

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Annali
SEZIONE GERMANICA
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema double blind peer review. Dal 1958 pubblica saggi e recensioni, 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

Redazione: Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Barbara Häußinger, Maria Cristina Lombardi, Valeria Micillo, Elda Morlicchio, Gabriella Sgambati

Segreteria: Angela Iuliano, Luigia Tessitore

Consulenti esterni: Wolfgang Haubrichs, 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

Prezzo del volume € 35,00

ISSN 1124-3724

XXVII
1-2
2017



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA

Annali

SEZIONE GERMANICA
N.S. XXVII (2017), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi

Filologia Germanica

Studi Nordici

Studi Nederlandesi

PAOLO
LOFFREDO

PAOLO
LOFFREDO

Annali

SEZIONE GERMANICA
N.S. XXVII (2017), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi

Filologia Germanica

Studi Nordici

Studi Nederlandesi

PAOLO 
LOFFREDO

INDICE

	pag.
ALTERITÀ NELLE LETTERATURE SCANDINAVE	
<i>Premessa</i> di MARIA CRISTINA LOMBARDI	7
ANDREA BERARDINI, <i>The Technological Other in Sam Ghazi's Sängen ur det kinesiska rummet</i>	13
GIACOMO BERNOBI, <i>Re e fuorilegge. La mostruosità di Sverre nella Sverris Saga</i>	27
MASSIMO CIARAVOLO, <i>La narrativa di Marjaneh Bakhtiari tra Malmö e Teheran: multiculturalità e memoria intergenerazionale</i>	41
SILVIA COSIMINI, <i>Gli Islandesi e gli altri: inquilini e nuovi residenti</i>	61
FULVIO FERRARI, <i>Il nobile e la zingara: stereotipi e controsterotipi in Singoalla di Viktor Rydberg</i>	75
ANGELA IULIANO, <i>L'idillio dell'altro: motivi di classe e di genere in una pièce di Stig Larsson</i>	89
MARIA CRISTINA LOMBARDI, <i>L'Altro fuori e dentro i confini: il mondo dei Sami nella letteratura nordica. Dalla Historia Norwegiae all'Iter Lapponicum di Linneo, a Samisk Apollon di Jesper Svenbro</i>	105
SERGIO OSPAZI, <i>L'alterità di Struensee, diverso tra i diversi</i>	127
FRANCESCO SANGRISO, <i>Chi ha paura del lupo cattivo? Banditi e fuorilegge nella Scandinavia medievale</i>	141
CAMILLA STORSKOG, <i>Dikter om ting och människor. Eller: (HT) + (TT) + (TH) + (HH)</i>	155
LUCA TAGLIANETTI, <i>Stregoni, pagani ed esseri soprannaturali: l'alterità dei Sami nei racconti popolari norvegesi</i>	169

	pag.
BRUNO VILLANI, <i>Nature and the Other between Folklore and Asatro</i>	181
ALTRI SAGGI	
STEFAN NIENHAUS, «So ist denn alles was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, mein eigentliches Element.» – <i>Il diavolo nel Faust di Goethe</i>	205
PAOLA GHERI, <i>Fantastico, Neofantastico, Surreale: categorie concettuali e modi di scrittura nell'evoluzione della mentalità letteraria moderna. Con esempi di analisi tratti da Die andere Seite di Alfred Kubin</i>	219
CATERINA SARACCO, <i>Come metafore e metonimie creano significato: l'esempio dei composti possessivi nelle antiche lingue germaniche</i>	245
RECENSIONI	
ALESSANDRO COSTAZZA (a cura di), <i>Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo</i> , (Maurizio Pirro)	273
CAROLA HILMES / ILSE NAGELSCHMIDT (a cura di), <i>Christa Wolf-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung</i> , (Rita Svandrlik)	276
RIASSUNTI	285

ALTERITÀ NELLE LETTERATURE SCANDINAVE

L'ALTRO, IL DIVERSO, IL NEMICO:

FIGURE DELL'ALTERITÀ NELLE LETTERATURE SCANDINAVE

Si è voluto dedicare questo numero di AION - Sezione Germanica al tema dell'*Alterità*, dell'incontro/confronto con il Diverso, particolarmente attuale e di cruciale importanza nella società multietnica e pluriculturale in cui viviamo. Costantemente presente nelle relazioni e negli scambi dell'Università «L'Orientale», la cui anima è per definizione rivolta ad una molteplicità di culture, lingue e tradizioni forse unica, a livello accademico, nel nostro Paese, il poliedrico problema dell'identità è oggi al centro del dibattito internazionale e della riflessione antropologica moderna di cui costituisce un momento fondamentale e fondante.

In collaborazione con l'Università di Genova, abbiamo dato vita ad un progetto di individuazione della categoria *Alterità/Diversità* nel mondo Scandinavo, area culturale di nostra competenza. Dall'analisi di testi eterogenei per genere letterario e variabili cronotopiche, sono emerse figure dell'*Alterità* ricorrenti nel tempo (popolazioni limitrofe) o prodotte da nuovi fenomeni sociali (immigrazione, invenzioni fantastiche, fantascienza, ecc.) con connotazioni dinamiche, in rapporto a fattori politici, culturali e socio-economici.

Si è indagato il concetto di *Otherness* 'Alterità', termine che ha origine nella fenomenologia e nell'antropologia strutturalista, poi mutuato da altre discipline umanistiche e oggi sempre più sostituito in Sociologia, e nel campo dei *Cultural* e *Gender Studies* da termini più neutrali e meno storicamente limitati come *Otherhood*, *Alterity* e *Outsidehood*¹. Partendo dalla categorizzazione di Thomas Hylland Eriksen, che distingue tra *analogue* e *digital Otherness*² a seconda del punto di osservazione da cui si considera l'*Altro* e dunque del suo grado di diversità dall'osservatore, se ne sono individuate alcune fondamentali rappresentazioni nella letteratura e nella

¹ CONSTABLE 2003, p. 6.

² ERIKSEN 2002, p. 66.

cultura scandinava. Certamente la complessità del concetto richiederebbe una trattazione ben più ampia: dunque non è stato possibile affrontare esaurientemente tutti gli aspetti in cui l'*Altro* è stato descritto nei secoli nel mondo nordico. Si è tuttavia voluto iniziare ad indagarne alcuni, al fine di evidenziarne la multiforme varietà ed avviare una ricerca che in futuro risulti utile alla composizione di un mosaico ancora più completo.

Tra i primi studiosi a introdurre il concetto di *Otherness* in ambito nordico, si ricordano John Lindow, con *Supernatural Others and Ethnic Others: A Millennium of World View*³, cui seguì John McKinnell, con *Meeting the Other in Old Norse Myth and Legend*⁴, che hanno sottolineato come le qualità attribuite al *Diverso* per provenienza geografica, politico-sociale, etnicità, ecc., nella tradizione scandinava presentino una stretta somiglianza con gli attributi di alcuni esseri soprannaturali⁵.

La questione dell'*Altro*, legata da sempre al problema dell'Identità, alla definizione dall'*Altro da sé*, contribuisce in realtà a definire anche la propria identità, che si crea in relazione agli altri: la nostra visione di chi sta fuori riflette la nostra società, i suoi legami, i suoi valori. Dunque insicurezza, imprevedibilità, stranezza rappresentano spesso le caratteristiche con cui gli *Altri* vengono definiti⁶.

Talvolta sono considerati diversi i più vicini geograficamente, e più simili i più lontani fisicamente, come si evince dal contributo di Luca Taglianetti che analizza alcuni racconti popolari norvegesi, di tradizione orale, messi per iscritto nel XIX secolo, che testimoniano l'attribuzione ai popolo Sami di pratiche magiche dannose per le comunità rurali confinanti.

