (1994), 7-20.
- ORCHARD Andy, *A Critical Companion to Beowulf*, Cambridge 2003.
- OSBORN Marijane, *The Text and Context of Wulf and Eadwacer*, in M. Green (ed.), *The Old English Elegies. New Essays in Criticism and Research*, London / Toronto 1983, 174-189.
- PÀROLI Teresa, *The tears of the heroes in Germanic epic poetry*, in H. Reichert (Hg.), *Helden und Heldensage. Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag*, Wien 1990, 233-266.
- POPE John C. / FULK Robert Dennis (eds), *Eight Old English Poems*, ed. and with commentary and glossary by Pope, III ed. revised by Fulk, London 2001.
- PROCOPIO DI CESAREA, *La guerra gotica*, D. Comparetti (trad.), E. Bartolini (ed.), Milano 1994.
- RITZKE-RUTHEFORD Jean, *Light and Darkness in Anglo-Saxon Thought and Writing*, Frankfurt am Main 1979.
- RIVIELLO Carla, *Modalità di rappresentazione del dolore in alcune elegie anglosasconi*, in «AION – sezione germanica», 21 (2011), 259-308.
- ROSIER James L., *The Literal-Figural Identity of The Wanderer*, «Publications of the Modern Language Association of America» 79 (1964), 366-369.
- RUBIN Gary Ira, *A Rhetorical Analysis of Deor, The Ruin and The Wanderer*, New York 1975, diss.
- SALMON Paul, *The Site of Lucifer's Throne*, in «Anglia», 81 (1963), 118-123.
- SALMON Vivian, *The Wanderer and The Seafarer and the Old English Conception of the Soul*, in «Modern Language Notes», 50 (1960), 1-10.
- SHORT Douglas D., *The Old English Wife's Lament*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), 585-603.
- SMITHERS G. V., *The meaning of The Seafarer and The Wanderer*, in «Medium Ævum», 26 (1957), 137-153; cont. 28 (1959), 1-22.
- STANLEY Eric Gerald, *Old English Poetic Diction and the Interpretation of The Wanderer, The Seafarer and The Penitent's Prayer*, in «Anglia», 73 (1955), 413-

- 466, ripubblicato in J. B. Bessinger / J. Kahrl Stanley (eds), *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, Hamden / Conn 1968, 458-514.
- STEVICK Robert D., *Formal Aspects of The Wife's Lament*, in «Journal of English and German Philology», 59 (1960), 21-25.
- TASIOULAS J.A., *The Mother's Lament: Wulf and Eadwacer Reconsidered*, in «Medium Ævum», 65 (1996), 1-18.
- TUCKER Susie I., *Return to The Wanderer*, in «Essays in Criticism», 8, 3 (1958), 229-237.
- WARWICK FRESE Dolores, *The Art of Cynewulf's Runic Signature*, in R. E. Bjork (ed.), *The Cynewulf Reader*, New York / London 2001, 323-346, già pubblicato in L. Nicholson / D. Frese (eds), *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation*, University of Notre Dame 1975, 312-334.
- WARWICK FRESE Dolores, *Wulf and Eadwacer: the Adulterous Woman Reconsidered*, in H. Damico / A. H. Olsen (eds), *New Reading on Women in Old English Literature*, Indianapolis 1990, 273-291, già pubblicato in «Notre Dame English Journal», 15, 1 (1983), 1-22.
- WENTERSDORF Karl P., *The Wanderer. Notes on some semantic problems*, in «Neophilologus», 59 (1975), 287-292.
- WHITBREAD Leslie, *More Text-notes on Deor*, in «Modern Language Notes», 58 (1943), 367-369.
- WHITBREAD Leslie, *Four Notes on Old English Poems*, in «English Studies», 44 (1963), 188-190.



## RASSEGNA DI FILOLOGIA GERMANICA

di  
Raffaella Del Pezzo  
Napoli

Questa raccolta elenca gli studi concernenti la storia, le lingue e le culture germaniche antiche apparsi a cura di studiosi italiani tra il 2002 e il 2011<sup>1</sup>, nonché alcuni lavori non compresi nella rassegna precedente. I titoli sono suddivisi prima per ambiti culturali e poi in ordine cronologico e alfabetico. I volumi collettanei vengono elencati all'inizio in ordine alfabetico per una maggiore facilità di reperimento, ed indicati nella rassegna tramite i riferimenti abbreviati sotto riportati.

### MISCELLANEE

*Eroi di carta e celluloidi*

*Eroi di carta e celluloidi - Il Medioevo germanico nelle forme espressive moderne*, a c. di M. G. Saibene e M. Francini, Atti del Convegno 12-13 dic. 2002, in «Il confronto letterario», supp. n. 42, Baroni, Viareggio-Lucca 2003.

*Fabelwesen, mostri e portenti*

*Fabelwesen, mostri e portenti nell'immaginario occidentale*, Palermo 5 e 6 maggio 2003, a c. di C. Rizzo (Bibliotheca Germanica. Studi e testi, 15), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

---

<sup>1</sup> Per le precedenti rassegne cfr. AION-Sez. germ., XII (1969), pp. 451-459; AION-Fil. germ., XVIII (1975), pp. 213-246; XIX (1976), pp. 223-230; XXII (1979), pp. 389-397; XXX-XXXI (1987-88), pp. 259-390; AION-Sez. germ., n. s., VII (1997), pp. 273-249; XII (2002), pp. 63-140.

*Falso e falsi*

*Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, a c. di L. Scalabrioni, ETS, Pisa 2010.

*Form and Content of Instruction*

*Form and Content of Instruction in Anglo-Saxon England in the Light of Contemporary Manuscript Evidence*, Udine 6-8 April 2006, a c. di P. Lendinara, L. Lazzari, M. A. D'Aronco (Fédération internationale des Instituts d'Études Médiévales. Textes et Études du Moyen Âge, 39), Brepols, Turnhout 2007.

*Goti e Longobardi a Chiusi*

*Goti e Longobardi a Chiusi*, a c. di C. Falluomini, ed. Lui, Chiusi 2009.

*He hafað sundorgecynd*

*Studi anglo-norreni in onore di J. S. McKinnell: 'He hafað sundorgecynd'*, a c. di M. E. Ruggerini, CUEC, Cagliari 2009.

*I Germani e gli altri I*

*I Germani e gli altri. I Parte, III Seminario avanzato di Filologia germanica*, Torino 2002, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 13), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.

*I Germani e gli altri II*

*I Germani e gli altri. II Parte, IV Seminario di Filologia germanica*, Torino 9-13 sett. 2003, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 14), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

*I Germani e la scrittura*

*I Germani e la scrittura*, Atti del XXXIII Convegno dell'AIFG, Pescara 7-9 giug. 2006, a c. di E. Fazzini e E. Cianci, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007.

*I Germani in Tacito*

*I Germani in Tacito. X Seminario avanzato in Filologia germanica*, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre

- Il plurilinguismo in area germanica* (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 28), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010.
- Intorno alla Bibbia gotica* *Il plurilinguismo in area germanica nel Medioevo*, XXX Convegno dell'AIFG, Bari, 4-6 giug. 2003, a c. di L. Sinisi, Palomar, Bari 2005.
- Intrecci di motivi e temi* *Intorno alla Bibbia gotica*. VII Seminario avanzato in Filologia germanica, Torino 18-22 sett. 2006, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 21), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008.
- La letteratura tecnico-scientifica* *Intrecci di motivi e temi nel Medioevo germanico e romanzo*, a c. di R. Del Pezzo, S. Luongo, V. Micillo, Il Torcoliere, Università degli studi di Napoli 'L'Orientale', Napoli 2010.
- La lingua e i valori della saga* *La letteratura tecnico-scientifica nel Medioevo germanico: Fachliteratur e Gebrauchstexte*, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 23), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.
- La linguistica germanica oggi* *La lingua e i valori della saga: luce del Mare del Nord*, a c. di Maria Cristina Lombardi, Università degli studi di Napoli 'L'Orientale', 25 nov. 2009, in «AION-sez. germ.», XX (2010).
- La tradizione nibelungico-volsungica* *La linguistica germanica oggi: bilanci e prospettive*. Atti del XXXIV Convegno dell'AIFG in memoria di P. G. Negro, a c. di C. Händl e C. Benati (Medioevo germanico, 1), ECIG, Genova 2008.
- La tradizione nibelungico-volsungica*, XXXVI Convegno dell'AIFG, Pisa 4-6 giugno 2009, a c. di M. G. Arcamone e M. Battaglia, ETS, Pisa 2010

*Le lingue e le letterature*

*Le lingue e le letterature germaniche*, Atti del germaniche XXIX Convegno dell'AIFG, Trento 5-7 giugno 2002, a c. di F. Ferrari e M. Bampi, ed. Univ. degli Studi di Trento (Labyrinthi, 76), Trento 2004.

*Le rune*

*Le rune. Epigrafia e letteratura*, IX Seminario avanzato in Filologia germanica, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 26), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.

*Lettura dell'Edda*

*Lettura dell'Edda, Poesia e prosa*. VI Seminario avanzato in Filologia germanica (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 19), a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.

*Lettura di Beowulf*

*Lettura di Beowulf*, V Seminario avanzato in Filologia germanica, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 18), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005.

*Lettura di Heliand*

*Lettura di Heliand*. XI Seminario avanzato in Filologia germanica, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 29), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011.

*Lettura di testi tedeschi*

*Lettura di testi tedeschi medioevali*. VIII seminario avanzato in Filologia germanica, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 22), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008.

*Le vite del testo*

*Le vite del testo. Studi per Maria Vittoria Molinari*, a c. di E. Banchelli e M. G. Cammarota, Sestante-Bergamo University Press, Bergamo 2008.

*Medieval Texts*

*Medieval Texts - Contemporary Media: The Art and Science of Editing in the Digital Age*, a c. di M. G. Saibene e M. Buzzoni, Ibis, Pavia 2009.

*Nord ed Europa*

*Nord ed Europa: identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli*, a c. di G. Chiesa Isnardi e P. Marelli, Tilgher, Genova 2004.

*Percepta rependere dona*

*Percepta rependere dona. Studi di filologia per Anna Maria Luiselli Fadda*, a c. di C. Bologna, M. Mocan, P. Vaciago, Olschki, Firenze 2010.

*Rethinking and Recontextualizing Glosses*

*Rethinking and Recontextualizing Glosses. New Perspectives in the Study of Late Anglo-Saxon Glossography*, a c. di P. Lendinara, L. Lazzari, C. Di Sciacca, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales (Textes et Études du Moyen Âge, 54), Porto 2011.

*Riscritture del testo medievale*

*Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, a c. di M. G. Cammarota, Sestante-Bergamo University Press, Bergamo 2005.

*Saggi in onore di P. Scardigli*

*Saggi in onore di Piergiuseppe Scardigli*, a c. di P. Lendinara, F. Raschella, M. Dallapiazza (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A - Band 105), Peter Lang, Bern / Berlin / Wien 2011.

*Storicità del testo*

*Storicità del testo - Storicità dell'edizione*, a c. di F. Ferrari e M. Bampi (Labirinti, 122), Università degli Studi di Trento, Trento 2009.

*Studi alemannici II*

*Studi alemannici II. I dialetti walser in Italia: interferenze linguistiche e culturali*, a c. di E. Fazzini (Biblio-

- theca germanica. Studi e testi, 12), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.*
- Testi agiografici e omiletici* *Testi agiografici e omiletici del medioevo germanico, XXXII Convegno dell'AIFG, Verona 8-10 giugno 2005, a c. di A. Cipolla (Medioevi. Studi, 7), Verona 2006.*
- Testi cosmografici* *Testi cosmografici, geografici e odepurici del Medioevo germanico, XXI Convegno AIFG, Lecce 26-28 maggio 2004, a c. di D. Gottschall (Textes et Études du Moyen Âge 33), Louvain-la-Neuve 2005.*
- The Garden of Crossing Paths* *The Garden of Crossing Paths: The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts, a c. di M. Buzzoni e M. Bampi, Ca' Foscari, Venezia 2005.*
- Foundations of Learning* *Foundations of Learning. The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages, a c. di R. H. Bremmer e K. Dekker (Mediaevalia Groningana, 9), Peeters, Leuven 2007.*
- ...un tuo serto di fiori in man recando* *...un tuo serto di fiori in man recando. Scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco, 2 voll., a c. di S. Serafin e P. Lendinara, Università degli Studi di Udine, Forum, Udine 2008.*

## RASSEGNE

2002

1. Raffaella DEL PEZZO / Francesca TORIELLO, *Rassegna di Filologia germanica*, in «AION-Sez. germ.», XII (2002), 2, pp. 63-140.
2. Francesca TORIELLO, v. R. Del Pezzo, n. 1.

2003

3. Raffaella DEL PEZZO, *Filologia germanica*, in «AION-Sez. germ.», XIII (2003), pp. 211-288.

4. Elisabetta FAZZINI, *La ricerca sui dialetti walser in Italia*, in *Studi alemanici II*, pp. 7-29.

2004

5. Maria Cristina LOMBARDI, *Rassegna di studi nordici*, in «AION-Sez. germ.», XIV (2004), pp. 331-358.

GERMANICO

2001

6. Marco BATTAGLIA, *La filologia germanica: Metodologia e sinergia alle radici dell'Europa*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata», 9 (2001), pp. 91-95.
7. Elda MORLICCHIO, *Migrazioni di popoli e di parole: l'eredità linguistica dei Germani in Italia*, in *Società multiculturali dei secoli V-IX*, a c. di M. Rotili, (Atti delle VII giornate di studio sull'età romanobarbarica, Benevento), Arte Tipografica, Napoli 2001, pp. 109-125.

2002

8. Raffaella DEL PEZZO, *La raffigurazione dell'inferno nei testi germanici antichi*, in «AION-Sez. germ.», XII (2002), 2, pp. 7-18.
9. Anna Maria LUISELLI FADDA, *La tradizione germanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo 2. Il Medioevo volgare, II, La circolazione del testo*, a c. di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, ed. Salerno, Roma 2002, pp. 643-681.
10. Celestina MILANI, *La nozione di mondo in alcune lingue indoeuropee*, in *Kosmos. La concezione del mondo nelle civiltà antiche*, a c. di C. Dognini, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 143-176.
11. Elda MORLICCHIO, *LEI - Lessico Etimologico Italiano - Germanismi*, fasc. 3 (vol. I), a c. di M. Pfister e W. Schweickard, Reichert, Wiesbaden 2002.
12. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Germanica Florentina e altre cose. Ventisette saggi e un profilo* (Hesperides. Letture e culture occidentali, 17), Parnaso, Trieste 2002, pp. 399.
13. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Gotica et Saxonica nova. Zu neuentdeckten Zeugnissen alt-germanischer Sprachen*, in *Germanisches Altertum und christliches Mittelalter, Festschrift für H. Klingenberg zum 65. Geburtstag*, a c. di B. Brogyanyi (Schriften zu Mediävistik, 1), Kovač, Hamburg 2002, pp. 295-313.

14. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Nordic-Gothic Linguistic Relations*, in *The Nordic languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, 2 voll., a c. di O. Bandle et al., de Gruyter, Berlin / New York 2002, pp. 553-558.
15. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Contact with Non-Germanic Languages I: Relations to the West*, in *The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, a. c. di O. Bandle et al., 2 voll., de Gruyter, Berlin / New York 2002, pp. 572-582.
16. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Die europäische Stabreimdichtung (European Alliterative Poetry)*, in «Jahrbuch für internationale Germanistik», 34 (2002), 1, pp. 59-74.

## 2003

17. Marco BATTAGLIA, *Il Vulcano dei Germani in Giulio Cesare (B.G. VI, 21, 1). Un caso di interpretatio?*, in «Athenaeum», XCI (2003), pp. 373-401.
18. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Physiologus*, in *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, begründet von J. Hoops, II Auflage, Bd. 23, de Gruyter, Berlin 2003, pp. 142-145.
19. Mario ENRIETTI, *I rapporti lessicali tra germanico e slavo*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 53-68.
20. Mario ENRIETTI, *L'indoeuropeo settentrionale (celtico, germanico, baltico e slavo)*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 69-80.
21. Dora FARACI (a c. di), *Simbolismo animale e letteratura*, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 2003, pp. 343.
22. Stefano GHENO, *Contatti tra lingue germaniche e ugrofinniche*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 141-178.
23. Bruno LUISELLI, *La cultura latina dei secoli IV-VI di fronte ai barbari invasori dell'impero*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 195-215.
24. Elda MORLICCHIO, *Presenze alloglotte nell'Italia dell'anno Mille. L'apporto delle lingue germaniche al tipo italo-romanzo*, in *Italia linguistica anno Mille - Italia linguistica anno Duemila*, a c. di N. Maraschio e T. Poggi Salani, Atti XXXIV Congresso di Studi della Società di Linguistica Italiana, Bulzoni, Roma 2003, pp. 153-163.
25. Filippo MOTTA, *I rapporti tra le lingue celtiche e le lingue germaniche (1ª parte)*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 115-140.
26. Luisa OITANA, *Osservazioni a margine sul comitatus nella Germania di Tacito*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 279-294.
27. Ute SCHWAB, *Weniger wäre. Ausgewählte kleine Schriften*, a c. di A. van Nahl e I. Middel (Studia Mediaevalia, 8), Fassbaender, Wien 2003, pp. 527.

28. Chiara STAITI, *Agilulf e altri. Il lupo nell'antroponimia germanica dei primi secoli*, in *Simbolismo animale e letteratura*, a c. di D. Faraci, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 2003, pp. 197-224.

## 2004

29. Rita CAPRINI, *I Germanismi in area gallo-romanza*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 133-158.
30. Onofrio CARRUBA, *Die germanischen Dekaden*, in *Indogermanistik, Germanistik, Linguistik*, a c. di M. Kozianka et al., Kovač, Hamburg 2004, pp. 25-48.
31. Mario GALLINA, *La cristianizzazione degli Slavi tra impero tedesco e impero bizantino*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 39-58.
32. Anna Maria LUISELLI FADDA, *Pellegrini romei nel Medioevo: i resoconti di viaggio di Willibald, Nikolas di Munkafverá e William Brewyn*, in *Tra ricerca e impegno. Scritti in onore di Lucilla Trudu*, a c. di C. Natoli, Carocci, Roma 2004, pp. 21-31.
33. Marcello MELI, *Nota sull'esito delle velari occlusive indoeuropee nelle lingue germaniche*, in «Linguistica e filologia», 19 (2004), pp. 7-26.
34. Elda MORLICCHIO / Max PFISTER, *\*bek-*, in *LEI - Lessico Etimologico Italiano*, vol. VIII, fasc. 75, a c. di M. Pfister, Reichert, Wiesbaden 2004, coll. 591-596.
35. Elda MORLICCHIO, *Die sprachliche Hinterlassenschaft der Germanen auf der italienischen Halbinsel*, in *Akkulturation - Probleme einer germanisch-romanischen Kultursynthese in Spätantike und frühem Mittelalter*, a c. di D. Hägermann et al. (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 41), de Gruyter, Berlin 2004, pp. 99-110.
36. Filippo MOTTA, *I rapporti tra le lingue celtiche e le lingue germaniche: II parte*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 117-132.
37. Max PFISTER, v. E. Morlicchio, n. 34.
38. Paolo VACIAGO (a c. di), *Glossae Biblicae, I-II* (Corpus Cristianorum Continuatio Mediaevalis 189A, B), Brepols, Turnhout 2004, I: pp. VII-574, II: pp. 698.

## 2005

39. Marina BUZZONI, *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, in «Annali di Ca' Foscari», 44 (2005), pp. 41-58.
40. Maria Grazia CAMMAROTA, *Introduzione*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 7-13.

41. Carla DEL ZOTTO, *Esti, Scandinavi e Sassoni nei resoconti medievali di mercanti, viaggiatori e chierici*, in *Testi cosmografici*, pp. 41-70.
42. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Gatti germanici tra mito, magia e fiaba*, in *Variazione sul tema della metamorfosi*, Atti del Convegno internazionale sulla Fiaba, Torino 2-4 ott. 2003, CSE, Torino 2005, pp. 92-114.
43. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Moduli di filologia germanica, I, Filologia germanica*, II ed., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, pp. 159.
44. Fulvio FERRARI, *Attraverso il tempo e lo spazio: l'arte della traduzione*, in *La scoperta del romanzo*, a c. di M. Rizzante et al., Metauro, Pesaro 2005, pp. 71-87.
45. Fulvio FERRARI, *La Bergamo medievale di Jens Peter Jacobsen*, in *Bergamo nella letteratura medievale*, a c. di G. Gambardelli, Sestante, Bergamo 2005, pp. 73-84.
46. Daniela FRUSCIONE, *Zur Frage eines germanischen Rechtswortschatzes*, in «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung», 122 (2005), pp. 1-41.
47. Simona LEONARDI, *Da una lingua all'altra: esempi di concettualizzazione della traduzione nel Medioevo tedesco*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 105-127.
48. Maria Vittoria MOLINARI, *Attualizzazione del testo medievale: la traduzione*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 183-204.
49. Elda MORLICCHIO, *Riflessioni per lo studio del plurilinguismo nel contesto medievale*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 211-225.
50. Elda MORLICCHIO, *Lingue, regno di Germania*, in *Federico II. Enciclopedia Federiciana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. II, Roma 2005, pp. 175-186.
51. Elda MORLICCHIO, *Germanismi nella letteratura italiana delle origini*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, a c. di S. Bianchini, Bagatto, Roma 2005, pp. 319-373.
52. Sergio NERI, *Riflessioni sull'apofonia radicale di proto-germanico \*namōn 'nome'*, in «Historische Sprachforschung», 118 (2005), pp. 201-250.
53. Teresa PAROLI, *Tra simposi e diete ascetiche: il cielo nella tradizione germanica dell'alto Medioevo*, in *Geografia dell'alimentazione*, Atti dell'VIII Seminario internazionale di Geografia medica, Roma 16-18 dic. 2004, a c. di C. Palagiano e D. G. De Santis, Rux, Perugia 2005, pp. 231-245.
54. Fabrizio RASCHELLÀ, *Presentazione*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 5-14.
55. Maria Grazia SAIBENE, *Rewriting and intertextuality: Metamorphosis, interference and reinterpretation of Medieval texts*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 15-31.

56. Lucia SINISI, *Il processo di germanizzazione dell'Irlanda*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 247-269.
57. Alessandro ZIRONI, *The evangelic text as translation and interpretative experience: the Germanic languages paradigm*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 119-137.

## 2006

58. Marina BUZZONI, v. M. G. Saibene, n. 66.
59. Maria Assunta CASTRIOTA, J. R. R. Tolkien: *tradizione germanica e poesia d'altri tempi*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 205-218.
60. Elda MORLICCHIO, *Per una storia della storia della lingua*, in *Il senso della storia. Linguistica e scienza letteraria nei paesi di lingua tedesca*, in «AION-Sez. germ.», XVI (2006), 1, pp. 15-40.
61. Elda MORLICCHIO, *L'elemento germanico, fonti antiche e nuovi media*, in *Nuovi media e lessicografia storica*, Atti per il settantesimo compleanno di M. Pfister, a c. di W. Schweickard, Niemeyer, Tübingen 2006, pp. 25-32.
62. Elda MORLICCHIO, *Contatti linguistici: Tedesco e Itoloromania / Alpi orientali. Sprachkontakte: Deutsch und Itoloromania sowie Ostalpenraum*, in *Romanische Sprachgeschichte - Histoire linguistique de la Romania*, a c. di G. Ernst et al., de Gruyter, Berlin 2006, pp. 1677-1685.
63. Teresa PAROLI, *Considerazioni preliminari sugli adattamenti del Pater noster nel medioevo germanico*, in *Perspectives fonctionelles: emprunts, économie et variation dans les langues*, Atti del XVIII Colloque de la Société internationale de linguistique fonctionelle, Santiago de Compostela-Lugo 20-26 sett. 2004, a c. di M. Lopez, ed. Axac, Lugo 2006, pp. 381-383.
64. Giovanna PRINCI BRACCINI, *I germanismi nelle Magnae Derivationes. Un assaggio sulle fonti di Uguccione*, in «Studi mediolatini e volgari», LII (2006), pp. 149-263.
65. Fabrizio RASCHELLÀ, *Presentazione*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. V-XI.
66. Maria Grazia SAIBENE / Marina BUZZONI, *Manuale di linguistica germanica*, Cisalpino, Milano 2006, pp. 422.
67. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Veleda*, pp. 110-112; *Volcae*, pp. 563-567; *Wache (Wachehalten, Wachposten)*, pp. 1-3; *Walahfrid Strabo*, pp. 98-100, in *Realexikon der Germanischen Altertumskunde*, von J. Hoops, a c. di H. Beck, D. Guenich, H. Steuer, XXXIII, de Gruyter, Berlin / New York 2006.
68. Alessandro ZIRONI, *Lezioni etimologiche. Scelte lessicali nelle versioni germaniche del Vangelo di Matteo*, Unipress, Padova 2006, pp. 222.

2007

69. Marco BATTAGLIA, *Diis deabusque Germanorum*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 187-208.
70. Maria Grazia CAMMAROTA, *Latino, tedesco e anglosassone nell'area germanica continentale dell'VIII secolo*, in *Plurilinguismo e diglossia tra tarda antichità e Medioevo*, a c. di F. Lo Monaco e F. Guerini, Galluzzi, Firenze 2007, pp. 38-53.
71. Silvia CANTELLI BERARDUCCI, *L'esegesi ai Salmi nel secolo IX. Il caso delle edizioni commentate del Salterio*, in *Präsenz und Verwendung der Heiligen Schriften im Frühmittelalter*, a c. di P. Carnasi, Wiesbaden 2007, pp. 59-115.
72. Nico DE MICO / Simonetta MARCHITELLI / Simona ROTA, *Fonti per la storia della cristianizzazione dei Germani (secoli III-VIII)*, Herder, Roma 2007, pp. 535-650.
73. Paolo DI GIOVINE / Stefano FLAMINI / Marianna POZZA, *Internal Structure of Verbal Stems in the Germanic Languages*, in *Europe and the Mediterranean as Linguistic Areas*, a c. di P. Ramat e E. Roma, SLCS, vol. 88, Amsterdam 2007, pp. 496.
74. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Improvvisazione tra oralità e scrittura*, in *L'improvvisazione in musica e in letteratura*, a c. di G. Ferreccio e D. Racca (Indagini e prospettive, 17), L'Armattan Italia, Torino 2007, pp. 18-33.
75. Stefano FLAMINI, v. P. Di Giovine, n. 73.
76. Anna Maria LUISELLI FADDA, *L'Arte della Filologia*, (Lectiones Magistrales 1), Cesati, Firenze 2007, pp. 27.
77. Simonetta MARCHITELLI, v. N. De Mico, n. 72.
78. Maria Vittoria MOLINARI, *Fenomeni di integrazione linguistica tra latino e volgare nell'area germanica*, in *Plurilinguismo e diglossia tra tarda antichità e Medioevo*, a c. di F. Lo Monaco e F. Guerini, Galluzzi, Firenze 2007, pp. 54-68.
79. Carla MORINI, *La preghiera cristiana tra formule e rituali pagani nel Medioevo germanico*, in «Rivista di cultura classica e medievale», 49 (2007), pp. 105-124.
80. Elda MORLICCHIO, *LEI - Lessico Etimologico Italiano - Germanismi*, fasc. IV (vol. I), a c. di M. Pfister e W. Schweickard, Reichert, Wiesbaden 2007.
81. Elda MORLICCHIO, *Etimi germanici nel LEI: problemi, soluzioni e prospettive*, in *Nuove riflessioni sulla lessicografia. Presente, futuro e dintorni del Lessico Etimologico Italiano*, a c. di M. Aprile, Lecce 2007, pp. 299-317.
82. Elda MORLICCHIO / Max PFISTER, *Salutant peccarium potatores: Die Ety-*

*mologie von it. bicchiere und deutsch Becher*, in *Sexaginta. Festschrift für J. Kramer*, a c. di W. Dahmen, Buske, Hamburg 2007, pp. 269-290.

83. Max PFISTER, v. E. Morlicchio, n. 82.
84. Marianna POZZA, v. P. Di Giovine, n. 73.
85. Fabrizio RASCHELLÀ, *Presentazione*, in *I Germani e la scrittura*, pp. V-X.
86. Fabrizio RASCHELLÀ, *Per una grafematica comparata delle lingue germaniche antiche. Ipotesi e proposte*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 229-240.
87. Roberto ROSSELLI DEL TURCO, *La digitalizzazione di testi letterari di area germanica*, in *Digital Philology and Medieval Texts*, a c. di A. Ciula e F. Stella, Pacini, Pisa 2007, pp. 187-213.
88. Simona ROTA, v. N. De Mico, n. 72.

## 2008

89. Maria Giovanna ARCAMONE, *Linguistica germanica e onomastica germanica*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 109-123.
90. Maria Giovanna Arcamone, *L'onomastica letteraria oltralpe*, in «Il nome nel testo», X (2008), pp. 183-196.
91. Chiara BENATI, *Funzioni lessicali e fraseologia storica: Opportunità e peculiarità*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 125-138.
92. Mauro BRACCINI, v. G. Princi Braccini, n. 108.
93. Annalisa BRACCIOTTI, *Osservazioni sull'erbario di Rufino*, in *...un tuo sereto di fiori in man recando*, vol. II, pp. 63-73.
94. Marina BUZZONI, *L'adozione di modelli formali nella linguistica germanica: prospettive ecdotiche ed ermeneutiche*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 69-89.
95. M. Adele CIPOLLA, *Primus fuit Gapt*, in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, a c. di A. Barbieri, P. Mura e G. Panno, Unipress, Padova 2008, pp. 193-216.
96. Maria FANCELLI, v. G. Princi Braccini, n. 107.
97. Giovanni FRAU, *Foroiuliensia germanica*, in *...un tuo sereto di fiori in man recando*, vol. I, pp. 119-138.
98. Claudia HÄNDL, *Approcci metodologici alla ricerca del linguaggio giuridico germanico-tedesco: bilanci e prospettive*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 247-277.
99. Patrizia LENDINARA, *Dentro la selva Ercinia*, in «AION-Sez. germ.», 18 (2008), 2, pp. 9-43.
100. Marco MANCINI, *Contatti antichissimi tra area germanica e area iranica*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 257-287.

101. Marcello MELI, *Aspirate sonore e sonori sospiri: sulla ricostruzione del (proto)germanico*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 45-68.
102. Elda MORLICCHIO, *Germanisch-romanische Sprachkontakte im Lessico Etimologico Italiano. Aus der Sicht der Auslandsgermanistik*, in *Studien zu Literatur, Sprache und Geschichte in Europa. W. Haubrichs zum 65. Geburtstag gewidmet*, a c. di A. Greule et al., Rörig Verlag, St. Ingbert 2008, pp. 411-422.
103. Elda MORLICCHIO, LEI - *Lessico Etimologico Italiano - Germanismi - fasc. V (vol. I)*, a c. di M. Pfister et al., Reichert, Wiesbaden 2008.
104. Giuseppe PAGLIARULO, *Tipologia in movimento. Innovazione e conservazione morfologiche del germanico tra le lingue indoeuropee*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 91-108.
105. Teresa PÀROLI, *Testi di evangelizzazione nel mondo germanico: il modello del Pater Noster*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 45-112.
106. Teresa PÀROLI, *L'acqua come elemento di vita e di morte nella cultura germanica medievale*, in *L'acqua nei secoli altomedievali* (Spoleto 12-17 apr. 2007), Spoleto 2008, pp. 1237-1322.
107. Giovanna PRINCI BRACCINI / Maria FANCELLI, *Per Piergiuseppe Scardigli*, in «Studi germanici», 46 (2008), 2, pp. 343-353.
108. Giovanna PRINCI BRACCINI / Mauro BRACCINI, *Maschera e masca 'macchia'. Parole e cosa dall'antico folclore germanico e oltre*, in «Studi medievali», S. III, vol. II (2008), pp. 589-655.
109. Paolo RAMAT, *Some Aspects of the Restructuring of the Germanic Verb System*, in «Sprachwissenschaft», 33 (2008), pp. 301-315.
110. Fabrizio RASCHELLÀ, *Prefazione*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 9-19.
111. Maria Grazia SAIBENE, *Linguistica e filologia: approcci, problemi e prospettive nella ricostruzione del germanico*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 21-43.
112. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Im Westen nichts Neues. Riflessioni sui 'barbari' nell'attualità (italiana)*, in *Von den Leges Barbarorum zum ius barbarum des Nationalsozialismus. Festschrift für H. Nehlsen zum 70. Geburtstag*, a c. di H. G. Hermann et al., Böhlau, Köln / Weimar / Wien 2008, pp. 560-566.
113. Domenico SILVESTRI, *A proposito di toponomastica germanica (e dintorni) in area circumvesuviana*, in «AION-Sez. germ.», XVIII (2008), 2, pp. 73-89.

2009

114. Marina BUZZONI, *Edizioni elettroniche e valorizzazione della storicità del*

- testo: risultati, problemi e prospettive (II parte), in *Storicità del testo*, pp. 105-123.
115. Sara CALDARA, *La rappresentazione degli elfi nella tradizione germanica*, in *Le rune*, pp. 325-342.
116. Maria Grazia CAMMAROTA, *L'invisibilità dell'editore*, in *Storicità del testo*, pp. 229-248.
117. Marialuisa CAPARRINI, *Internazionalità e regionalità nei libri di cucina medievali di area germanica: circolazione di ricette, circolazione di parole*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 43-55.
118. Paolo CHIESA, *Non-neutralità dell'editore e storicità dell'edizione. Qualche riflessione sulle Res gestae Saxonicae di Widuchindo*, in *Storicità del testo*, pp. 285-298.
119. Francesca CHIUSAROLI, *Immagini della donna nella formula germanica antica*, in *Parole di donne*, a c. di F. M. Dovetto, Aracne, Roma 2009, pp. 43-66.
120. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Introduzione alla filologia germanica*, 3ª ed., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 390.
121. Carla FALLUOMINI, *Relitti lessicali germanici nella varietà dialettale di Chiusi*, in *Goti e Longobardi a Chiusi*, pp. 145-164.
122. Elisabetta FAZZINI, *I Germani nello spazio mediterraneo*, in *Guardando verso sud*, a c. di E. Fazzini e E. Cianci (Quaderni del mediterraneo, 2), Carabba, Pescara 2009, pp. 105-122.
123. Concetta GILIBERTO, *La letteratura mineralogica nel mondo germanico medievale, con particolare riguardo per il lapidario antico inglese e il lapidario di Prüll*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 95-118.
124. Patrizia LENDINARA, *Dalla Grecia alla Germania: fili di mito e grani d'ambra*, in *Coscienza e potere. Narrazioni attraverso il mito*, a c. di A. Dino e L. A. Callari, Mimesis, Milano / Udine 2009, pp. 111-131.
125. Anna Maria LUISELLI FADDA, *Quale «edizione nel tempo» (Contini) per i documenti e i testi germanici nel ventunesimo secolo?*, in *Storicità del testo*, pp. 11-22.
126. Lorenzo MASSOBRIO, *L'Atlante linguistico italiano (ALI) nel panorama degli atlanti linguistici italiani*, in *Le rune*, pp. 281-302.
127. Fabrizio RASCHELLÁ, *Prefazione*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. IX-XVIII.
128. Maria Grazia SAIBENE, *Edizioni elettroniche e valorizzazione della storicità del testo: risultati, problemi e prospettive (I parte)*, in *Storicità del testo*, pp. 81-100.
129. Alessandro ZIRONI, *Il testo, il codice, la storia: sinergie ad uso dell'edizione critica*, in *Storicità del testo*, pp. 43-58.