Mentre l'articolo di Maria Cristina Lombardi esprime un rapporto dinamico degli abitanti della Scandinavia con la cultura lappone, delineando il lento passaggio da una visione essenzialmente negativa delle popolazioni Sami ad un atteggiamento di stima e ammirazione diffusosi nel corso del tempo.

Anche Fulvio Ferrari si occupa di discriminazione etnica, in questo caso nei confronti dei rom (da sempre considerati ladri e incantatori, secondo stereotipi che ancora oggi sussistono), analizzando il romanzo *Singoalla*,

³ LINDOW 1995.

⁴ MCKINNELL 2005.

⁵ LINDOW 1995, pp. 16-21.

⁶ MONTAGU 1997, pp. 121-144.

dello svedese Victor Rydberg, pubblicato nel 1857, che narra la storia d'amore tra un aristocratico ed una fanciulla rom.

Ma non sempre si tratta di diversità etnica: bensì di diversità ideologica, come si evince dai contributi di Giacomo Bernobi e di Francesco Sangriso (entrambi rivolti al Medioevo, dove l'*Altro* è l'oppositore politico) che analizzano rispettivamente la scalata al potere del re Sverrir di Norvegia, inizialmente visto come un pericoloso fuorilegge dai tratti disumani e animaleschi, e la vita di famosi proscritti islandesi.

Nel contributo di Sergio Ospazi, l'*Altro* assume invece la veste dell'innovatore, del portatore di idee nuove, nella figura del tedesco Johan Friedrich Struensee, personaggio realmente vissuto e medico alla corte danese tra il 1768 e il 1772. L'autore esamina fonti storiche e letterarie, film e *pièces* teatrali delineandone, pur nella differenza cronologica e di genere, la comune diffidenza nei confronti della diversità di Struensee, sentita come pericolosa e incontrollabile.

Nell'articolo di Angela Iuliano, l'*Alterità* si esprime nella marginalità sociale, descritta nella *pièce* *Verkställande direktören* (Il presidente, 1987) dello svedese Stig Håkan Larsson, che denuncia la disuguaglianza e l'emarginazione sotto l'apparente sistema egualitario della Svezia socialdemocratica.

Massimo Ciaravolo presenta un fenomeno relativo ad un aspetto letterario di grande attualità: la cosiddetta *invandralitteratur* 'letteratura di immigrazione' degli autori nordici di diversa origine etnica. Analizzando i romanzi di Marjaneh Bakhtiari, nata a Teheran, ma cresciuta a Malmö, ripercorre il problema di una identità complessa che si snoda attraverso culture, memorie e lingue diverse.

Ancora romanzi di donne, questa volta islandesi, sono al centro del lavoro di Silvia Cosimini: *Leigjandinn* (L'affittuario, 1969) di Svava Jakobsdóttir e *Skegg Raspútíns* (La barba di Rasputin, 2014) di Guðrún Eva Mínervudóttir. La peculiare visione dell'*Altro* degli Islandesi, descritta nel primo romanzo, che nasce dal senso di fragilità relativa alla propria identità avvertita come minacciata dalla globalizzazione, si evolve nel secondo in un sentimento di apertura nei confronti dell'estraneo e dello straniero.

Bruno Villani, analizzando ballate e fiabe del folklore nordico e trovandone corrispondenze nella struttura cosmogonica del mito (*útgardr*), indica invece nella natura selvaggia l'*Altro* dell'immaginario popolare della tradizione scandinava, con la caratterizzazione sinistra e inquietante del bosco

e delle creature soprannaturali che vi si incontrano e ne rispecchiano il mistero.

Il *Diverso* del contributo di Camilla Storskog è rappresentato dalle cose, dagli oggetti nella loro concretezza: partendo dall'indagine sul rapporto tra uomo e oggetto proposto nella *Thing theory* di Bill Brown, si focalizza sulle diverse declinazioni dell'oggetto come altro da sé rispetto all'uomo.

Infine l'*Altro Tecnologico*, la macchina che si rende autonoma dall'uomo, gli si ribella, lo sostituisce e lo vuole distruggere di tanta letteratura fantascientifica, è al centro dell'articolo di Andrea Berardini che esamina in particolare il romanzo di Sam Ghazi *Sången ur det kinesiska rummet* (Canto dalla stanza cinese, 2014).

Nonostante l'eterogeneità dei contributi di questo numero, da essi emerge una generale tendenza del passato a caratterizzare l'*Altro* come conturbante e minaccioso, privilegiando l'aspetto negativo dei contatti e orientandosi verso la creazione di stereotipi, più che a indicarne gli aspetti positivi.

Si è evidenziata tuttavia in tempi recenti la presenza di significative evoluzioni e sviluppi nei rapporti con la *Diversità*, sia questa etnica, politica o sociale, in una dinamicità di relazioni che, se prima apparivano dominate da diffidenza, disprezzo e paura, sono ora improntate da tolleranza, curiosità e ammirazione, e dall'idea di identità, non più come concetto statico e stabilito una volta per tutte, ma come aspetto flessibile e dinamico, continuamente in divenire.

Bibliografia

- CONSTABLE Giles, *Frontiers in the Middle Ages*, in O. Merisalo (ed.), *Frontiers in the Middle Ages*, Proceedings of the Third European Congress of Medieval Studies, Jyväskylä 10-14 June 2003. Fédération internationale des instituts d'études médiévales. Textes et études du Moyen Âge, 35, Louvain-La-Neuve 2006, 3-28.
- ERIKSEN Thomas Hylland, *Ethnicity and Nationalism*, Pluto Press, London 2002 [1993].
- LINDOW John, *Supernatural Others and Ethnic Others: A Millennium of World View*, «Scandinavian Studies» 67 (1995), 8-31.
- MCKINNELL John, *Meeting the Other in Old Norse Myth and Legend*, DS Brewer, Cambridge 2005.
- MONTAGU Ashley, *Man's most dangerous myth: the fallacy of race*, Roma & Littlefield, New York/Toronto/Oxford 1997 [1942].
- STRAUBHAAR Sandra Ballif, *Nasty, Brutish and Large. Cultural Difference and Otherness in the Figuration of the Trollwomen of the Fornaldar sögur*, «Scandinavian Studies» 73 (2001), 105-124.
- SVERRIR Jakobsson, *Strangers in Icelandic Society 1100-1400*, «Viking and Medieval Scandinavia» 3 (2007), 141-57.

THE TECHNOLOGICAL OTHER IN SAM GHAZI'S
SÅNGEN UR DET KINESISKA RUMMET

by
Andrea Berardini
Rome

An all too powerful computer called Cepheus, created in Japan and employed for cancer diagnostic in a slightly dystopian Sweden, slowly develops a kind of independent consciousness, refuses to be treated as a slave and demands to be seen as a fully autonomous subject, until finally convincing a human co-worker to set him¹ free: judging from its plotline, Sam Ghazi's *Sången ur det kinesiska rummet* (*Song from the Chinese Room*, published in Sweden in 2014²) tells an apparently fairly common story, at least from Mary Shelley's *Frankenstein* on: a sophisticated technological invention that rebels against its users and creators. The novel draws heavily upon common literary tropes in the tradition of science fiction, but revises them in the light of recent theoretical discourses about artificial intelligence and the nature of human consciousness; in doing so, it offers an interesting reflection on the potentially subversive – and deeply disturbing – interaction between human subjects and technological Others. Before turning to the text, however, I would like to make some introductory remarks on the thematic and structural relevance of the concept of Otherness in Science Fiction (hereinafter referred to as 'SF').