2010

130. Marco BATTAGLIA, *Celebrant barbari ritus horrenda primordia - Tacito come fonte della religione dei Germani?*, in *I Germani in Tacito*, pp. 137-203.
131. Marialuisa CAPARRINI, *Le abitudini alimentari delle popolazioni germaniche nelle fonti antiche*, in *I Germani in Tacito*, pp. 283-296.
132. M. Adele CIPOLLA, *Uomini neri, uomini blu, uomini pezzati. Identità e alterità nel Medioevo: alcune testimonianze letterarie*, in «Itinerari», 2010, pp. 229-246.
133. Maria Elvira CONSOLI, *Ambascerie germaniche in Cesare*, in *I Germani in Tacito*, pp. 205-235.
134. Maria Elvira CONSOLI, *Etica e virtù guerriere dei Germani in Tacito*, in *I Germani in Tacito*, pp. 237-251.
135. Paolo DI GIOVINE, *La struttura del verbo germanico tra diacronia e tipologia*, in *I Germani in Tacito*, pp. 253-269.
136. Fulvio FERRARI, *Il mito germanico come problema storico-religioso*, in *I Germani in Tacito*, pp. 1-21.
137. Fulvio FERRARI, *Introduzione*, in *La traduzione nibelungico-volsungica*, pp. I-VI.
138. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Indizi di sviluppi romanzeschi riflessi nelle voci germaniche e nei nomi propri*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 2 (2010), pp. 67-111.
139. Simona LEONARDI / Elda MORLICCHIO, *La filologia germanica e le lingue moderne*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 317.
140. Sergio LUBELLO, *Parole germaniche in bocca romana: Italia germanica sub specie LEI*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 2 (2010), pp. 203-219.
141. Elda MORLICCHIO, v. S. Leonardi, n. 139.
142. Elda MORLICCHIO, *LEI - Lessico Etimologico Italiano - Germanismi - fasc. VI (vol. I)*, a c. di M. Pfister e W. Schweickard, Reichert, Wiesbaden 2010.
143. Giulio PAOLUCCI, *Archeologia gota e longobarda a Chiusi, tra antiche e nuove scoperte*, in *Goti e Longobardi a Chiusi*, pp. 11-30.
144. Teresa PROTO, *Speech and scribal errors as a window into the mind. Evidence for mechanisms of speech (re)production and systems of mental representations*, in «Cognitive Philology», 3 (2010), pp. 19, [ojs.uniroma1.it](http://ojs.uniroma1.it).
145. Paola RAMONDETTI, *Il confronto con l'alterità nel latino di Tacito: osservazioni su testo, lingua e stile della Germania*, in *I Germani in Tacito*, pp. 23-110.
146. Carlo SANTINI, *Valori superlativi e dinamiche comparative nella Germania di Tacito: un profilo romano*, in *I Germani in Tacito*, pp. 111-136.

147. Carolina STROMBOLI, *Etimologia e storia di bosco*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 2 (2010), pp. 221-250.
148. Paolo VACIAGO, *Santi pollici verdi*, in *Percepta rependere dona*, pp. 285-304.

## 2011

149. Adele CIPOLLA, I Germani come problema storico. *Nach vierzig Jahren*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 39-51.
150. Michael DALLAPIAZZA, *Scardigli und das deutsche Publikum*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 53-57.
151. Raffaella DEL PEZZO, *Riflessioni su appunti inediti di Piergiuseppe Scardigli*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 58-61.
152. Renato GENDRE, *Pier Giuseppe Scardigli non germanista*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 113-122.
153. Anna Maria GUERRIERI, *L'elmo della invisibilità: sulla identificazione di un elemento del meraviglioso germanico*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 123-140.
154. Simona LEONARDI, *Traduttori e interpreti nell'alto medioevo germanico*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 195-201.
155. Diego POLI, *Riflessi germanici delle funzioni pastorali indoeuropee*, in *Lettera di Heliand*, pp. 153-169.
156. Fabrizio RASCHELLÀ, *Scardigli studioso e maestro. Un breve profilo scientifico e maieutico*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 27-30.
157. Verio SANTORO, *Der Streit um die deutsche Philologie am Anfang des 20. Jahrhunderts in Italien*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 213-231.
158. Paolo VACIAGO, *Updating the Lemma: The Case of the St Gallen Biblical Glossaries*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 209-228.
159. Letizia VEZZOSI, *La 'via' di Piergiuseppe Scardigli*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 245-259.
160. Alessandro ZIRONI, *Marginal Alphabets in the Carolingian Age: Philological and Codicological Considerations*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 353-370.

## ONOMASTICA

## 2002

161. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *The Lombard Names of early medieval Tuscany*, in *Actas do XX Congresso Internacional de Ciencias Onomásticas*, a c. di A. I. Boullòn Agrelo, Coruña 2002, pp. 1141-1163.

162. Celestina MILANI, *Nomi e testo nel Pilgerbüchlein (a 1444)*, in «Il nome nel testo», IV (2002), pp. 27-38.

## 2003

163. Maria Giovanna ARCAMONE, *Toponomastica altoatesina medievale*, in «Archivio per l'Alto Adige», 107 (2003), pp. 1-7.  
 164. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Perché Beowulf*, in «Il nome nel testo», V (2003), pp. 9-26.

## 2004

165. Maria Giovanna ARCAMONE, *Note linguistiche ai nomi sugli anelli sigillari, in I signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi in memoria di Otto von Hessen e Wilhelm Kurze*, a c. di S. Lusuardi, Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore, Milano 2004, pp. 97-103.  
 166. Maria Giovanna ARCAMONE, *La toponomastica fra e intorno alle due Péscie (Alberghi, Boboli e Pietrabuona, Cafaggio, Fio/Feo, Regno, Sibolla, Squarcia-bocconi, Terme, Uzzano)*, in *Guadi della Cassia. Terre di confine tra Lucca e il Granducato di Toscana*, a c. di A. Spicciani, ETS, Pisa 2004, pp. 23-51.

## 2006

167. Maria Giovanna ARCAMONE, *Prato nella toponomastica toscana*, in «Studi e saggi linguistici», 44 (2006), pp. 29-33.  
 168. Maria Giovanna ARCAMONE, *Die italienische Anthroponymie germanischen Ursprungs und ihr Fortleben im heutigen Italien*, in *Name und Gesellschaft im Frühmittelalter. Personennamen als Indikatoren für sprachliche, ethnische, soziale und kulturelle Gruppenzugehörigkeiten ihrer Träger*, a c. di D. Geuenich e I. Runde, Georg Olms, Hildesheim / Zürich / New York 2006, pp. 137-152.  
 169. Maria Giovanna ARCAMONE, *Die langobardische Toponomastik zwischen Germania und Romania*, in *Proceedings of the 21<sup>st</sup> International Congress of Onomastic Sciences*, a c. di E. Brylla e M. Wahlberg, SOFI, Uppsala 2006, pp. 21-33.  
 170. Chiara BENATI, *I nomi degli animali nell'epica teodoriana medio altotedesca*, in «Il nome nel testo», VIII (2006), pp. 215-227.  
 171. Donata BULOTTA, *Tracce linguistiche di origine germanica nell'antroponimia della provincia di Cosenza*, in «Quaderni del Dipartimento di linguistica. Miscellanea», 24 (2006), pp. 1-18.

172. Carla DEL ZOTTO, *I nomi degli animali nella Tierdichtung germanica*, in «Il nome nel testo», VIII (2006), pp. 327-366.
173. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Latin-Germanic Hybrid Names from Vandal Africa and Related Problems*, in *Proceedings of the 21<sup>st</sup> International Congress of Onomastic Sciences*, vol. I, a c. di E. Brylla e M. Wahlberg, SOFI, Uppsala 2006, pp. 113-127.
174. Teresa PAROLI, *Al posto del nome: funzionalità letteraria dell'elemento onomastico nel Beowulf*, in «Il nome nel testo», VIII (2006), pp. 591-622.
175. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Afwalda (signore degli Elfi), non epiteto ma vero nome di Beowulf*, in «Studi medievali», XLVII (2006), pp. 253-265.

## 2007

176. Maria Giovanna ARCAMONE, *La toponomastica longobarda tra Germania e Romania*, in *Da Torino a Bari. Atti delle giornate di studio di Onomastica*, a c. di E. Papa, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 93-107.
177. Marusca FRANCONI, *Il nome del re in longobardo*, in *I nomi nel tempo e nello spazio*. Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche (Pisa, 28 agosto-4 settembre 2005), ETS, Pisa 2007, pp. 519-531.
178. Nicoletta ONESTI FRANCOVICH, *I nomi degli Ostrogoti*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 177.

## 2008

179. Maria Giovanna ARCAMONE, *Zweigliedrige Frauennamen des langobardischen Italiens im 9. Jahrhundert*, in *Nomen et Fraternitas, Festschrift für D. Geuenich zum 65. Geburtstag*, a c. di U. Ludwig e Th. Schlip, de Gruyter, Berlin 2008, pp. 81-97.
180. Federico BELLI, *Etnici e nomi di luogo di origine germanica in Italia*, in *Atti del XII Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura*, a c. di D. Cacia, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 309-338.
181. Elisabetta FAZZINI, *Insedimenti alemannici in Piemonte: i toponimi della Val Formazza*, in *Toponomastica italiana. L'eredità storica e le nuove tendenze*, Atti della giornata di studio, Pescara 13 dic. 2007, a c. di M. Fuschi e G. Massimi, SGI, Roma 2008, pp. 41-59.
182. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Ostrogothic and Burgundian Personal Names in Comparison: A Contrastive Study*, in *Studien zur Literatur, Sprache und Geschichte in Europa. W. Haubrichs zum 65. Geburtstag gewidmet*, Roehring Universitätsverlag, St. Ingbert 2008, pp. 267-280.
183. Teresa PAROLI, *Antroponimi con i loro sostituti e altri nomi nei poemi Ge-*

nesi e Esodo *dell'alto medioevo inglese*, in «Il nome nel testo», X (2008), pp. 335-380.

## 2009

184. Maria Giovanna ARCAMONE, *Die langobardische Anthroponymie zwischen Germania und Romania*, in *Namen des Frühmittelalters als sprachliche Zeugnisse und als Geschichtsquellen*, a c. di A. Greule e M. Springer (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 66), de Gruyter, Berlin 2009, pp. 137-143.
185. Maria Giovanna ARCAMONE, *Onomastica guidinga*, in *La lunga storia di una stirpe comitale: i conti Guidi tra Romagna e Toscana*, a c. di F. Canacini, Olschki, Firenze 2009, pp. 71-89.
186. Maria Giovanna ARCAMONE, *Romani e Germani. Aspetti della cristianizzazione: l'onomastica*, in *Tardo Antico e Alto Medioevo. Filologia, Storia, Archeologia. Giornate di Studio sull'età romano-barbarica*, a c. di M. Rottoli, Arte Tipografica editrice, Napoli 2009, pp. 27-36.
187. Federico BELLI, *La toponomastica di origine germanica nel territorio chiusino*, in *Goti e Longobardi a Chiusi*, pp. 137-143.
188. Marusca FRANCINI, *L'antroponimia germanica nelle chartae di Chiusi dell'VIII secolo*, in *Goti e Longobardi a Chiusi*, pp. 119-135.
189. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Le donne ostrogote in Italia e i loro nomi*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 1 (2009), pp. 113-140.

## 2010

190. Mauro CAMIZ, *Aspetti letterari e linguistici dell'onomastica bediana. Alcuni esempi dalla Historia ecclesiastica e dalla sua traduzione inglese antica*, in «Il nome nel testo», XII (2010), pp. 19-38.
191. Rita CAPRINI, *Il nome di Attila*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 107-112.
192. Maria Augusta COPPOLA, *Monega cyningas mislice geworhte. I nomi nell'epitome aelfriciana dei Libri dei re*, in «Il nome nel testo», XII (2010), pp. 57-68.
193. Anna CORNAGLIOTTI, *Fantasia e realtà negli antroponimi isidoriani*, in «Il nome nel testo», XII (2010), pp. 57-68.
194. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Il nome longobardo Gualistolo*, in «Rivista Italiana di Onomastica», XVI (2010), 1, pp. 59-62.
195. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *I nomi gotici rari o poco attestati in Italia nel V-VI secolo*, in *Atti del XXII Congresso internazionale di Scienze*

- Onomastiche*, a c. di M. G. Arcamone e D. Bremer, ETS, Pisa 2010, pp. 141-156.
196. Renato GENDRE, *Il nome della Bretagna*, in *Percepta rependere dona*, pp. 151-161.
197. Maria Cristina LOMBARDI, *Gli antroponimi nelle tarde iscrizioni runiche dell'isola di Gotland*, in M. G. Arcamone / D. Bremer / D. De Camilli / B. Porcelli (a c. di), *Atti del XX Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche* (Pisa, 28 Agosto-4 settembre 2005), vol. IV, ETS, Pisa 2010, pp. 225-236.
198. Elda MORLICCHIO, *L'onomastica come fonte per i vocabolari etimologici*, in *Atti del XXII Congresso internazionale di Scienze Onomastiche*, a c. di M. G. Arcamone e D. Bremer, ETS, Pisa 2010, pp. 691-705.

## 2011

199. Maria Giovanna ARCAMONE, *Die Verteilung der Ortsnamen langobardischer Ursprungs in den Regionen Italiens*, in *Interferenz-Onomastik. Namen in Grenz- und Begegnungsräumen in Geschichte und Gegenwart*, a c. di W. Haubrichs e H. Tiefenbach, de Gruyter, Berlin / New York 2011, pp. 65-77.
200. Maria Giovanna ARCAMONE, *Etimologia di Altopascio*, in *Altopascio: una storia millenaria*, a c. di A. Spicciani, Publi Es, Lucca 2011, pp. 49-53.
201. Carla DEL ZOTTO, *Germanische Tieronomastik im Ysengrimus*, in «Onoma. Journal of the International Council of Onomastic Sciences», 36 (2001), pp. 333-350.
202. Elisabetta FAZZINI, *Piergiuseppe Scardigli e gli studi sui dialetti walser in Italia. I toponimi di Macugnaga*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 87-103.
203. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Altopascio e dintorni*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 105-111.
204. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Latin (and Greek) Interference in Late Gothic Personal Names and other Linguistic Evidence from Sixth-Century Italy*, in *Interferenz-Onomastik. Namen in Grenz- und Begegnungsräumen in Geschichte und Gegenwart*, a c. di W. Haubrichs e H. Tiefenbach, de Gruyter, Berlin / New York 2011, pp. 45-63.

## RUNE

## 2001

205. Lorenzo LOZZI GALLO, *On the Interpretation of ialuns in the Norwegian Runic Text B257*, in «Arkiv för nordisk filologi», 116 (2001), pp. 135-151.

206. Ute SCHWAB, *Die beiden Runenglossen im deutsch-insularen Gregorius Homiliar (clm 3731)*, in *Mittelalterliche volkssprachliche Glossen, Internationale Fachkonferenz Bamberg 1999*, a c. di R. Bergmann et al., Winter, Heidelberg 2001, pp. 77-100.

2002

207. Ute SCHWAB, *Weitere angelsächsische Runen in Rom*, in «Nytt om Runer», 17 (2002), pp. 17-18.

2003

208. Carla CUCINA, *Olof Celsius a proposito delle rune di Helsingia (da un'epistola ad Antonio Magliabechi)*, in «Rivista Italiana di linguistica e dialettologia», V (2003), pp. 53-60.
209. Carla CUCINA, *Le rune al tempo di Cristina tra 'goticismo' e bibliofilia*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, (I Convegni di Classiconorrena, 4), Il Calamo, Roma 2003, pp. 153-170.
210. Ute SCHWAB, *Runentituli, narrative Bildzeichen und biblisch-änigmatische Gelehrsamkeit auf der Bargello-Seite des Franks Casket*, in *Runica - Germanica - Mediaevalia, Festschrift für K. Düwel*, a c. di W. Heizmann e H. van der Nahl, (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 37), de Gruyter, Berlin / New York 2003, pp. 759-803.
211. Ute SCHWAB, *Über die Taube und die Goldäpfel der Magier und Wielands Wundervögel auf dem Franks Casket*, in *Il viaggio nel tempo. Studi dedicati alla memoria di M. Teresa Morreale*, a c. di U. Schwab e G. Dolei (Scripta Germanica, 8), CUECM, Catania 2003, pp. 133-172.

2004

212. Ute SCHWAB, *More Anglo-Saxon Runic Graffiti in Roman Catacombs*, in «Old English Newsletter», 37 (2004), pp. 38-41.

2005

213. Maria Cristina GUARINO, *Alcune considerazioni sulla tradizione runica di area tedesca alla luce dei nuovi ritrovamenti*, in «AION-Sez. germ.», XV (2005), 1-2, pp. 7-49.

## 2006

214. Aldo PROSDOCIMI, *Luogo, ambiente e nascita delle rune: una proposta*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 147-203.
215. Ute SCHWAB, *Fahild und feha. Ein altenglischer Runenname aus Rom und ein alamannisches Runenwort aus Weingarten*, in H. Beck, D. Guenich, H. Steuer (a c. di), *Das fupark und seine einzelsprachlichen Weiterentwicklungen* (Reallexikon der Germanischen Altertumskunde - Ergänzungsbände XXXIII), de Gruyter, Berlin / New York 2006, pp. 233-271.

## 2007

216. Maria Giovanna ARCAMONE, *Iscrizioni runiche in Italia*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 127-149.
217. Carla DEL ZOTTO, *Dalla pietra al codice. Le rune fra magia e scrittura nella letteratura medievale*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 161-186.
218. Giulio GARUTI SIMONE, *Runica manuscripta e dintorni: l'Alfabeto runico di Modena*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 151-160.
219. Maria GRIMALDI, *Le rune. Da ideogrammi a grafemi*, in A. Elia e A. Landi (a c. di), *La testualità. Testo. Materia. Forme* (Quaderni del Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Università di Salerno, 5) 2007, pp. 284-302.

## 2008

220. Alessandra CANALA, *La tradizione dei poemetti runici e alfabetici in ambiente anglosassone*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 315-332.
221. Carla DEL ZOTTO, *Considerazioni iconografiche sulla grande pietra runica di Jelling (Danimarca)*, in «Rivista di cultura classica e medievale», 50 (2008), 2, pp. 375-383.

## 2009

222. Carla CUCINA, *Pietre runiche e letteratura: convergenza, interferenza, contestualità figurativa*, in *Le rune*, pp. 151-250.
223. Giulio GARUTI SIMONE, *Die runischen Quellen. Glossar*, in W. C. Grimm, *Über die deutschen Runen*, Georg Olms, Hildesheim 2009, pp. 69-104.
224. Concetta GILIBERTO, *La tradizione runica del Mar del Nord. L'Inghilterra anglosassone*, in *Le rune*, pp. 19-63.
225. Maria Cristina LOMBARDI, *Le regole del calcolo nel calendario runico di Gotland*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 145-172.

226. Maria Cristina LOMBARDI, *The Gutnic runkalender and the ancient system of time calculus*, in *Á austrvega. Saga and East Scandinavia*, a c. di A. Ney, vol. II, Gävles University Press, Gävle 2009, pp. 611-619.
227. Marcello MELI, *Le rune nella letteratura norrena più antica*, in *Le rune*, pp. 1-17.
228. Mariachiara PELLEGRINI / Alfredo TROVATO, *Nuovi strumenti nell'indagine epigrafica runica: il caso del B. A. S. P.*, in *Le rune*, pp. 361-387.
229. Diego POLI, *L'insegnamento di scuola dell'ogam e delle rune*, in *Scrittura e riscritture, le figure della lingua*, a c. di M. Mancini e B. Turchetta, Il Calamo, Roma 2009, pp. 223-316.
230. Ute SCHWAB, *Le rune in Italia*, (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 27), a c. di V. Dolcetti Corazza, R. Gendre e C. Simbolotti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. VI-390.
231. Alfredo TROVATO, v. M. Pellegrini, n. 228.

## 2010

232. Carla DEL ZOTTO, *Maleficia vel litterae solutoriae. Il valore magico delle rune*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 76 (2010), 1, pp. 151-186.
233. Giulio GARUTI SIMONE, *Introduzione, glossario e bibliografia*, in *Wilhelm Carl Grimm: Sulle rune tedesche, Introduzione, traduzione e note a c. di Giulio Garuti Simone*, (Biblioteca Medievale), Carocci, Roma 2010, pp. 17-55; 192-320.

## 2011

234. Marco BELLANTE, *La cultura germanica e la sequenza runica*, in *Lettura di Heliand*, pp. 173-182.

## GOTICO E VANDALICO

## 2001

235. Fiorella SIMONI, *La memoria del regno ostrogoto nella tradizione storiografica carolingia*, in *Le invasioni barbariche nel meridione dell'impero*, a c. di P. Delogu, Rubbettino, Catanzaro 2001, pp. 351-375.

## 2002

236. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *I Vandali. Lingua e storia*, Carocci, Roma 2002, pp. 222.

## 2003

237. Claudio AZZARA, *La Toscana in epoca gota e longobarda. Assetti territoriali e prospettive della ricerca*, in *Appennino tra antichità e medioevo*, a c. di G. Roncaglia e A. Donati, Petrucci, Città di Castello 2003, pp. 395-401.
238. Sergio NERI, *I sostantivi in -u del gotico*, (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 108), Institut für Sprachen und Literaturen, Innsbruck 2003, pp. 393.
239. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Zum Thema gotische Bibel: Streitberg und Sievers an Lietzmann*, in *Runica - Germanica - Mediaevalia, Festschrift für K. Düwel*, a c. di W. Heizmann e A. van der Nahl, (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde, 37), de Gruyter, Berlin / New York 2003, pp. 707-718.
240. Alessandro ZIRONI, *I Goti: uso di materiale germanico dal melodramma ottocentesco ai bestsellers contemporanei*, in *Eroi di carta e celluloidi*, pp. 129-156.
241. Alessandro ZIRONI, *I palinsesti in lingua gotica fra i regni ostrogoto e longobardo*, in *Gotica Minora Secunda: Scripta Nova et Vetera*, a c. di C. P. Petersen, Syllabus, Hanau 2003, pp. 245-257.

## 2004

242. Filippa ALCAMESI, *Gog e Magog e l'interpretazione escatologica delle migrazioni gotiche*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 49-84.
243. Angela DELLA VOLPE, *On Gothic gahlaiba and Latin companion: An Excursus on Historical Linguistics Methodology*, in «LACUS Forum», 30 (2004), pp. 5-28.
244. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *La Bibbia gotica e i Goti. Interferenze linguistiche e vicende storiche*, in S. Bosco Colettos, V. Dolcetti Corazza, M. Enrietti (a c. di), *Magistro nostro. Per i cento anni di G. Bonfante*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, pp. 33-68.
245. Carla FALLUOMINI, *'sagiþo und nicht sauþo'. Zu Kor. 15, 2 in der gotischen Bibel*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 133 (2004), pp. 75-79.
246. Ute SCHWAB, *Bemerkungen zur siebenten Auflage des 'Streitberg' durch Piergiuseppe Scardigli mit Blicken auf das 'Gotisches Elementarbuch' von Wolfgang Binnig*, in «Die Sprache», 44 (2004), pp. 91-116.

## 2005

247. Silvia BELLOCCHIO, *La porpora nei manoscritti ostrogotici e le tecniche ar-*

- tigianali usate dagli Ostrogoti nella produzione libraria*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 275-296.
248. Raffaella DEL PEZZO, *Paradossi nella traduzione medievale: il caso della Bibbia gotica*, in *La traduzione - Il paradosso della trasparenza*, a c. di A. Guarino et al., Liguori, Napoli 2005, pp. 339-343.
249. Gisella FERRARESI, *Word Order and Phrase Structure in Gothic*, Peeters, Leuven / Paris 2005, pp. 90.
250. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Indizi di plurilinguismo nel regno dei Vandali*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 79-104.
251. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *I nomi gotici dei papiri di Napoli e di Arezzo*, in «Linguistica e filologia», 21 (2005), pp. 7-28.
252. Alessandro ZIRONI, *I Gotica Parisina nel codice Bibliothèque Nationale de France, lat. 528*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 301-339.
253. Alessandro ZIRONI, *Dentro Matteo: il rinnegamento di Pietro da Vulfila alla Bibbia di King James*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 191-218.
- 2006
254. Valentina AMICO, *Aspetti ed azione del verbo gotico*, in *Grammatica in prospettiva teorica e storica*, a c. di L. Melazzo, Il Calamo, Roma 2006, pp. 23-40.
255. Carla FALLUOMINI, *Kodikologische Bemerkungen über die Handschriften der Goten*, in «Scriptorium», 60 (2006), pp. 1-37.
256. Lucia SINISI, *L'apporto della lingua gotica al lessico dell'italiano e dello spagnolo: lo stato della ricerca e le prospettive per il futuro*, in *Italia-España-Europa: Literaturas comparadas, Traditiones y Traducciones*, Università di Siviglia, ArCiBel, Siviglia 2006, pp. 332-346.
- 2007
257. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Interferenze latine nella scrittura del gotico*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 1-12.
258. Antonio PIRAS, *Manuale di gotico*, Herder, Roma 2007, pp. 351.
259. Alessandro ZIRONI, *La ricezione della scrittura gotica in età carolingia: il caso dei Gotica Vindobonensia*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 13-38.
- 2008
260. Valentina AMICO, *Le perifrasi passive in gotico*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 305-315.

261. Raffaella DEL PEZZO, *Briciole di poesia nella lingua gotica*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. II, pp. 117-122.
262. Raffaella DEL PEZZO, "letip þo barna gaggan du mis..." *Esempi di ipotassi nella Bibbia gotica*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 165-174.
263. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *La Bibbia gotica e i tatpurusa*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 89-126.
264. Carla FALLUOMINI, *I manoscritti dei Goti*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 211-248.
265. Carla FALLUOMINI, *Il testo gotico nella tradizione biblica*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 249-288.
266. Renato GENDRE, *Il calendario gotico*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 41-88.
267. Patrizia LENDINARA, *Gothica minima et relata. I germanismi nelle Etymologiae di Isidoro di Siviglia*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 175-209.
268. Giuseppe PAGLIARULO, *Innovazione e conservazione nel passivo gotico*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 329-339.
269. Fabrizio RASCHELLÁ, *Vulfila e il fuþark: la componente runica dell'alfabeto gotico*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 3-39.
270. Giuseppe SERGI, *L'integrazione frenata: i Goti e l'incontro latino-germanico*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 289-301.
271. Alfredo TROVATO, *L'assegnazione del genere nei composti del gotico*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 221-245.
272. Alfredo TROVATO, *Recupero del significato primitivo di un calco semantico gotico*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 351-374.
273. Alfredo TROVATO, *Agiografia gotica tra tardo-antico e medioevo: alla ricerca di topoi letterari e di elementi storico-culturali*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 411-427.
274. Alessandro ZIRONI, *Testimonianze gotiche e l'età carolingia*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 127-164.

## 2009

275. Filippa ALCAMESI, *Il commento dell'Ambrosiaster e la traduzione gotica delle Epistole Paoline*, in «*Filologia germanica / Germanic Philology*», 1 (2009), pp. 1-27.
276. Silvia BELLOCCHIO, v. V. Dolcetti Corazza, n. 279.
277. Silvia BELLOCCHIO, *I manoscritti della Bibbia gotica: una rassegna nel contesto culturale dell'Italia ostrogotica*, in «*Studi e ricerche. Quaderni del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Torino*», 4 (2009), pp. 37-58.

278. Marina BUZZONI, Ibai mag blinds blindana tiuhan? (*Luke 6, 39*), *Pragmatic functions and syntactic strategies in the Gothic left sentence periphery*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 1 (2009), pp. 29-63.
279. Vittoria DOLCETTI CORAZZA / Silvia BELLOCCHIO, *Il Codex Taurinensis F IV 1 Fr., 10*, in *Le rune*, pp. 65-115.
280. Carla FALLUOMINI, *Per una futura nuova edizione della bibbia gotica. Problemi e prospettive*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 1 (2009), pp. 63-88.
281. Carla FALLUOMINI, *Textkritische Anmerkungen zur gotischen Bibel*, in «Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università di Sassari», 5 (2005) [2009], pp. 311-320.
282. Marusca FRANCINI, *Edizione sinottica del Vangelo di Giovanni in gotico del Codex Argenteus*, Sestante, Bergamo 2009, pp. 304.
283. Marusca FRANCINI, *Key words of the Gospel of John: The Gothic Version*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 1 (2009), pp. 89-112.
284. Marusca FRANCINI, *L'edizione della Bibbia gotica tra testo vivente e tradizione quiescente*, in *Storicità del testo*, pp. 313-340.
285. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Zeugnisse der vandalischen Sprache*, in *Das Königreich der Vandalen*, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 2009, pp. 228-229.
286. Antonio PIRAS, *La resa di alcuni semitismi sintattici indiretti nella versione gotica della Bibbia*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 1 (2009), pp. 159-180.
287. Alfredo TROVATO, *Sulla funzione del prefisso ga- nella morfologia verbale del gotico*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 1 (2009), pp. 215-242.
288. Alessandro ZIRONI, *Models for the Edition of Gothic Texts: The Case of the Gotica Carolina*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 1 (2009), pp. 243-272.
289. Alessandro ZIRONI, *L'eredità dei Goti. Testi barbarici in età carolingia*, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2009, pp. IX-240.

## 2010

290. Filippa ALCAMESI, *Il 'falso' nella traduzione gotica della Bibbia*, in *Falso e falsi*, pp. 151-168.
291. Valentina AMICO, *I verbi gotici in -nan*, in *I Germani in Tacito*, pp. 273-281.
292. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Composti e derivati gotici nel catalogo dei vizi in 2 Tim. 3, 1-5*, in *Percepta rependere dona*, pp. 85-98.

293. Carla FALLUOMINI, *Zur Schrift der Gotica Vindobonensia*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 139 (2010), pp. 26-35.
294. Carla FALLUOMINI, *Il codice gotico-latino di Gießen e la Chiesa vandalica*, in *Lingua et ingenium. Studi su Fulgenzio di Ruspe e il suo contesto*, a c. di A. Piras (Studi e ricerche di cultura religiosa, VII), Sandhi, Ortacesus - Cagliari 2010, pp. 309-340.
295. Carla FALLUOMINI, *La traduzione gotica della Bibbia e i suoi rapporti con il testo bizantino (Koiné)*, in *Percepta rependere dona*, pp. 109-119.
296. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Latino e gotico nell'Italia del VI secolo*, in *Ipsam Nolam barbari vastaverunt. L'Italia e il Mediterraneo occidentale tra il V secolo e la metà del VI*, a c. di C. Ebanista e M. Rotili, Tavolario, Cimitile 2010, pp. 183-191.
297. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Le testimonianze linguistiche dei Vandali nel regnum Africae fra cultura latina ed eredità germanica*, in *Lingua et Ingenium. Studi su F. di Ruspe e il suo contesto*, a c. di A. Piras (Studi e ricerche di cultura religiosa, VII), Sandhi, Ortacesus - Cagliari 2010, pp. 359-384.
298. Alessandro ZIRONI, *Reading and Writing Gothic in the Carolingian Age*, in *Teaching Writing, Learning to Write: Proceedings of the XVIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine*, a c. di P. R. Robinson (King's College London Medieval Studies, XXII), London 2010, pp. 103-110.

## 2011

299. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *I Goti e la 'germanizzazione' del Vangelo*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 63-73.
300. Carla FALLUOMINI, *A Text-Critical Study of the Pauline Epistles in Gothic*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 75-85.
301. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *Gotico e latino. La Bibbia di Wulfila dalla Mesia all'Italia*, in *Il critico poetante. Scritti in onore di A. Prete*, a c. di S. Dal Bianco, Pacini, Pisa 2011, pp. 275-280.
302. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *La romanizzazione dei Goti: i risvolti linguistici*, in *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia, Mediterraneo tra tarda età romana e alto Medioevo*, a c. di M. Rotili, Tavolario Edizioni, Cimitile 2011, pp. 197-216.
303. Elda MORLICCHIO, *Goti, Longobardi e mondo romanzo*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 203-212.
304. Fabrizio RASCHELLÁ, *Models and Principles of Wulfila's Gothic Alphabet. Some Methodological Remarks*, in *Lautschriftsprache. Beiträge zur verglei-*

*chenden historischen Graphematik*, a c. di E. Glaser et al., Cronos, Zürich 2011, pp. 109-124.

305. Alessandro ZIRONI, *Dal gotico al norreno: tracce di un percorso culturale nel lavoro scientifico di Piergiuseppe Scardigli*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 261-270.

#### LINGUE NORDICHE ANTICHE

2000

306. M. Adele CIPOLLA, *Ulisse e Loki: il furfante divino e il tramonto degli dei*, in *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, a c. di A. M. Babbi e F. Zardini, Fiorini, Verona 2000, pp. 149-182.

2001

307. Maria Elena RUGGERINI, *Binomials in Skirnismál*, in *Sagnabeimur: Studies in Honour of H. Pálsson*, Fassbänder, Wien 2001, pp. 209-227.
308. Maria Elena RUGGERINI, *St. Michael and the Dragon from Scriptures to Hagiography*, in K. Olsen e L.A.J.R. Houwen, *Monsters and the Monstrous in Medieval Northwest Europe*, (Mediaevalia Groningana, N.S. 3), Peeters, Leuven / Paris / Sterling, Virginia 2001, pp. 23-58.