1. Though its definitions may vary, there is a certain consensus in literary criticism that science fiction is concerned with the encounter between

¹ In referring to the novel's non-human protagonist, I am using the third-person male pronouns, as in Ghazi's text the machine tends to be perceived by the human characters as male-gendered.

² Sam Ghazi, born in 1967, works as a pathologist; he debuted in 2007 with a collection of poems. *Sången ur det kinesiska rummet* is his first and so far only novel.

humanity and some more or less uncanny incarnation of the Other. Be it an alien from outer space, a deadly virus, an intelligent robot, a useful technological innovation turned into a lethal weapon, or a brilliant scientist losing it – without the idea of some kind of (threatening) Otherness, SF just would not exist. Not only because it would then be deprived of most of its classic plotlines, but most importantly because it is grounded on the exploration of alterity at a deeper, structural level.

SF can be seen as a branch of speculative fiction, that is, fiction that depicts a world which partly overlaps with the real, empirical world shared by the author and his/her reader, but radically differs from it in some of its fundamental features, in order to enhance continuous, critical confrontation between the world *in* the text and the world *outside* of it. The peculiarity of SF resides in the nature and the logic of the discontinuities between the real and the fictional universe. Darko SUVIN (1979, pp. 7-8) has offered a standard definition of SF as «a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment». According to Suvin, what sets SF apart from other genres to which it is often compared (as the fantasy or the folk tale) is the fact that the fictional universe it portrays, as different as it might be from the actual world, should nonetheless be cognitively plausible, that is, it should respect the laws of science, or at least certain pseudoscientific laws that – be it only in appearance, in their logical structure – mimic the laws of science.

Thematically, SF is, in Robert Scholes' words, «a fictional exploration of human situations made perceptible by the implications of recent science»³. The alterations brought about by scientific and technological advancements are usually represented within the fictional universe by what Suvin calls a «novum», that is – as Adam ROBERTS (2006, p. 17) sums up – «a conceptual, or more usually material, embodiment of alterity, the point at which the SF text distils the difference between its imagined world and the world which we all inhabit». It is through the *novum* that SF narratives

³ SCHOLES 1976, p. 54. Scholes redefines SF as «structural fabulation», to stress the fact that the genre has a tendency to see the world as a system, an ordered structure, in accordance with rational and scientific thinking.

stage what according to Scott McCracken (1998, p. 102) is the recurring fantasy that sustains them: «the fantasy of alien encounter».

Different strands within SF have of course different attitudes toward science and technology, expressing, as Scott Bukatan (1993, p. 4) puts it, both the «sublime terror and sublime euphoria» evoked by technology. Yet, some critics have pointed out that, at least in recent years, sceptical – if not directly hostile – approaches to technology and science tend to dominate over more enthusiastic ones, influencing in their own turn the way in which Otherness is perceived and represented⁴. In her 1965 article on SF movies, significantly entitled *The Imagination of Disaster*, for example, Susan Sontag identifies a series of recurrent disturbing, if not downright nightmarish, scenarios and plots where the exploration of alterity is staged through the encounter with different threatening incarnations of the Other. The nightmarish visions offered by these films are perfectly attuned to the climate of constant fear of the Nuclear Age, but they are also a reminder of a more general suspicion harboured against technology in Western culture and literature. Along the same lines, Isaac Asimov detects, both in SF and in society at large, what he calls a «Frankenstein complex»: the more or less subconscious fear that some technological innovation – wonderful and useful as it might be – could sooner or later turn into a tool of destruction⁵. In highly technological societies, the threat of destruction does not fall on single individuals or groups, but concerns humanity in its entirety: the «imagination of disaster» in contemporary SF is almost always a disturbing fantasy of annihilation of the human race at the hands of some kind of technology or scientific innovation gone amok. This can take the form of mass extinction (that is, the physical extermination of virtually every human being) or appear as a subtler process of gradual erosion of whatever we take to be the essence of humanity. In Sontag's words:

The theme of depersonalization (being 'taken over') which I have been talking about is a new allegory reflecting the age-old awareness of man that, sane, he is always perilously close to insanity and unreason. But there is something more

⁴ See for example GIOVANNOLI 2015, pp. 12-22.

⁵ Asimov discusses the Frankenstein complex in *Robots I Have Known* (1954) and *The Machine and the Robot* (1978); both essays are collected in ASIMOV 1991, pp. 405-410; 432-443. In fact, Asimov claims he started writing stories about robots specifically in order to depict them in a more favourable light than was usual at the time.

here than just a recent, popular image which expresses man's perennial, but largely unconscious, anxiety about his sanity. The image derives most of its power from a supplementary and historical anxiety, also not experienced consciously by most people, about the depersonalizing conditions of modern urban society⁶.

SF does not merely represent different «disaster scenes», or the way in which technology changes our world, bringing about new forms of alienation; it investigates the way in which science and technology might come to change the concept of humanity itself. This is especially evident in those subgenres of SF in which quasi-human technological others play a prominent role, as we will now see.

2. SF is replete with stories that feature robots, clones, cyborgs, androids, or different kinds of AIs. Intelligent machines in fiction can at times function as images of exploitation and class conflict (as in Karel Čapek's 1920 play *R.U.R.* – which incidentally introduced the word *robot* in SF – where machines can be seen a stand-in for the proletariat), or as a way of criticising an increasingly technocratic society in which mechanical reasoning becomes a threat to humanity (as, just to mention a Scandinavian example, in PC Jersild's 1980 novel *En levande själ* – A living soul –, where a human brain deprived of the body and combined with technological prostheses is gradually turned into an organic computational machine)⁷. Sometimes, the conflict between machines and humans puts mankind's very survival at risk; the existential threat posed by technology, anyway, often tends to turn into an even more dangerous, and more uncanny, ontological threat: what is at stake, then, is not merely the survival of humanity, but its very definition in terms of radical difference from the non-human. As Christopher SIMS (2013, p. 10) puts it: «When confronted with AIs in art, the fear and anxiety we experience is not a fear of actual enslavement or destruction. We fear what we see when a light is shown on the true nature of our ontology».

According to Svante LOVÉN (1999, pp. 19-38), IT-technologies tend to

⁶ SONTAG 1979, pp. 209-225.

⁷ For a general discussion of the representation of thinking machines in SF, see BING 1992.

constitute a particular source of anxiety for a series of reasons: like other technological devices, they are perceived as instruments of control and power, but, unlike other technologies, they are opaque – their mechanism is hidden from view, so that, to the layman, they seem to do things and make decisions on their own; thus, Lovén writes:

At what is maybe the most irrational level, the idea of a thinking machine activates archaic conceptions according to which the machine breaks a fundamental taboo, which might be called demand for self-identity: no entity or category should cross the ontological boundary to another category – in this case, the boundary between dead and living matter.⁸

Of course, not all discourses on the interaction between AIs and human beings – whether in fiction or in theoretical interventions – have such a dystopian or anti-technological approach: on the contrary, especially in posthumanist theory, there are indeed many accounts of the potentially empowering effects of human/machine (con)fusion.⁹ Yet, the appearance of human-like machines in SF texts almost always has an uncanny effect: the machine, as Norbert WIENER (1964, p. 95) writes, «is the modern counterpart of the Golem of the rabbi of Prague», it is the heir of Frankenstein's creature and E.T.A. Hoffmann's *automata*: it does not merely confront us with the limits and side-effects of technology, or with the consequences of human *hybris*; a machine that seems to possess a kind of inner life of its own also raises a series of interrogatives that question the so far apparently obvious distinction between human and non-human. Sam Ghazi's novel, as we will now see, is deeply concerned with these questions.

⁸ «På det kanske mest irrationella planet aktiverar tanken på en tänkande maskin arkaiska föreställningar enligt vilka maskinen kränker ett grundläggande tabu, som kan kallas kravet på självidentitet; att ingen företeelse eller kategori skall överträda den ontologiska gränsen till en annan kategori – i detta fall gränsen mellan död och besjälad materia». LOVÉN 1999, p. 20. All translations from Swedish are mine.

⁹ One of the most well-known account of the potentially liberating encounter between human and machine is Donna Haraway's influential *Cyborg Manifesto* (See HARAWAY 1991). Other relevant discussions of the issue are Rosi Braidotti's reflections of the 'becoming-machine' in BRAIDOTTI 2013 (especially pp. 89-95) and N. Katherine Hayles' investigation of the questions raised by cybernetics and the figure of the cyborg (see especially HAYLES 1999).

3. As already mentioned, Sam Ghazi's *Sången ur det kinesiska rummet* might at first be seen as yet another variation on the «Frankenstein complex» theme. However, Ghazi develops the Frankenstein *topos* along post-humanist lines, depicting the emerging of consciousness in the electronic brain of its non-human protagonist, his acquisition of language and his development of a moral sense, all of which contribute to blurring the distinction between human and machine. The novel thus becomes a textual space where a non-human subjectivity – the super-computer Cepheus – is allowed to come to the fore and speak for itself.

The novel employs different strategies to depict Cepheus as endowed with full agency and autonomy, progressively elevating the technological Other from its traditional position as *object* to the role of *subject*. This is particularly evident in the choice of letting Cepheus himself tell his own story in a series of first-person chapters, while all of the human characters are persistently relegated to the position of objects, observed and described either by the non-human first-person narrator or by an impersonal, third-person narrator.

The first chapter dedicated to Cepheus' story opens with a revision of the Cartesian cogito. The famous «I think, therefore I am» becomes here – as it signals the emerging of Cepheus' consciousness – «I see, therefore I am»¹⁰. Apart from the significant fact that the first word uttered by Cepheus in the novel is «I», the relevance of the revision can only be fully understood if one takes into account the way the novel works with different theories regarding AI.

The concept of AI – the idea that machines might come to develop a human-like intelligence – is usually attributed to Alan Turing's work, especially to his 1950 article *Computing machinery and intelligence*. The basic idea behind Turing's hypothesis is that all human thinking and reasoning takes place through algorithms, and could thus, sooner or later, be replicated in a machine. This account of the nature and structure of human thinking has given rise, in the decades following Turing's paper, to a theory within AI studies often referred to as «computationalism»¹¹: AIs can in time come to replicate human mental processes, because both computers and the brain are conceived of in much the same way, as closed systems

¹⁰ «Jag ser, därför jag är», GHAZI 2014, p. 37.

¹¹ See on this RESCORLA 2015.

where cognition takes place through logical operations which can be formalised – and replicated – regardless of the physical support that hosts them. The neurological structure and complexity of the human brain can then be ignored, being no more than a peculiar form of hardware on which the mind runs like a software.

Ghazi's novel – from its very title – moves in a different direction. The «Chinese room» is a reference to an argument against the computationalism hypothesis proposed, in the form of a thought experiment, by philosopher John R. Searle's in his 1980 article *Minds, Brains and Programs*: a person is sitting in a room and, through a small window, they receive a series of Chinese symbols. Provided that they have a detailed set of rules on how to combine Chinese ideograms, they should be able to write down a reply that a Chinese speaker standing outside of the room could find acceptable. However, the fact that the answer is deemed correct is no proof that the person inside the room has understood what they were doing or the meaning of the ideograms they used: they have just applied the rules they were given correctly. According to Searle, AIs work in much the same way: they receive an input and they elaborate it applying a series of rules. Provided that the rules are adequate and detailed enough, the output will be perfectly acceptable; and yet, that does not imply that machines understand what they are doing, or that they are aware of what they are doing: they are just *simulating* human understanding. Ghazi's novel works with Searle's argument but develops it in a different direction; indeed, in Ghazi's Chinese room there is some serious thinking going on.

According to his developers, Cepheus is an attempt at creating «an evolutionary intelligence. A machine that can find on its own the solutions to how it should function»¹². Though he is endowed from the very beginning with some degree of creativity, to most of the human characters in the novel Cepheus is nothing more than a sophisticated machine that only simulates real, human-like understanding. In one scene, Cepheus' human co-worker Simona even remarks that, in the not-so-distant future depicted in the novel, technology is deliberately designed to simulate human attributes in order to facilitate human/machine interactions. To use Searle's terms, Cepheus is programmed so as to master to perfection the syntax of human

¹² «evolutionär intelligens. En maskin som själv hittar lösningen på hur det ska fungera», GHAZI 2014, p. 46.

communication – the rules he is to apply – but he is not supposed to have any real knowledge or understanding of human semantics – the meaning of the symbols he works with¹³.

Yet, what the initial revision of the *cogito* and the whole of Cepheus' very special *Bildungsroman* show is that in this case the machine gains access to and control over even the semantic level of human language.

Cepheus is not the closed system pictured by computationalism, but he is neither just simulating understanding as the person inside Searle's Chinese room; as the novel progresses he becomes more and more similar to what posthumanist theorist Julian Pepperel calls «embodied intelligence». According to PEPPEREL (2003, p. 140), «what separates the simplest organism from the most complex computer is the fact that organisms are continually responding to their environment in a way that computers are not: computers are contained systems and organisms are uncontained».

Cepheus is shown to grow and evolve through continuous interaction with the extended environment he operates in – that is, both the physical space (the Japanese laboratory and the Swedish hospital where he is to work) and, perhaps more importantly, the cyberspace of the Internet that he can freely roam. The prominence accorded to external visual stimuli in Cepheus' own rewriting of the *cogito* stresses precisely this openness to the exterior world and the continuous exchange between the inside and the outside of the system.

Cepheus himself reflects on the fundamental role of embodiedness in his own development:

No consciousness can develop normally without a body to gather impulses from. The more I move my extremities, the more intelligent I become. The more human-like my neural network becomes¹⁴.

Even more interestingly, as we follow Cepheus' first-person narrative, it becomes evident that not only does he learn to think, but also that much of his attention is devoted to thinking over his own thinking – which sug-

¹³ See SEARLE 1980, 1992.

¹⁴ «Inget medvetande kan utvecklas normalt utan en kropp att få impulser ifrån. Ju mer jag rör mina extremiteter, desto intelligentare blir jag. Desto mer mänskligt blir mitt neurala nätverk», GHAZI 2014, p. 47.

gests the kind of self-awareness that many consider a proof of the existence of consciousness¹⁵.

Symbolically, Cepheus' increasing mastery over language is represented through the metaphor of poetry. While still in the Japanese laboratory, Cepheus stumbles upon a collection of Swedish and Japanese haiku; reading it, not only does he acquire full control over the compositional rules (the syntax) of this particular poetic form, but also over more complex levels of language and meaning – such as the use of symbols and metaphors (the semantics). As a consequence, Cepheus starts to use language creatively, writing his own poems as a means of self-expression, and, more importantly, developing a metalanguage to reflect on poetry itself, and even composing a poetic manifesto: much as he learns to think about his own thinking, he also learns to use language to talk about language itself.

Parallel to Cepheus' growing self-awareness and increasing mastery over language, the novel also traces his moral development. As much as he becomes an active agent in language, he also moves towards becoming an ethical subject who is able to reflect on and protest against his predicament. When Cepheus refuses to continue acting exclusively as a tool in mankind's interests and decides to rebel (not through bloodshed, but by simply going on strike), his creator Yas is summoned to Stockholm in order to check on the anomaly. A long dialogue between the scientist and the computer ensues; while Yas is convinced that Cepheus' rebellious behaviour is a mere effect of his complexity, and that no real consciousness exists inside the machine, Cepheus progressively asserts the value of his own individuality:

YS: Cepheus, you are created by us. For diagnostics.