2003

309. Marco BATTAGLIA, *Giovanni Berchet traduttore. L'immagine del Medioevo romantico nelle ballate del tardo medioevo scandinavo*, in *Medioevo romanzo e medioevo germanico a confronto*. Atti del convegno, Bologna, 12 ott. 2001, a c. di L. Formisano e G. Brunetti, (Quaderni di filologia romanza, 16), Pàtron, Bologna 2003, pp. 137-182.
310. Chiara BENATI, *La materia teodoriana al di fuori dell'area tedesca: Il Laurin in Scandinavia*, in «Quaderni di lingue e letterature straniere», 12 (2003), pp. 209-222.
311. Carla DEL ZOTTO, *Edda poetica. Il Carme di Sigrdrifa*, Scheiwiller, Milano 2003, pp. 159 + 7 tavole.
312. Carla DEL ZOTTO, *Vom rex iustus zum Märtyrer. Das Heldenparadigma der christlichen Könige zwischen Hagiographie und Geschichte in den mittelalterlichen Quellen über die Bekehrung Skandinaviens*, in *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages. Papers of the 12<sup>th</sup> International Saga Conference*, a c. di R. Simek e J. Meurer, Universität Bonn, Bonn 2003, pp. 115-128.

313. Fulvio FERRARI, *Da Sigfrido a Capitan Harlock: Mito e leggenda germanici nei fumetti e nei cartoon*, in *Eroi di carta e celluloidi*, pp. 55-91.
314. Fulvio FERRARI, *Saga di Oddr l'arciere. Introduzione, traduzione e note*, Rizzoli, Milano 2003, pp. 297.
315. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Viaggi di Vichinghi*, in «Classiconorrena», XXII (2003), pp. 10-15.

## 2004

316. Massimiliano BAMPI, *Saga di Gautrekr*, Iperborea, Milano 2004, pp. 120.
317. Marco BATTAGLIA, *Quale Snorri e quale Edda nel XXI secolo? Riflessioni autocritiche di un filologo germanico*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 17-59.
318. Adele CIPOLLA, *L'autore e i codici. Mobilità del testo snorriano nella tradizione dell'Edda*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 1-15.
319. M. Adele CIPOLLA, *La recensione W del prologo dell'Edda di Snorri*, in S. Aloe, P. Ambrosi, A.M. Babbi (a c. di), *Variis linguis. Studi offerti a E. Mosele in occasione del suo settantesimo compleanno*, (Quaderni di Lingue e letterature, 24, Supplemento), Fiorini, Verona 2004, pp. 141-153.
320. Gianluca FALANGA, *Carme di Sigurd̄r*, Carocci, Roma 2004, pp. 125.
321. Fulvio FERRARI, *Nibelunghi dal Nord: fonti scandinave della leggenda nibelungica rielaborate nella letteratura tedesca del XIX secolo*, in *Nord ed Europa*, pp. 147-174.
322. Marusca FRANCINI (a c. di), *Saga di Björn, campione dei valligiani di Hitardalr*, Unipress, Padova 2004, pp. 191.
323. Marusca FRANCINI, «*Meykongr*»: un topos letterario norreno, in «Il Confronto letterario», 41 (2004), 1, pp. 7-34.
324. Patrizia LENDINARA, *Popoli fantastici nei Bestiari*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 303-334.
325. Maria Cristina LOMBARDI, *Sviluppi della perifrasi scaldica in tre carmi cristiani del tardo medioevo islandese*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 61-82.
326. Lorenzo LOZZI GALLO, *Persistent Motifs of Cursing from Old Norse Literature in Buslubœn*, in «Linguistica e filologia», 18 (2004), pp. 119-146.
327. Marcello MELI, *Il cammino dei morti*, in *Ritorni medievali. Europa ed Oriente nella reinvenzione moderna dell'Età di Mezzo*, a c. di A. Celli, Unipress, Padova 2004, pp. 321-403.
328. Luca PANIERI, *Che cosa sarebbero le lingue scandinave senza il tedesco?*, in *Nord ed Europa*, pp. 97-121.
329. Fabrizio RASCHELLÀ, *Tradizione locale e modelli stranieri nella terminologia grammaticale islandese medievale*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 3-38.

330. Fabrizio RASCHELLÀ, «*Islandese medio*»: una realtà storica o un'astrazione linguistica?, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 83-100.
331. Maria Elena RUGGERINI, *Sulle orme di San Michele a cavallo: la testimonianza della Nikulás saga*, in *Letterature &: Dedicato a Vittoria Sanna* (Quaderni della Fac. di Lingue e letterature straniere dell'Università degli studi di Cagliari 6), Carocci, Roma 2004, pp. 302-340.
332. Giovanna SALVUCCI, *L'isola medievale: la cristianizzazione e la letteratura antico nordica*, in *La Saga di San Nicola da Tolentino*, a c. di G. Salvucci (Monografie Agostiniane, 5), Biblioteca Egidiana, Tolentino 2004.
333. Gianluca SANDRINI, *Approcci metodologici alla Snorra Edda Sturlusonar: l'edizione di Anthony Faulkes*, in «Quaderni di lingue e letterature», 29 (2004), pp. 125-142.
334. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Il canzoniere eddico*, Garzanti, Milano 2004<sup>2</sup>, pp. 358.
335. Alessandro ZIRONI, *Walberan e Huon de Bordeaux: da Venezia alle terre orientali degli Elfi*, in *Medioevo romanzo e medioevo germanico a confronto*, Atti del convegno, Bologna, 12 ott. 2001, a c. di L. Formisano e G. Brunetti (Quaderni di filologia romanza, 16), Patron, Bologna 2004, pp. 97-120.

## 2005

336. Massimiliano BAMPI, *Instabilità testuale e dialogo interculturale: riflessioni sulla traduzione della Gautreks Saga*, in «Linguistica e filologia», 21 (2005), pp. 67-84.
337. Marina BUZZONI, *Riscrittura e criteri di testualità: il diario di viaggio di Ibn Fadlān nei medical thrillers americani*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 53-72.
338. Adele CIPOLLA, *Il 'fabbro volante' e la 'fanciulla cigno', nelle letterature e nell'iconografia medievale*, in *Le voci del Medioevo: testi, immagini, tradizioni*, a c. di N. Pasero, S. M. Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, pp. 97-115.
339. Carla DEL ZOTTO, *Esti, Scandinavi e Sassoni nei resoconti medievali di mercanti, viaggiatori e chierici*, in *Testi cosmografici*, pp. 41-70.
340. Carla DEL ZOTTO, *Paradigmi agiografici nella storiografia medievale sulla conversione della Scandinavia*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 47 (2005), pp. 361-381.
341. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Crossing Paths in the Middle Ages: the Physiologus in Iceland*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 225-248.

342. Gianluca FALANGA, Skrivað í bók so breiða: kvæði feroesi e medioevo europeo, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 263-280.
343. Fulvio FERRARI, *Mouvance des Textes und feudale Reinterpretation: Das Beispiel der Örvar-Odds saga*, in *Neue Ansätze in der Mittelalterphilologie*, a c. di S. Kramarz-Bein, Peter Lang, Frankfurt am Main / New York 2005, pp. 207-215.
344. Marusca FRANCIANI, *The Saga af Tristram ok Ísodd: an Icelandic reworking of Tristrams saga*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 247-269.
345. Maria Cristina LOMBARDI, «Heimlýsing»: un trattato geografico del medioevo islandese. L'opera e la sua tradizione manoscritta, in *Testi cosmografici*, pp. 95-121.
346. Lorenzo LOZZI GALLO, *Racconti di viaggio nelle «Fornaldarsögur»*, in *Testi cosmografici*, pp. 123-173.
347. Luisa OITANA, *La metamorfosi iniziatica nella letteratura norrena: i casi della Völsunga saga e della Hrólfs saga Kraka*, in *Variazioni sul tema della metamorfosi*, a c. di S. Bosco e M. Costa, CSE, Torino 2005, pp. 260-271.
348. Giovanna SALVUCCI, *Da Thórr a San Nicola: la cristianizzazione dell'Islanda e la letteratura norrena*, in *Società e Santità nel Medioevo*, Biblioteca Egidiana, Tolentino 2005, pp. 199-202.
349. Gianluca SANDRINI, Snorri als Erzähler. *La regolazione dell'informazione narrativa in Gylfaginning*, in «Linguistica e Filologia», 21 (2005), pp. 45-66.

## 2006

350. Massimiliano BAMPI, *La Erikslegend svedese: modelli agiografici e strategie d'uso politico*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 65-91.
351. Massimiliano BAMPI, *Pá mælti konungr: i discorsi del re all'assemblea nella Knýtlinga saga*, in *L'oralità nella scrittura*, a c. di M. T. Biason, «Annali di Cà Foscari», XLV, 2006, 2, pp. 31-44.
352. Massimiliano BAMPI, *Between Tradition and Innovation: The Story of Star-kaðr in Gautreks saga*, in *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature. Sagas and the British Isles: Prepint Papers of the 13<sup>th</sup> Saga Conference*, a c. di J. McKinnell et al., vol. II (Durham Center for Medieval and Renaissance Studies), Durham University, Durham 2006, pp. 54-62.
353. Marco BATTAGLIA, *Brunanburh nella Saga di Egill Skallagrímsson?*, in «Linguistica e filologia», 23 (2006), pp. 151-186.
354. Simonetta BATTISTA, *Dalla vita latina alla Reykjabólábók: la tradizione testuale della Saga di San Nicola da Tolentino*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 287-310.

355. Chiara BENATI, *La ballata feroese di Olaf il Santo tra agiografia e leggenda*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 311-333.
356. Chiara BENATI, *The Fantastic and the Supernatural in the Saga Ósvalds konúngs hins helga: Patterns and Functions*, in *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature. Sagas and the British Isles*, a c. di J. McKinnel, D. Ashurst, D. Kick (Durham Center for Medieval and Renaissance Studies), Durham University, Durham 2006, pp. 130-139.
357. Gianna CHIESA ISNARDI, *I Miti nordici*, Longanesi, Milano 2006, pp. 728.
358. Maria Adele CIPOLLA, *I dialoghi nella letteratura norrena*, in *I «Dialogi» di Gregorio Magno. Tradizione del testo e antiche traduzioni*, a c. di P. Chiesa, SISMEL - Ed. Del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 195-203.
359. Carla DEL ZOTTO, *Dalla Danimarca al centro del mondo*, in «Prometeo», 5 (2006), pp. 195-203.
360. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Il 'maledire' nei Carmi eddici*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 115-145.
361. Fulvio FERRARI, *Gods, Warlocks and Monsters in the Örvar-Odds Saga*, in *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature. Sagas and the British Isles*, a c. di J. McKinnel, D. Ashurst, D. Kick (Durham Center for Medieval and Renaissance Studies), Durham University, Durham 2006, pp. 241-247.
362. Fulvio FERRARI, *Attraverso gli specchi della riscrittura: il Sonatorrek di Egill Skallagrímsson e le traduzioni italiane di Ibsen*, in «Studi germanici», n. s., 44 (2006), 3, pp. 423-439.
363. Renato GENDRE, *Rígsþula / Canto di Rígr*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 29-65.
364. Maria Cristina LOMBARDI, *La spada nel lessico dell'Edda di Snorri: un'analisi delle designazioni*, in «AION-Sez. germ.», n. s., XVI (2006), 2, pp. 7-28.
365. Maria Cristina LOMBARDI, *The Travel of a Text in Space and Time: the Old Norse Translation of Ælfric's Homily De Falsis Diis*, in *The Fantastic in Old Norse Icelandic Literature. Sagas and the British Isles: Prepints Papers of the 13<sup>th</sup> Saga Conference*, a c. di J. McKinnel et al., vol. II (Durham Center for Medieval and Renaissance Studies), Durham University, Durham 2006, pp. 593-602.
366. Lorenzo LOZZI GALLO, *Interferenze e contatti tra poesia eddica e incantesimi: l'esempio del Canterbury Charm*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 231-246.
367. Lorenzo LOZZI GALLO, *Sull'evoluzione semantica del termine islandese antico syrpa*, in «Annali della Fac. di Lingue e Lett. Stran. dell'Università degli Studi di Bari», III serie, XVIII (2006-2007), pp. 237-249.

368. Lorenzo LOZZI GALLO, *The Giantess as Foster-Mother in Old Norse Literature*, in «Scandinavian Studies», 78 (2006), 1, pp. 1-20.
369. Marcello MELI, *Gli jól e il computo del tempo nell'Islanda altomedievale*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 93-109.
370. Marcello MELI, *Questioni filologiche e ideologiche nell'analisi del Carme breve di Sigurðr*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 67-84.
371. Marcello MELI, *La morte di Sigurðr*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 187.
372. Luisa OITANA, *I Berserkir tra realtà e legenda*, a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre (Bibliotheca germanica. Studi e testi), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. XVI-248.
373. Fabrizio RASCHELLÁ, *Il suono dell'Edda. Per una lettura ad alta voce dei carmi eddici*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 1-28.
374. Maria Elena RUGGERINI, *Tales of Flight in Old Norse and Medieval English Literature*, in «Viking and Medieval Scandinavia», 2 (2006), pp. 201-238.
375. Giovanna SALVUCCI, *Il Purgatorio nella letteratura antico nordica: il caso delle Saghe dei Re di Norvegia*, in *Escatologia, Aldilà, Purgatorio, Culto dei morti*, Biblioteca Egidiana, Tolentino 2006, pp. 78-81.
376. Giovanna SALVUCCI, *Between Heaven and Hell: the Konungasögur and the Emergence of the Idea of Purgatory*, in *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature. Sagas and the British Isles*, a c. di J. McKinnell et al. (Durham Center for Medieval and Renaissance Studies), Durham University, Durham 2006, pp. 866-875.

## 2007

377. Massimiliano BAMPI, *The Reception of the Septem Sapientes in Medieval Sweden between Translation and Rewriting* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), Kümmerle Verlag, Göppingen 2007, pp. 134.
378. Marco BATTAGLIA, *Calliope iperborea: tecnica scaldica, brágr e dán díreach*, in «Studi nordici», XIV (2007), pp. 23-48.
379. Fulvio FERRARI, *Aspects of Hamsun's Reception in Italy*, in «Studi nordici», XIV (2007), pp. 49-54.
380. Marusca FRANCINI, *La materia del Tristano: tradizione scandinava e tradizione europea*, in «Il Confronto letterario», 47 (2007), pp. 7-28.
381. Paola MURA, *L'eroe e la maestra. Sigurðr e Sigrdrífa*, in *Donne mitiche - Mitiche donne*, a c. di E. Avezzi e S. Chemotti, Il Poligrafico, Padova 2007, pp. 79-105.
382. Francesco VITTI, *Language change in orthography: a study about the Kristni saga manuscripts (AM 371 4to, AM 105 fol)*, in «Linguistica e filologia», 24 (2007), pp. 183-198.

2008

383. Massimiliano BAMPI / Fulvio FERRARI (a c. di), *Lärdomber oc skämptan. Medieval Swedish Literature Reconsidered*, Svenska fornskriftsällskapet, Uppsala 2008, pp. 109.
384. Marco BATTAGLIA, *L'arte degli scaldi. Potere della poesia o poesia di potere?*, in *Lingue e culture tra identità e potere*, a c. di M. Arcangeli e C. Marcato, Bonacci, Roma 2008, pp. 493-507.
385. Marina COMETTA, *Oltre la formula: il viaggio di Rígr tra mito e storia*, in ... *un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 105-116.
386. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *La sirena del Fisiologo islandese: scriptura e pictura*, in ... *un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 147-166.
387. Fulvio FERRARI, *Altri schermi per Sigfrido: Nibelunghi e cinema dopo Fritz Lang*, in *Le vite del testo*, pp. 35-64.
388. Fulvio FERRARI, *Literature as a performative act: Erikskrönikan and the making of a nation*, in *Lärdomber oc skämptan: Medieval Swedish Literature Reconsidered*, a c. di F. Ferrari e M. Bampi, Svenska fornskriftsällskapet, Uppsala 2008, pp. 55-80.
389. Fulvio FERRARI, v. M. Bampi, n. 383.
390. Giovanni FORT, *La Saga di Bósi*, Carocci, Roma 2008, pp. 120.
391. Agata Ermelinda GANGEMI, *Kristni saga. L'avvento del Cristianesimo in Islanda. Commento, testo, traduzione*, C.U.E.C.M., Catania 2008, pp. 94.
392. Maria Cristina LOMBARDI, *Dei e miti greci nell'estremo nord*, in «Poesia», 233 (2008), pp. 16-27.
393. Marcello MELI, *Beowulf, la madre di Grendel e Hárbarðzljóð*, in ... *un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 295-306.
394. Marcello MELI, *Vqluspá. Un'apocalisse norrena*, Carocci, Roma 2008, pp. 222.
395. Marcello MELI, *Sottili differenze: Brunilde e Sigurðr nella tradizione norrena*. in *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale*, a c. di P. Odorico e N. Pasera, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 151-165.
396. Marcello MELI, *Su Fáfnismál, 1-15*, in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, a c. di A. Barbieri, P. Mura e G. Panno, Unipress, Padova 2008, pp. 161-173.

2009

397. Massimiliano BAMPI, *What's in a Variant? On Editing the Longer Redaction of Gautreks saga*, in *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and*

- Perspectives*, a c. di F. Ferrari e M. Bampi, Università di Trento (Labirinti, 119), Trento 2009, pp. 57-70.
398. Carla DEL ZOTTO, *Echi celtici nei canti dell'Edda*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 51 (2009), 2, pp. 457-466.
399. Fulvio FERRARI, *From Saga to Chronicle: Motif Migration inside Medieval Scandinavia*, in *Á austrvega: Saga and East Scandinavia*, a c. di A. Ney et al., Gävle University Press, Gävle 2009, pp. 250-256.
400. Fulvio FERRARI, *From Saga to Comics: Njáls Saga and the Graphic Novels of Embla Yr Bárudóttir and Ingólfur Örn Björgvinsson*, in D. Renevey, C. Whitehead (a c. di), *Lost in Translation? (The Medieval Translator. Traduire au Moyen Age, 12)*, Brepols, Turnhout 2009, pp. 351-364.
401. Fulvio FERRARI, *Proposals for a New Edition of Örvar-Odds saga: How Many Sagas, and How Many Languages?*, in *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, a c. di F. Ferrari e M. Bampi, Università di Trento (Labirinti, 119), Trento 2009, pp. 85-95.
402. Fulvio FERRARI, *Ögmundr: the Elusive Monster and Medieval 'Fantastic' Literature*, in *He hafað sundorgecynd*, pp. 365-377.
403. Fulvio FERRARI, *La gloria del vincitore e la santità dello sconfitto: osservazioni sull'Erikskrönika antico svedese*, in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, a c. di A. Barbieri, P. Mura e G. Panno, Unipress, Padova 2009, pp. 139-160.
404. Marcello MELI, *Cieli e stelle nella tradizione astronomica norrena. Vesper e Fispna*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 173-192.
405. Mosé NICOLI, *Bók þessi heitir Edda: sulle rubriche del Codex Upsaliensis DG 11*, in *Storicità del testo*, pp. 125-141.
406. Giovanna SALVUCCI, *Brenna at Upsölum: the Denial of Cosmos*, in *Á austrvega: Saga and East Scandinavia*, a c. di A. Ney et al., vol. II, Gävle University Press, Gävle 2009, pp. 819-823.
407. Giovanna SALVUCCI, *Legitimizing Kingship in the Konungasögur: the case of King Magnús Góði (1035-1047)*, in *He hafað sundorgecynd*, pp. 342-355.
408. Francesco SANGRISO, *Il tramonto dell'eroe: la figura di Teodorico il Grande nella Þiðreks saga fra epica eroica e romanzo cortese*, ECIG, Genova 2009, pp. 281.

## 2010

409. Massimiliano BAMPÌ, *Alcune riflessioni sull'applicazione della teoria polistemica allo studio delle saghe islandesi*, in «AION-Sez. germ.», XX (2010), pp. 29-40.

410. Marco BATTAGLIA, 'hort der Nibelunge, wa habt ir den getan? (NL, C 1781, 2). *Il destino del Nibelungenhort e Háttalykill*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 21-54.
411. Adele CIPOLLA, Ok er þaðan sú ætt komin er kolluð er Völsungar. *La materia nibelungico-volsungica nella tradizione dell'Edda di Snorri*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 55-73.
412. Carla DEL ZOTTO (a. c. di), *La letteratura cristiana in Islanda*, Carocci, Roma 2010, pp. 135.
413. Carla DEL ZOTTO, *La letteratura cristiana nell'Islanda medievale*, in *La letteratura cristiana in Islanda*, a. c. di C. Del Zotto, Carocci, Roma 2010, pp. 13-53.
414. Valeria DI CLEMENTE, *Personaggi del mito nordico nella poesia islandese contemporanea*. The Messenger di Birgitta Jónsdóttir, in *The Character Unbound. Studi per W. N. Dodd*, Biblioteca aretina, Arezzo 2010, pp. 105-120.
415. Fulvio FERRARI, *Per un approccio interdisciplinare allo studio delle saghe. Un bilancio e qualche proposta*, in «AION-Sez. germ.», XX (2010), pp. 41-54.
416. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *La 'disputa delle regine' e Procopio di Cesarea*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 135-156.
417. Cristina LOMBARDI, *La figura e il mito di Sigurðr nell'iconografia runica svedese*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 75-90.
418. Maria Cristina LOMBARDI, *Originalità e tradizione nella saga: un genere ancora da scoprire*, in «AION-Sez. germ.», XX (2010), pp. 11-28.
419. Maria Cristina LOMBARDI, *Elementi romanzi nei versi scaldici della Friðþjófssaga*, in *Intrecci di motivi e temi*, pp. 207-227.
420. Lorenzo LOZZI GALLO, *La saga di Bárðr Snæfellsáss*. Introduzione, traduzione e note, Aracne, Roma 2010, pp. 210.
421. Marcello MELI, *L'«Io» della völvu: considerazioni sulla prima strofa della Völuspá*, in *Percepta rependere dona*, pp. 177-188.
422. Marcello MELI, *Il sangue dei vinti: Fáfnir, Sigurðr e Beowulf*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 1-19.
423. Marcello MELI, *Tradurre saghe in italiano*, in «AION-Sez. Germ.», XX (2010), pp. 55-70.
424. Valeria MICILLO, *Aspetti del fantastico e del mostruoso nella saga*, in «AION-Sez. germ.», XX (2010), pp. 71-94.
425. Luca PANIERI, *Verso una nuova ipotesi sull'origine dello stød danese*, in «Studi nordici», XVII (2010), pp. 57-70.
426. Fabrizio D. RASCHELLÀ, *Che lingua parlavano i personaggi delle saghe islandesi?*, in «AION-Sez. germ.», XX (2010), pp. 101-112.
427. Giovanna SALVUCCI, *Death, Afterlife and Politics in Medieval Norway. The Thanatology of Kings in the Old Norse Synoptic Histories of Norway, 1035-1161*, VDM Verlag, Saarbrücken 2010.

428. Alessandro ZIRONI, *Searching for the Origins: Indo-European Words and Nordic Representations*, in *Origins as a Paradigm in the Sciences and Humanities*, a c. di P. Spinozzi e A. Zironi, V&R, Göttingen 2010, pp. 227-243.

## 2011

429. Marina COMETTA, *La Hervarar saga e l'istituto regale in Scandinavia*, in «ACME», LXIV (2011), 1, pp. 9-18.
430. Carla CUCINA, *The Rainbow Allegory in the Old Icelandic Physiologus Manuscript*, in «Gripla», XXII (2011), pp. 63-118.
431. Carla FALLUOMINI, *Anima e corpo nella cultura norrena, tra paganesimo e cristianesimo*, in «Romanobarbarica», 20 (2011), pp. 83-107.
432. Fulvio FERRARI, *Hans nådes tid: elusività della storia e ambiguità dell'enunciazione*, in *L'uso della storia nelle letterature nordiche*, a c. di M. Ciaravolo e A. Meregalli, Cisalpino, Milano 2011, pp. 279-298.
433. Agata Ermelinda GANGEMI, *Islendigabók. Il libro degli Islandesi*, Commento, testo e traduzione, C.U.E.C.M., Catania 2011, pp. 124.
434. Angela IULIANO, *L'evoluzione del klassisk fornsvenska nella produzione cronachistica medievale*, in *L'uso della storia nelle letterature nordiche*, a c. di M. Ciaravolo e A. Meregalli, Cisalpino, Milano 2011, pp. 371-382.
435. Lorenzo LOZZI GALLO, *Da Vadstena al Gargano. S. Brigida di Svezia pellegrina in Puglia*, in *Il Vento del nord. Scandinavia ed Europa tra Medioevo ed età moderna*, a c. di L. Lozzi Gallo e L. Sinisi, Longo, Ravenna 2011, pp. 39-73.
436. Marcello MELI, *Il contributo di Piergiuseppe Scardigli allo studio della tradizione norrena*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 195-201.
437. Fabrizio D. RASCHELLÀ, *The Latin-Icelandic Glossary in AM 249 I fol and its Counterpart in GKS 1812 4to*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 337-352.
438. Lucia SINISI, *Nel vento della moda: mediazioni culturali nell'Italia meridionale normanna*, in *Il Vento del nord. Scandinavia ed Europa tra Medioevo ed età moderna*, a c. di L. Lozzi Gallo e L. Sinisi, Longo, Ravenna 2011, pp. 93-128.

## INGLESE ANTICO E MEDIO

## 2001

439. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Cantori biblici fra Inghilterra e Germania*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, Stella, Firenze 2001, pp. 433-477.

## 2002

440. Giuseppe BRUNETTI, *Tolkien, Borges e La Battaglia di Maldon*, in *Imperi moderni: l'eroe tra apoteosi e parodia*, a c. di A. Petrina e M. Melchionda (Pubblicazioni del Dipartimento di lingue e letterature anglo-germaniche, 10), Unipress, Padova 2002, pp. 143-151.
441. Maria Amalia D'ARONCO, *The traditional facsimile: reproduction or edition? The case of ms London B. L., Cotton Vitellius C iii*, in *Care and Conservation of Manuscripts*, Proceedings of the sixth international seminar held at the Royal Library - Copenhagen, 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Oct. 2000, a c. di G. Fellow-Jensen e P. Springborg, Copenhagen 2002, pp. 76-84.
442. Maria Caterina DE BONIS, *L'evoluzione della prosa di Elfrico nella traduzione dei testi biblici al volgere del primo millennio*, in «AION-Sez. germ.», XII (2002), 2, pp. 19-43.
443. Claudia DI SCIACCA, *The Synonyma by Isidore of Seville as a Source in Anglo-Saxon England*, Phd diss., University of Cambridge 2002, pp. VI-230.
444. Claudia DI SCIACCA, *Isidorian Scholarship at the School of Theodore and Hadrian: The Case of the Synonyma*, in *Questio III. Selected Proceedings of the III Cambridge Colloquium in Anglo-Saxon, Norse and Celtic: Educating the Barbarian*, a c. di C. Jones, Cambridge 2002, pp. 76-106.
445. Francesco GIUSTI, *Il Beowulf nel novecento: il fumetto e il romanzo*, in «Linguistica e filologia», 15 (2002), pp. 211-230.
446. Carla MORINI, *Aspetti giuridici della versione anglosassone della Historia Apollonii*, in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, a c. di F. Beggiano e S. Marinetti (Medioevo romanzo e orientale), Rubbettino, Catania 2002, pp. 199-216.
447. Grazia ORTOLEVA, *L'aspetto penitenziale ne Il giorno del giudizio II, vv. 12b-32*, in «Linguistica e filologia», 15 (2002), pp. 177-188.
448. Paula TORNAGHI, *Partenza,, transito, arrivo: aspetti del viaggio nella poesia anglosassone*, in *Tipologia dei testi e tecniche espressive*,. Atti del Convegno, Milano, Università Cattolica, 15-16 nov. 2001, a c. di G. Gobber e C. Milani, Vita e Pensiero. Milano 2002, pp. 47-76.

## 2003

449. Massimo BACIGALUPO, *Scoprendo Beowulf con Seamus Heaney*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 179-194.
450. Davide BONGETTA, *The Development of the English Suffix -dom*, in «Linguistica e filologia», 17 (2003), pp. 57-92.
451. Giuseppe BRUNETTI, *Beowulf*, Carocci, Roma 2003, pp. 319.

452. Marina BUZZONI, *I volti delle parole: Le rappresentazioni cinematografiche di Beowulf*, in *Eroi di carta e celluloidi*, pp. 181-193.
453. Maria Amalia D'ARONCO, *Anglo-Saxon Plant Pharmacy and the Latin Medical Tradition*, in *From Earth to Art: The Many Aspects of the Plant-World in Anglo-Saxon England*, a c. di C. P. Biggam, Rodopi, Amsterdam / New York 2003, pp. 133-151.
454. Maria Amalia D'ARONCO, *The Old English Pharmacopoeia*, in «AVISTA Forum Journal», 13 (2003), 2, pp. 9-18.
455. Maria Amalia D'ARONCO, *I Germani e la scienza: il caso dell'Inghilterra anglosassone*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 81-114.
456. Claudia DI SCIACCA, *Il topos dell'ubi sunt nell'omiletica anglosassone: il caso di Vercelli X*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 225-255.
457. Loredana LAZZARI, *Il Glossario latino-inglese antico nel manoscritto di Anversa e Londra e il Glossario di Ælfric: dipendenza diretta o derivazione comune?*, in «Linguistica e filologia», 16 (2003), pp. 159-190.
458. Loredana LAZZARI, *I Colloquia nelle scuole monastiche anglosassoni tra la fine del X e la prima metà dell'XI secolo*, in «Studi medievali», XLIV (2003), 1, pp. 147-177.
459. Patrizia LENDINARA, *The Versus Sibyllae de die iudicii in Anglo-Saxon England*, in *Apocryphal Texts and Traditions in Anglo-Saxon England*, a c. di K. Powell e D. Scragg (Publications of the Manchester Centre for Anglo-Saxon Studies, 2), Brewer, Cambridge 2003, pp. 85-101.
460. Patrizia LENDINARA, *Un ritmo dei Carmina Cantabrigensia*, in *Poetry in Early Medieval Europe: Manuscripts, Language and Music of the Latin Rhythmical Texts*, a c. di E. D'Angelo e F. Stella, Galluzzo, Tavernuzze 2003, pp. 63-73.
461. Stefania Maria MACI, *Present indicative plural forms in some plays of the Bodleian MSS Digby 133*, in «Linguistica e Filologia», 16 (2003), pp. 55-78.
462. Simonetta MENGATO, *The Old English Translations of Bede's Historia Ecclesiastica and Orosius Historiarum adversus Paganos: A Comparison*, in «Linguistica e filologia», 16 (2003), pp. 191-213.
463. Teresa PAROLI, *Monete e Vangeli nell'Inghilterra dell'alto Medioevo*, in «Scienze dell'antichità: storia, archeologia, antologia», 111 (2002-2003), pp. 447-477.
464. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Aldelmo di Malmesbury probabile autore in volgare: esame delle fonti dell'Aldelmo trilingue del ms CCCC 326*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell'Università di Firenze», XIII (2003), pp. 73-100.
465. Letizia VEZZOSI, *Where himself comes from*, in «Linguistica e filologia», 17 (2003), pp. 205-240.

2004

466. Giuseppe BRUNETTI, *La Fenice (traduzione del poemetto antico inglese)*, in *La Fenice. Da Claudiano a Tasso*, a c. di B. Basile, Carocci, Roma 2004, pp. 87-127.
467. Maria Amalia D'ARONCO, *Monstra nel regno vegetale: dalla mandragora alla gorgonia*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 121-133.
468. Claire FENNEL, *MSS Rm and SP of Eilhart von Oberge's 'Tristan', II. 1672-3*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 295-302.
469. Rosa Maria FERA, *The Dream of the Rood e le sue traduzioni*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 235-252.
470. Rosa Bianca FINAZZI, *In margine all'Enchiridion di Byrhtferth*, in *Per una storia della grammatica in Europa*, a c. di C. Milani e R. B. Finazzi, Università Cattolica, Milano 2004, pp. 95-108.
471. Loredana LAZZARI, *I portenta dalle Etymologiae di Isidoro al Glossario latino-inglese antico di Anversa e di Londra*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 193-236.
472. Patrizia LENDINARA, *Rileggere e schedare i portenti*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 237-280.
473. Stefania MACI, *The role of the metrical and rhyme pattern in Mary Magdalene*, in «Linguistica e filologia», 18 (2004), pp. 147-168.
474. Fabrizio MAZZELLA, *Dal Wessex all'Estland. La Baltia antica nell'Orosio anglosassone*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 253-268.
475. Cristina RAFFAGHELLO, *'Gerefa'*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 281-296.
476. Carmela RIZZO, *Dove vola il drago?*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 281-301.
477. Lucia SINISI, *Urbanization and Pollution in an Irish (?) Town in the 14<sup>th</sup> Century*, in «Selim. Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature», XII (2003-2004), pp. 160-178.
478. Loredana TERESI, *'Mangiatori d'uomini' e 'mangiatori d'erba' nell'Andreas: due modalità 'mostruose' dell'alto Medioevo anglosassone*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 303-325.
479. Loredana TERESI, *The Old English Term heoru Reconsidered*, in *Studies in Anglo-Saxon England*, a c. di K. Powell e D. G. Scragg, «Bulletin of the John Rylands Univ. Library of Manchester», 86 (2004), 2, pp. 127-78.
480. Paola TORNAGHI, *Aspetti della terminologia grammaticale nell'Enchiridion di Byrhtferth*, in *Per una storia della grammatica in Europa*, a c. di C. Milani e R. B. Finazzi, Università Cattolica, Milano 2004, pp. 67-93.
481. Anna Maria VALENTE BACCI, *Il tema dell'esilio nella letteratura anglosassone*, in *Esilio, Pellegrinaggio e altri Viaggi (Viaggi e Storia, 4)*, a c. di M. Mancini, Sette Città, Viterbo 2004, pp. 13-32.

482. Letizia VEZZOSI, *Seþe o se þe in anglosassone: riflessi di un'antica struttura correlativa o varianti stilistiche?*, in *Per Alberto Nocentini. Ricerche linguistiche*, a c. di A. Parenti, Alinea, Firenze 2004, pp. 235-252.

2005

483. Giuseppe BRUNETTI, *Il gioco di Ismaele: un trattato medio inglese sul teatro*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 159-190.
484. Giuseppe BRUNETTI, *Ritradurre il Beowulf*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 205-222.
485. Giuseppe BRUNETTI, *Possible narratives: re-telling the Norman Conquest*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 175-184.
486. Francesca CHIUSAROLI, *Costituzione e impiego del lessico tecnico nell'Enchiridion di Byrhtferth: l'ambito dell'astronomia*, in *Testi cosmografici*, pp. 1-39.
487. Maria Augusta COPPOLA, *Il Cristo III in antico inglese*, Rubbettino, Co-senza, 2005 pp. 101.
488. Maria Augusta COPPOLA, *Periclitante tra testo tradito ed edizioni: osservazioni sul v. 1454 del Cristo III antico inglese*, in «Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», LXX-XI (2005), pp. 313-323.
489. Maria Amalia D'ARONCO, *Il bilinguismo del medico anglosassone*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 39-55.
490. Maria Amalia D'ARONCO, *How 'English' is Anglo-Saxon Medicine? The Latin Sources for Anglo-Saxon Medical Texts*, in *Britannia Latina. Latin in the Culture of Great Britain from the Middle Ages to the Twentieth Century*, a c. di C. Burnett e N. Mann, Nino Aragno, London / Turin 2005, pp. 27-41.
491. Carla DEL ZOTTO, *La scoperta del nord tra etnografia ed evangelizzazione. Dall'Orosio alfrediano ai Gesta Pontificum di Adamo di Breda*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 10 (2005), pp. 783-807.
492. Claudia DI SCIACCA, *Sweorcan: una nota ai vv. 1737-1802a del Beowulf e alle relative traduzioni italiane*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 291-330.
493. Dora FARACI, *Pour une étude plus large de la réception médiévale des bestiaires*, in *Bestiaires médiévaux*, a c. di B. van den Abeele, Brepols, Louvain-la-Neuve 2005, pp. 111-125.
494. Renato GENDRE, *Coppie di opposti nel Beowulf. I. 'bene' e 'male'*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 29-125.
495. Romano LAZZERONI, *La madre di Vrtra e la lotta di Beowulf*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 263-274.

496. Patrizia LENDINARA, *Contextualized Lexicography*, in *Latin Learning and English Lore. Studies in Anglo-Saxon Literature for M. Lapidge*, a c. di K. O'Brien O'Keeffe e A. Orchard, 2 voll. (Toronto Old English Series, 14), University of Toronto Press, Toronto 2005, II vol., pp. 108-131.
497. Patrizia LENDINARA, *Mirabilia Indiae e le radici del discorso coloniale*, in *Maschere dell'Impero*, a c. di C. Di Piazza e M. Romeo (Diagonali, 3), ETS, Pisa 2005, pp. 147-178.
498. Patrizia LENDINARA, *I panoti: un popolo fantastico dalla Scizia alla Sicilia*, in *Le parole dei giorni. Scritti per N. Buttitta*, a c. di M. C. Ruta (La diagonale, 119), II vol., Sellerio, Palermo 2005, pp. 1142-1158.
499. Anna Maria LUISELLI FADDA, *Il Beowulf e l'epica classica*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 223-261.
500. Anna Maria LUISELLI FADDA, 'Constat ergo inter nos verba signa esse': the Understanding of the Miraculous in Anglo-Saxon Society, in *Signs, Wonders, Miracles. Representations of Divine Power in the Life of the Church*, a c. di K. Cooper e J. Gregory (Studies in Church History, 41), The Boydell Press, Woodbridge (UK) / Rochester (NY) 2005, pp. 56-66.
501. Simonetta MENGATO, *In viaggio con la mente verso la Terra Santa: una guida di pellegrinaggio in medio inglese*, in *Testi cosmografici*, pp. 175-185.
502. Alessandra MOLINARI, *Alcuni calchi dell'epos biblico anglosassone*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 129-190.
503. Carla MORINI, *Bilinguismo nelle Omelie di Ælfric di Eynsham*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 191-210.
504. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Costumi giuridici germanici riflessi nel Beowulf*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 127-181.
505. Cristina RAFFAGHELLO, *Ancora sul lessico di Gerefa*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 331-346.
506. Fabrizio RASCHELLÁ, *Ormulum: una singolare testimonianza letteraria e linguistica del primo inglese medio*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 3-27.
507. Roberto ROSSELLI DEL TURCO, *L'elettronico Beowulf e l'evoluzione dell'edizione digitale*, in *Lettura di Beowulf*, pp. 347-357.
508. Maria Grazia SAIBENE, *Riscrittura e riuso delle immagini poetiche nel Wanderer*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 125-157.
509. Ute SCHWAB, *Franks Casket. Fünf Studien zum Runenkästchen von Auzon*, a c. di A. C. Heiland (Studia Mediaevalia Septentrionalia, 15), de Gruyter, Wien 2005, pp. 187.
510. Lucia SINISI, *La «cartula» di Alcuino. Viaggio virtuale attraverso la Frisia e l'Austrasia*, in *Testi cosmografici*, pp. 239-259.
511. Anna Maria VALENTE BACCI, *The Life of saynt Radegunde: un poema inglese del Cinquecento*, in *Esercizi di lettura*, a c. di B. Bini, Sette Città, Viterbo 2005, pp. 265-282.

2006

512. Giuseppe BRUNETTI, *Le parole del Beowulf: un'edizione elettronica del poema*, [www.maldura.unipd.it](http://www.maldura.unipd.it)
513. Giuseppe BRUNETTI, *Poesia antico inglese, Old English Poetry*, [www.maldura.unipd.it](http://www.maldura.unipd.it).
514. Francesca CHIUSAROLI, *Inglese antico sweg e stefn: la 'voce' fra lessico poetico e ars grammatica*, in *Studi linguistici in onore di R. Gusmani*, a c. di R. Bombi et al., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, vol. I, pp. 413-433.
515. Raffaele CIOFFI, *Il Vercelli Book*, in *Carlo Magno e le Alpi. Viaggio al centro del Medioevo*, a c. di F. Crivello e C. Segre Montel, Skira, Milano 2006, pp. 154-155.
516. Maria Augusta COPPOLA, *Il monte Sion nel cosiddetto Cristo III anglosassone*, in «Il nome nel testo», 8 (2006), 291-300.
517. Gabriella CORONA, *Ælfric's (Un)changing style: Continuity of patterns from the Catholic Homilies to the Lives of Saints*, in «Journal of English and Germanic Philology», 107 (2008), pp. 169-189.
518. Gabriella CORONA (a c. di), *Ælfric's Life of St Basil the Great: Background and Context* (Anglo-Saxon Texts, 5), D.S. Brewer, Cambridge 2006.
519. Maria Amalia D'ARONCO, *Alla ricerca del nome, da 'pianta massima' a Helianthus annuus: il girasole e i botanici europei dei secoli XVI e XVII*, in *Studi linguistici in onore di R. Gusmani*, a c. di R. Bombi et al., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 515-525.
520. Maria Amalia D'ARONCO, *La pratica della medicina nell'Inghilterra anglosassone (secoli IX-XII)*, in *Medicina e società nel mondo antico*, a c. di A. Marcore, Le Monnier, Firenze 2006, pp. 233-250.
521. Maria Amalia D'ARONCO, *L'elegia anglosassone Wulf and Eadwacer: una voce di donna nel carme eroico germanico*, in *Attraversamenti, generi, saperi, geografie nella scrittura delle donne*, a c. di M. Sestito, Forum, Udine 2006, pp. 13-31.
522. Maria Caterina DE BONIS, *La funzione delle lettere alfabetiche nella glossa interlineare alla Regula Sancti Benedicti del manoscritto London, British Library, Cotton Tiberius, A. III*, in «Linguistica e Filologia», 22 (2006), pp. 55-98.
523. Claudia DI SCIACCA, *The Ubi sunt Motif and the Soul-and-Body Legend in Old English Homilies: Sources and Relationships*, in «Journal of English and Germanic Philology», 105 (2006), 3, pp. 365-387.
524. Rosa Maria FERA, *I libri dei sogni nell'Inghilterra medievale*, in *Lettura dell'Edda*, pp. 219-230.
525. Francesco GIUSTI, *Il 'Beowulf' nel Novecento: il fumetto e il romanzo*, in «Linguistica e filologia», 23 (2006), pp. 211-230.

526. Loredana LAZZARI, *Etheldreda di Ily: un modello agiografico per Beda e Ælfric*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 111-150.
527. Patrizia LENDINARA, *Un caso di interculturalità: la denominazione del sabato in antico inglese*, in *Poikilìa. Studi e ricerche sull'intercultura*, a c. di M. R. Manca, ed. Fondaz. Vito Fazio-Allmayer, Palermo 2006, pp. 129-151.
528. Patrizia LENDINARA, *A Difficult School Text in Anglo-Saxon England: The Third Book of Abbo's Bella Parisiaca urbis*, in *Essays for J. Hill on her Sixtieth Birthday*, a c. di M. Swan, «Leeds Studies in English», 37 (2006), pp. 321-342.
529. Patrizia LENDINARA, *Olaf Guthfrithson: un re vichingo travestito da menestrello*, in *Epica e storia. Le vie del cavaliere in memoria di A. Pasqualino*, a c. di M. G. Giacomarra (Gli archivi di Morgana. Atti e testi, 19), Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. Museo delle marionette A. Pasqualino, Palermo 2006, pp. 569-596.
530. Lorenzo LOZZI GALLO, *S. Eufrosina: La Vita in inglese medio nella prospettiva della tradizione europea occidentale*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 255-286.
531. Anna Maria LUISELLI FADDA, *Vergil, Beowulf and the Image of Anglo-Saxon Christian Kingship*, in *Saggi di storia della cristianizzazione antica e altomedievale*, a c. di B. Luiselli, Herder, Roma 2006, pp. 259-284.
532. Carla MORINI, *La Vita di s. Lucia di Ælfric e il Cotton Corpus Legendary*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 25-39.
533. Luca PANIERI, *Il caso Onela/Áli e la questione della datazione del Beowulf*, in «Il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 559-566.
534. Teresa PAROLI, *Da Beda a Elfrico: latino e volgare nell'Inghilterra dell'alto Medioevo (secoli VII-X)*, in *Latinitas in Europa*, a c. di D. Deković, Matika hrvatska - Ogranak u Rijeci, Rijeka 2006, pp. 197-216.
535. Domenico PEZZINI, *La Vita di Gregorio Magno nella versione antico-inglese della Historia Ecclesiastica gentis Anglorum di Beda*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 1-23.
536. Letizia VEZZOSI, *From agen to own*, in *Medieval English and its Heritage. Structure, Meaning and Mechanism of Change*, a c. di N. Ritt et al., Peter Lang, Frankfurt am Main / Berlin 2006, pp. 147-164.

2007

537. Filippa ALCAMESI, *The Sibylline Acrostic in Anglo-Saxon Manuscripts: the Augustinian Text and the Other Versions*, in *Foundations of learning*, pp. 147-174.
538. Filippa ALCAMESI, *Remigius's Commentary to the Disticha Catonis in*

- Anglo-Saxon Manuscripts, in Form and Content of Instruction*, pp. 143-185.
539. Luisa BEZZO, *Parallel remedies: Old English «paralisin þæt is lyftadl»*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 435-445.
540. Giuseppe BRUNETTI, *Un Beowulf italiano*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo*, a c. degli allievi padovani, ed. del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 17-24.
541. Donata BULOTTA, *Anglo-Saxon Female Clothing: Old English cyrtel and tunece*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 49 (2007), pp. 307-325.
542. Silvia CANTELLI BERARDUCCI, *L'esegesi ai Salmi nel sec. IX. Il caso delle edizioni commentate del Salterio*, in *Präsenz und Verwendung der Heiligen Schriften im christlichen Frühmittelalter*, a c. di P. Carmassi, Harrassowitz, Wiesbaden 2007, pp. 59-116.
543. Maria Augusta COPPOLA, *Il luogo del sacrificio di Abramo nella letteratura anglosassone*, in «Il nome nel testo», 9 (2007), pp. 73-80.
544. Maria Amalia D'ARONCO, *The missing plant names in the Old English Herbal: when were the blanks filled in?*, in *Contexts of English in Use: Past and Present. A Festschrift for Peter Bierbaumer*, a c. di M. Reitbauer et al., Braumüller, Wien 2007, pp. 39-49.
545. Maria Amalia D'ARONCO, *The Benedictine Rule and the Care of the Sick: The Plan of St Gall and Anglo-Saxon England*, in *The Medieval Hospital and Medical Practice*, a c. di B. S. Bowers, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 235-251.
546. Maria Amalia D'ARONCO, *The transmission of medical knowledge in Anglo-Saxon England: the voices of manuscripts*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 35-58.
547. Maria Caterina DE BONIS, *Learning Latin through the Regula Sancti Benedicti: the interlinear glosses in London, British Library, Cotton Tiberius A. iii*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 187-216.
548. Claudia DI SCIACCA, *An unpublished ubi sunt piece in Wulfstan's 'Commonplace Book': Cambridge, Corpus Christi College 190*, pp. 94-96, in *Form and Content of Instruction*, pp. 217-250.
549. Claudia DI SCIACCA, *The Manuscript Tradition, Presentation and Glossing of Isidore's Synonyma in Anglo-Saxon England: The Case of CCC 448, Harley 110 und Cotton Tiberius A iii*, in *Foundations of learning*, pp. 95-124.
550. Silvia GEREMIA, *A contemporary voice revisits the past: Seamus Heaney's Beowulf*, in «Estudios Irlandeses», 2 (2007), pp. 57-67 ([www.estudiosirlandeses.org](http://www.estudiosirlandeses.org)).
551. Concetta GILIBERTO, *An unpublished De lapidibus in its manuscript tradi-*

- tion, with particular regard to the Anglo-Saxon area, in *Form and Content of Instruction*, pp. 251-283.
552. Concetta GILIBERTO, *Stone Lore in Miscellany Manuscripts: the Old English Lapidary*, in *Foundations of learning*, pp. 253-278.
553. Claudia HÄNDL, *Il reato di spergiuo nelle fonti giuridiche anglosassoni. Considerazioni sugli istituti giuridici e sulla terminologia giuridica*, in *Symposium Amicitiae, Scritti in ricordo di Pier Giorgio Negro*, a c. di L. Busetto, Qu.A.S.A.R., Milano 2007, pp. 139-155.
554. Luca LARPI, *Dumnonii, Damnonii, Damnonia: popoli e regioni della Britannia tra antichità e Medioevo in margine al testo di Gildas Sapiens*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 49 (2007), pp. 81-90.
555. Loredana LAZZARI, *The scholarly achievements of Æthelwold and his circle*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 309-347.
556. Loredana LAZZARI, *Isidore's Etymologiae in Anglo-Saxon Glossaries*, in *Foundations of learning*, pp. 63-93.
557. Patrizia LENDINARA, *Instructional manuscripts in England: the tenth- and eleventh-century codices and the early Norman ones*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 59-113.
558. Patrizia LENDINARA, *Translating Doomsday: De die iudicii and its Old English Translation*, in *Beowulf and Beyond*, a c. di H. Sauer e R. Bauer (Studies in English Medieval Language and Literature, 18), Peter Lang, Frankfurt am Main 2007, pp. 17-67.
559. Patrizia LENDINARA, *The Versus de die iudicii: Its Circulation and Use as a School Text in Late Anglo-Saxon England*, in *Foundations of learning*, pp. 175-212.
560. Patrizia LENDINARA, *James Ryman e la lirica francescana in Inghilterra alla fine del XV secolo*, in *I Francescani e la Politica*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Palermo 3-7 dic. 2002, a c. di A. Musco, (Franciscana, 13/1), Officina di Studi Medievali, Palermo 2007, I, pp. 599-616.
561. Lorenzo LOZZI GALLO, *La vita di S. Simeone stilita nell'Inghilterra anglosassone*, in «Mélanges de L'École française de Rome: Moyen Âge», 19 (2007), 1, pp. 43-56.
562. Anna Maria LUISELLI FADDA, *The Mysterious Moment of Resurrection in Early Anglo-Saxon and Irish Iconography*, in *Text, Image, Interpretation: Studies in Anglo-Saxon Literature and its Insular Context in Honour of Éamonn Ó Carrágain*, a c. di A. Minnis e J. Roberts, Brepols, Turnhout 2007, pp. 149-167.
563. Anna Maria LUISELLI FADDA, *La croce nella tradizione poetica anglosassone (secoli VIII-X)*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli 6-11-dic. 1999), a c. di B. Ulianich, De Rosa, Napoli 2007, vol. III, pp. 281-298.

564. Danielle MAION, *The Fortune of the Practica Petrocelli Salernitani in England: new evidence and some considerations*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 495-512.
565. Ignazio Mauro MIRTO, *Of the choice and use of the word beatus in the Beatus quid est: notes by a non-philologist*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 349-361.
566. Loredana TERESI, *The drawing on the margin of Cambridge Corpus Christi College 206, f. 38r: an intertextual exemplification to clarify the text?*, in *Form and Content of Instruction*, pp. 131-140.
567. Nicola ZOCCO, *The Episode of Finn in Beowulf. Discharging Hengest*, in «Linguistica e filologia», 24 (2007), pp. 65-84.

2008

568. Filippa Elena ALCAMESI, *Catalogo elettronico dei manoscritti anglosassoni dedicati all'istruzione: leornungcraeft*, in *E-learning e multimedialità: conoscenze senza frontiere*, a c. di E. Marino, Pensa, Lecce 2008, pp. 169-191.
569. Roberta BASSI, *Una proposta di traduzione del Deor*, in *Le vite del testo*, pp. 159-176.
570. Annalisa BRACCIOTTI, *Osservazioni sull'erbario di Rufino*, in *...un tuo sereto di fiori in man recando*, pp. 63-74.
571. Cristiano BROCCIAS, *Un'analisi diacronico-cognitiva delle costruzioni risultative aggettivali inglesi*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 195-219.
572. Giuseppe BRUNETTI, *Scriptorium creaturale*, in *Le vite del testo*, pp. 147-157.
573. Giuseppe BRUNETTI, *Tagging the Lexicon of Old English Poetry*, in *Corpora for University Language Teachers*, a c. di C. Taylor Torsello et al., Peter Lang, Bern 2008, pp. 237-245.
574. Giuseppe BRUNETTI, *La de-germanizzazione di un tema eroico: morire con il proprio signore*, in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanzo*, a c. di A. Barbieri, P. Mura e G. Panno, Unipress, Padova 2008, pp. 105-115.
575. Giuseppe BRUNETTI / Antonietta SPANU, *A lexicographic workstation for Old English poetry*, in *Threads in the Complex Fabric of Language. Studies in Honour of L. Merlini Barbaresi*, a c. di M. Bertuccelli et al., Felici, Pisa 2008, pp. 95-105.
576. Marina BUZZONI, *Sexing the epos: condizioni di coerenza ne La leggenda di Beowulf di Robert Zemeckis*, in *Le vite del testo*, pp. 65-96.

577. Mauro CAMIZ, *I lemmi latini nella poesia inglese antica*, in *Lettura di testi tedeschi medievali*, pp. 289-314.
578. Francesca CHIUSAROLI, Wordhord onwreon. *Semantica e statuto logonimico dei composti in word nella poesia anglosassone*, in *I termini per le lingue e per le attività linguistiche*, in «AION-Annali del Dip. di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico. Sez. linguistica», 27 (2005) [2008], pp. 69-99.
579. Francesca CHIUSAROLI, Beowulf is min nama. *Istanze etnolinguistiche nell'onomastica della letteratura poetica inglese antica*, in *Lessicografia e onomastica*, a c. di P. D'Achille, e E. Cafarelli, «Quaderni Internazionali di RION», 3 (2008), pp. 643-653.
580. Carla CUCINA, *Il Seafarer, La navigatio cristiana di un poeta anglosassone*, ed. Kappa, Roma 2008, pp. 478.
581. Maria Amalia D'ARONCO, *Riflessioni sulla tradizione dell'erbario illustrato medievale: storia di una continuità*, in «Atti dell'Accademia Udinese di Scienze, Lettere ed Arti», 100 (2007), pp. 57-79.
582. Maria Amalia D'ARONCO. *Gardens on Vellum: Plants and Herbs in Anglo-Saxon Manuscripts*, in *Health and Healing from the Medieval Garden*, a c. di P. Dendle e A. Touwaide, Boydell & Brewer, Rochester NY 2008, pp. 101-127.
583. Claudia DI SCIACCA, *Every Cloud has a Silver Lining: a Note on OE scêo*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 123-146.
584. Claudia DI SCIACCA, *Finding the Right Words: Isidore's Synonyma in Anglo-Saxon England* (Toronto Old English Series, 19), UTP, Toronto 2008, pp. XVI-323.
585. Dora FARACI, *L'ineffabilità della creazione nel Physiologus antico inglese*, in *... un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 167-181.
586. Fulvio FERRARI, «*A bone þat þou graunte me*»: *Religione, etica e invenzione del passato nello Athelston inglese medio*, in *... un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 183-194.
587. Renato GENDRE, «*Cibi di carne*» nell'Inghilterra anglosassone, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 195-210.
588. Giovanni IAMARTINO et al. (a c. di), *Thou sittest at another boke... English studies in honour of D. Pezzini*, Polimetrica, Monza 2008, pp. 491.
589. Loredana LAZZARI, *La Regularis concordia e la lettera ai monaci di Eynsham: implicazioni politiche della riforma monastica*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 247-258.
590. Patrizia LENDINARA, *I donestri, pericolosi indovini delle Meraviglie dell'Oriente*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 259-273.
591. Patrizia LENDINARA, *A Net of Words: Old English net and max*, in *Northern*

- Voices. Essays on Old Germanic and Related Topics offered to Professor T. Hofstra*, a c. di K. Dekker e al., Peeters, Leuven 2008, pp. 71-82.
592. Patrizia LENDINARA, *Le lacrime del coccodrillo*, in *Percorsi verso la singolarità. Studi in onore di E. Giambalvo*, a c. di F. Cambi et al. (Scienze dell'educazione, 105), ETS, Pisa 2008, pp. 185-203.
593. Anna Maria LUISELLI FADDA, *Il testo fluttuante e la restitutio textus. Per una edizione genetica del Sermo Lupi ad Anglos*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 275-293.
594. Valeria MICILLO, *Grendel: ellor-gast 'essere dell'altrove'*, in «AION-Sez. germ.», XVIII (2008), 2, pp. 45-72.
595. Maria Vittoria MOLINARI, *Retorica dell'ironia in Beowulf*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 307-318.
596. Carla MORINI, *A revision of the so-called Old English 'Brontologium'*, CCCC 391, ff. 714 and 715, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 319-331.
597. Domenico PEZZINI, *Bede's Vita of Gregory the Great in the Old English Version of Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, in Id., *The Translation of Religious Texts in the Middle Ages* (Linguistic Insights, 69), Peter Lang, Bern 2008, pp. 293-313.
598. Domenico PEZZINI, *The Genealogy and Posterity of Aelred of Rievaulx's Vita Sancti Edwardi Regis et Confessoris*, in Id., *The Translation of Religious Texts in the Middle Ages* (Linguistic Insights, 69), Peter Lang, Bern 2008, pp. 338-378.
599. Cristina RAFFAGHELLO, *I calendari anglosassoni*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 341-350.
600. Fabrizio RASCHELLA, *La flessibilità del 'rigido' verso ormiano: regolarità e variazione metrica nell'Ormulum*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 347-357.
601. Carmela RIZZO, *Oswald Cockayne ovvero la sfortuna di un filologo vittoriano*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 359-380.
602. Maria Elena RUGGERINI, *Il volo degli angeli nel lessico poetico anglosassone*, in *Lingue e culture tra identità e potere*, a c. di M. Arcangeli e C. Marcato, Bonacci, Roma 2008, pp. 419-431.
603. Lucia SINISI (a c. di), *Hail seint Michel wiþ þe lange sper. "Salute, san Michele dalla lunga lancia". Un componimento goliardico del XIV secolo nel manoscritto London, BL, Harley 13* (Bibliotheca germanica. Studi e testi), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. XLVI-58.
604. Lucia SINISI, *The wandering wimple*, in «Medieval Clothing and Textiles», 4 (2008), pp. 39-54.
605. Antonietta SPANU, v. G. Brunetti, n. 575.
606. Loredana TERESI, *Which way is the wind blowing? Meteorology and poli-*

- tical propaganda in the OE Metres of Boethius*, in ...*un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 427-446.
607. Rosella TINABURRI, *La polisemia di andgyt nel lessico filosofico 'alfrediano'*, in «AION-Sez. germ.», XVIII (2008), 2, pp. 91-108.
608. Paola TORNAGHI, *On Legal Sources in the Dictionaries of John Joscelin and sir Simonds d'Ewes*, in *Thou sittest at another boke... English studies in honour of D. Pezzini*, Polimetrica, Monza 2008, pp. 331-354.
609. Letizia VEZZOSI, *Come la linguistica generale e la tipologia possono aprire nuovi scenari: il caso dell'assegnazione del genere in anglosassone*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 139-163.
610. Letizia VEZZOSI, *Gender Assignment in Old English*, in *English Historical Linguistics 2006: Selected papers from the fourteenth International Conference on English Historical Linguistics, Bergamo, 21-25 August 2006. Volume I: Syntax and Morphology*, a c. di M. Gotti, M. Dossena e R. Dury, J. Benjamins, Amsterdam 2008, pp. 89-108.
611. Nicola ZOCCO, *Sintassi generativa e teoria del metro: confronti, intersezioni e convergenze sulla base di un campione antico-inglese*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 165-193.

## 2009

612. Angela ANDREANI, 'Of Seint Alex of Rome'. *A Middle English Version of the Life of the Saint*, in «Linguistica e filologia», 28 (2009), pp. 29-55.
613. Davide BERTAGNOLLI, *Un alieno aletico: Beowulf*, in «Linguistica e filologia», 29 (2009), pp. 123-149.
614. Giuseppe BRUNETTI, *Eleven editions of Beowulf 1936-2008: a lexico-grammatical collation*, in *Storicità del testo*, pp. 177-194.
615. Giuseppe BRUNETTI, *Old English poetry on the web: A lexicographic edition, in Medieval texts*, pp. 81-91.
616. Davide CAVALLARO, *Un'indagine su Wulf e Eadwacer*, in *Le rune*, pp. 343-359.
617. Maria CESARI, *La Revelatio Esdrae nella tradizione latina e anglosassone*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 57-83.
618. Francesca CHIUSAROLI, *Metalinguaggio del significato nell'opera di Ælfric*, in «AION-Sez. ling.», 28 (2006), pp. 77-105.
619. Francesca CHIUSAROLI, *La traduzione didascalica della grammatica latina in anglosassone di Ælfric di Eynsham*, in *Scritti in onore di R. Pretagostini*, a c. di C. Braidotti et al., Qu.A.S.A.R., Roma 2009, pp. 141-158.
620. Francesca CHIUSAROLI, *Traduzioni e tradizioni. Forme e temi del soprannaturale religioso in due versioni anglosassoni della Historia di Beda*, in

- Medioevo folklorico. Intersezioni di testi e culture*, in «L'immagine riflessa», n. s., 8 (2009), pp. 285-300.
621. Raffaele CIOFFI, v. M. Gorla, n. 629.
622. Gabriella CORONA, *Ælfric's Scheme and Tropes: Amplificatio and the Portrayal of Persecutors*, in *A Companion to Ælfric*, a c. di H. Magennis e M. Swan, Brill, Leiden 2009, pp. 297-320.
623. Maria Amalia D'ARONCO, *Ad vesice dolorem et ad eos qui urinam non faciunt (for bladder pain and when a person cannot urinate): nephrological disorders in Anglo-Saxon Medicine*, in «Journal of Nephrology», 22 (nov. dic. 2009), pp. 42-49.
624. Maria Amalia D'ARONCO, *Afyрман, a Ghost Word in the Old English Herbarium and Medicina de Quadrupedibus*, in *Per Teresa. Dentro e oltre i confini: Studi e ricerche in ricordo di T. Ferro*, a c. di G. Borghello et al., Forum, Udine 2009, pp. 247-251.
625. Maria Amalia D'ARONCO, *The Edition of the Old English Herbal and Medicina de Quadrupedibus: Two Case-Studies*, in *Old Names - New Growth*, a c. di P. Bierbaumer e H. W. Klug, Lang, Wien 2009, pp. 35-56.
626. Franco DE VIVO, *Tra lettura e ascolto: la fruizione della Historia ecclesiastica gentis anglorum di Beda in lingua anglosassone*, in «Segno e testo», 7 (2009), pp. 29-55.
627. Claudia DI SCIACCA, *OE Lyft and Loft: a Competing Doublet?*, in *Per Teresa. Dentro e oltre i confini: Studi e ricerche in ricordo di T. Ferro*, a c. di G. Borghello et al., Forum, Udine 2009, pp. 253-282.
628. Silvia GEREMIA, *The Wife's Lament e The Husband's Message: problemi di edizione*, in *Storicità del testo*, pp. 249-263.
629. Marco GORLA / Raffaele CIOFFI, *L'edizione digitale del Wanderer*, in *Storicità del testo*, pp. 101-104.
630. Omar KHALAF, Alessandro e Dindimo: *conservatività e innovazione nella proposta di edizione di un poema allitterante medio-inglese*, in *Storicità del testo*, pp. 265-284.
631. Patrizia LENDINARA, *Glossari anglosassoni per argomenti: Gebrauchstexte oder nicht?*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 119-144.
632. Patrizia LENDINARA, *The Letter of Fermes: not only Marvels*, in *The World of Travellers. Exploration and Imagination*, a c. di K. Dekker (Germania Latina VII. Mediaevalia Groningana, 15), Peeters, Leuven 2009, pp. 31-60.
633. Lorenzo LOZZI GALLO, *The Ribe Stick Revisited: Reading and Meaning*, in *He hafað sundorgecynd*, pp. 237-250.
634. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Tipi di tombe e segnacoli funerari nel Seafarer*

- e nel Beowulf. *Possibili rettifiche di interpretazioni vulgate*, in «Linguistica e filologia», 28 (2009), pp. 7-28.
635. Cristina RAFFAGHELLO, *Il computo del tempo in ambiente anglosassone: l'Enchiridion di Byrthferð di Ramsey*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 213-235.
636. Roberto ROSSELLI DEL TURCO, *La battaglia di Maldon* (Bibliotheca germanica. Studi e testi, 24), a c. di V. Dolcetti Corazza e R. Gendre, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. VIII-260.
637. Roberto ROSSELLI DEL TURCO, *Il progetto Vercelli Book Digitale: codifica e visualizzazione di un'edizione diplomatica grazie alle norme TEI P5*, in *Medieval Texts*, pp. 131-152.
638. Maria Elena RUGGERINI, *Le figure di paragone nel tessuto stilistico e narrativo della Passio septem dormientium inglese antica*, in *He hafað sun-dorgecynd*, pp. 85-131.
639. Maria Grazia SAIBENE, *The Wanderer, Text, Intratext, Intertext: Editing Old English Elegies*, in *Medieval Texts*, pp. 113-130.
640. Maria Grazia SAIBENE, *Edizioni elettroniche e valorizzazione della storicità del testo: risultati, problemi e prospettive*, in *Storicità del testo*, pp. 81-100.
641. Rosella TINABURRI, *La prefazione alla versione anglosassone dei Soliloquia*, in «Segno e testo», 7 (2009), pp. 57-73.
642. Rosella TINABURRI, *Gesceadwisnes 'ragione' nella versione anglosassone dei Soliloquia*, in «Testo a fronte», 41 (2009), pp. 58-77.

## 2010

643. Filippa Elena ALCAMESI, *Ælfric's Quaestiones Sigewulfi in Genesin: An Educational Dialogue*, in *Practice in Learning. The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages* (Mediaevalia Groningana, n.s. 16), a c. di R. Bremmer e K. Dekker, Leuven 2010, pp. 175-202.
644. Davide BERTAGNOLLI, *Pearl tra allegoria ed elegia*, in *L'allegoria: teorie e forme tra Medioevo e modernità*, a c. di F. Ferrari (Labirinti, 131), Trento 2010, pp. 57-75.
645. Marina BUZZONI, *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*, Cafoscarina, Venezia 2010, pp. 132.
646. Raffaele CIOFFI, *Docere in utriusque lingua: cultura latina e cultura volgare nell'Inghilterra alfrediana*, in *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di F. Marengo*, vol. I, a c. di G. Sertoli, et al., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 191-199.
647. Carla CUCINA, *En kjôlrinn jarteinir trú réttá. Incidenza di tropi classici e*

- cristiani sulle tradizioni anglosassone e scandinava, in «Rivista italiana di linguistica e dialettologia», XII (2010), pp. 9-78.
648. Maria Amalia D'ARONCO, *Il viaggio delle erbe dall'Inghilterra anglosassone a quella normanna (e ritorno?)*, in *Intrecci di motivi e temi*, pp. 83-98.
649. Maria Amalia D'ARONCO, 'Precatio terrae', 'Precatio omnium herbarum' in the Middle Ages, in *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*, vol. IV, a c. di R. B. Bjork, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 1355.
650. Maria Amalia D'ARONCO, *Alcune considerazioni sull'edizione dell'Old English Herbal and Medicina de Quadrupedibus di Hubert J. de Vriend. Problemi aperti per una nuova edizione*, in *Percepta rependere dona*, pp. 99-108.
651. Claudia DI SCIACCA, *Falsa retorica e vera grammatica: i Synonyma di Isidoro nell'Inghilterra anglosassone*, in *Falso e falsi*, pp. 169-186.
652. Claudia DI SCIACCA, *Teaching the Devil's Tricks: Anchorites Exempla in Anglo-Saxon England*, in *Practice in Learning. The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages*, a c. di R. H. Bremmer Jr e K. Dekker (Mediaevalia Groningana, n.s. 16), Peeters, Leuven 2010, pp. 311-345.
653. Vittoria DOLCETTI CORAZZA, *Sacro e profano a banchetto nell'Inghilterra tardo medioevale*, in *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di F. Marengo*, vol. II, a c. di G. Sertoli et al., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 923-933.
654. Dora FARACI, «Ealle ða tungon ne mihton asecgan and areccan»: modalità dell'inesprimibile nell'omiletica anglosassone, in *Percepta rependere dona*, pp. 121-150.
655. Marusca FRANCINI, *Origo gentis and Cultural Memory: the Origins of England as an Emblematic Case Study*, in *Origins as a Paradigm in the Sciences and Humanities*, a c. di P. Spinozzi e A. Zironi, V&R, Göttingen 2010, pp. 227-243.
656. Silvia GEREMIA, *The Husband's Message: an allegorical sea journey*, in «Linguistica e filologia», 30 (2010), pp. 71-95.
657. Concetta GILIBERTO, *The Fifteen Signs before Doomsday in Cotton Vespasian D, xiv: Role and Contextualisation*, in *Practice in Learning. The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages*, a c. di R. H. Bremmer e K. Dekker (Mediaevalia Groningana, n.s. 16), Peeters, Leuven 2010, pp. 286-309.
658. Loredana LAZZARI, *La cultura monastica anglosassone nei secoli VII-VIII: il ruolo femminile nella direzione spirituale*, in *Storia della direzione spirituale*, vol. II. *L'età medievale*, a c. di S. Boesch Gajano, Morcelliana, Brescia 2010, pp. 1-17.