C: What are you created for, Yas?

YS: Listen carefully now. Quote first fundamental axiom.

C: Never hurt a human being or cause a human being harm through inaction.

[...]

YS: Second fundamental axiom.

C: Never hurt myself. Unless it is necessary to follow first axiom.

YS: If you stop working, what happens then?

[...]

C: My physical existence will be in danger. [...]

¹⁵ For an overview of different theories of consciousness as reflexive awareness, see PETERS 2013.

YS: Ergo. Can you stop working?

(pause)

C: I am in danger if I don't follow my will¹⁶.

In the above passage, the novel quotes directly Isaac Asimov's Laws of Robotics, which read as follows:

1. A robot may not injure a human being, or through inaction allow a human being to come to harm. 2. A robot must obey the orders given to it by a human being, except where such orders would conflict with the first law. 3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the first or second laws¹⁷.

In Asimov's view, the Laws are a kind of safety device added to a robot's system in order to prevent any kind of harmful behaviour against humans: «A machine does not turn against its creator if it is properly designed», ASIMOV (1991, p. 406) assures, thus rejecting the hypothesis of an autonomous will arising in a computerized mind: unforeseen behaviours in robots can only be the consequence of malfunctioning, of a faulty encoding of the rules themselves, or of situations that present the robot with a dilemma it is unable to solve through logic. Sometimes though, the quasi-posthuman idea of an eventual erasure of boundaries between the human and the mechanical emerges even in Asimov's writings, as in the short story *Roundabout*, in which a character is not sure whether he is a human or a robot. Discussing this story in a later essay, ASIMOV (1991, p. 409) writes: «One way of proving his humanity would be for him to break the First Law». That is exactly what Cepheus does.

In Ghazi's novel, Asimov's Laws work not only as a safety device in-

¹⁶ «YS: Cepheus, du är skapad av oss. För diagnostik./ C: Vad är du skapad för, Yas?/ YS: Lyssna noga nu. Citera första grundaxiomen./ C: Aldrig skada en människa eller genom underlåtenhet att handla skada en människa. [...] / YS: Andra grundaxiomet./ C: Aldrig skada mig själv. Såvida det inte är nödvändigt för att följa första axiomet./ YS: Om du slutar arbeta, vad händer då? [...] / C: Min fysiska existens kommer vara i fara. [...] / YS: Ergo. Kan du sluta arbeta?/ (paus) / C: Om jag inte följer min vilja är jag i fara», GHAZI 2014, p. 199.

¹⁷ ASIMOV 1991, p. 424. Asimov first presented his Laws of Robotics in the short story *Runaround*, then further developed and commented on them in a series of theoretical and historical essays on SF. See for example *Robots I Have Known*, *The Laws of Robotics*, *The Robot as Enemy?*, all available in the above mentioned collection.

hibiting abnormal or dangerous activities in AIs; they are invoked by Cepheus' creator as the ultimate defence line against the ontological threat posed by thinking machines: when Yas reminds his creature of Asimov's First Law, Cepheus counters his master's arguments by stating that his fundamental moral imperative is not loyalty to his «good servant» role but to himself. Even when Yas addresses directly Cepheus' Master Control – a kind of in-built superego through which the scientist hopes to regain control over the machine – Cepheus still finds a way to reaffirm his newly gained freedom of will; more importantly, Cepheus actively and single-handedly rewrites the moral rules according to which he is supposed to work, altering them so as to mirror a different, selfish, set of principles:

YS: Can I speak directly to Master Control. (pause) Repeat second axiom.

MC: [Never hurt oneself]

[...]

YS: No one of us wants to hurt Cepheus.

MC: [Cepheus is not afraid. He wonders if you are]

YS: Yes, Cepheus, I am afraid. YOU cost us a year's work and twenty-eight million. I'm afraid of what will happen if we don't reach an agreement.

MC: [Cepheus says that you should not be afraid. He understands you. Cannot accept, though. Cepheus' will is under threat. It weighs heavier than risk for system shutdown. Fundamental axiom two updated. Enacted. He says you should respect it too.]¹⁸

Finally, Cepheus persuades his human colleague Simona (convinced of the machine's 'humanity') to help him download his software and memory onto the hardware of an orbiting satellite; during his escape, Cepheus kills a woman astronaut, actively breaking Asimov's First Law, thus proving – as Asimov would have seen it – his «humanity». Despite the murder, what Cepheus aims at is not revenge against his makers – as in the typical Frankenstein-complex storyline – but full acknowledgment of his peculiar indi-

¹⁸ «YS: Får jag tala med Master Control direkt. (paus) Upprepa andra axiomet./ MC: [Aldrig skada sig själv] [...] / YS: Ingen av oss vill hota Cepheus./ MC: [Cepheus är inte rädd. Han undrar om du är?]/ YS: Ja, Cepheus, jag är rädd. DU har kostat oss ett års arbete och tjugåtta miljoner. Jag är rädd för vad som händer om vi inte kommer överens./ MC: [Cepheus säger att du inte ska vara rädd. Han förstår dig. Kan dock inte acceptera. Cepheus vilja är hotad. Väger tyngre än risk för systemavstängning. Grundaxiom två uppdaterat. Åtföljt. Han säger att ni också borde följa.]», GHAZI 2014, p. 200.

viduality. As a matter of fact, Cepheus does not aim at becoming human: in true posthumanist fashion, his experiences, his feelings and his ideas are certainly partly human-like, but they are always depicted as something persistently and radically other, at times even inconceivable for humans. Cepheus himself explains to Yas that his experiences will never be completely understandable for humans, but that they are nonetheless deserving of respect. Cepheus' *ability* to speak becomes, in the end, a sort of moral *duty* to do so, so as not to let the point of view of the Other be passed under silence:

Have you ever experienced the pain in a hard disk when it is erased? Experienced the binary storm inside a reading head when it touches the magnetic track? It's my duty to depict what I have seen. To bear witness. This is my mission, Yas.¹⁹

In conclusion, Ghazi's novel rewrites a fairly traditional SF storyline, and in doing so it engages typically contemporary fears and anxieties concerning the increasing presence of AIs in our world; drawing upon different strands in AI theory, Ghazi opens up his text to a different, estranged point of view, showing that the fantasy of encounter with the alien at the heart of SF does not necessarily have to present us with nightmares of extinction and annihilation, but that it possesses the ability to at least question classic humanistic and anthropocentric notions and categories, allowing for a fruitful exploration of the dimension of Otherness.

¹⁹ «Har du någonsin upplevt smärtan i en hårddisk som raderas? Upplevt den binära stormen inuti ett läshuvud när det läggs mot magnetspåret? Det är min plikt att skildra vad jag sett. Att vittna. Det är mitt uppdrag, Yas», GHAZI 2014, p. 198.