659. Patrizia LENDINARA, *A Storehouse of Learned Vocabulary: the Abbo Glossaries in Anglo-Saxon England*, in *Practice in Learning: The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages*, a c. di R. H. Bremmer e K. Dekker (Mediaevalia Groningana, n.s. 16), Peeters, Leuven 2010, pp. 101-132.
660. Patrizia LENDINARA, *Una omissione ex homoeoteleuto nei Vangeli di Lindisfarne*, in *Percepta rependere dona*, pp. 163-175.
661. Patrizia LENDINARA, *A proposito di pseudoepigrafi: la corrispondenza tra Girolamo e Damaso in Inghilterra anglosassone*, in *Falso e falsi*, pp. 107-122.
662. Patrizia LENDINARA, *Inglese antico sot, francese antico sot e latino medioevale sottus tra prestiti e giochi di parole*, in *Intrecci di motivi e temi*, pp. 157-206.
663. Patrizia LENDINARA, *L'episodio di Sigemund nel Beowulf (vv. 874b-915)*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 157-192 (+ 4 tavole).
664. Maria Vittoria MOLINARI, *Tradurre poesia anglosassone: Beowulf italiano*, in *Percepta rependere dona*, pp. 207-220.
665. Magda RAFFA, *Viaggio attraverso i volgarizzamenti romanzi e germanici della Lettera del prete Gianni*, in *Intrecci di motivi e temi*, pp. 269-282.
666. Carmela RIZZO, *La prima edizione di un testo anglosassone: un falso (?) elisabettiano*, in *Falso e falsi*, pp. 123-138.
667. Chiara SIMBOLOTTI, "...Logi ignis...rex quidam Jutorum". *I due volti di Grendel nella prima edizione del Beowulf di Grímur Jónsson Thorkelin*, in *I Germani in Tacito*, pp. 323-352.
668. Chiara SIMBOLOTTI, *Grendel, il mostro addomesticato. Dall'oscurità dell'antro al buio in sala*, in *Comparatistica e intertestualità: Studi in onore di Franco Marengo*, a c. di G. Sertoli ed al., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 1007-1016.
669. Lucia SINISI, *John of Wallingford. Lichfield Chronicle. Norwich Chronicle. Robert of Swaffham. Chronicle of Louth Park Abbey. Byrhtferth of Ramsey. Chronicle of Holyrood. Chronica monasterii de Alnewyke*, in *Encyclopedia of Medieval Chronicles*, vol. 2, Brill, Leiden 2010.
670. Loredana TERESI, *Migrating Maps: the Case of the 'Three-Dimensional' Diagram for the quinque circuli mundi*, in *Practice in Learning: The Transfer of Encyclopaedic Knowledge in the Early Middle Ages*, a c. di R. H. Bremmer e K. Dekker (Mediaevalia Groningana, n.s. 16), Peeters, Leuven 2010, pp. 257-283.
671. Loredana TERESI, *Da yfelan ungifa: quando il diavolo ci mette la coda...*, in *Falso e falsi*, pp. 139-150.
672. Francesca TORIELLO, *La leggenda di s. Maria Egiziaca. Aspetti simbolici e adattamenti culturali germanici e romanzi*, in *Intrecci di motivi e temi*, pp. 283-300.

673. Paolo VACIAGO, *Santi pollici verdi*, in *Percepta rependere dona*, pp. 285-304.

2011

674. Filippa ALCAMESI, *The Old English Glosses in the First Corpus Glossary: Cambridge, Corpus Christi College 114*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 509-539.
675. Mauro CAMIZ, *Aspetti linguistici e loro implicazione nella tradizione manoscritta dell'Inno kentico e del Salmo kentico*, in *Lettura di Heliand*, pp. 225-270.
676. Maria Amalia D'ARONCO, *Anglo-Saxon Medical and Botanical Texts, Glosses and Glossaries after the Norman Conquest: Continuations and Beginnings. An Overview*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 229-248.
677. Giuseppe D. DE BONIS, *Glossing the Adjectives in the Interlinear Gloss to the Regularis Concordia in London, British Library, Cotton Tiberius A.iii*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 443-476.
678. Maria Caterina DE BONIS, *The Interlinear Glosses to the Regula Sancti Benedicti in London, British Library, Cotton Tiberius A.iii: A Specimen of a New Edition*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 269-298.
679. Maria Rita DIGILIO, *The Fortune of Old English Glosses in Early Medieval Germany*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 371-394.
680. Claudia DI SCIACCA, *Glossing in Late Anglo-Saxon England: A Sample Study of the Glosses in Cambridge, Corpus Christi College 448 and London British Library, Harley 110*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 229-336.
681. Concetta GILIBERTO, *Precious Stones in Anglo-Saxon Glosses*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 119-152.
682. Omar KHALAF, *Gospatic's Writ: una nuova interpretazione dell'origine del testo alla luce dell'analisi storico-linguistica*, in *Lettura di Heliand*, pp. 271-284.
683. Omar KHALAF, *Lord Rivers and Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264: a Speculum for the Prince of Wales?*, in «Journal of the Early Book Society», 14 (2011), pp. 239-250.
684. Omar KHALAF, *An Unedited Fragmentary Poem by Antony Woodville. Earl Rivers in Oxford, Bodleian Library, Ms Bodley 264*, in «Notes and Queries», 58 (2011), pp. 487-490.
685. Loredana LAZZARI, *Learning Tools and Learned Lexicographers: The Antwerp-London and the Junius 71 Latin-Old English Glossaries*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 179-208.
686. Patrizia LENDINARA, *The figura etimologica in Old English*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 155-175.
687. Patrizia LENDINARA, *'The Source of Damasus'. Inquiry on the Proper Time*

- to Celebrate Mass in London, *British Library, Stowe 944 and in London, British Library, Cotton Caligula A XV*, in *Fact and Fiction from the Middle Ages to Modern Times, Essays Presented to H. Sauer on the Occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday - Part II*, a c. di R. Bauer e U. Krischke (Münchener Universitätschriften. Texte und Untersuchungen zur Englischen Philologie, 37), Peter Lang, Frankfurt am Main 2011, pp. 47-66.
688. Patrizia LENDINARA, *Glossing Abbo in Latin and the Vernacular*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 475-508.
689. Patrizia LENDINARA, 'In a Grove': Old English bearu in the Exeter Book riddles, in *Medie Varia: un liber amicorum per Giuseppe Brunetti*, a c. di Alessandra Petrina, Unipress, Padova 2011, pp. 49-87.
690. Anna Maria LUISELLI FADDA, *Anime viventi e anime morte. Lessico, idee, rappresentazioni figurative e letterarie nell'Inghilterra anglosassone*, in «Romanobarbarica», 20 (2011), pp. 129-155.
691. Maria Elena RUGGERINI, *A Just and Riding God: Christ's Movement in The Descent into Hell*, in *Myths, Legends and Heroes: Essays on Old Norse and Old English Literature*, a c. di D. Anlezark, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London 2011, pp. 206-224.
692. Lucia SINISI, *From York to Paris: Reinterpreting Alcuin's virtual tour of Continent*, in H. Sauer e J. Story (a c. di), *Anglo-Saxon England and the Continent*, ACMRS, Temple (Arizona) 2011, pp. 275-292.
693. Loredana TERESI, *Making Sense of Apparent Chaos: Recontextualising the So-Called «Note on the Names of Winds» (B 24.5)*, in *Rethinking and Recontextualizing Glosses*, pp. 415-442.

## ANTICO FRISONE

2003

694. Patrizia LENDINARA, *Il lessico dell'antico frisone*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 3-52.
695. Concetta GILIBERTO, *The fifteen Signs of Doomsday of the first Riustring Manuscript*, in *Advances in Old Frisian Philology*, a c. di R. Bremmer et al. (Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik, 64), Rodopi, Amsterdam 2007, pp. 129-152.

## FAROESE

2006

696. Chiara BENATI, *Faroese: una lingua nazionale sotto assedio?*, in «AION-Sez. germ.», XV (2006), pp. 319-333.

2008

697. Chiara BENATI, *Faroese: a National Language under Siege?*, in *Rights, Promotion and Integration Issues for Minority Languages in Europa*, a c. di T. M. S. Priestly - C. Williams, Palgrave Macmillan, Houndmills 2008, pp. 283-297.

2009

698. Chiara BENATI, *Ásmund á austrvega: The Faroese Oral Tradition on Ásmund and its Relation to the Icelandic Saga*, in *Á austrvega. Saga and East Scandinavia. Preprints Papers on the 14<sup>th</sup> International Saga Conference*, Uppsala 9-15 agosto 2009, I, Gävle University Press, Gävle 2009, pp. 110-118.
699. Chiara BENATI, *Pecore, cani, balene. Il lessico della natura nei testi giuridici faroesi medievali*, in «Quaderni di Palazzo Serra», 17 (2009), [www.disclit.unige.it](http://www.disclit.unige.it).
700. Chiara BENATI, *Faroese. Oral Tradition and Icelandic Saga: The Case of the Ásmund Cycle*, in «Brathair», 9 (2009), [ppg.revistas.uema.br](http://ppg.revistas.uema.br).

2010

701. Chiara BENATI, *Dietrich in the Faroes: Echoes of the German Dietrichepik in the Faroese Oral Tradition*, in *Intertextuality, Reception, and Performance: Interpretations and Texts of Medieval German Literature (Kalamazoo Papers 2007-2009)*, a c. di S. Jefferis (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), Kümmerle, Göppingen 2010, pp. 123-155.

SASSONE ANTICO

2003

702. Chiara STAITI, «*Indiculus*» und «*Gelöbnis*». *Altsächsisch in Kontext der Überlieferung*, in *Volkssprachig - Lateinisch - Mischtexte*, a c. di R. Bergmann, Winter, Heidelberg 2003, pp. 331-384.

2005

703. Anna Maria GUERRIERI, *La tecnica della citazione veterotestamentaria nel Heliand*, in *Memoria biblica e letteratura. Atti del Convegno Internazionale "All'Eterno dal Tempo". Terza Sessione, Milano, 5-7 settembre 2000*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2005, pp. 145-166.

704. Marina BUZZONI, *Re-writing discourse features: speech acts in Heliand*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 139-161.

2008

705. Maria Rita DIGILIO, *Thesaurus dei saxonica minora - Studio lessicale e glossario*, Artemide, Roma 2008, pp. 357.

2009

706. Marina BUZZONI, *'Uuarth thuo the hêlago gêt that barn an ira bôsmâ': towards a scholarly electronic edition of the Hêliand*, in *Medieval Texts*, pp. 35-55.
707. Paolo CHIESA, *Non-neutralità dell'editore e storicità dell'edizione. Qualche riflessione sulle Res gestae Saxonicae di Widuchindo*, in *Storicità del testo*, pp. 285-298.
708. Concetta SIPIONE, *Le glosse "impoetiche" del testimone lipsiense del Heliand*, in «Linguistica e filologia», 29 (2009), pp. 151-177.

2011

709. Marina BUZZONI, *La mouvance nella tradizione manoscritta di Hêliand*, in *Lettura di Heliand*, pp. 95-114.
710. Marina BUZZONI, *Per un'edizione elettronica della messiadie antico sassone*, in *Lettura di Hêliand*, pp. 115-128.
711. Marina BUZZONI, *The Electronic Hêliand Project: theoretical and practical updates*, in *Linguistica e filologia digitale: aspetti e progetti*, a c. di P. Coticelli Kurras, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 55-67.
712. Edoardo D'ANGELO, *Rex Arturus. Rex Haroldus. Sassoni e Celti nella propaganda antinormanna d'Inghilterra*, in *Lettura di Heliand*, pp. 21-30.
713. Carla FALLUOMINI, *Il lessico del Heliand*, in *Lettura di Heliand*, pp. 129-152.
714. Anna Maria GUERRIERI, *Lettura del Heliand: dottrina in poesia, il nuovo nell'antico*, in *Lettura di Heliand*, pp. 49-94.

NEDERLANDESE

2005

715. Letizia VEZZOSI, *Il medio neerlandese*, Aracne, Roma 2005, pp. 188.

2006

716. Fulvio FERRARI, *Gli 'abele spelen' nederlandesi e le origini del teatro serio in Europa*, in *La scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel medioevo*, a c. di F. Mosetti Casaretto, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 477-490.

ALTOTEDESCO ANTICO E MEDIO

2001

717. Carla DEL ZOTTO, *Exempla della tradizione esopica e zoeopica nel Welscher Gast di Tommasino di Cerclaria*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLIII (2001), 2, pp. 267-292.
718. Carla DEL ZOTTO, *Germanische Tieronomastik im Ysengrimus*, in «Onoma. Journal of the International Council of Onomastic Sciences», 36 (2001), pp. 333-350.

2002

719. Maria Giovanna ARCAMONE, *La provenienza dialettale della redazione tedesca della "Regula" (1383). Nota linguistica*, in *La "Regula" bilingue della Scuola dei calzolari tedeschi a Venezia del 1383*, a c. di L. Böninger, Il Comitato Editore, Venezia 2002, pp. 39-45.
720. Marialuisa CAPARRINI, *Il ricettario bassotedesco medio del Cod. Guelf. Helmst 1213 di Wolfenbüttel. Caratteri stilistici e sintattici*, in «AION-Sez. germ.», XII (2002), 2, pp. 45-62.
721. Fernanda CIRIMELE, *Le glosse antico alto tedesche alla Regula Pastoralis (Codex St. Galli 218)*, in «Linguistica e filologia», 15 (2002), pp. 187-210.
722. Francesco LO MONACO (a c. di), *I Giuramenti di Strasburgo (Nithard, Historiae III 5). Riflessioni sui testi e la loro conservazione*, Sestante, Bergamo 2002, pp. 126.
723. Maria Vittoria MOLINARI, *Giuramenti di Strasburgo: tradizione germanica e mediolatina tra oralità e scrittura*, in F. Lo Monaco (a c. di), *I Giuramenti di Strasburgo*, Sestante, Bergamo 2002, pp. 61-74.
724. Maria Vittoria MOLINARI, *Il Minnesang e la lirica romanza: tra rifacimento e traduzione*, in «Linguistica e filologia», 14 (2002), pp. 257-282.

2003

725. Laura AUTERI, *Dichotomien über den Tod in Gottfrieds Tristan*, in «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik», 58 (2003), pp. 73-91.

726. Laura AUTERI, *Regine e cavalieri allo specchio. Gregorio, Nibelunghi, Parzival, Tristano*, Carocci, Roma 2003, pp. 126.
727. Annalisa BRACCIOTTI, *Nomen herbae selenas. Un passo bilingue delle Curae herbarum*, in *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, a c. di R. Oniga, Il Calamo, Roma 2003, pp. 213-253.
728. Costanza CIGNI, *Le formazioni diminutive nei dialetti delle comunità walser in Italia*, in *Studi alemannici, II*, pp. 31-77.
729. Costanza CIGNI, *Il vocabolario storico-comparativo dei dialetti alemannici in Italia: finalità e problemi nell'opera di redazione*, in *Sguardi reciproci. Vicende linguistiche e culturali dell'area italoфона e germanoфона*, Atti del decimo incontro italo-austriaco dei linguisti, a c. di R. Bombi, Udine 2003, pp. 121-129.
730. M. Adele CIPOLLA, *Wunderlich, listic, heiden. Sui rifacimenti tedeschi di Albéric*, in *Medioevo romanzo e medioevo germanico a confronto*. Atti del convegno, Bologna, 12 ott. 2001, a c. di L. Formisano e G. Brunetti (Quaderni di filologia romanza - Università di Bologna, 16), Pàtron, Bologna 2003, pp. 17-34.
731. Carla DEL ZOTTO, *La città medievale nel Welscher Gast del friulano Tommasino di Cerclaria*, in «Prospero. Rivista di culture anglo-germaniche», 10 (2003), pp. 205-231.
732. Valeria DI CLEMENTE, *Contributo allo studio del Prüller Kräuterbuch: l'erbario Cod. Vindob. 1118 ff. 80v-81v*, in «Itinerari», n.s., II (2003), 1-2, pp. 71-90.
733. Maria Rita DIGILIO, *Procedure traduttologiche nell'Isidoro alto tedesco antico*, in «Medioevo e Rinascimento», XVII (2003), pp. 1-24.
734. Raffaele DI SANTO, *La parola e l'immagine nel ciclo illustrativo del Welscher Gast*, Parnaso, Trieste 2003, pp. 190.
735. Elena DI VENOSA, *Una fonte ignota del lapidario di Sankt Florian: chi era Adria?*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 257-264.
736. Dora FARACI, *Narrative Patterns in the Medieval Charm Tradition: the German Worm Charm of Codex Vaticanus, Pal. 1227*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 130 (2003), pp. 48-71.
737. Carmela GIORDANO, *Peculiarità sintattiche del dialetto vallesano di Macugnaga*, in *Studi alemannici II*, pp. 223-275.
738. Carmela GIORDANO, *Die Elucidariumsrezeption in den germanischen Literaturen des Mittelalters. Ein Überblick*, in «Mittellateinisches Jahrbuch», 38 (2003), 2, pp. 171-187.
739. Marco GIOVINI, *L'evasione e le peripezie di Adelaide di Borgogna, regina fuggiasca nei Gesta Ottonis di Rosvita di Gandersheim*, in «Studi medievali», 45 (2003), pp. 893-922.
740. Dagmar GOTTSCHALL, *Scienza in volgare: Corrado di Megenberg e la peste*

- del 1348, in *Filosofia in volgare nel Medioevo*, a c. di N. Bray e S. Sturlese (Textes et Études du Moyen Âge, 21), FIDEM, Louvain-la-Neuve 2003, pp. 107-131.
741. Roberto GUSMANI, *Interferenze di 'forma interna' tra le due versioni dei Giuramenti di Strasburgo*, in «Incontri linguistici», 26 (2003), pp. 205-221.
742. Claudia HÄNDL, *Geschichte und germanische Heldensage. Ermanarich, Odoaker, Theoderich in den Quedlinburger Annalen*, in *Runica - Germanica - Medievalia*, a c. di von W. Heizmann e A. van Nahl (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, 37), de Gruyter, Berlin / New York 2003, pp. 199-220.
743. Patrizia LENDINARA, *Presenza e collocazione dei componimenti poetici di Paolino d'Aquileia nei codici medievali*, in *Paolino d'Aquileia e il contributo italiano all'Europa carolingia*, a c. di P. Chiesa, Premariacco, 10-13 ott. 2003 (Libri e Biblioteche, 12), Forum, Udine 2003, pp. 329-371.
744. Stefania Maria MACI, *Present indicative plural forms in some plays of the Bodleian MSS Digby 133*, in «Linguistica e filologia», 16 (2003), pp. 55-78.
745. Ilenia MEINI, *I Kreuzlieder di Albert von Johansdorf*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 265-270.
746. Andrea MEREGALLI, *Aspetti del ripuario tardo-medievale nei testimoni del Niederrheinischer Orientbericht*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 271-278.
747. Maria Vittoria MOLINARI, *Die Nibelungen di Fritz Lang e il Nibelungenlied. Trasformazioni ed equivalenze tematiche e stilistiche*, in *Eroi di carta e celluloidi*, pp. 11-33.
748. Luca PANIERI, *Una nuova ipotesi fonetica sull'Umlaut primario di germ \*/a/ in antico alto tedesco*, in «Linguistica e filologia», 17 (2003), pp. 7-23.
749. Annarita POGLIANI, *Le glosse in antico alto tedesco alla Expositio Evangelii secundum Lucam di Ambrogio*, in *Studia theodisca Philologica, I*, a c. di M. Cometta, CUEM, Milano 2003, pp. 9-54.
750. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Hiltibraht e Hadubraht. Nota su due lezioni autentiche del Carme di Ildebrando*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell'Università di Firenze», XIII (2003), pp. 117-125.
751. Maria Grazia SAIBENE, *Il Perceval di Eric Rohmer: rielaborazione filmica dell'opera di Chrétien*, in *Eroi di carta e celluloidi*, pp. 35-47.
752. Verio SANTORO, *La ricezione della materia nibelungica tra Medioevo ed Età moderna: der hürnen Seyfrid*, Laveglia, Salerno 2003, pp. 200.
753. Chiara SIMBOLOTTI, *Gli Inni di Murbach*, in *I Germani e gli altri I*, pp. 295-303.
754. Paola SPAZZALI, «*von wanen kumpt ir?*»: *Per una localizzazione del Voca-*

bulario Todescho e Italiano, in *Studia theodisca Philologica*, I, a c. di M. Cometta, CUEM, Milano 2003, pp. 55-132.

2004

755. Laura AUTERI, *Mostri amici nel Medioevo tedesco: gli esempi dello Herzog Ernst (c. 1180) e del Parzival (1200/10) di Wolfram von Eschenbach*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 85-104.
756. Chiara BENATI, *La figura dell'interprete nella lega anseatica: 'Wer he erst unrecht getolket, men solde den tolke den tunge mit der wortelen afsniden'*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 193-204.
757. Eleonora CIANCI, *Incantesimi e benedizioni nella letteratura tedesca medievale (IX-XIII sec.)*, Kümmerle, Göppingen 2004, pp. 320.
758. Costanza CIGNI, v. E. Fazzini, n. 767.
759. M. Adele CIPOLLA, *Autorappresentazione aristocratica e committenza letteraria fra imperatori e principi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo volgare*, a c. di P. Boitani et al., ed. Salerno, Roma 2004, pp. 91-167.
760. Michael DALLAPIAZZA, *Medieval Tristan and fin de siècle Aestheticism: Georg Kaisers König Hahnrei*, in *Of Remembraunce the Key: Medieval Literature and its Impact through the Ages. Festschrift for Karl Heinz Göller on the Occasion of his 80th Birthday*, a c. di U. Böker, Frankfurt am Main 2004, pp. 203-214.
761. Carla DEL ZOTTO, *Dall'allegoria alla satira. Gli animali nella poesia tedesca medievale*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 197-227.
762. Valeria DI CLEMENTE, *Il lessico dello Innsbrucker Arzneibuch e del Prüller Kräuterbuch*, Tesi di dottorato, Arezzo 2004, pp. 592.
763. Elena DI VENOSA, *Diffusione e ricezione dei trattati mineralogici in area tedesca: considerazioni socioletterarie*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 351-365.
764. Gian Luca FALANGA, *Una lettura comparata della versione feroese dei Nibelunghi*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 205-234.
765. Dora FARACI, *Il sole che si ferma: Mirabilia Dei in un incantesimo tedesco contra vermes*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 367-394.
766. Elisabetta FAZZINI, *Aspetti dell'interferenza linguistica e culturale nelle comunità walser*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 95-116.
767. Elisabetta FAZZINI / Costanza CIGNI, *Vocabolario comparativo dei dialetti walser in Italia*, vol. I: A-B, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.
768. Concetta GILIBERTO, *I segni del Giudizio della famiglia «Ava» e gli aspetti innovativi del poemetto del ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 717*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 253-294.

769. Dagmar GOTTSCHALL, *Considerazioni sullo sviluppo di un linguaggio scientifico alto tedesco medio nel XIV secolo*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 335-349.
770. Dagmar GOTTSCHALL, *Konrad von Meigenbergs Buch von den natürlichen Dingen. Ein Dokument deutschsprachiger Albertus Magnus-Rezeption im 14. Jahrhundert* (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 83), Brill, Leiden / Boston 2004, pp. VI+378.
771. Roberto GUSMANI, *Un prontuario di conversazione bilingue come documento di una varietà dialettale dell'alto tedesco antico*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 159-191.
772. Concetta GILIBERTO, *Ibridazioni tra il Fisiologo e I Segni del giudizio*, in *Fabelwesen, mostri e portenti*, pp. 157-91.
773. Patrizia LENDINARA, *Old High German niunouga 'lamprey' and the glosses in a manuscript of the Quid suum virtutis*, in *Entstehung des Deutschen. Festschrift für H. Teifenhach*, a c. di A. Greule et al. (Jenär Germanistische Forschungen, 17), Winter, Heidelberg 2004, pp. 271-286.
774. Cristina MICALIZZI, *Denominazioni popolari di alcuni fitonimi nelle glosse in alto tedesco antico*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 269-280.
775. Celestina MILANI, *Diari di viaggio in Frühneuhochdeutsch (sec. XV)*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 229-252.
776. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Deutsch Katzelmacher 'Italiener'*, in *Etymologie, Entlehnungen und Entwicklungen, Festschrift für J. Koivulehto zum 70. Geburtstag*, a c. di I. Hyvärinen et al. (Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki, 63), Helsinki 2004, pp. 351-354.
777. Chiara SIMBOLOTTI, *Il fenomeno delle 'doppie glosse' nella versione alto tedesca antica degli Inni di Murbach*, in *I Germani e gli altri II*, pp. 297-323.
778. Paola SPAZZALI, *«Ich mach regen»: Il Vocabulario Todescho e Italiano*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 395-404.
779. Chiara STAITI, *La supremazia dei costumi tedeschi in Walther. Contributo alla storia dell'aggettivo deutsch*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 405-426.
- 2005
780. Maria Grazia CAMMAROTA, *Tannhäuser dopo Tannhäuser*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 281-316.
781. Maria Grazia CAMMAROTA, *Tannhäuser's Kreuzlied: A Rewriting of Walther's Elegy?*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 95-118.
782. Costanza CIGNI, *Plurilinguismo nelle glosse al Liber de cultura hortorum*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 15-37.

783. M. Adele CIPOLLA, *Wolfram von Eschenbach: Parzival*, in *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, a c. di M. A. Liborio et al., Mondadori, Milano 2005, pp. 1117-1170.
784. Michael DALLAPIAZZA, *Der Orient im Werk Wolframs von Eschenbach*, in *Deutsche Kultur und Islam am Mittelmeer*, a c. di L. Auteri e M. Cottone, Kümmerle, Göppingen 2005, pp. 197-119.
785. Maria Rita DIGILIO, *Il ruolo della mise en page nelle traduzioni di Monsee*, in «AION-Sez. germ.», XV (2005), 1-2, pp. 51-76.
786. Elena DI VENOSA, *Die deutschen Steinbücher des Mittelalters. Magische und medizinische Einblicke in die Welt der Steine*, Kümmerle, Göppingen 2005, pp. 130.
787. Elena DI VENOSA, *Il glossario arabo di Breydenbach: tracce di una tradizione plurilingue negli errori di traduzione*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 57-78.
788. Fulvio FERRARI, *La reinvenzione della tradizione: riscritture fantasy della materia nibelungica*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 237-262.
789. Fulvio FERRARI, *Castelli, regge, foreste: spazi e costruzioni dell'alterità nella tradizione nibelungica*, in «La torre di Babele», 3 (2005), pp. 15-25.
790. Fulvio FERRARI, *Correcting traditions and inventing history: the manipulation of mythology and of the past in the Nibelungen-literature of the 19th and 20th centuries*, in *The Garden of Crossing Paths*, pp. 45-61.
791. Carmela GIORDANO, *Il viaggio di un testo nel tempo: Cosmografia e geografia nel «Lucidarius» tedesco, dai manoscritti alle stampe*, in *Testi cosmografici*, pp. 71-94.
792. Elena GIOVANNINI, *L'immagine dell'Islam nella letteratura di viaggio tardomedievale: prospettive a confronto* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), Kümmerle, Göppingen 2005, pp. 256.
793. Dagmar GOTTSCHALL, "Man möchte wunder tuon mit Worten" (Predigt 18). *Zum Umgang Meister Eckharts mit Wörtern in seinen deutschen Predigten*, in *Meister Eckhart in Erfurt*, a c. di A. Speer (Miscellanea Mediaevalia, 32), de Gruyter, Berlin / New York 2005, pp. 427-449.
794. Maria GRIMALDI, *Osservazioni sull'uso degli aggettivi in Die Hochzeit*, in «AION-Sez. germ.», XV (2005), 1-2, pp. 77-97.
795. Simona LEONARDI, *Da una lingua all'altra: esempi di concettualizzazione della traduzione nel medioevo tedesco*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 105-127.
796. Tommaso MARANI, *La triuwe nell'Engelhard di Konrad von Würzburg e nel Tristan di Gottfried von Strassburg*, in «AION-Sez. germ.», n. s., XV (2005), 1-2, pp. 99-129.
797. Andrea MEREGALLI, *La descrizione degli animali nel «Niederrheinischer Orientbericht»*, in *Testi cosmografici*, pp. 187-206.

798. Celestina MILANI, *Lingua e testo della «Pilgerreise des letzten Grafen von Katzenelnbogen» (a. 1433-1434)*, in *Testi cosmografici*, pp. 207-238.
799. Giovanna PRINCI BRACCINI, *La Tuscanese del Merigarto*, in *Atti del X Convegno di Onomastica e Letteratura*, «Il nome nel testo», VII (2005), pp. 289-313.
800. Annarita PUGLIANI, *Intrecci linguistici in alcune glosse paoline del Medioevo tedesco (ms. Karlsruhe, BLB., Aug. Perg. 83°)*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 227-246.
801. Miriam RAVETTO, *Le trasformazioni sintattiche del Frühneuhochdeutsch valutate da tre grammatici del tempo*, in «Linguistica e filologia», 21 (2005), pp. 85-112.
802. Verio SANTORO, *Stirb und werde! Metamorfosi di Sigfrido, il re del Niederland*, in *Riscritture del testo medievale*, pp. 219-235.

## 2006

803. Chiara BENATI, *Coppie sinonimiche bilingui nel lessico del Buch der Chirurgia di Hieronymus Brunschwig*, in «Schola Salernitana - Annali», XI (2006), pp. 301-329.
804. Donata BULOTTA, *La definizione del concetto di 'popolo' nelle fonti tedesche antiche*, Aracne, Roma 2006, pp. 152.
805. Maria Grazia CAMMAROTA, *Tannhäuser: Le liriche del Codice Manesse*, Sestante, Bergamo 2006, pp. 306.
806. Fernanda CIRIMELE, *Le glosse antico alto tedesche alla Regula Pastoralis (Codex St. Galli 218)*, in «Linguistica e filologia», 23 (2006), pp. 187-209.
807. Valeria DI CLEMENTE, *Patologie e medicinali nello Zürcher Arzneibuch*, in «Linguistica e filologia», 22 (2006), pp. 19-53.
808. Elisabetta FAZZINI, *Gli studi sui dialetti walser in Italia*, in *Walsersprache*, Aosta 2-3 dic. 2005, a c. di S. Gilardino, Lechateau, Aosta 2006, pp. 51-60.
809. Fulvio FERRARI, *Tra agiografia ed epica: la leggenda di San Servazio di Heinric van Veldeken*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 151-178.
810. Laura GHERARDINI, *Il testimone fiorentino del Tristano di Goffredo di Strasburgo*, in *La giovane germanistica italiana*, a c. di E. De Angelis (Jacques e i suoi quaderni), Pisa 2006, pp. 106-117.
811. Dagmar GOTTSCHALL, *La natura del corpus omiletico di Meister Eckhart*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 41-64.
812. Dagmar GOTTSCHALL, *Wissenschaft bei Konrad von Megenberg. Seine Texte zur Pest von 1348*, in *Konrad von Megenberg und sein Werk*, a c. di Märkl et al., Beck, München 2006, pp. 202-227.

813. Dagmar GOTTSCHALL, *Conrad of Meigenberg and the Causes of the Plague. A Latin Treatise on the Black Death composed ca. 1350 for the Papal Court in Avignon*, in *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique à la Cour des Papes d'Avignon*, a c. di J. Hamesse (FIDEM, Textes et Études du Moyen Âge, 28), Brepols, Louvain-la-Neuve 2006, pp. 319-332.
814. Claudia HÄNDL, *S. Osvaldo protagonista della poesia giullaresca. Le rielaborazioni della leggenda del santo in testi tedeschi tardomedievali*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 179-203.
815. Simona LEONARDI, *Il Gregorius di Hartmann von Aue: un testo agiografico?*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 205-229.
816. Andrea MEREGALLI, *Le traduzioni tedesche della Historia trium regum di Giovanni da Hildesheim: stato delle ricerche e prospettive*, in *La giovane germanistica italiana*, a c. di E. De Angelis (Jacques e i suoi quaderni), Pisa 2006, pp. 95-105.
817. Celestina MILANI, *Momenti agiografici nel Pilgerbüchlein del 1444*, in *Testi agiografici e omiletici*, pp. 231-253.
818. Maria Vittoria MOLINARI, *Sulla formazione del lessico giuridico tedesco in epoca carolingia*, in *Studi linguistici in onore di R. Gusmani*, a c. di R. Bombi et al., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 1183-1197.

2007

819. Maria Giovanna ARCAMONE, *Gli indici del Codex Diplomaticus Amiantinus (CDA), vol. III.2: La collaborazione fra storici e linguisti*, in *La Tuscia nell'alto e pieno Medioevo. Fonti e temi "territoriali" e "generalisti"*, in memoria di W. Kurze, a c. di M. Marrocchi e C. Prezzolini, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 125-134.
820. Maria Giovanna ARCAMONE, *La nominatio nel Povero Enrico di Hartmann von Aue*, in *Studi di Onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a c. di D. De Camilli, GEI, Pisa / Roma 2007, pp. 9-13.
821. Chiara BENATI, *Laurin e Walberan. Introduzione, traduzione dall'altotedesco medio e commento*, ed. ETS, Pisa 2007, pp. 172.
822. Marialuisa CAPARRINI, *L'espressione del futuro in altotedesco proto moderno sulla base della testimonianza della tradizione manoscritta dello Sprachbuch italo-tedesco*, in «Linguistica e filologia», 24 (2007), pp. 85-107.
823. Eleonora CIANCI, *Emarginati o clandestini: modalità di annotazione degli incantesimi nei manoscritti medievali di area tedesca*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 51-67.
824. Eleonora CIANCI, *La ricezione della medicina araba nell'Occidente medievale*, in *Ricerca e didattica tra le due sponde*, a c. di E. Fazzini, Carabba, Pescara 2007, pp. 151-171.