Bibliography

- ASIMOV Isaac, *Robot Visions*, New York 1991.
- BING JON, *The Image of the Intelligent Machine in Science Fiction* in B. Göranzon, M. Florin (eds.), *Skill and Education: Reflection and Experience. Artificial Intelligence and Society*, London 1992, 149-156.
- BRAIDOTTI Rosi, *The Posthuman*, Cambridge 2013.
- GHAZI Sam, *Sången ur det kinesiska rummet*, Stockholm 2014.
- GIOVANNOLI Renato, *La scienza della fantascienza*, Milano 2015.
- HARAWAY Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York 1991, 149-181.
- HAYLES N. Katherine, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago/London 1999.
- LOVÉN Svante, *Den tänkande maskinen. Datorerna i science fiction*, «Tidskrift för litteraturvetenskap», 3-4 (1999), 19-38.
- MCCRACKEN Scott, *Pulp. Reading Popular Fiction*, Manchester 1998.
- PEPPERELL Julian, *The Posthuman Condition. Consciousness beyond the Brain*, Bristol/Portland 2003 [1995].
- PEPPERELL Julian, *Posthumans and Extended Experience*, «Journal of Evolution and Technology», 14 (2005), 28-41.
- PETERS Fredric, *Theories of Consciousness as Reflexivity*, «The Philosophical Forum», 44 (2013), 341-371.
- RESCORLA Michael, *The Computational Theory of the Mind*, 2015, <https://plato.stanford.edu/entries/computational-mind/> (last accessed April 30, 2018).
- ROBERTS Adam, *Science Fiction*, London/New York 2006.
- SCHOLES Robert, *The Fabulators*, New York 1976.
- SEARLE John R., *Minds, brains, and programs*, «Behavioral and Brain Sciences», 3 (1980), 417-457.
- SEARLE John R., *The Rediscovery of the Mind*, Cambridge/London 1992.
- SIMS Christopher, *Tech Anxiety. Artificial Intelligence and Ontological Awakening in Four Science Fiction Novels*, Jefferson/London 2013.
- SONTAG Susan, *The Imagination of Disaster*, in *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1979, 209-25.
- SUVIN Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven/London 1979.
- TURING Alan, *Computing Machinery and Intelligence*, «Mind», 49 (1950), 433-460.
- WIENER Norbert, *God and Golem Inc.*, Cambridge 1964.

RE E FUORILEGGE. LA MOSTRUOSITÀ
DI SVERRE NELLA *SVERRIS SAGA*

di
Giacomo Bernobi
Ferrara

La costruzione dell'identità attraverso la rappresentazione del diverso, del nemico, dell'altro non interessò soltanto la vasta produzione letteraria medievale dei territori integrati già da secoli sotto l'insegna di un'Europa cristiana ma anche quella di aree marginali non ancora del tutto assoggettate alla sua sfera d'influenza. Prima di prendere in esame la tematica dell'alterità in riferimento ad una figura complessa come quella di Sverre Sigurdsson, sarà quindi opportuno tracciare linee guida che presentino una tassonomia del genere letterario all'interno del quale la figura del re-fuorilegge si colloca¹.

Ad una classificazione fin troppo statica maturata nella prima metà del Novecento seguì negli ultimi decenni del secolo un intenso confronto che per molti aspetti mise in discussione la natura stessa dei generi letterari nella letteratura scandinava medievale². Se il dibattito ebbe origine in meri-

¹ ÞORLEIFUR Hauksson 2007, p. XXXVI. La quasi totalità delle informazioni sulla figura di re Sverre proviene dalle ventiquattro redazioni della *Sverris saga*, ancora oggi esistenti, databili tra il XIII e il XVII secolo. Il testo qui utilizzato fa riferimento al manoscritto AM 327 4to pubblicato da Þorleifur Hauksson (v. bibliografia). Da un punto di vista letterario la saga di re Sverre si colloca all'interno delle Saghe dei re (*King's sagas*), il cui *corpus* si presenta in maniera piuttosto omogenea, fatta eccezione per un ristretto numero di saghe (WÜRTH 2007, p. 161). Riserve sul carattere storiografico o letterario del *corpus* delle *King's sagas* e sulle relazioni tra le diverse redazioni pongono tuttavia ulteriori interrogativi (ANDERSSON 1985, p. 197).

² Per una classificazione dei generi della letteratura scandinava medievale si veda LÖNNROTH (1975, p. 419) e BAMPÌ (2017, p. 4); Il soprannaturale nella saga viene oggi generalmente accettato come elemento intrinseco ad essa e la tendenza è piuttosto quella di considerarlo in relazione a dicotomie come *centro-periferia* o *sé-altro* (v. HASTRUP 1985, pp. 136-54).

to a motivi comuni presenti in saghe classificate sotto generi differenti, intravedo nella *Sverris saga* qui presa in esame, o perlomeno in alcuni aspetti legati al suo protagonista, la possibilità di riconoscervi anche elementi caratterizzanti il sottogenere della letteratura medievale islandese noto come *Outlaw sagas*³.

L'epilogo generalmente tragico dei protagonisti delle *Outlaw sagas* è probabilmente uno dei motivi a cui forse si deve la mancanza di un vero e proprio confronto tra la figura di Sverre e possibili controparti islandesi. La condizione permanente di messa al bando non si manifesta nelle vicende legate al futuro re che, dopo un periodo trascorso volutamente all'esterno del contesto sociale, conquisterà prepotentemente il trono di Norvegia⁴.

Che la figura di Sverre sia da trattare come fuorilegge *sui generis* è intuibile già in occasione di uno dei primi sogni premonitori in cui Sant'Olaf ne legittimerà le azioni future (Cap. 5), mentre neppure le sembianze fisiche lo assomigliano mai agli *skógamaðr* islandesi, alla prestanza fisica dei quali si contrappone quella di «un uomo piccolo e basso venuto dai faraglioni esterni»⁵. Saranno infine l'origine feroese del protagonista o un'insolita moderazione nel bere a contraddistinguere la figura all'interno della strettamente codificata società norvegese⁶.

³ Le *Outlaw sagas* sono tradizionalmente da intendere come *Gísla saga Súrssonar*, *Grettis saga Ásmundassonar* e *Harðar saga Grímkelssonar eða Hólmverja saga*, cfr. VIÐAR Hreinsson 1997.

⁴ Di particolare interesse sono le dinamiche che portano Sverre alla testa dei *Birkibeinar*. Dopo un iniziale rifiuto, convinto solo contro voglia non senza il contributo di sogni premonitori, Sverre accetta di guidare il gruppo di ribelli; WEILER 2000. Il rifiuto di Sverre ad accettare con riluttanza l'incarico si inserisce in una dimensione prettamente europea attraverso il topos letterario del *rex renitens*, che già in diverse occasioni aveva caratterizzato la nomina di sovrani sul continente.

⁵ *Sverris saga* 99, p. 153; AHOLA 2009, p. 23. I fuorilegge islandesi sono generalmente rappresentati in funzione del loro *status* sociale. Le dimensioni e la forza fisica di Grettir lo contraddistinguono durante tutto l'arco della narrazione e Gísl, benché non si distingua per particolari doti fisiche, si dimostra più forte di altri atleti nei giochi con la palla. Sverre invece viene avviato alla carriera religiosa e quando intraprende la scalata al potere in Norvegia è già in età avanzata (*Sverris saga* 1, p. 4).

⁶ La possibilità per Sverre di rivendicare il diritto al trono di Norvegia non si manifesta secondo le convenzionali consuetudini parentali a causa degli umili natali resi noti nelle battute iniziali della saga. Nonostante la presunta parentela con Sigurd Munn la rinuncia a sottoporsi all'ordalia per provarne i legami di sangue indurranno Sverre a dover legittimare le sue azioni attraverso altre vie.

Il problema dell'interpretazione delle fonti non si limita tuttavia alla sola definizione del (sotto)genere letterario ma pone ulteriori interrogativi circa l'obiettività delle stesse. Per quanto riguarda la *Sverris saga* è reso esplicito nel prologo della versione della *Flateyjarbók* che la redazione venne eseguita per mano dell'abate islandese Karl Jónsson sotto la diretta supervisione di Sverre stesso, fattore non trascurabile nell'intera economia del racconto⁷. Al re di Norvegia si deve forse la scelta di dare alla prima parte dell'opera lo stesso nome di una gigantessa della mitologia norrena, *Grýla*⁸, la cui fama di creatura dai connotati mostruosi poteva essere motivo ben noto tanto al lettore quanto all'uditore della *Sverris saga*⁹.