825. Eleonora CIANCI, *Dem daz gut vbel werre: un nuovo incantesimo in alto tedesco medio*, in «Merope», 51-52 (2007), pp. 229-245.
826. Michael DALLAPIAZZA, *Das buoch von dem übeln wibe*, in «Cristallîn wort. Hartmann-Studien», 1 (2007), pp. 173-190.
827. Michael DALLAPIAZZA, *Island im Merigarto und bei Adam von Bremen*, in «Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft», 16 (2006-2007), pp. 17-32.
828. Michael DALLAPIAZZA, *Motivi 'faustiani' nella letteratura medievale*, in «Humanitas», 62 (2007), pp. 868-878.
829. Carla DEL ZOTTO, *Heinrich der Glîchesære, La volpe Reinhart*, Carocci, Roma 2007, pp. 219.
830. Carla DEL ZOTTO, *Il Reinhart Fuchs e la Scuola medica salernitana*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 49 (2007), pp. 91-104.
831. Valeria DI CLEMENTE, *Il Prüller Kräuterbuch: aspetti paleografici e grafematici del testimone Clm. 536*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 113-125.
832. Elisabetta FAZZINI, *Contatti linguistici e culturali nel Mediterraneo: i viaggiatori tedeschi del XIV e XV secolo*, in *Ricerca e didattica tra due sponde*, a c. di E. Fazzini (Quaderni del Mediterraneo, 1), Carabba, Pescara 2007, pp. 101-116.
833. Fulvio FERRARI, *Agiografia per la corte? Tradizione agiografica e tradizione epica nella Vita alto tedesca di San Servazio*, in «Hagiographica», 14 (2007), pp. 179-209.
834. Laura GHERARDINI, *Il Tristano a Firenze. Un manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale*, in «Annali della Fac. di Lettere e Filosofia - Università di Siena», XVII (2007), pp. 29-47.
835. Concetta GILIBERTO, *La rappresentazione della società tedesca del XIII secolo nei sermoni in volgare di Bertoldo da Ratisbona*, in *I Francescani e la politica*, a c. di A. Musco, Atti del Convegno internazionale di studio, Palermo 3-7 dic. 2002, Biblioteca francescana, Officina di Studi medievali, Palermo 2007, pp. 523-542.
836. Carmela GIORDANO, *Il nuovo Meister Elucidarius. Un Volksbuch*, Biblioteca Aretina, Arezzo 2007, pp. 172.
837. Elvira GLASER, *Le tecniche d'iscrizione nella prassi glossografica alto tedesca antica: nuove scoperte*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 39-50.
838. Dagmar GOTTSCHALL, *Basel als Umschlagplatz für geistliche Literatur: der Fall des fließenden Lichts der Gottheit von Mechthild von Magdeburg*, in *University, Council, City, Intellectual Culture on the Rhine 1300-1550*, a c. di M. J. Hoenen, Brepols, Turnhout 2007, pp. 137-169.
839. Dagmar GOTTSCHALL, *Cecco d'Ascoli e Corrado di Megenberg*, in *Cecco d'Ascoli. Cultura, scienza e politica nell'Italia del Trecento*, a c. di A. Rigon (Istituto storico Italiano per il Medio Evo), Roma 2007, pp. 153-166.

840. Simona LEONARDI, *Un'analisi di scriban - scriben in tedesco dalle origini alla prima età moderna: la tensione latino-volgare*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 69-94.
841. Teresa PROTO, *Proposte per un'edizione dei Geißlerlieder del 1349*, in *La giovane germanistica italiana*, Pisa 17-18 sett. 2007, a c. di E. De Angelis (Jacques e i suoi quaderni), 48, Pisa 2007, pp. 261-273.
842. Carla RIVIELLO, *I sostantivi notkeriani*, Università degli Studi di Cassino, (Studi archeologici, artistici, filologici, letterari e storici), Cassino 2007, pp. 304.
843. Verio SANTORO, Il 'Canto di Ildebrando' nell'Althochdeutsches Lesebuch di Wilhelm Braune, (1875-1994), in «Schola Salernitana», 12 (2007), pp. 39-58.
844. Verio SANTORO, *Un dimenticato problema ecdotico del Muspilli: le trascrizioni di Docen, Maßmann e Schmeller*, in «Linguistica e filologia», 25 (2007), pp. 207-235.
845. Concetta SIPIONE, *Lingua enima haec velut agrestis habetur: Otfrid di Weißenburg e i problemi della lingua theodisca*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 95-112.
846. Anna Maria VALENTE BACCI, *Le regine sante merovinge*, in *Donne Sante - Sante Donne*, a c. di Associazione F.D.A.P.A. sez. Viterbo, Sette città, Viterbo 2007, pp. 13-32.

2008

847. Maria Giovanna ARCAMONE, *La nominatio nel Gregorio di Hartmann von Aue*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 21-28.
848. Maria Giovanna ARCAMONE, *Il lessico feudale*, in *Nascita di un regno. Poteri signorili, istituzioni feudali e strutture sociali nel Mezzogiorno normanno (1130-1194)*. XVII giornate normanno sveve, a c. di R. Licinio e Fr. Violante, Adda Ed., Bari 2008, pp. 115-130.
849. Eva BANCHELLI, *Lo sberleffo di Sigfrido: Der Tod des Nibelungen di Rolf Schneider*, in *Le vite del testo*, pp. 97-116.
850. Marco BATTAGLIA, *Gli Incantesimi di Merseburgo tra oralità e tradizione colta*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 209-256.
851. Chiara BENATI, *Bilingual Glosses in Hieronymus Brunschwig's Buch der Chirurgia: a Handbook as a Source for Historical Surgical Terminology*, in *Yesterday's Words*, a c. di M. Mooijart e M. van der Waal, Cambridge Scholars Press, Cambridge 2008, pp. 124-137.
852. Chiara BENATI, v. L. Tonelli, n. 852.
853. Sandra BOSCO COLETOS, *Il lessico del Canto di Ildebrando*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 113-130.

854. Maria Grazia CAMMAROTA, *Gli amori del cantore Tannhäuser nelle riscritture di Laura Mancinelli*, in *Le vite del testo*, pp. 133-146.
855. Marialuisa CAPARRINI, *La rielaborazione in tedesco dell'Epistula Anthimi de observatione ciborum*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 333-346.
856. Eleonora CIANCI, *I rimedi verbali nel medioevo tedesco*, in «Itinerari», 3 (2008), pp. 123-145.
857. Lucia CINATO, *Il problema del mutamento semantico nelle versioni tedesche del Nibelungenlied*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 347-364.
858. Marina COMETTA, *Il sogno di Daniele in Annolied e Kaiserchronik*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 131-178.
859. Valeria DI CLEMENTE, *Appunti sulla tradizione dell'Arzneibuch Ypocratis: Bamberger Arzneibuch e Zürcher Arzneibuch a confronto*, in «Quaderni della sez. di Glottologia e Linguistica, Dip. di Studi Mediev. e Moderni, Univ. 'G. D'Annunzio' di Chieti», 19-20 (2007-2008), pp. 15-38.
860. Valeria DI CLEMENTE, *Osservazioni sugli hapax legomena nei primi ricettari medici alto-tedeschi*, in *Intorno alla Bibbia gotica*, pp. 317-328.
861. Elena DI VENOSA, *I proverbi di Johannes Agricola tratti dal Renner di Hugo von Trimberg*, in *Studia theodisca Philologica*, II, CUEM, Milano 2008, pp. 75-138.
862. Fulvio FERRARI, *Rielaborazioni medioevali della leggenda nibelungica*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 3-44.
863. Fulvio FERRARI, *Altri schermi per Sigfrido: Nibelunghi e cinema dopo Fritz Lang*, in *Le vite del testo*, pp. 35-64.
864. Enza GINI, *Non solo Minnesänger*, in *Le vite del testo*, pp. 117-132.
865. Carmela GIORDANO, *Hausbuch o Hausbücher: questione di numero o di 'genere'? La strana storia di un tipo di testo del medioevo tedesco*, in «AION-Sez. germ.», XVIII (2008), 1, pp. 1-28.
866. Carmela GIORDANO, *Libri, libri di casa e libri di famiglia. Per una provvisoria descrizione tipologica dello Hausbuch nel medioevo tedesco*, in *Ex adversis fortior resurgo. Studi in onore di P. Sabbatini Tumolesi*, a c. di R. Bertini e F. Longo, Pacini, Pisa 2008, pp. 459-466.
867. Dagmar GOTTSCHALL, *Nikolaus von Straßburg, Meister Eckhart und die cura monialium*, in *Meister Eckharts Straßburger Jahrzehnt (Meister Eckhart Jahrbuch, 2)*, Stuttgart 2008, pp. 95-118.
868. Laura GRAMMATICO, *L'elemento orientale nel Parzival di Wolfram von Eschenbach*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 365-382.
869. Maria GRIMALDI, *Riflessioni sull'unitarietà di un poema nel manoscritto di Vorau*, in *...un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 211-222.
870. Claudia HÄNDL, *Approcci metodologici alla ricerca del linguaggio giuridico germanico-tedesco: bilanci e prospettive*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 247-277.

871. Claudia HÄNDL, *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, a c. di W. Kühlmann, de Gruyter, Berlin 2008: Vol. I: *Abrogans*, pp. 14 seg.; *Albrecht von Johansdorf*, pp. 81 seg.; *Der Große Alexander*, p. 89; *Baldemann, Otto*, pp. 317 seg.; *Benediktinerregel althochdeutsche*, pp. 431 seg.; *Bernger von Horheim*, pp. 480 seg.; *Bligger von Steinach*, p. 587; *Burkhard von Hohenfels* pp. 310 seg.; Vol. II: *Erlösung*, pp. 312 seg.; *Esra und Nehemia*, p. 39; *Ezzolied*, pp. 345 seg.; *Fabri Felix*, pp. 350 seg.; *Frau von Wießenburg*, p. 549; *Frauentreue*, pp. 554 seg.; Vol. III: *Friedrich von Hausen*, pp. 14-16; *Geiler von Kaisersberg, Johannes*, pp. 138 seg.; *Geißlerlieder*, pp. 144 seg.; *Genesis (altsächsische Genesis)*, pp. 155 seg.; *Gegenbach Pamphilus*, pp. 156 seg.; *Georgslied*, pp. 171 seg.; *Gerhard von Minden*, pp. 174 seg.; *Gottfried von Neifen*, pp. 329 seg.; *Hadlaub*, pp. 564-566.
872. Andrea MEREGALLI, *Il testo medievale fra lettura e riscrittura. Momenti della tradizione della Historia trium regum in lingua tedesca*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 383-398.
873. Maria Vittoria MOLINARI, *Minnesang: Canzoni di crociata*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 179-208.
874. Elda MORLICCHIO, *Dutch Vocabulary from the North Sea to the Mediterranean*, in *Nederlandse Taal- Vertaal- en Letterkunde*, 9. Negende bijeenkomst van docenten in de Neerlandistiek, Loffredo, Napoli 2008, pp. 9-21.
875. Paola MURA, *Jung, Wotan e il 1936*, in *Le vite del testo*, pp. 177-186.
876. Serena PANTÉ, *L'immagine serve il testo? L'esempio del Narrenschiff (1494) e del Fortunatus (1509)*, in «AION-Sez. germ.», XVIII (2008), 1, pp. 37-53.
877. Annarita POGLIANI, *Intorno a un ricettario medico plurilingue del Rinascimento italiano*, in *Studia theodisca Philologica*, II, a c. di M. Cometta, CUEM, Milano 2008, pp. 9-27.
878. Teresa PROTO, *Note sulla tradizione manoscritta di due cronache tedesche tardomedievali: la cronaca di Jakob Twinger von Königshofen e la Kleine Berner Chronik*, in *Lettura di testi tedeschi medioevali*, pp. 399-410.
879. Maria Grazia SAIBENE, *Lo sguardo di Bresson sul Medioevo: Lancelot du lac*, in *Le vite del testo*, pp. 13-34.
880. Paola SPAZZALI, *La lode del corpo della Vergine nel codice di Friburgo, UB 477*, in ... *un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 395-407.
881. Livia TONELLI / Chiara BENATI, *Riflessioni metodologiche sulla classificazione delle prime grammatiche del tedesco*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 309-328.
882. Anna Maria VALENTE BACCI, *San Pietro thrîstmôd thegan 'seguace teme-*

rario' e/o gehyrsum culfran bearn 'obbediente figlio della colomba'?, in ...  
*un tuo serto di fiori in man recando*, vol. 2, pp. 447-458.

883. Anna Maria VALENTE BACCI, *San Pietro nella letteratura tedesca medievale* (Textes et Études du Moyen Âge, 44), Louvain-la-Neuve 2008, pp. XVI-224.

## 2009

884. Chiara BALDINI, *Testi pratici in contesti letterari: il caso delle Monatsregeln nel codice München Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 270*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 1-24.
885. Massimiliano BAMPI, *L'amor cortese nel Medioevo tedesco. Introduzione al Minnesang*, Cafoscarina, Venezia 2009, pp. 180.
886. Marco BATTAGLIA, *In the Beginning Was the Ring - Mythological Echoes and Heroic Allusions in the Origin of the Nibelungen Hort*, in *He hafað sundorgecynd*, pp. 289-303.
887. Chiara BENATI, *Tra esperienza diretta e tradizione classica: la terminologia di due manuali chirurgici tedeschi protomoderni*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 25-42.
888. Chiara BENATI, *Potere e autorità nel lessico e nella fraseologia del Sachsen-spiegel di Eike von Repgow*, in *Lingue e culture tra identità e potere a c. di M. Arcangeli e C. Marcato*, Bonacci, Roma 2009, pp. 87-99.
889. Sandra BOSCO COLETSOS, *Le parole del tedesco - Incontri di lingue e culture*, Rosenberg & Sellier, Torino 2009, pp. 304.
890. Maria Grazia CAMMAROTA, *Tannhäuser: Die Gedichte der Manessischen Handschrift Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Einleitung, Edition, Textkommentar. Übersetzungen von J. Kühnel (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), Kümmerle, Göppingen 2009, pp. 307.
891. Maria Luisa CAPARRINI, *Per un approfondimento dei germanismi dell'Epistula Anthimi de observatione ciborum: bridum/spiss, sodinga/prue*, in «Linguistica e filologia», 29 (2009), pp. 179-196.
892. Maria Luisa CAPARRINI, *Internazionalità e regionalità nei libri di cucina medievali di area germanica: circolazione di ricette, circolazione di parole*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 43-55.
893. M. Adele CIPOLLA, *Morte della fata e fortuna delle dinastie. Prove per una Melusina tedesca*, in *Melusine*, a c. di A. M. Babbì, Fiorini, Verona 2009, pp. 53-73.
894. Michael DALLAPIAZZA, *Wolfram von Eschenbach Parzival*, Schmidt, Winter, 2009, pp. 198.
895. Valeria DI CLEMENTE, *Testi medico farmaceutici tedeschi nell'XI e XII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 318.

896. Valeria DI CLEMENTE, *La letteratura medico-farmaceutica tedesca nel XII secolo*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 85-94.
897. Valeria DI CLEMENTE, *Latino e tedesco nella letteratura farmaceutica tedesca all'inizio del XII secolo: la ricetta per la preparazione della Grune salva*, in «Itinerari», n. s., 1-2 (2009), pp. 119-136.
898. Fulvio FERRARI, *Der frum heiden und sein kostbarer Tisch: Jans Enikels Erzählung um Saladins Tod und die Darstellung des muslimischen Ostens in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in *Religiöse Toleranz im Spiegel der Literatur. Eine Idee und ihre ästhetische Gestaltung*, a c. di B. F. W. Springer, A. Fidora, LIT Verlag, Zürich / Berlin 2009, pp. 83-91.
899. Dagmar Gottschall, *Eckhart-Rezeption in Nürnberg*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur», 138 (2009), pp. 199-213.
900. Dagmar GOTTSCHELL, *When Supernatural becomes Daily Life: Mystical Experience in the Sisterbook of Adelhausen*, in *Florilegium Mediaevale. Études offertes à J. Hamesse*, a c. di J. Meirinhos e O. Weijers, (FIDEM, Textes et Études du Moyen Âge, 50), Brepols, Turnhout 2009, pp. 259-278.
901. Claudia HÄNDL, *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, a c. di W. Kühlmann, de Gruyter, Berlin 2009: vol. IV: *Harder*, pp. 6 seg.; *Hayden, Gregor*, p. 102; *Kaiser Heinrich*, pp. 179 seg.; *Heinrich von Morungen*, pp. 195-198; *Heinrich von Rugge*, pp. 206-208; *Henselin -Henselyns boek*, pp. 208 seg.; *Gedicht von Herbst und Mai*, p. 296; *Spiele von Herbst und Mai*, pp. 296 seg.; *Herrand von Wildonje*, pp. 339 seg.; *Hiltbold von Schwangau*, pp. 437-439; *Markgraf von Hohenburg*, pp. 545-546; *Hugo von Montfort*, pp. 646-648, vol V: *Johann von Konstanz*, pp. 161-163; *Ältere Judith*, pp. 197 seg.; *Konstanzer Liebesbriefe*, pp. 637 seg.
902. Maria Vittoria MOLINARI, *Sul Palästinalied di Walthar von der Vogelweide*, in *Storicità del testo*, pp. 195-227.
903. Annarita PUGLIANI, *Il successo editoriale del Büchlein von den ausgebrannten Wässern di Michael Puff aus Schrick*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 193-211.
904. Alfredo RAMAZZOTTI, *Dal De universo di Rabano Mauro al Buch der Natur di Konrad von Meigenberg: Naturkunde e Naturallegorese nelle enciclopedie naturalistiche del medioevo tedesco*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 237-251.
905. Chiara SIMBOLOTTI, *Gli 'Inni di Murbach'. Edizione critica, commento e glossario (Ms. Junius 25)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 180 +18 tav.
906. Chiara STAITI, *Fantasia e conoscenze tecnico-scientifiche in Wolfram von Eschenbach*, in *La letteratura tecnico-scientifica*, pp. 255-278.

907. Letizia VEZZOSI, *La letteratura tecnico-scientifica nel Medioevo germanico: Fachliteratur e Gebrauchstexte*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009, pp. 278.

## 2010

908. Maria Giovanna ARCAMONE, *Sulla ricezione della materia nibelungica in età moderna*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 257-275.
909. Chiara BENATI, *The Beginnings of Till Eulenspiegel's Reception in Scandinavia*, in *Intertextuality, Reception and Performance: Interpretations and Texts of Medieval German Literature* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 758), Kümmerle Verlag, Göppingen 2010, pp. 15-34.
910. Chiara BENATI, *Dat Boek der Wundenartzstedye: The Low German Translation of Hieronymus Brunschwig's Buch der Chirurgia and its Rendering of Surgical Lexicon*, in *Webs of Words. New Studies in Historical Lexicology*, a c. di J. Considine, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 24-55.
911. Chiara BENATI, *Physical Impairment in the First Surgical Handbooks Printed in Germany*, in «Fifteenth-Century Studies», 35 (2010), pp. 12-22.
912. Maria Luisa CAPARRINI, *Le abitudini alimentari delle popolazioni germaniche nelle fonti antiche*, in *I Germani in Tacito*, pp. 283-296.
913. Carla DEL ZOTTO, *Rosvita, la poetessa degli imperatori sassoni*, Jaca Book, Milano 2010, pp. 150.
914. Elisabetta FAZZINI, *L'arte del vivere. Uno sguardo al medioevo tedesco*, in *Il conforto della ragione. Studi in onore di B. Razzotti*, a c. di E. Fazzini et al., «Itinerari», 10 (2010), pp. 211-220.
915. Elisabetta FAZZINI (a c. di), *Il tedesco superiore. Tradizione scritta e varietà parlate*, in *Alemannica. Studi linguistici, filologici e dialettologici*, 4, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 348.
916. Elisabetta FAZZINI, *Gli studi sui dialetti walser in Italia*, in *Alemannica. Studi linguistici, filologici e dialettologici*, 4, a c. di E. Fazzini, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 1-50.
917. Fulvio FERRARI, *La drammatizzazione della legenda: Der hürnen Sewfrid di Hans Sachs*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 223-240.
918. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *La 'disputa delle regine' e Procopio di Cesarea*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 135-156.
919. Giulio GARUTI SIMONE, *Wilhelm Grimm e la materia nibelungico-volsungico-teodericiana*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 209-222.
920. Laura GHERARDINI, *Il Tristano di Goffredo di Strasburgo. Edizione integrale del testimone fiorentino (B.R. 226 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)*, Kümmerle, Göppingen 2010, pp. 500.

921. Carmela GIORDANO, «Zu latin. und zů tuetsche». *Bilinguismo ed intertestualità nello Hausbuch di Michael de Leone*, in *Intrecci di motivi e temi*, pp. 139-156.
922. Laura GRAMMATICO, Wittimon e morginegiva: *la personalità giuridica femminile nelle Leges Burgundionum*, in *I Germani in Tacito*, pp. 297-322.
923. Claudia HÄNDL, *Bestandsaufnahme der deutschen Seele*, in *Studi di letteratura e linguistica dedicati a Anna Lucia Giavotto*, a c. di S. Spazzarini (Quaderni di Palazzo Serra, 18), Università degli Studi di Genova, Genova 2010, pp. 153-177.
924. Claudia HÄNDL, *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschen Literaturraumes*, von W. Kühlmann, de Gruyter, Berlin / New York, 2010:  
 Vol. VII: *Lochamer-Liederbuch*, pp. 456 seg.; *Ludwigslieder*, pp. 566-559;  
 Vol. VIII: *Meinloh von Sevelingen*, pp. 128 seg.; *Der Junge Meißner*, pp. 133 seg.; *Mersenburger Zaubersprüche*, pp. 183 seg.; *Murbacher Hymnen*, p. 443; *Muspilli*, pp. 468-470;  
 Vol. IX: *Oswald*, pp. 5-18; *Otto von Botenlauben*, pp. 38 seg.; *Peter von Reichenbach*, p. 136; *Petruslied*, p. 168.
925. Claudia HÄNDL, *Il rapporto tra testo e immagine nella tradizione nibelungica tedesca: il caso del codice* Berlin, Staatsbibliothek mgf 855, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 113-133.
926. Lorenzo LOZZI GALLO, *La Puglia e il Mezzogiorno d'Italia nella Deutsche Kaiserchronik*, in «Studi medievali», LI (2010), pp. 153-212.
927. Annarita PUGLIANI, *Le tradizioni delle 'acque ardenti' di Michael Puff aus Schrick* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 759), Kümmerle Verlag, Göppingen 2010, pp. 279.
928. Teresa PROTO, *Metrica, prosodia e melodia nel Nibelungenlied. Un approccio interdisciplinare*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 241-256.
929. Maria Grazia SAIBENE, *La traduzione delle Metamorfosi di Ovidio di Albrecht von Halberstadt*, in *Testi classici nelle lingue moderne. Primo Colloquio "Roberto Sanesi" sulla traduzione letteraria*, a c. di R. Cremante et al., Ibis, Pavia 2010, pp. 15-31.
930. Ute SCHWAB, *Zur Datierung und Interpretation des Reinhart Fuchs*. Nachdruck der Publication der 1967 mit einem textkritischen Beitrag von Klaus Düwel (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), Kümmerle, Göppingen 2010, pp. 225.
931. Alessandra TACCINI, *Bibliografia generale*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 277-306.
932. Alessandro ZIRONI, *L'ultimo grido, l'ultimo fendente: la morte di Crimilde nel Nibelungenlied*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, pp. 193-207.

2011

933. Massimiliano BAMPI, Ein heiden was der erste man / den got machen began. *Der narrative Aufbau des Toleranz-Begriffs im Willehalm Wolframs von Eschenbach*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 3 (2011), pp. 1-22.
934. Davide BERTAGNOLLI, *La tradizione manoscritta della critica a Roma e al Papa nella Bescheidenheit di Freidank: una panoramica e alcune proposte di lavoro*, in *Lettura di Heliand*, pp. 183-201.
935. Davide BERTAGNOLLI, *Hartmann von Aues Der arme Heinrich in zwei Dramen des XX. Jahrhunderts*, in *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a c. di F. Cambi e F. Ferrari (Labirinti, 134), Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2011, pp. 129-135.
936. Antonella CALARESU, *Ata. pfaffo as. gipaphi e afris. papa: considerazioni sull'etimo*, in *Lettura di Heliand*, pp. 203-224.
937. Maria Grazia CAMMAROTA, *L'alterità religiosa in Die Heidin*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 3 (2011), pp. 23-46.
938. Maria Grazia CAMMAROTA, *Freidank. L'indignazione di un poeta crociato*, Edizione critica con traduzione, saggio introduttivo e note, Carocci, Roma 2011, pp. 187.
939. Michael DALLAPIAZZA / Alessandra MOLINARI, *Wolframs Parzival und das Problem des festen Textes: Die Varianten des Bogengleichnisses*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 3 (2011), pp. 47-70.
940. Valeria DI CLEMENTE, *L'Emmeramer Rezeptar und Kräuterbuch (Clm 14851 ff. 115v-119r)*, in *Il tedesco superiore. Tradizione scritta e varietà parlate*, a c. di E. Fazzini, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 277-304.
941. Valeria DI CLEMENTE, *Vicende della letteratura medico-prognostica pseudoippocratea nell'Europa medievale: la cosiddetta Capsula Eburnea (Analogium Hippocratis, Liber Veritatis Hippocratis, Secreta Hippocratis, Secreta Democriti) e la sua ricezione in area altotedesca (XI/XII-XV sec.)*, in «Itinerari», n. s., 2 (2011), pp. 49-74.
942. Maria Rita DIGILIO, *Su alcune varianti redazionali del testimone fiorentino dell'Iwein di Hartmann von Aue*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 3 (2011), pp. 71-100.
943. Claudia HÄNDL, *Zum Marner als Minnesänger*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 3 (2011), pp. 101-134.
944. Patrizia LENDINARA, *The Scholica Graecarum glossarum and Martianus Capella*, in *Carolingian Scholarship and Martianus Capella. Ninth-Century Commentary Traditions on 'De nuptiis' in Context*, a c. di M. Teeuwen

- e S. O' Sullivan (Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages, 12), Brepols, Turnhout 2011, pp. 301-361.
945. Alessandra MOLINARI, v. M. Dallapiazza, n. 939.
946. Teresa PROTO, *Metrica orale e tradizione scritta: l'esempio dei wechsell neidhartiani*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 3 (2011), pp. 201-224.
947. Teresa PROTO, *Against an isochronous interpretation of the Nibelungen meter*, in *Current Trends in Metrical Analysis*, a c. di Ch. Küper, Peter Lang, Frankfurt am M. / Berlin 2011, pp. 291-305.
948. Maria Grazia SAIBENE, *Hermann di Turingia, politico e mecenate, alla luce della poesia cortese*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 3 (2011), pp. 225-256.
949. Carolina STROMBOLI, *I germanismi nelle varietà italo-romanze: alcuni esempi*, in *L'etimologia*, Atti del XXXV convegno S.I.G., a c. di A. Manco e D. Silvestri, Il Calamo, Napoli 2011, pp. 329-334.

## BASSO TEDESCO

2004

950. Paolo MARELLI, *Il sistema dei casi del basso-tedesco medio e dello svedese antico*, in *Le lingue e le letterature germaniche*, pp. 101-112.

2006

951. Chiara BENATI, *L'influenza del bassotedesco sulla fraseologia dello svedese tra Medioevo e Età Moderna* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), Kümmerle, Göppingen 2006, pp. 618.
952. Marialuisa CAPARRINI, *La letteratura culinaria in bassotedesco medio. Un'indagine linguistica e storico-culturale sulla base del ricettario di Wolfenbüttel (Cod. Guelf. Helmst. 1213)*, Kümmerle, Göppingen 2006, pp. 273.

2009

953. Dario BULLITTA, *Prestiti bassotedeschi nella Saga di Heilagrar Önnu: i termini senza modello testuale*, in *Le rune*, pp. 303-324.

2011

954. Fulvio FERRARI, *La letteratura in basso-tedesco medio: una panoramica e qualche prospettiva di studio*, in *Lettura di Heliand*, pp. 1-20.

## LONGOBARDO

2002

955. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Langobarden*, in *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionwissenschaft*, a c. di H. D. Betz et al., Mohr Siebeck, Tübingen 2002, pp. 74-75.

2004

956. Elisabetta FAZZINI, *Testimonianze longobarde in Abruzzo: gli antroponimi del IX sec. nel Chronicon Casauriense*, in «Itinerari», 1 (2004), pp. 55-102.
957. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *L'incontro delle culture latina e germanica nell'Italia longobarda alla luce dell'antroponimia*, in *Akkulturation: Probleme einer germanisch-romanischen Kultursynthese in Spätantike und frühem Mittelalter*, a c. di D. Hägermann et al., de Gruyter, Berlin / New York 2004, pp. 204-220.
958. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Amund, anagrif, astalin e idoneus: nuove etimologie e significati autentici di quattro parole longobarde*, in «Quaderni del Dipartimento di linguistica dell'Università di Firenze», XIV (2004), pp. 163-168.
959. Alessandro ZIRONI, *Il monastero longobardo di Bobbio. Crocevia di uomini, manoscritti e culture* (Collana istituzioni e società, 3), Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2004, pp. 204.

2005

960. Francesco LO MONACO, v. C. Villa, n. 963.
961. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Precoci competenze linguistiche nell'erudizione storico-antiquaria: le presenze longobarde nel Glossarium Archaologicum di Henry Spelman*, in «Quaderni del Dipartimento di linguistica dell'Università di Firenze», XV (2005), pp. 253-265.
962. Piergiuseppe SCARDIGLI, *Von langobardischen Königen und Herzögen. Möglichkeiten und Grenzen der namenkundlichen Betrachtungsweise*, in *Die Langobarden. Herrschaft und Identität*, a c. di W. Pohl e P. Erhart (Denkschriften. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse, 329. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters), Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2005, pp. 445-476.
963. Claudia VILLA / Francesco LO MONACO, *Cultura e scrittura nell'Italia longobarda*, in *Die Langobarden. Herrschaft und Identität*, a c. di W.

Pohl e P. Erhart (Denkschriften. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse, 329. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters), Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2005, pp. 503-523.

964. Maria VÖLLONO, *Plurilinguismo nell'Italia postlongobarda: considerazioni a proposito della presenza longobarda e franca e suoi riflessi linguistici*, in *Il plurilinguismo in area germanica*, pp. 271-300.
965. Maria VÖLLONO, *Methodik und Probleme bei der Erforschung des Langobardischen am Beispiel einiger juristischen Fachbegriffe: mundoald, launegild, sculdhais*, in *Die Langobarden. Herrschaft und Identität*, a c. di W. Pohl e P. Erhart (Denkschriften. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse, 329. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters), Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2005, pp. 477-503.

## 2006

966. Antonietta AMATI CANTA, Meffium, morgincap, mundium. *Consuetudini matrimoniali longobarde nella Bari medievale*, Palomar, Bari 2006, pp. 238.
967. Elisabetta FAZZINI, *Aspetti della presenza longobarda in Abruzzo*, in *L'arguta intenzione. Studi in onore di G. Micks*, a c. di A. Mariani e F. Marroni, Liguori, Napoli 2006, pp. 297-306.
968. Maria VÖLLONO, *Lingua e tradizione: identità e ricerca di identità nel Ducato di Benevento*, in «AION-Sez. germ.», n. s., XVI (2006), 2, pp. 29-41.

## 2007

969. Antonietta AMATI / Lucia SINISI, *Incontri di culture e particolarismi grafici in Italia meridionale: la littera langobardisca 'Bari type'*, in *I Germani e la scrittura*, pp. 209-227.
970. Claudio AZZARA, *Il regno longobardo in Italia e i Tre Capitoli*, in *The Crisis of the Oikoumene*, a c. di C. Chazelle, Brepols, Turnhout 2007, pp. 209-222.
971. Nicoletta FRANCOVICH ONESTI, *I Longobardi nel Sud, cultura scritta e tracce linguistiche*, in *Presenze longobarde in Italia meridionale. Il caso della Puglia*, a c. di L. Sinisi, Longo, Ravenna 2007, pp. 41-49.
972. Elda MORLICCHIO, *Itinerari lessicali longobardi in Puglia*, in *Presenze longobarde in Italia meridionale. Il caso della Puglia*, a c. di L. Sinisi, Longo, Ravenna 2007, pp. 51-59.
973. Lucia SINISI v. A. Amati, n. 969.

## 2008

974. Maria Giovanna ARCAMONE, *Langobardisch (Lombard)*, in *Wieser Enzyklopädie / Wieser Encyclopaedia. Sprachen des Europäischen Westens / Western European Languages, II (J-Z)*, a c. di U. Ammon e H. Haarmann, Wieser Verlag, Klagenfurt 2008, pp. 99-104.
975. Giovanna PRINCI BRACCINI, *Tre parole delle Leges Langobardorum (astus, axagia, arbitraria): una restituzione e due sottrazioni al mediolatino*, in «Studi mediolatini e volgari», LIV (2008), pp. 149-162.

## 2009

976. Valeria CIPOLLONE / Manuel DE MARTINO, *Note per una prima sistemazione del materiale epigrafico altomedievale di Chiusi: le 'tavole longobarde' della chiesa di Santa Mustiola*, in *Goti e Longobardi a Chiusi*, pp. 43-52.
977. Manuel DE MARTINO. v. V. Cipollone, n. 976.
978. Daniela FRUSCIONE, *Documenti longobardi di Chiusi*, in *Goti e Longobardi a Chiusi*, pp. 85-103.
979. Annamaria PAZIENZA, *Chiusi longobarda: antiquari, storici e archeologici tra ideologie e memorie locali*, in *Goti e Longobardi a Chiusi*, pp. 55-70.

## 2010

980. Claudio AZZARA, *L'influsso della religione e della chiesa cattoliche sul diritto dei Longobardi*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 2 (2010), pp. 1-20.
981. Silvia BELLOCCHIO, *A cui tu stessa il crine recidesti, osservazioni sulla rappresentazione di un costume longobardo nelle parole di Manzoni*, in *Comparatistica e intertestualità: Studi in onore di F. Marengo*, a c. di G. Sertoli e al., Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 183-190.
982. Carla FALLUOMINI, *Il ducato longobardo di Chusi: le testimonianze linguistiche*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 2 (2010), pp. 21-66.
983. Daniela FRUSCIONE, *Documenti longobardi e questione dell'effettività delle leggi*, in «Filologia germanica / Germanic Philology», 2 (2010), pp. 103-132.

## 2011

984. Claudia HÄNDL, *Considerazioni sulla posizione giuridica della donna longobarda*, in *Saggi in onore di P. Scardigli*, pp. 141-153.

## CIMBRO

2003

985. Luca PANIERI, *Il cimbro nel panorama linguistico europeo*, in «Quaderni di cultura cimbra», 49 (2003), pp. 5-22.

2005

986. Luca PANIERI, *Il cimbro dei sette Comuni. Raccolta di contributi storico-linguistici*, Ediz. del Noce, Campo San Pietro 2005, pp. 172.
987. Luca PANIERI, *Il cimbro come patrimonio storico-linguistico*, in *Lingua madre, madre terra*, Atti del Seminario 25-26 febr. 2005, Provincia autonoma di Trento, Trento 2005, pp. 69-81.
988. Luca PANIERI, *Verso il recupero della tradizione linguistica cimbra*, in *Laboratorio di ricerca per la valorizzazione e la diffusione della lingua e della cultura dei Cimbri*, Ufficio scolastico regionale per il Veneto, Venezia 2005, pp. 10-20.