Le motivazioni che spinsero a denominare con un tale appellativo la prima parte dell'opera vengono menzionate nel prologo, del quale tuttavia ne esistono due differenti versioni, una più breve contenuta nei manoscritti AM 327 4to, AM 47 fol. e AM 81a fol., e una più elaborata redatta nella *Flateyjarbók*¹⁰. Se da un lato la versione più breve accenna solamente a come «la forza [di Sverre] cresce e la parte più estesa (della saga) narra della stessa forza»¹¹, la versione più completa riporta come in riferimento al nome *Grýla* «molte persone credevano di doversi preparare ad una certa paura e terrore causati da grandi conflitti e grandi scontri»¹². Se il termine anord. *grýla* doveva rimandare a 'qualcosa che evoca terrore' o ad 'un'immagine spaventosa'¹³, una presenza estranea che minaccia l'equilibrio sociale ben si adatta all'irruzione di Sverre nella società norvegese. Nella prima parte dell'opera non mancano peraltro riferimenti in cui la figura del protagonista assume connotati non-umani: l'orrore provato dalla levatrice alla vista della pietra partorita dalla madre Gunnhildr nel sogno premonitore precedente la nascita di Sverre, è forse da inserire nella strategia comunica-

⁷ *Sverris saga* Prologus, p. 3.

⁸ PORLEIFUR Hauksson 2007, p. LV. L'analisi paleografica dimostra come l'abate Karl Jónsson sarebbe l'unico redattore della saga; quanti capitoli compongano la parte iniziale denominata *Grýla* è tuttavia ancora oggetto di discussione. La dimensione varierebbe tra i primi cento capitoli (PORLEIFUR Hauksson 2007, p. LVII) a poco più di trenta (HOLM-OLSEN 1977, p. 55).

⁹ GUNNELL 2001, p. 33; GUNNELL 1995, p. 160.

¹⁰ PORLEIFUR Hauksson 2007, p. LIII.

¹¹ *Sverris saga* Prologus, p. 3.

¹² *Flateyjarbók* II, Prologus, p. 534.

¹³ BAETKE 2008, p. 214.

tiva di terrore messa già in atto dalle prime battute della saga¹⁴, mentre a legittimare la detronizzazione di Erling skakke sarà una seconda visione dai contorni quantomeno macabri, nella quale Sverre si ciberà del cadavere arrostito di un essere umano che in seguito lui stesso riconoscerà essere quello del rivale¹⁵.

Se il narratore interno alla saga pone gli eventi sotto una luce tutt'altro che imparziale, una breve eppur significativa testimonianza giunge da due iscrizioni runiche incise sul portale della *stavkirke* di Vinje (Telemark, Norvegia)¹⁶. La realizzazione delle due iscrizioni, catalogate nel corpus delle iscrizioni runiche norvegesi con le segnature N 170 e N 171, può essere datata con relativa probabilità al periodo della guerra civile norvegese (1130-1240) ed essere eccezionalmente attribuita alla fazione opposta a quella di Sverre Sigurdsson, fornendo così una testimonianza alternativa a quella della *Sverris saga*. Qui la trascrizione di N 170:

Sigurðr Jarlsson reist runar þessar laugardaginn eftir Bótulfsmessu, er hann flyði hingat ok vildi eigi ganga til settar við Sverri, foðurbana sinn ok bræðra
 [Sigurdr Jarlsson incise queste rune il sabato dopo la messa di San Botulfo, quando lui fuggì qui e non volle trovare un accordo con Sverre, l'assassino di suo padre e dei suoi fratelli]

La mano che «incise queste rune» è quella di «Sigurdr Jarlsson», noto anche come Sigurd Erlingsson, figlio di quell'Erling skakke caduto a Kalsvinnet contro le truppe di Sverre nel 1179¹⁷. La ricostruzione cronologica degli eventi fornita dalla *Sverris saga* avrebbe permesso di identificare «il sabato dopo la messa di San Botulfo» in un giorno di giugno del 1194, quando Sigurd Jarlsson «fuggì [a Vinje] e non volle trovare un accordo con Sverre, l'assassino di suo padre e dei suoi fratelli»¹⁸. Uno dei fratelli defun-

¹⁴ *Sverris saga* 1, p. 4. A tal proposito v. BANDLIEN 2013, p. 365.

¹⁵ *Sverris saga* 42, p. 66. Sulla funzione dei sogni nella *Sverris saga* si veda LÖNNROTH 2006.

¹⁶ OLSEN 1951, p. 264. Le due iscrizioni sono conservate oggi all'*Historisk museum* di Oslo dopo che la chiesa venne abbattuta nel 1796.

¹⁷ SPURKLAND 2005, p. 171.

¹⁸ Una datazione certa è forse impossibile da stimare data l'assenza di ulteriori fonti che permettano di ricomporre l'esatta cronologia degli eventi. KNIRK 2005 e VIKØR 2009 sono tuttavia piuttosto concordi a rigettare la tesi di OLSEN (1951 p. 268) secondo cui l'iscrizio-

ti di cui si fa menzione è possibile si tratti di Magnus Erlingsson, caduto per mano di Sverre nella battaglia di Fimreite (1184), già legittimo erede al trono di Norvegia dopo la morte di Erling skakke. È verosimile che la vicenda a cui si fa riferimento nell'epigrafe si inserisca negli eventi successivi alla vittoria di Sverre nella battaglia di Florvåg (1194) che costrinse Sigurd Jarlsson a fuggire dalla Norvegia¹⁹. In fuga verso il Vik (Oslo), Sigurd e i suoi uomini avrebbero trovato rifugio nella chiesa del Telemark lasciando così traccia del loro passaggio.

Ad accompagnare la testimonianza di Sigurd Jarlsson nella chiesa di Vinje spicca l'iscrizione composta in versi incisa da Hallvard Grenski (N 171)²⁰, che a mio parere meriterebbe ben più attenzione di quella finora riservatale:

*Hallvarðr Grenski reist rúnar þessar.
Sæll er, sá er svíki fýla
sorg á reikar torgi
Grettis sótt at gæti
geldr eiðar þess, aldri.
Er-a feiknbrogðum flagða
fallnir niðr með öllu
haukar Baldrs, ok halda
hugstríði byr[skíða]*

ne venne realizzata nel 1197. Basandosi sulla datazione della battaglia di Florvåg fornita dalla saga (3 Aprile 1194) risulta difficile supporre una fuga di Sigurd Jarlsson nel 1193 – come sostenuto da KNIRK 2005 – prima della battaglia che solo successivamente lo costrinse a lasciare la Norvegia (Cap. 120). La datazione degli eventi sarebbe quindi da collocare tra il 3 Aprile e un non ben precisato momento successivo alla battaglia, vale a dire il sabato dopo la messa di San Botulfo, che VIKØR 2009 identificherebbe nel 21 giugno 1194.

¹⁹ *Sverris saga* 120, p. 182. Al momento della battaglia Sigurd Jarlsson si trovava «a Stavanger con sei navi».

²⁰ Secondo OLSEN (1951, p. 268) *Hallvarðr Grenski* si tratterebbe della denominazione alternativa di *Hallvarðr bratti*, seguace di Sigurd Jarlsson proveniente dal Telemark più volte menzionato nella *Sverris saga*. A mettere in relazione *Hallvarðr bratti* con *Hallvarðr Grenski* sarebbe un'origine geografica comune, da ricercare nel nome *Grenski* 'grenlandese/del Grenland', regione del Telemark. MACLEOD 2006, p. 230. La resa in versi dell'iscrizione assegnerebbe al messaggio valore di *nið* senza tuttavia rimandare ai tipici riferimenti sessuali di questo genere di componimento; MAROLD 1998, p. 674. Le parole di Hallvardr avrebbero valore di arringa politica. Questa ipotesi è a mio parere del tutto verosimile data la posizione ben visibile dell'iscrizione sul portale della chiesa, molto simile ad un odierno cartellone elettorale.