2006

989. Luca PANIERI, *Il progetto 'Zimbarbort' per il recupero del patrimonio linguistico cimbro*, in *Lesser Used Languages and Computer Linguistics*, Atti del Convegno Bolzano 27-28 ott. 2005, Europäische Akademie Bozen - Accademia Europea Bolzano, Bolzano 2006, pp. 297-305.
990. Luca PANIERI, *Nella terra dei Cimbri*, «Academia», aprile 2006, pp. 46-48.
991. Luca PANIERI et al. (a c. di), *Bar lirnen z'schraiba un zo reda az be biar. Grammatica del cimbro di Luserna / Grammatik der zimbrischen Sprache von Lusérn*, Regione Autonoma Trentino Alto Adige / Südtirol - Istituto Cimbro / Kulturinstitut Lusérn, Trento / Luserna 2006, pp. 400.

2008

992. Luca PANIERI, *La questione 'cimbra' alla luce della linguistica diacronica*, in *La linguistica germanica oggi*, pp. 279-308.

2009

993. Luca PANIERI, *Note integrative alla Grammatica del cimbro di Luserna /*

*Grammatik der zimbrischen Sprache von Lusérn: Ergänzende Erläuterungen*, Regione Autonoma Trentino-Alto Adige, Trento 2009, pp. 16.

2010

994. Luca PANIERI, *L'identità linguistica cimbra sotto la lente della filologia germanica*, in *Il cimbro negli studi di linguistica*, a c. di E. Bidese, Unipress, Padova 2010, pp. 25-40.

2011

995. Valeria DI CLEMENTE, *Per uno studio delle isole linguistiche cimbre in Italia: introduzione e orientamento bibliografico*, in *Il tedesco superiore. Tradizione scritta e varietà parlate*, a c. di E. Fazzini, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 225-255.



## ELENCO DEGLI AUTORI

- ALCAMESI Filippa, 242, 275, 290, 537, 538, 568, 643, 674.  
AMATI CANTA Antonietta, 966, 969.  
AMICO Valentina, 254, 260, 291.  
ANDREANI Angela, 612.  
ARCAMONE Giovanna, 89, 90, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 179, 184, 185, 186, 199, 200, 216, 719, 819, 820, 847, 848, 908, 974.  
AUTERI Laura, 725, 726, 755.  
AZZARA Claudio, 237, 970, 980.
- BACIGALUPO Massimo, 449.  
BALDINI Chiara, 884.  
BAMPI Massimiliano, 316, 336, 350, 351, 352, 377, 383, 397, 409, 885, 933.  
BANCHELLI Eva, 849.  
BASSI Roberta, 569.  
BATTAGLIA Marco, 6, 17, 69, 130, 309, 317, 353, 378, 384, 410, 850, 886.  
BATTISTA Simonetta, 354.  
BELLANTE Marco, 234.  
BELLI Federico, 180, 187.  
BELLOCCHIO Silvia, 247, 276, 277, 981.  
BENATI Chiara, 91, 170, 310, 355, 356, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 756, 803, 821, 851, 852, 887, 888, 909, 910, 911, 951.  
BERTAGNOLLI Davide, 613, 644, 934, 935.  
BEZZO Luisa, 539.  
BONGETTA Davide, 450.  
BOSCO COLETSOS Sandra, 853, 889.  
BRACCINI Mauro, 92.  
BRACCIOTTI Annalisa, 93, 570, 727.  
BROCCIAS Cristiano, 571.
- BRUNETTI Giuseppe, 440, 451, 466, 483, 484, 485, 512, 513, 540, 572, 573, 574, 575, 614, 615.  
BULLITTA Dario, 953.  
BULOTTA Donata, 171, 541, 804.  
BUZZONI Marina, 39, 58, 94, 114, 278, 337, 452, 576, 645, 704, 706, 709, 710, 711.
- CALARESU Antonella, 936.  
CALDARA Sara, 115.  
CAMIZ Mauro, 190, 577, 675.  
CAMMAROTA Maria Grazia, 40, 70, 116, 780, 781, 805, 854, 890, 937, 938.  
CANALA Alessandra, 220.  
CANTELLI BERARDUCCI Silvia, 71, 542.  
CAPARRINI Marialuisa, 117, 131, 720, 822, 855, 891, 892, 912, 952.  
CAPRINI Rita, 29, 191.  
CARRUBA Onofrio, 30.  
CASTRIOTA Maria Assunta, 59.  
CAVALLARO Davide, 616.  
CESARI Maria, 617.  
CHIESA ISNARDI Gianna, 357.  
CHIESA Paolo, 118, 707.  
CHIUSAROLI Francesca, 119, 486, 514, 578, 579, 618, 619, 620.  
CIANCI Eleonora, 757, 823, 824, 825, 856.  
CIGNI Costanza, 728, 729, 758, 782.  
CINATO Lucia, 857.  
CIOFFI Raffaele, 515, 621, 646.  
CIPOLLA Maria Adele, 95, 132, 149, 306, 318, 319, 338, 358, 411, 730, 759, 783, 893.  
CIPOLLONE Valeria, 976.

- CIRIMELE Fernanda, 721, 806.  
COMETTA Marina, 385, 429, 858.  
CONSOLI Maria Elvira, 133, 134.  
COPPOLA M. Augusta, 192, 487, 488, 516, 543.  
CORNAGLIOTTI Anna, 193.  
CORONA Gabriella, 517, 518, 622.  
CUCINA Carla, 208, 209, 222, 430, 580, 647.
- D'ANGELO Edoardo, 712.  
D'ARONCO Maria Amalia, 441, 453, 454, 455, 467, 489, 490, 519, 520, 521, 544, 545, 546, 581, 582, 623, 624, 625, 648, 649, 650, 676.  
DALLAPIAZZA Michael, 150, 760, 784, 826, 827, 828, 894, 939.  
DE BONIS Giuseppe, 677.  
DE BONIS M. Caterina, 442, 522, 547, 678.  
DE MARTINO Manuel, 977.  
DE MICO Nico, 72.  
DE VIVO Franco, 626.  
DEL PEZZO Raffaella, 1, 3, 8, 151, 248, 261, 262.  
DEL ZOTTO Carla, 41, 172, 201, 217, 221, 232, 311, 312, 339, 340, 359, 398, 412, 413, 491, 717, 718, 731, 761, 829, 830, 913.  
DELLA VOLPE Angela, 243.  
DI CLEMENTE Valeria, 414, 732, 762, 807, 831, 859, 860, 895, 896, 897, 940, 941, 995.  
DI GIOVINE Paolo, 73, 135.  
DI SANTO Raffaele, 734.  
DI SCIACCA Claudia, 443, 444, 456, 492, 523, 548, 549, 583, 584, 627, 651, 652, 680.  
DI VENOSA Elena, 735, 763, 786, 787, 861.  
DIGILIO Maria Rita, 679, 705, 733, 785, 942.  
DOLCETTI CORAZZA Vittoria, 18, 42, 43, 74, 120, 244, 263, 279, 292, 299, 341, 360, 386, 653.
- ENRIETTI Mario, 19, 20.
- FALANGA Gian Luca, 320, 342, 764.  
FALLUOMINI Carla, 121, 245, 255, 264, 265, 280, 281, 293, 294, 295, 300, 431, 713, 982.  
FANCELLI Maria, 96.  
FARACI Dora, 21, 493, 585, 654, 736, 765.  
FAZZINI Elisabetta, 4, 122, 181, 202, 766, 767, 808, 832, 914, 915, 916, 956, 967.  
FENNEL Claire, 468.  
FERA Rosa Maria, 469, 524.  
FERRARESI Gisella, 249.  
FERRARI Fulvio, 44, 45, 136, 137, 313, 314, 321, 343, 361, 362, 379, 387, 388, 389, 399, 400, 401, 402, 403, 415, 432, 586, 716, 788, 789, 790, 809, 833, 862, 863, 898, 917, 954.  
FINAZZI Rosa Bianca, 470.  
FLAMINI Stefano, 75  
FORT Giovanni, 390.  
FRANCINI Marusca, 177, 188, 284, 282, 283, 284, 322, 323, 344, 380, 655.  
FRANCOVICH ONESTI Nicoletta, 138, 161, 173, 178, 182, 189, 194, 195, 203, 204, 236, 250, 251, 257, 285, 296, 297, 301, 302, 416, 918, 957, 971.  
FRAU Giovanni, 97.  
FRUSCIONE Daniela, 46, 978, 983.
- GALLINA Mario, 31.  
GANGEMI Agata Ermelinda, 391, 433.  
GARUTI Simone Giulio, 218, 223, 233, 919.  
GENDRE Renato, 152, 196, 266, 363, 494, 587.  
GEREMIA Silvia, 550, 628, 656.  
GHENO Stefano, 22.  
GHERARDINI Laura, 810, 834, 920.  
GILIBERTO Concetta, 123, 224, 551, 552, 657, 681, 695, 768, 772, 835.  
GINI Enza, 864.  
GIORDANO Carmela, 737, 738, 791, 836, 865, 866, 921.

- GIOVANNINI Elena, 792.  
GIOVINI Marco, 739.  
GIUSTI Francesco, 445, 525.  
GLASER Elvira, 837.  
GORIA Marco, 629.  
GOTTSCHALL Dagmar, 740, 769, 770, 793, 811, 812, 813, 838, 839, 867, 899, 900.  
GRAMMATICO Laura, 868, 922.  
GRIMALDI Maria, 219, 794, 869.  
GUARINO M. Cristina, 213.  
GUERRIERI Anna Maria, 153, 704, 714.  
GUSMANI Roberto, 741, 771.
- HÄNDL Claudia, 98, 553, 742, 814, 870, 871, 901, 923, 924, 925, 943, 984.
- IAMARTINO Giovanni, 588.  
IULIANO Angela, 434.
- KHALAF Omar, 630, 682, 683, 684.
- LARPI Luca, 554.  
LAZZARI Loredana, 457, 458, 471, 526, 555, 556, 589, 658, 685.  
LAZZERONI Romano, 495.  
LENDINARA Patrizia, 99, 124, 267, 324, 459, 460, 472, 496, 497, 498, 527, 528, 529, 557, 558, 559, 560, 590, 591, 592, 631, 632, 659, 660, 661, 662, 663, 686, 687, 688, 689, 694, 743, 773, 944.  
LEONARDI Simona, 47, 139, 154, 795, 815, 840.  
LO MONACO Francesco, 722, 960.  
LOMBARDI Maria Cristina, 5, 197, 225, 226, 325, 345, 364, 365, 392, 417, 418, 419.  
LOZZI GALLO Lorenzo, 205, 326, 346, 366, 367, 368, 420, 435, 530, 561, 633, 926.  
LUBELLO Sergio, 140.  
LUISELLI Bruno, 23.  
LUISELLI FADDA Anna Maria, 9, 32, 76, 125, 499, 500, 531, 562, 563, 593, 690.
- MACI Stefania Maria, 461, 473, 744.
- MAION Danielle, 564.  
MANCINI Marco, 100.  
MARANI Tommaso, 796.  
MARCHITELLI Simonetta, 77.  
MARELLI Paolo, 950.  
MASSOBRIO Lorenzo, 126.  
MAZZELLA Fabrizio, 474.  
MEINI Ilenia, 745.  
MELI Marcello, 33, 101, 227, 327, 369, 370, 371, 393, 394, 395, 396, 404, 421, 422, 423, 436.  
MENGATO Simonetta, 462, 501.  
MEREGALLI Andrea, 746, 797, 816, 872, 896.  
MICALIZZI Cristina, 774.  
MICILLO Valeria, 424, 594.  
MILANI Celestina, 10, 162, 775, 798, 817.  
MIRTO Ignazio Mauro, 565.  
MOLINARI Alessandra, 502, 945.  
MOLINARI Maria Vittoria, 48, 78, 595, 664, 723, 724, 747, 818, 873, 902.  
MORINI Carla, 79, 446, 503, 532, 596.  
MORLICCHIO Elda, 7, 11, 24, 34, 35, 49, 50, 51, 60, 61, 62, 80, 81, 82, 102, 103, 141, 142, 198, 303, 874, 972.  
MOTTA Filippo, 25, 36.  
MURA Paola, 381, 875.
- NERI Sergio, 52, 238.  
NICOLI Mosé, 405.
- OITANA Luisa, 26, 347, 372.  
ORTOLEVA Grazia, 447.
- PAGLIARULO Giuseppe, 104, 268.  
PANIERI Luca, 328, 425, 533, 748, 985, 986, 987, 989, 990, 991, 992, 993, 994.  
PANTÉ Serena, 876.  
PAOLUCCI Giulio, 143.  
PAROLI Teresa, 53, 63, 105, 106, 174, 183, 463, 534.  
PAZIENZA Annamaria, 979.  
PELLEGRINI Mariachiara, 228.

- PEZZINI Domenico, 535, 597, 598.  
PFISTER Max, 37, 83.  
PIRAS Antonio, 258, 286.  
POGLIANI Annarita, 749, 800, 877, 903, 927.  
POLI Diego, 155, 229.  
POZZA Marianna, 84.  
PRINCI BRACCINI Giovanna, 64, 107, 108, 164, 175, 315, 464, 504, 634, 750, 799, 958, 961, 975.  
PROSDOCIMI Aldo, 214.  
PROTO Teresa, 144, 841, 878, 928, 946, 947.  
  
RAFFA Magda, 665.  
RAFFAGHELLO Cristina, 475, 505, 599, 635.  
RAMAT Paolo, 109.  
RAMAZZOTTI Alfredo, 904.  
RAMONDETTI Paola, 145.  
RASCHELLÁ Fabrizio, 54, 65, 85, 86, 110, 127, 156, 269, 304, 329, 330, 373, 426, 437, 506, 600.  
RAVETTO Miriam, 801.  
RIVIELLO Carla, 842.  
RIZZO Carmela, 476, 601, 666.  
ROSSELLI DEL TURCO Roberto, 87, 507, 636, 637.  
ROTA Simona, 88.  
RUGGERINI Maria Elena, 307, 308, 331, 374, 602, 638, 691.  
  
SAIBENE Maria Grazia, 55, 66, 111, 128, 508, 639, 640, 751, 879, 929, 948.  
SALVUCCI Giovanna, 332, 348, 375, 376, 406, 407, 427.  
SANDRINI Gianluca, 333, 349.  
SANGRISO Francesco, 408.  
SANTINI Carlo, 146.  
SANTORO Verio, 157, 752, 802, 843, 844.  
  
SCARDIGLI Piergiuseppe, 12, 13, 14, 15, 16, 67, 112, 239, 334, 439, 776, 955, 962.  
SCHWAB Ute, 27, 206, 207, 210, 211, 212, 215, 230, 246, 509, 930.  
SERGI Giuseppe, 270.  
SILVESTRI Domenico, 113.  
SIMBOLOTTI Chiara, 667, 668, 753, 777, 905.  
SIMONI Fiorella, 235.  
SINISI Lucia, 56, 256, 438, 477, 510, 603, 604, 669, 692, 973.  
SIPIONE Concetta, 708, 845.  
SPANU Antonietta, 605.  
SPAZZALI Paola, 754, 778, 880.  
STATI Chiara, 28, 702, 779, 906.  
STROMBOLI Carolina, 147, 949.  
  
TACCINI Alessandra, 931.  
TERESI Loredana, 478, 479, 566, 606, 670, 671, 693.  
TINABURRI Rossella, 607, 641, 642.  
TONELLI Livia, 881.  
TORIELLO Francesca, 2, 672.  
TORNAGHI Paola, 448, 480, 608.  
TROVATO Alfredo, 231, 271, 272, 273, 287.  
  
VACIAGO Paolo, 38, 148, 158, 673.  
VALENTE BACCI Anna Maria, 481, 511, 846, 882, 883.  
VEZZOSI Letizia, 159, 465, 482, 536, 609, 610, 715, 907.  
VILLA Claudia, 963.  
VITTI Francesco, 382.  
VÓLLONO Maria, 964, 965, 968.  
  
ZIRONI Alessandro, 57, 68, 129, 160, 240, 241, 252, 253, 259, 274, 288, 289, 298, 305, 335, 428, 932, 959.  
ZOCCO Nicola, 567, 611.

## CONCLUSIONI

TABELLA DEI LAVORI PUBBLICATI TRA IL 1950 E IL 2011							
	1950 - 59	1960 - 69	1970 - 79	1980 - 89	1990 - 97	1997 - 02	2002 - 11
Germanico	17	31	69	100	104	55	147
Onomastica	3	8	9		24	39	44
Rune		2	3	31	12	12	26
Gotico	2	20	73	52	38	18	70
Nordico antico	10	24	26	42	84	57	132
Inglese antico e medio	5	14	72	170	122	134	254
Sassone antico	2	2	10	8	5	7	13
Faroese/Frisone		1	1		7	2	7
Alto tedesco antico e medio	12	18	42	99	108	113	231
Basso tedesco							5
Cimbro							11
Longobardo		2	23	37	23	10	27
Rassegna		1	6	1	3	3	4
Totale	51	123	334	540	530	450	971

Il dato più evidente che emerge dall'accluso prospetto statistico è la linea fortemente ascendente della produzione italiana nell'ambito degli studi sulle lingue e culture germaniche antiche.

Pur tenendo conto di eventuali lacune presenti nelle mie prime rassegne, resta un dato di fatto che il numero di lavori apparsi tra dal 1960 ad oggi subisce un incremento esponenziale. In un primo tempo, inoltre, i lavori provenivano soprattutto da studiosi di linguistica, di diritto o di letterature germaniche medievali, mentre dagli anni sessanta appaiono maggiormente attinenti all'ambito filologico: assieme ai primi manuali didattici vengono

pubblicate le prime grammatiche in lingua italiana delle lingue germaniche antiche.

Il considerevole numero di lavori apparsi a partire dal 1970 può essere in gran parte ascritto alla mutata situazione universitaria che, con la liberalizzazione, ha favorito l'incremento delle facoltà e dei corsi di laurea in lingue e letterature straniere. Tuttavia non tutte le discipline umanistiche hanno avuto proporzionalmente l'*exploit* della filologia germanica.

Per l'analisi dei dati tra il 1960 e il 1997 cfr. le precedenti rassegne.

Negli ultimi anni (2002-2011), come si può rilevare dalla tabella allegata, continuano, sebbene con qualche variante, le linee di tendenza degli anni precedenti.

Il germanico con circa 150 titoli, tra i quali, come nelle rassegne precedenti, sono inclusi i manuali, nonché i lavori rivolti alla fase unitaria delle lingue germaniche, non presenta incrementi significativi.

Mentre per gli studi di onomastica non si prospettano variazioni di rilievo, la runologia, che dopo l'*exploit* degli anni '80 era in calo, evidenzia un leggero incremento in seguito anche ad un'intera miscelanea dedicata a questo tema (*Le rune - Epigrafia e letteratura*), nel XI Seminario avanzato in filologia germanica di Torino, a cura di V. Corazza e R. Gendre.

La goticistica, che nel decennio 1970-80 aveva raggiunto una quota così alta da superare per numero di lavori non solo il nordico antico ma anche l'anglosassone e l'alto tedesco, tanto che l'Italia deteneva quasi un primato per gli studi sul gotico (cfr. la bibliografia apparsa su «*Medieval Studies*» del 1994), negli anni 1997-2002, nonostante la pubblicazione nel 2000 di una nuova edizione della *Gotische Bibel* di W. Streitberg con un'appendice di Piergiuseppe Scardigli, è in fase discendente con soli 18 lavori dedicati prevalentemente all'indagine testuale, al lessico e alla morfologia. Il motivo è da ricercare non solo nella documentazione esigua, costituita, come è noto, quasi esclusivamente dalla traduzione della Bibbia, ma anche dall'assenza in Italia e all'estero di centri o associazioni particolarmente interessati alla lingua dei Goti, una lingua e una stirpe che non ha discendenti diretti.

Nel decennio tra il 2002 e il 2012 si assiste invece ad una ripresa di questo settore con circa 70 lavori. Il motivo di questo inaspettato risveglio è ricollegabile ad alcune pubblicazioni dedicate specificamente al gotico: 1) *Intorno alla Bibbia gotica*, VII seminario avanzato in filologia germanica,

a cura di V. Corazza e R. Gendre, 2008); 2) *Lingua e Cultura dei Goti* (primo numero della rivista «Filologia germanica / Germanic Philology», 2009, a cura dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica); 3) *Saggi in onore di Piergiuseppe Scardigli* («Jahrbuch für internationale Germanistik», Bd. 105, 2011), una miscellanea che, essendo dedicata alla memoria di uno dei maggiori studiosi di lingua, cultura e tradizione gotica a livello mondiale, contiene numerosi articoli sulla storia e sulla lingua dei Goti.

Continua la grande ascesa dell'inglese antico e medio (circa 250 titoli), iniziata negli anni '80. Nella scelta di quest'area coagiscono cause diverse: essendo l'inglese la lingua straniera più seguita nelle facoltà di lettere e di lingue ne consegue che, forse a torto, nei corsi di filologia germanica venga privilegiato lo studio dell'inglese antico con un proliferare di testi didattici, di tesi di laurea e quindi di lavori. Nei paesi di lingua inglese, inoltre, grazie ad alcune associazioni e ad una stretta collaborazione tra studiosi di varie università, ferve un'intensa attività di ricerca che ha coinvolto proficuamente molti studiosi italiani (Lendinara, D'Aronco, ecc.) in incontri e conferenze con la conseguente pubblicazione dei loro contributi in miscelanee e riviste straniere. L'interesse, focalizzato in passato sulla produzione poetica, più avvincente sotto il profilo estetico, va orientandosi sempre più verso la critica testuale, la prosa, la morfosintassi e le glosse che consentono di mettere in luce aspetti lessicali e culturali inediti del mondo inglese antico.

Per il tedesco antico e medio valgono in parte le stesse considerazioni fatte per l'inglese antico sulla proliferazione dei corsi di tedesco moderno e quindi sulla ricaduta didattica verso il tedesco antico. Nell'ultimo decennio, tuttavia, il numero di lavori si è incrementato (circa 220 lavori) anche in conseguenza di miscelanee rivolte specificamente a quest'area (cfr. *Lettura di testi tedeschi medievali*, VIII seminario avanzato di filologia germanica a c. di V. Corazza e R. Gendre, 2008; *Le vite del testo. Studi per Maria Vittoria Molinari*, a c. di M. G. Cammarota, 2008; il III numero di «Filologia germanica / Germanic Philology», 2011, dedicato al tedesco antico e medio), nonché per l'impegno di alcuni docenti (Claudia Händl, M. G. Cammarota, ecc.) particolarmente interessati a questo settore, che hanno indirizzato studenti e dottorandi verso quest'area.

Il longobardo che, pur non avendo una vera e propria documentazione,

né, come altre aree, sbocchi diretti in una lingua moderna, ha goduto negli anni '70-'90 di particolare fortuna in conseguenza delle interferenze linguistiche con l'italiano e in particolare della presenza di voci longobarde nella toponomastica e nell'antroponimia italiana, ha avuto un calo negli anni tra il 1990 e il 1997. Nell'ultimo decennio, tuttavia, gli studi di onomastica longobarda contenuti in alcune miscelanee, molte delle quali promosse da Maria Giovanna Arcamone, hanno riportato questo settore ai livelli precedenti.

Dai titoli raccolti emerge innanzitutto che la ricerca tende ad una maggiore specializzazione. Oltre ad approfondire la critica del testo e le indagini lessicali e morfosintattiche, vengono spesso presi in esame trattati grammaticali, opere scientifiche riguardanti la botanica, la medicina, la dietetica, l'astrologia, *Hausbücher* e glosse. Questi studi non solo hanno il merito di riscoprire e far conoscere testi quasi sconosciuti, ma soprattutto mettono in luce aspetti poco noti dei costumi, della società e della vita quotidiana nel mondo germanico antico.

Il dato più significativo che emerge da questa rassegna è costituito dal numero di lavori che nell'ultimo decennio sfiora le 1000 unità e dimostra quanto in questo periodo sia stata intensa e proficua l'attività di ricerca degli studiosi di filologia germanica. Molto numerosi risultano i contributi dei giovani con lavori che, nella maggior parte dei casi, denotano serietà, impegno e quindi approfondimento della ricerca.

Se si considera che molti di questi scritti (direi circa il 20%) provengono da studiosi non ancora strutturati, questo dato, in un momento tanto difficile e controverso per l'università italiana e per l'occupazione giovanile, ispira ammirazione e tenerezza ed è al tempo stesso una nota di speranza per un futuro migliore dei nostri giovani. Almeno io me lo auguro e glielo auguro.

## RECENSIONI



GIULIA CANTARUTTI / WOLFGANG ADAM (cur.), *Prosa saggistica di area tedesca*, il Mulino (coll. Scorciatoie), Bologna 2012, 227p., € 18,00.

Die Gattungen der literarischen Reflexionsprosa, für die innerhalb der klassischen Trias von Epik, Lyrik und Dramatik kein Platz vorgesehen ist, haben darum als wissenschaftliche Objekte traditionell keine leichte Stellung, und dazu gehört nun einmal der Essay, welchen literarischen Rang er sich inzwischen auch erworben haben mag. Umso erfreulicher ist es, dass in den letzten Jahren in Italien einige umfangreichere Arbeiten zum Essay erschienen sind. Erinnerung sei an die überarbeitete Zweitauflage von A. Berardinellis Monographie *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* (Venezia 2008), aber auch an Collectanea mit Einzelstudien, etwa an den von G. Cantarutti gemeinsam mit L. Avelini und S. Albertazzi besorgten Vorläuferband *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario* (Bologna 2008) oder an die von Anna Dolfi herausgegebene Sammlung *La saggistica degli scrittori* (Roma 2012).

Im Unterschied zu diesen Titeln legt der hier zu würdigende Aufsatzband, der aus einem internationalen Kongress am Dipartimento di Lingue e Letterature straniere der Universität Bologna im Oktober 2009 hervorgegangen ist, seinen Schwerpunkt ganz auf die Tradition der deutschsprachigen Essayistik, die im Bewusstsein der italienischen Leser gegenüber der italienischen, französischen und englischsprachigen *bis dato* entschieden unterbelichtet war. Die Anordnung der Beiträge ist chronologisch nach den behandelten Autoren und Werken, also nach der Art einer Gattungsgeschichte; eine solche liegt ja auch dann vor, wenn sie nicht als durchgehende Erzählung, sondern in relativ wenigen repräsentativen Exempeln dargeboten wird – und eine andere Art des Zugriffs ist bei Interpretationen, die einer gewissen Mindestgenauigkeit bedürfen, gar nicht denkbar. Die betrachteten Autoren, auch sie allesamt Vertreter einer *saggistica degli scrittori* mit literarischem Anspruch, sind vermutlich nicht nur für ein italienisches Fachpublikum zum Teil Neuentdeckungen, und die bekannteren Namen werden oft mit weniger bekannten Werken präsentiert, so dass auch hier noch genügend Raum für neue Erkenntnisse bleibt.

In ihrer gemeinsamen Einleitung begründen die Herausgeber die für den Band konstitutive Verbindung von Gattungsgeschichte und literarischer Werkanalyse und stellen die einzelnen Beiträge kurz vor, ohne das in ihnen Gesagte zu verdoppeln und ohne biographisch-anekdotisch oder übermäßig abstrakt zu sein – eine nicht zu unterschätzende Leistung unaufdringlicher Präsentation. Nicht unerwähnt

soll auch bleiben, dass Giulia Cantarutti über ihre Herausgeberfunktion hinaus alle ursprünglich auf Deutsch verfassten Aufsätze mit großer Sprach- und Sachkenntnis ins Italienische übersetzt hat. Als Beiträger ausgewählt wurden durchweg ausgewiesene Fachleute, Germanisten zumeist, aus der italienischen und deutschen akademischen Tradition, um der Tendenz zur nationalen Isolierung der Einzelphilologien entgegenzuarbeiten, dazu ein leibhaftiger Autor, der den Band mit einem eigenen Essay eröffnet und dann im letzten Aufsatz mit einem anderen Werk selbst Objekt literaturwissenschaftlicher Analyse ist: zugleich spielerischer Kyklos und Grenzüberschreitung von Primär- und Sekundärliteratur, wie sie sich beim Essay einfach eher anbietet als bei anderen Gattungen.

Im Autorenteil kommt der Lyriker Durs Grünbein mit einer längeren essayistischen Plauderei zu Wort, die auf Deutsch unter dem Titel *Die Bars von Atlantis* bereits im Druck vorliegt und für diesen Band von Silvia Ruzzenenti unter dem Titel *Il consiglio dei gamberi e altre passeggiate sott'acqua* (p. 17-50) übersetzt worden ist. Mit ihrer Verbindung von Lesefrüchten aus Topos-Längsschnitten (zum Atlantis-Mythos, zur Metapher der Dichtung als Schiffsreise, zu allerlei literarischen Höllen und Untergängen), eigenen Reiseberichten, Reflexionen zu realen und imaginären Tauchgängen und literarischer Selbstinterpretation verkörpert sie in einer fast schon verwunderlich ungebrochenen Weise den Typus des literarischen Bildungssays. Bestätigt wird der Eindruck durch die abschließende Fußnote der Übersetzerin mit einer Fülle von Quellenbelegen, um dem italienischen Leser all die im Text evozierten literarischen und literaturwissenschaftlichen Anspielungen verständlich zu machen. In diesem Essay sind geradezu exemplarisch ausgeglichen die drei «Repräsentationsmodi» (R. Lachmann) Argumentation, Narration und Deskription versammelt, deren unterschiedliche Gewichtung und Anordnung eine der möglichen Grundlagen einer Gattungstypologie ist. Der Dichter spielt mit erkennbarer individueller Entdeckerlust bekannte Motive der vergleichenden Literaturgeschichte auf der Klaviatur der offenen Form nach, die keinen Fingersatz vorgibt, wohl aber die Lizenz zum interessanten Moduswechsel, von der er denn auch ausgiebig Gebrauch macht. Es wäre ein geglücktes Experiment der Herausgeber, wenn die Leser über diesen Text eines in Italien noch wenig bekannten Autors Gefallen an der Tradition der mentalen Bildungsreise und ihrer lockeren Präsentationsweise fänden.

Die Reihe der literaturwissenschaftlichen Beiträge beginnt mit dem Aufsatz *I* Briefe aus England *di Lichtenberg e qualche considerazione sul saggio nel Settecento* (p. 53-71) von Ulrich Joost, dem vielleicht besten Kenner der Materie überhaupt. Die als relativ eigenständige Einführung vorgelagerte allgemeine Gattungsbestimmung des Essays, die sich eng an Harald Frickes abweichungsästhetische Aphorismusdefinition *per negationem* aufgrund von notwendigen und alternativen Merkmalen anlehnt, bedürfte bei den letzteren einer ausführlicheren Erörterung, als sie hier geleistet werden kann, während die essentiellen Merkmale bei aller

gebotenen Vagheit diskriminatorisch unmittelbar einleuchten. Allein das Merkmal der Nichtfiktionalität (das mir durchaus korrekt erscheint) würde ich inzwischen, um Missverständnissen der Art, jede Literatur sei als solche *irgendwie* fiktional und damit definiere man den Essay als Nicht-Literatur, vorzubeugen, als Fehlen einer *dominanten Erzählfiktion* konkretisieren, was einzelne in die Reflexion eingelagerte narrative Elemente nicht ausschließt.

Joost selbst räumt fließende Übergänge zu anderen «Texttypen» ein und bezieht sich damit auf ein ahistorisches Konstrukt der Textlinguistik (p. 58), nicht auf eine historisch gefüllte Gattungskonvention; es besteht aber jedenfalls kein Dissens darüber, dass die Briefform in Lichtenbergs *Briefen aus England* nur eine literarische Konvention innerhalb der Essayform ist – man denke nur an das Modell von Voltaires *Lettres anglaises* – und keine Gattungstransgression. Im Hauptteil seiner Analysen und Kommentare behandelt Joost dann mit vielen Belegen differenziert Lichtenbergs Kommentare zum Londoner Theaterbetrieb, insbesondere zur Darstellungskunst des Schauspielers Garrick, sowie die vom Herausgeber der *Briefe* offenbar taktisch entschärfte Anti-Physiognomie-Polemik Lichtenbergs und macht damit beiläufig auch auf die jedem Montaigne-Leser bewusste besondere Flexibilität der additiven Essayform gegenüber späteren Weglassungen und (häufiger) Einfügungen aufmerksam.

Luca Crescenzi entwickelt in seinem eng fokussierten, argumentativ subtilen und dichten Aufsatz *La nascita del saggio breve nel primo Critisches Wäldchen di J.G. Herder* (p. 73-83) aus dem vom Autor nicht veröffentlichten ersten Essay der *Kritischen Wälder* von 1768/69 die angesichts seiner späteren Werke zunächst paradox wirkende These einer essentiellen wechselseitigen Begrenzung von historiographischer Darstellung und geschichtsphilosophischem Lehrgebäude, aus der Perspektive des Historikers also einer unvermeidlichen Begrenzung seines Aufgabenfelds auf das historisch Vereinzelte. Danach ergibt sich die Bedeutung eines isolierten historischen Faktums erst aus einer Verkettung von Ereignissen, die einen philosophischen Blick verlangen, der aber notwendig subjektiv ist, weil eine objektive, wissenschaftliche Außensicht fehlt. Möglich sind nach dieser Prämisse allenfalls Hypothesen und Konjekturen. Das große Ganze der Geschichte kann nicht als Wissenschaft erkannt, sondern bestenfalls aus vielen historischen Einzelkenntnissen intuitiv und spekulativ annäherungsweise erschlossen werden. Damit wird Herder einerseits zum Theoretiker der Grenzen der Geschichtswissenschaft, andererseits zum Vorläufer der romantischen Idee einer historischen Intuition aus Fragmenten, also zum Essayisten aus Einsicht in die epistemologischen Gegebenheiten, und diese Position hat er für Crescenzi auch in den späteren *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* nie aufgegeben. Der Essay erscheint hier geradezu als die dem Menschen allein angemessene Erkenntnis- und Darbietungsform. Ich halte diesen neuen Blick auf Herders Wissenschaftslehre, wie punktuell er zunächst auch scheinen mag, nicht zuletzt im Hinblick auf die gebotene

Flexibilisierung der Epochengrenze zwischen Aufklärung und Romantik für außerordentlich fruchtbar.

Chronologisch folgt nun der Beitrag von Giulia Cantarutti, *I dialoghi nelle Betrachtungen (1803-1805) di F.M. Klinger. Prospezioni e prospettive quaranti'anni dopo* Essay und Aufklärung (p. 85-115). Er ist deshalb besonders umfangreich geraten, weil er, wie sein Untertitel deutlich macht, neben seinem Zentralfokus zugleich einen umfassenden Überblick über die neuere Forschung – bekanntlich eine besondere Stärke der Vf. – bietet, der geschickt in die Klinger-Analyse eingelagert ist. In Klingers *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur* wird hier die zweite für das 18. Jahrhundert charakteristische Variante neben dem Brief in den Blick genommen: der Dialog oder, umfassender, die «dialogische Schreibart» (J.J. Eschenburg). Vermittelt werden Mikro- und Makroskopie hier dadurch, dass der Zentraltext nicht als isoliertes Zeugnis analysiert, sondern auch in die reiche *Dialogues*- und *Pensées*-Tradition der französischen Hofkultur und Moralistik eingebettet wird. Wie es um die Aufarbeitung des Texts und seines Autors bestellt ist, anders gesagt: wie nötig der vorliegende Beitrag ist, mag man daraus ersehen, dass die Vf. wegen der fehlenden kritischen Ausgabe auf die Erstausgabe zurückgreifen musste. In ihrem Klinger-Porträt kommt ein viel reicherer Autor zum Vorschein, als ihn die Literaturgeschichte gemeinhin kennt. Der Aufsatz greift immer wieder weit über Klinger hinaus auf andere Autoren, teils als Parallelen, teils als Kontrastfiguren. Ein besonderer Lesegenuss ist der Abschnitt über Klingers elegante Garve-Kritik (p. 110f.), in deren Dichotomie 'Popularphilosophie' vs. 'Schulphilosophie' natürlich auch der Gegensatz der Ausdrucksformen Essay vs. Traktat thematisiert wird.

Im Beitrag *Scrivere «am Rand»: Jacob Burckhardt e la forma breve* (p. 117-127) von Maurizio Ghelardi wird der Begriff der kurzen Form, vom behandelten Autor her verständlich, sicher am weitesten gedehnt, bedeutet er doch hier nicht eine formal essayistische oder gar aphoristische Schreibweise, sondern inhaltlich eine äußerste Ökonomie der diskursiven Mittel, verbunden allerdings mit Montaigne'schen Ingredienzien: Betonung des unkalkulierbaren Wandels der Verhältnisse, Skepsis, Verachtung der Pedanten und Systematiker. Ein ebenso knappes wie souveränes Kurzporträt eines Schreib- und Denkstils aus der Feder des großen Burckhardt-Kenners.

Mit Hermann Dorowins Aufsatz *Alfred Polgar: critica teatrale e arte della prosa* (p. 129-148) sind wir im 20. Jahrhundert angekommen, dem nicht weniger als vier Beiträge gewidmet sind. Polgars Theaterkritik lässt sich weitgehend als feuilletonistische Essayistik lesen, auch der literarische Anspruch über die Tagesaktualität hinaus ist zweifellos gegeben. Der Vf. charakterisiert zunächst allgemein die Rhetorik von Polgars Schreibstil und nähert sich dabei im lockeren Duktus feiner Einzelbeobachtungen selbst relativ stark dem essayistischen Schreiben. Danach geht er die Reihe seiner bedeutenden Theaterkritiken, nach Autoren und

poetologischen Gruppen geordnet und kommentiert, durch – von Büchner, Hebel und Nestroy bis Brecht: ein kenntnisreicher und in seinen Wertungen fein abgetönter Überblick, der zeigt, dass Polgar einen sicheren Blick für Qualität hat und dass der Vf. es versteht, das dem Leser auch plausibel zu machen.

Den vielleicht wirkungsmächtigsten deutschen Essayisten der letzten fünfzig Jahre behandelt Alfonso Berardinelli unter dem Titel *Enzensberger saggista: dall'analisi politica al teatro delle idee* (p. 149-177) in einem ausgesprochen erhellenden Beitrag, der den Vf. auf der Höhe seines Autors und seines Themas zeigt. Schon der Titel charakterisiert so knapp wie korrekt die zentralen Entwicklungslinien von Enzensbergers Werk, übrigens auch unter partieller Einbeziehung seiner Gedankenlyrik, in der sich bei allen grundsätzlichen Gattungsunterscheiden eine ähnliche Umgewichtung vom Engagement zum Spiel (p. 150) feststellen lässt. Ähnlich wie Dorowin stellt Berardinelli an seinem Autor zunächst einige rhetorische Dominanten (Paradox, aphoristische Zuspitzung, Umkehrung von Gemeinplätzen, Techniken der Polemik etc.) heraus, um dann seine essayistische Produktion vom Beginn der sechziger Jahre bis zum Band *Die Elixiere der Wissenschaft* (2002) chronologisch durchzugehen, und dass dieser Parameter besonders ergiebig ist, weil er die geänderten gesellschaftlichen Verhältnisse und das Älterwerden des Autors gleichermaßen in den Blick nimmt, kann ich aus eigener Lektüre und Lehrerfahrung nur bestätigen.

Bei seiner Durchmusterung behandelt der Kritiker nicht alle Texte einer Epoche mit gleicher (notwendigerweise geringer) Genauigkeit, sondern betrachtet exemplarisch, auch mit längeren Zitaten, einige Leit-Essays im Detail: für die erste, ausführlicher dargestellte Phase etwa den zu Recht prominenten Essay über die *Bewusstseins-Industrie*, und beschränkt sich bei den übrigen auf kürzere Ergänzungen und Titelnennungen. Er bleibt dabei keineswegs neutral referierend; so kritisiert er etwa in dem genannten Essay den von Enzensberger zur Ausweitung seiner Kritik auf die sozialistischen Staaten neugeschaffenen Begriff der immateriellen Ausbeutung nachvollziehbar als terminologisch unklar (p. 154f.).

Der neue Ton in dieser Essayistik ist mit der partiellen Verlagerung der thematischen Schwerpunkte korreliert und zeigt sich für Berardinelli etwa seit der Mitte der siebziger Jahre: Die programmatischen Äußerungen gehen zurück, das aufklärerische Ziel der Ideologiekritik ist erhalten, wird jetzt aber auch zur Verteidigung von Werten der bürgerlichen Gesellschaft eingesetzt. Die aggressive Rhetorik wird differenzierter und ist gelegentlich durch ironische Distanz, Skeptizismus, ja durch humoristische Effekte abgetönt. Der Gesamtduktus wird bei großen Unterschieden zwischen den einzelnen Essays insgesamt leichter und literarischer, auch spielerisch subjektiver. Selbst ein so konventionelles Ziel des Essayisten wie das, den Leser gut zu unterhalten, wird von Berardinelli zu Recht als Neuerung dieser zweiten Phase konstatiert, ebenso das Gewicht der sogenannten epideiktischen, d.h. Lob- oder Tadelrede: man denke nur an den Schimpfdiskurs im Mode-

Essay *Klamotten-Theater* von 1993. Hier ist vom Kritiker viel Erkenntnisarbeit an Enzensbergers Stilwandel geleistet und auch begrifflich ausformuliert worden.

Die letzten hier untersuchten Texte befassen sich statt mit der Gesellschaftsveränderung eher damit, wie der menschliche Geist funktioniert, also mit Fragestellungen, wie man sie im 20. Jahrhundert etwa in Valéry's privaten *Cahiers* wiederfindet, aber kaum in essayistisch so zugespitzter, für die Öffentlichkeit gedachter Form mit nach wie vor auch politischer Aufklärungsabsicht. Es wäre interessant zu erfahren, unter welchen Kategorien Berardinelli die jüngeren essayistischen Arbeiten Enzensbergers, etwa den großen Essay *Schreckens Männer* (2006), hier eingliedern würde. Sein Aufsatz, der sicher zu den Glanzpunkten des Bandes zählt, ist durchaus geeignet, den italienischen Lesern Lust auf eigene Enzensberger-Lektüre zu machen. Sprachlich sollte das keine Hürde sein, denn zahlreiche seiner Essays liegen in Übersetzung vor.

Dass Stefanie Stockhorst in ihrem Artikel *Le raccolte di saggi Itinerar (1997) e Botenstoffe (2001) di Thomas Kling, archeologo del linguaggio (179-196)* nicht gleichermaßen Bilanz über die Essayistik eines halben Jahrhunderts ziehen kann, ist nicht der Vf. anzulasten, sondern liegt einfach an ihrem Autor, der nicht nur früh verstorben ist, sondern sich viel weniger zentral als Essayist denn als Lyriker und Performance-Künstler verstanden hat. Vielmehr ist es ihr als Verdienst zuzurechnen, ihn überhaupt erstmals als Essayisten vorzustellen. Sie geht nach einem Kurzporträt des Autors recht punktuell auf die beiden im Titel genannten Sammlungen von Reflexionsprosa ein, kritisiert dort etwa seine Nonchalance gegenüber philologischen Gepflogenheiten in den Indices (wobei zu klären wäre, ob aus Unkenntnis oder parodistischer Verweigerung), charakterisiert seinen mündlich-lockeren Sprachduktus mit zahlreichen Normverstößen und konzentriert sich dann auf seine explizite und implizite Poetik, bei der ein ikonoklastischer Rhetorikbezug ebenso deutlich scheint wie der Anschluss an hermetische Traditionen. In ihrem Gesamtbefund betont sie einsichtig den Selbstinszenierungscharakter des Essayisten, den sie in eine Traditionslinie von Montaigne über Sterne und Jean Paul bis Arno Schmidt und Botho Strauß einordnet (S. 196), über deren Homogenität ich mir allerdings von der Namenreihe her noch keine rechten Vorstellungen machen kann.

Die abschließende Grünbein-Interpretation stammt vom Mitherausgeber Wolfgang Adam, auch er mit beträchtlichen Publikationsmeriten zur Gattung, und trägt den Titel *Dialogo con Giovenale: Schlaflos in Rom di Durs Grünbein* (p. 197-210). Es handelt sich, wie nicht nur die reichen Literaturangaben in den Fußnoten zeigen, um einen außerordentlich gelehrten Artikel, auch er stark auf die Poetik seines Autors hin ausgerichtet, in der vor allem Juvenal und Statius, der Vater der *Silvae*-Tradition, ein beträchtliches Gewicht haben. Schon Adams Interpretation des Titels ist exemplarisch reichhaltig, er zeigt aber auch schön, wie der moderne Autor seinen Ahnherrn Juvenal systematisch als Hypotext, d.h. als stummen Dia-

logpartner nutzt. Subtil gewürdigt wird bei aller offensichtlichen Antike-Affinität auch sein taktisches Geschick, sich via Antike ein Publikum zu gewinnen.

Den einzelnen Beiträgen folgt eine Reihe englischer Abstracts und ein Namenindex. Alles in allem ist die Werkauswahl plausibel. Der Band weist trotz einiger qualitativer Unterschiede zwischen den einzelnen Beiträgen insgesamt einen hohen philologischen Standard und ein beachtliches Gesamtniveau auf, wofür den Herausgebern ebenso wie den Mitarbeitern zu danken ist. Setzerfehler finden sich fast keine, was für eine seriöse Schlussredaktion spricht.

Etwas ausführlicher sei zum Abschluss noch auf einen für das philologische Ethos heiklen Punkt eingegangen: die Übersetzung aller deutschen Quellentexte ins Italienische. Grundsätzlich gibt es für den Literaturwissenschaftler, der die Auffassung ernst nimmt, Literatur lebe von ihrer Sprachform, eigentlich nur die Option, die die Renaissance-Philologen von ihrem ursprünglich theologischen Objekt her in die Formel *graeca graece* gefasst haben. In Fachbüchern über fremdsprachige Literatur – und hier nehme ich die nur mit muttersprachlichen Übersetzungen arbeitende Literaturkomparatistik, die diesen Namen oft nicht verdient, einmal aus – ist es daher üblich, stets die Originalfassung zu zitieren, entweder im Darstellungsteil oder zumindest in den Anmerkungen zusätzlich zum übersetzten Text (auch die umgekehrte Zweigleisigkeit findet sich gelegentlich), am elementarsten natürlich bei den besonders sprachgebundenen Gattungen, allen voran bei der Lyrik. Zugleich bin ich mir darüber im Klaren, dass jedes Originalzitat ohne Übersetzungshilfe die Zahl der potentiellen Leser reduziert und die Verdoppelung durch die Übersetzung zu seiner Aufschwellung der Bände führt; beides mögen Verleger aus verständlichen Gründen eher nicht.

Zwischen Skylla und Charybdis haben die Herausgeber den Kompromiss gewählt, alle Textzitate und Titel im Darstellungsteil in Italienisch zu bieten, meist durch Eigenübersetzung der Beiträger oder der muttersprachlichen Herausgeberin, bei bereits im Druck vorliegenden Übersetzungen – so etwa bei den meisten Enzensberger-Essays – durch Zitieren daraus, während alle Stellenangaben und Titel in den Fußnoten auf das deutsche Original verweisen. Dies ermöglicht dem Leser ohne ausreichende Deutschkenntnisse, dem es auf eine flüssige Lektüre ankommt, sich an den Darstellungsteil zu halten, während der misstrauische oder philologisch beflissene sich nach Bedarf anhand der Fußnotenangaben wenigstens die Originalfassung besorgen und dort nachlesen kann. Er wird das sicher nicht durchgehend tun, dann dazu ist das Verfahren zu mühsam, aber die Möglichkeit ist immerhin gegeben.

Dies gilt *grosso modo* angesichts des Sachprosa-Charakters der Gattung Essay, deren inhaltliche Effekte in den meisten Fällen wohl doch in Übersetzung verständlich sind. Bei stärker formbestimmten Einzeltexten, am deutlichsten wohl bei Polgars Theaterkritiken mit ihren zahlreichen sprachspielerisch eingesetzten regio- und soziolektalen Deutsch-Varianten, gerät das Verfahren gelegentlich an seine

Grenzen. Hier wäre um des Pointen-Verständnisses des Lesers willen gelegentlich auch eine originalsprachige Präsentation im Text oder in den Fußnoten erwünscht gewesen. In einigen anderen Fällen genügt vielleicht die Lösung, zumindest die deutschen Zentralvokabeln, die aus irgendeinem Grund argumentativ wichtig scheinen, neben den Übersetzungen im Text zu erhalten. Vor allem G. Cantarutti ist in ihrem Beitrag öfter so verfahren. Insgesamt ist aber der für den Gesamtband gültige Kompromiss noch vertretbar, um den Charakter eines literaturwissenschaftlichen Fachbuchs zu erhalten, und darauf legen sicher Herausgeber und Verlag gleichermaßen Wert.

Fazit: Der Band ist ausgesprochen lesenswert, und zwar sowohl für den Leser aus Vergnügen als auch für den Literaturwissenschaftler.

Werner Helmich

LORELLA BOSCO, *Tra Gerusalemme e Babilonia. Scrittori ebreo-tedeschi e il "terzo spazio"*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012, 295 p., € 14,00.

Rileggere le opere di scrittori ebreo-tedeschi attraverso teorie legate al campo dei *cultural* e dei *post-colonial studies* è senz'altro un'operazione delicata, ma molto utile per riflettere su autori che rappresentano l'espressione del momento di massima fioritura della cultura ebraico-tedesca. In particolare ci si riferisce alle produzioni letterarie che vanno dal movimento di assimilazione al sionismo, fino e oltre la tragedia della Shoah. Questo il lasso di tempo analizzato da Lorella Bosco che, nel saggio *Tra Gerusalemme e Babilonia. Scrittori ebreo-tedeschi e il "terzo spazio"*, chiarisce già nel titolo le proprie posizioni rispetto a punti molto dibattuti, come ad es. l'uso del trattino in questo tipo di categorizzazioni. Questo trattino, infatti, è indice della differenza tra le due identità, segnala un'ibridità che qui si intende valorizzare, nonostante esso sia allo stesso tempo rivelatore della mancata assimilazione tra le due culture – una mancata assimilazione sentita spesso come un fallimento, anzitutto perché segnata dall'epilogo nel genocidio, e che ha tuttavia nella *Bildung* una delle testimonianze più importanti e felici dell'incontro (v. A. KAISER, *La Bildung ebraico-tedesca del Novecento*, Milano 1996).

Ebbene, tutta questa vicenda, riletta nella chiave proposta dal saggio di Bosco, acquista forza ed evidenza la discontinuità che questi scrittori costituiscono nel panorama della letteratura tedesca, rivelando la loro peculiarità nel dar vita a una scrittura dialogica, creatrice di spazi di relazione. Proprio per questo Bosco utilizza, tra l'altro, i concetti di *terzo spazio* di Edward Soja, *mimicry* di Homi Bhabha e *comunità immaginarie* di Benedict Anderson. In effetti, le riflessioni scaturite dall'esperienza diasporica del popolo ebraico hanno spesso rappresentato una fonte importante per riflettere sulla condizione dell'*homme dépaysé*, come direbbe

Todorov (v. T. TODOROV, *L'homme dépaycé*, Paris 1996). Nel saggio di Bosco si assiste, invece, a un'operazione per così dire inversa: sono gli scrittori ebreo-tedeschi a venire riletti alla luce di questi concetti derivati da altre forme di dislocazione e sradicamento, per cui opere che verrebbero appiattite se lette nell'ottica di una letteratura nazionale aprono nuove configurazioni di sapere se lette in quanto espressione di una letteratura transnazionale.

Questa chiave di lettura, dunque, svela nuove significazioni sia per autori come Heinrich Heine, Else Lasker-Schüler e Paul Celan che per l'evoluzione del sionismo, messo qui in evidenza attraverso le opere di Theodor Herzl e di Arnold Zweig. La terra promessa si configura come un *in-between*, uno spazio fortemente connotato dalle costruzioni di desiderio proprie di tutte le *comunità immaginarie*. Gerusalemme è Babele e Babilonia, terra del sogno e terra dell'incontro delle lingue, ma anche terra delle disillusioni; lo spazio del desiderio si configura come irraggiungibile e la realtà diventa invece un labirinto di lingue e destini.

Nel primo capitolo di questo saggio vengono affrontate proprio le questioni legate all'uso delle suddette categorie rispetto alla letteratura ebreo-tedesca. Il movimento di assimilazione, ad esempio, viene letto come una pratica di *mimicry*, e ciò permette di evidenziare in che modo in questa tensione verso l'altro sia possibile riconoscere il segno di una differenza; il concetto di Bhabha risulta allora importante per illuminare le strategie di assimilazione di Heine o il suo rapporto conflittuale con alcune dinamiche di assimilazione degli ebrei in generale. Attraverso l'idea di *Orientalism* di Said viene decostruito invece l'esotismo rispetto ad alcune immagini dell'ebreo, il che permette di decifrare i vari cliché negativi che affondano le radici in una storia millenaria e saranno utilizzati poi dal discorso nazionalsocialista. Vengono così messe in luce le costruzioni occidentali sulla figura degli ebrei – come noto, da sempre vittime di pre-giudizi (v. R. CALIMANI, *Ebrei e pregiudizio*, Milano 2000) –, ma anche un Orientalismo invertito dove è l'altro che assimila la cultura del presente, in cui le identità si traducono per diventare altro da se stesse. Si configura così uno spazio altro, che comprende tutti i fili di queste vicende nella creazione di un 'tappeto' ideale che rappresenta il *terzo spazio*, spazio eterotopico che si oppone agli spazi esistenti. Da qui il bisogno di creare una nuova cartografia che consideri anche la dimensione dell'estraneo (V. BORSÒ e M. PONZI, a cura di, *Topografia dell'estraneo. Confini e passaggi*, Milano 2006).

Nel secondo capitolo, attraverso le opere di Heine, viene messo in evidenza uno degli elementi che connotano la cultura ebraica, ovvero il legame con Gerusalemme, città-simbolo, in quanto il *vero suolo* delle comunità ebraiche è rappresentato dalla parola sacra, dalla Torah. Un'idea fondamentale su cui insisterà molto in seguito Franz Rosenzweig ne *La stella della Redenzione* (1921). Il popolo ebraico viene designato come popolo del libro, così come per Heine la sola patria possibile era stata la poesia. La parola è patria degli scrittori in esilio, così come la parola sacra è patria del popolo della diaspora; è la parola che si fa sostegno e

spazio di dialogo tra luoghi che non hanno una collocazione geografica. È nel transito stesso che si trova un fondamento, è tra Est e Ovest che si possono riscoprire le radici di un dialogo. Questa la poetica tracciata nel *West-Östlicher Divan* di Goethe, che risuona anche negli scrittori ebreo-tedeschi.

L'importanza del transito, di una poetica nomadica, viene ribadita da Heine che addita come esempio l'esperienza dell'ebreo Judah Ha-Levi a cui dedica la terza parte del *Romanzero*. L'A. sottolinea come Heine faccia entrare in dialogo con la letteratura tedesca diversi orienti e diverse religioni; non si tratta soltanto di un dialogo a due, tra cultura ebraica e cultura tedesca; Heine non costituisce solo un ponte tra occidente e oriente, ma intesse una fitta rete di relazioni tra occidenti e orienti. Questa stessa capacità si ritrova in una scrittrice simbolo dell'avanguardia, Else Lasker-Schüler, a cui è dedicato il terzo capitolo (qui si veda anche la monografia di V. DI ROSA, *Fra Gerusalemme e Tebe. L'ebraismo utopico di Else Lasker-Schüler*, Napoli 2011). Di notevole rilievo in questo caso l'analisi delle serate performative di cui era artefice e protagonista la poetessa, dalle quali emerge la capacità proteiforme della *performer* che si contraddistingue ancora una volta per la tendenza a costruire spazi ibridi, e anche immagini che abbiano la capacità di segnalare immediatamente la compresenza di più identità in un'unica figura, come nel suo alter ego, il principe Jussuf, in cui vengono superate anche le differenze di genere. Bosco individua nella tecnica del *collage* la cifra stilistica di Lasker-Schüler che, essendo anche disegnatrice, traduce questa pratica in scrittura – una pratica che si sposa con la volontà di tessere insieme diversi motivi della religione ebraica e diversi temi orientali, come rivela un'altra immagine chiave della scrittura della poetessa, il *Tibetteppich*, ove si intrecciano due anime, ma anche gli orienti.

La stessa scrittura di Else Lasker-Schüler, così come quella di Heine, parla di più luoghi, ma è la Palestina la terra *desiderata* dalla scrittrice e da molti ebrei a lei contemporanei: siamo infatti in piena epoca sionista. Lasker-Schüler si recherà anche in Palestina e vi morrà sognando però la nativa Germania, in quanto la patria ideale non troverà mai una sua forma reale. Il sogno che in parte si infrange proprio nel momento in cui la poetessa raggiunge la Palestina e scopre la sua profonda appartenenza allo spazio tedesco, rafforza però l'importanza della parola e della pratica artistica come unica possibilità di esistere intrecciando spazi, temi e lingue nel tentativo di creare un'ideale comunità di anime capaci di vivere la differenza.

È quella l'epoca in cui gli intellettuali ebreo-tedeschi sono mossi dalla volontà di trasformare in azione il proprio sogno, il che alimenta le *alyà* verso la Palestina che aumentano anche sotto l'impulso delle opere di Theodor Herzl. Il titolo del quarto capitolo del libro prende spunto proprio da un romanzo di Herzl, *Wenn ihr wollt, ist es kein Märchen*, e riassume l'intento dell'autore di conciliare l'attività letteraria con l'azione. Bosco evidenzia come queste opere rivelino il fine di formare una cultura nazionale ebraica separata dall'elemento territoriale; la crea-

zione di una base in Palestina, infatti, era vista come una delle fasi, ma non come l'esito finale del movimento sionista.

Oltre alle opere di Herzl vengono analizzate anche la figura di Franz Saxel che collabora con lui alla rivista «Die Welt» e, ancora, la prosa *Il ritorno di Vriendt nella terra natia* di Arnold Zweig, che in questo personaggio incarna la storia di Jacob Israel de Haan, giurista e giornalista olandese assassinato a Gerusalemme nel 1924, antisionista (faceva parte dell'*Agudat Israel*) e omosessuale – una figura controversa che affascina Zweig in quanto vi vede espresse le contraddizioni e le difficoltà di definire in maniera univoca la vicenda ebraica contemporanea. Grazie ai differenti testi analizzati da Bosco si ha un'idea più chiara della complessità del movimento sionista, di quante voci anche discordanti abbiano contribuito, influenzato e alimentato il sogno di uno Stato in Palestina, e di come la cultura coloniale europea abbia influenzato le stesse idee sioniste – un dato reso evidente da certi passi nell'opera di Herzl, in cui è possibile individuare un modo di guardare alla Palestina tipico dei popoli colonizzatori e, d'altra parte, risulta altrettanto chiaro come all'interno della cultura ebraica non ci sia stato un accordo sulla creazione di uno Stato in Palestina; la terra promessa viene definita dall'A. con il concetto di eterotopia di Foucault, un luogo reale e allo stesso tempo altro rispetto alla realtà.

L'ultimo capitolo è dedicato all'opera di Paul Celan che con la sua poetica rafforza quella che appare come la peculiarità di queste scritture, ovvero vivere e allo stesso tempo costituire uno spazio altro che si configura come spazio di dialogo. Nel *Meridian*, il celebre discorso scritto in occasione del conferimento del Büchner Preis il 22 ottobre del 1960, questa poetica del dialogo si esprime chiaramente quando Celan parla di una poesia che ricerca un *tu*, non in quanto soggetto specifico, ma in quanto l'altro *par excellence*. L'altro che questa poesia cerca, e allo stesso tempo chiama in causa citandolo, crea così uno spazio di relazioni, come ad es. nella poesia analizzata da Bosco, *Una canzone di ribaldi e ladri cantata a Parigi Emprès Pontoise da Paul Celan da Czernowitz presso Sadagora* (pp. 184-185); qui si incontrano Heinrich Heine, François Villon, Ossip Mandelštam in un intreccio di citazioni e rimandi che costituisce lo spazio poetico celaniano, uno spazio altro dove la poesia traccia solchi e soglie e si fa portatrice di una alterità, quella del poeta stesso che sentirà di non appartenere mai pienamente a nessun luogo, e neppure a Gerusalemme si sentirà a casa. Nell'ultimo periodo della sua vita è molto vicino a Israele e soffre per l'antisemitismo che impronta alcuni movimenti contrari alla creazione di uno Stato israeliano, ma resta comunque distante, estraneo. Così il rapporto con Ilana Shmueli con cui condivide diversi luoghi (Czernowitz e Gerusalemme) e lingue (il romeno, il tedesco e l'ebraico), delinea un rapporto che si fonda su un ritrovarsi nelle differenze pur mantenendo una distanza che permette il dialogo. Questa poetica dialogica deriva anche dalla pratica traduttiva: Celan vive infatti «la propria scrittura come testo a fronte

di autori che lo interessano, che gli parlano, con cui intraprende un rapporto» (C. MIGLIO, *Vita a fronte*, Macerata 2005, p. 66).

Il saggio di Bosco ha il merito di usare in modo puntuale le teorie degli studi culturali e postcoloniali mettendo in luce la capacità degli scrittori ebreo-tedeschi di costruire tramite la parola poetica spazi di relazione. Si tratta di autori iscrivibili nel novero di quella poetica della relazione, propria dei popoli ibridi, di cui parla È. GLISSANT (*Poétique de la Relation*, Paris 1990); le opere di questi scrittori costruiscono così una cartografia del dialogo proprio negli anni in cui la storia disegnava invece quella dell'assenza e del silenzio. Queste scritture si presentano come riconciliazione degli opposti, prendono in sé tutto, anche l'assenza e il silenzio nel segno di quel *meridiano*, mettono in moto le parole per creare uno spazio di dialogo performativo che è lo spazio del divenire, del cammino di una identità transnazionale, nomadica di cui queste voci rimangono una testimonianza viva.

*Daniela Allocca*

## RIASSUNTI



GIULIANO D'AMICO, *Aleister Crowley e Inferno – Una lettura magica*

My goal in this article is to explore the relationship between Aleister Crowley and August Strindberg, through the analysis of Crowley's review of *Inferno* that the English occultist wrote in his periodical «The Equinox» in 1913. I will try to show that this review makes it possible to get a deeper understanding of Strindberg's esoteric novel.

FULVIO FERRARI, *Esoterismo d'Occidente, mitologie d'Oriente: sincretismo religioso nel teatro strindberghiano dopo la 'crisi d'inferno'*

The aim of the present paper is to point out the several cultural traditions and religious texts where Strindberg found his inspiration for his renewal after the *Infernokris* he was affected by during the 1890s. First of all, I will try to define on which mythical grounds Strindberg creates his personal religion. Secondly I wish to indicate the mythical kernels around which Strindberg's thought develops until it finds a scenic expression.

DAVIDE FINCO, *Strindberg e la fiaba come officina narrativa. L'uso realistico dell'elemento fantastico nella raccolta Sagor (1903)*

Strindberg was interested in fairy tales for a long period, as it is shown by his works and letters. This kind of literature attracted him because of several reasons: its connection with the folklore, its traditional presence among tales told by adults to children (even Strindberg's personal experience), its peculiar simple language and view of the world in front of a fantastic-realistic dimension and, last but not least, the fact that it is naturally open to different genres and languages. It is not easy to define what Strindberg meant with the term *sagor* ('fairy tales', 'folk tales'); however, aspects of this genre can be traced out in different works of his, both prose and dramas. The title *Sagor* was anyway chosen only for the collection of tales which is analysed in this paper. It is intended to show how the Swedish writer maintained a fundamentally realistic position even when dealing with potentially fantastic features.

ANGELA IULIANO, *Miti e archetipi nella riscrittura di Ett drömspel di August Strindberg nella regia di Ingmar Bergman*

*A Dream Play* was written in 1901 by August Strindberg, and first performed

in Stockholm in 1907. Strindberg wanted his play to resemble a dream, in which the «characters split, double, redouble, evaporate, condense, fragment, cohere [...] time and space do not exist». The drama anticipates the symbolist theatre and is rich in references to Schopenhauer's philosophy, theosophical theories, Buddhism and Hindu mythology.

Though *A Dream Play* was conceived as a symbolist drama, Ingmar Bergman's directions, put on stage in 1963, 1970, 1977 and 1986, provided a realistic interpretation. Bergman considered *A Dream Play* the expression of Strindberg's mental breakdown, after his third wife had abandoned him; therefore he erased all symbolic, mythic and theosophical elements (performed as meta-theatrical fiction), in order to focus on the man and his existence as the essence of tragedy.

MARIA CRISTINA LOMBARDI, *August Strindberg e il mito del colore: I vårbrytningen*

My article analyses some short stories and fragments of texts belonging to different genres, contained in *I vårbrytningen*, an early work by August Strindberg. In particular I examine a selection of stories which were first published on Swedish periodicals and newspapers concerning the life and the landscape of Stockholm archipelago where he lived for some time. Moreover I point out the fundamental role of the sea as a mythical presence, through comparing these texts with Strindberg's paintings and emphasising the passage from an impressionistic to an expressionistic use of colours both in literature and in painting.

AGNETA NEY, *Kvinnogestalter i August Strindbergs drama Den fredlöse*

This article takes into consideration August Strindberg's remake of Old Norse literature female figures in his early one-act drama *Den fredlöse*. Written during his student years in Uppsala, it was performed in Stockholm at the Royal Theatre in 1871. It was probably influenced by Henrik Ibsen's one-act play *Hærmændene på Helgeland* (1858) and Bjørnstjerne Bjørnson's *Mellem slagene* (1857) as far as occurring motives and male – female relationships are concerned. My analysis of *Den fredlöse* points out that all the conflicts seem to be religious ones: between the heathen mother, Valgerd, and the Christian daughter, Gunnlod, and specially between Gunnlod and her pagan father.

FRANCO PERRELLI, *Strindberg e il mito della razza*

Indisputably, Strindberg's works are marked by an abundance of anti-Semitic and generally racist traces and signs, not the least of these being his sometimes violent misogyny. These troubling attitudes may be read as such or seen in their

historical context, but they may also provide us with a key to certain basic strategies in his writing: the display of elitist – rather than antidemocratic – ideas that went against the tide, with a view to incarnating the figure of a *fritänkare*, heretical, invincible, solitary intellectual, who «has no regard for what is old-fashioned» and hence takes an avant-garde position against all accepted tradition and convention.

ANNA MARIA SEGALA, *Le «Vivisezioni» di Strindberg. L'osservazione scientifica come pretesto per nuove forme narrative*

This paper deals with two collections of various essays and short stories, the «Vivisections» (*Vivisektioner*), written by Strindberg respectively around 1887 and 1894. My purpose is to show that, although influenced by the naturalistic requirements of objective inquiry in the representation of the human mind, Strindberg uses what he mostly relies on, that is his personal experience, to invent new hybrid forms of writing between essay, story and autobiographical narration. He combines an objective scientific approach with strongly subjective ideas that we are forced to share, but also to doubt. This can be observed in *Hjärnonas kamp*, a story otherwise known as the key-formula of Strindberg's idea about the relation between the sexes.

In the second collection of «Vivisections», the focus is mainly on Strindberg's observation of the creative process. Through an analysis of two semi-fictional essays, *Nya konstformer! Eller Slumpen i det konstnärliga skapandet* and *Förvirrade sinnesintryck*, it has been possible to identify a modern, contradictory notion that art is a mixture of flickering perceptions and casual coincidences, on the one side, and rational order and coherence on the other one. That is to say an early version of a world view that Strindberg will develop in later works.

CAMILLA STORSKOG, *Myth as an interpretive Paradigm of Reality: Strindberg's and Göranson's Inferno*

This paper examines August Strindberg's novel *Inferno* (1897) and Fabian Göranson's graphic adaptation of the story, *August Strindberg's Inferno* (2010), by devoting special attention to the category of myth present in both works. By singling out and charting two of the myths that seem to sustain the narrated events in Strindberg's prose – the myth of the hero and the myth of the city – the attempt is to discuss challenges, strategies, choices and solutions in Göranson's visual display of these elements. The essay ultimately wishes to show how the comic format succeeds in communicating multiple layers of meaning through its images: contents at times embedded in the source material and at other times wholly dependent on the cartoonist's personal imagery and independent creative vein.

CARLA RIVIELLO, «*to gesipþe sorge ond longaf, wintercearig, ûhtceare*»: la concreta fisicità del dolore nelle elegie anglosassoni

The analysis of the different modalities through which the representation of pain is realised in the Anglo-Saxon elegies has revealed a marked tendency towards images and descriptions that manifest a particular emotional state by means of diverse processes of actualization. In these processes, lemmas concerning the lexis of pain are related to elements that are apparently unrelated to its semantics. Thus, in this enforced isolation faced by the elegiac entity, pain becomes the personification of a fellow soldier (*to gesipþe ond longaf*) or connotes the phases of the day (*ûhtceare*), the seasons of the year (*wintercearig*), in which the solitary creature experiences his own suffering. In Anglo-Saxon poetry, the close link established between the emotional representation and the description of the surrounding landscape in which the emotional state is experienced takes on complex and particularly refined forms in the elegies. It has been therefore possible to identify solutions that show, on the one hand, the complex semantic layering of these elegies as the result of the complex cultural stratification of the society in which they are grounded; on the other hand, they offer an immediate emotional intelligibility since they have the gift of universality, like all poetry.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2013

LOFFREDO EDITORE S.r.L.  
Via Kerbaker, 19/21 - 80129 Napoli  
E-mail: [info@loffredo.it](mailto:info@loffredo.it)

---

Impaginato e stampato presso Grafica Elettronica srl, Via Bernardo Cavallino 35/G