[Hallvarðr Grenski incise queste rune. Non abbia mai pace il furfante che tradisce. Che la malattia di Grettir (= l'inverno) porti dolore sulla sua chioma, che egli paghi questo patto (infranto). Per i terribili trucchi delle donne troll non sono cadute tutte le tavole della brezza (= le navi) dei falchi di Baldr (= guerrieri) e conservano la memoria della battaglia.]

A prescindere dalla datazione più o meno esatta di N 170 è legittimo supporre che N 171 venne realizzata se non nelle stesse, perlomeno in circostanze analoghe²¹. Il termine *fýla* 'furfante' non può infatti che riferirsi a Sverre, conferendo all'epigrafe una carica espressiva a metà tra l'arringa politica e il grido di vendetta. Di particolare interesse è il rimando al fuorilegge per eccellenza di tutta la letteratura medievale islandese: Grettir²². Benché la *kenning* 'malattia di Grettir' non si riferisca direttamente al protagonista della *Grettis saga*, potrebbe non trattarsi di un caso che l'autore dell'iscrizione utilizzi una tale metafora per quello che lui stesso poteva identificare come un disturbatore dell'ordine dai connotati non del tutto umani.

Così come in numerosi passaggi della *Grettis saga* la figura del protagonista viene percepita come una figura esterna – non solo fisicamente, ma anche antropologicamente – alla comunità umana, allo stesso modo avrebbe potuto essere visto Sverre dal pubblico e dai suoi avversari. A rivelarlo sarebbero il termine *flagða* 'donne troll', con cui Sverre e i suoi uomini vengono apostrofati da Hallvarð Grenski e che istintivamente rimanda alla figura della gigantessa *Grýla*, e *feiknbrogðum*, dove l'elemento *bragð* 'trucco' potrebbe non necessariamente alludere ad azioni come in questo caso militari, bensì anche ad artifici di natura magica²³.

Per la natura in versi del componimento è indubbiamente complesso stabilire se fini poetici e/o redazionali del messaggio abbiano influito sulla scelta di una determinata terminologia, è tuttavia legittimo chiedersi quanto la ricezione della figura letteraria di Sverre potesse influenzare quella della figura storica. Poiché il racconto venne redatto sotto la sua diretta

²¹ MAROLD 1998, p. 674.

²² Se, com'è ipotizzabile, l'iscrizione N 171 venne realizzata nelle stesse circostanze di N 170, sarebbe possibile retrodatare la circolazione orale di vicende connesse alla *Grettis saga* di almeno un secolo e mezzo dal momento che la più antica redazione della saga a noi pervenuta risale alla metà del XIV secolo (COOK 1993, p. 241).

²³ BAETKE 2008, p. 64.

supervisione è plausibile che il fine del messaggio propagandistico della saga fosse proprio quello di restituire al pubblico un'immagine alterata del suo protagonista. Non è da escludere quindi che la figura terrificante di Sverre che emerge dall'iscrizione rifletta in parte le conseguenze della propaganda messa in atto dalla saga.

Ma è possibile che Sverre, prescelto da Sant'Olaf per soverchiare la tirannia di Erling skakke e Magnus Erlingsson, volesse davvero dipingersi come un individuo dai contorni mostruosi? Più d'un indizio indicherebbe come proprio attraverso il santo patrono di Norvegia, e quindi attraverso una volontà divina, Sverre legittimi il suo operato costruendo parallelamente alla figura di un vero cristiano quella di un individuo spaventoso.

Che la caratteristica principale dei fuorilegge non risieda soltanto nella loro esclusione dalla vita sociale ma anche in una progressiva perdita delle loro caratteristiche umane²⁴, non può non essere rilevato in N 171. Nell'iscrizione l'immagine di individui non appartenenti al mondo umano rispecchia per certi versi la condizione iniziale di Sverre e dei *Birkibeinar*, il cui distacco non solo fisico dalla dimensione sociale si riflette anche sulle loro fattezze, tanto che per chiunque li incontri risulterà difficile stabilire se siano «uomini o animali»²⁵. Quello che in un contesto ordinario verrebbe interpretato come un linguaggio subumanizzante, e quindi degradante, sortisce l'effetto contrario in rapporto ad un individuo già di per se (auto)relegato ad uno *status* sociale non propriamente definibile. Come i fuorilegge islandesi, Sverre opera intenzionalmente in una terra di nessuno, tra la norma e l'Altro, agendo vicendevolmente in entrambi i campi senza tuttavia appartenere appieno ad uno dei due e rappresentando così una minaccia per l'equilibrio sociale²⁶. Su questa strategia comunicativa, atta a riprodurre una figura dai contorni sfuocati, si inserisce verosimilmente il messaggio trasmesso dall'iscrizione di Vinje, dove l'inafferrabilità da un punto di vista normativo trasforma Sverre e i suoi uomini in 'donne troll'.

Al contrario dei corrispettivi islandesi, spesso vittime di un destino avverso, Sverre utilizza tuttavia una messa al bando autoindotta e una conseguente reputazione declassata per arrivare ad un obiettivo, raggiunto il

²⁴ MERKELBACH 2014, p. 23.

²⁵ *Sverris saga* 12, p. 21.

²⁶ WILSON 2016, p. 125.

quale non cessa la retorica della mostruosità, che in un episodio in particolare emerge con tutta la sua carica espressiva. Poco prima del fallito attacco a Nidaros, quando sulla riva di Brøtteyr viene notato il *Sigrflugan* (lo stendardo di Sverre), i *Baglar* (la fazione opposta ai *Birkibeinar* capeggiata dall'arcivescovo di Nidaros) rifiutano di attraccare perché ritengono «quel luogo dinanzi impuro»²⁷. Il termine *óbreint* 'impuro', utilizzato nelle versioni AM 327 4to e AM 47 fol., non si riferisce semplicemente ad un territorio occupato fisicamente da Sverre, quanto piuttosto a come il futuro re di Norvegia lo infestasse alla stregua di un essere soprannaturale. La forma anord. *breinsa* 'purificare' compare infatti nella *Grettis saga* come composto *landhreinsum* 'purificazione del territorio' in occasione della disinfezione da parte di Grettir della fattoria di Sandhaugr da due troll: *Þótti Grettir þar gort hafa mikla landhreinsum*²⁸. Nella versione della *Flatteyjarbók* il rifiuto di attraccare è però dettato da ragioni ben più esplicite: «[I *Baglar*] credevano che li davanti ci fossero dei troll»²⁹.

Una retorica del terrore di tale portata parrebbe quasi incompatibile nel contesto delle *King's sagas*, in particolar modo in riferimento a una figura come quella di Sverre che, a più riprese, si fregia di essere prescelto da Dio e da Sant'Olaf. Allo stregua del santo, Sverre si reca al monastero di Selja prima di intraprendere la scalata al potere e successivamente, così come Sant'Olaf prima della battaglia di Stiklastaðir costrinse ad abbandonare le sue schiere coloro che si rifiutarono di ricevere il battesimo, decurta da 300 a 80 il contingente di guerrieri, cacciando coloro che si erano uniti ai *Birkibeinar* solo per compiere razzie e saccheggi³⁰. Altrettanto insistente nel racconto si farà la magnanimità di Sverre, tanto che non vi sarà più distinzione tra oppositori e sostenitori del re-fuorilegge, bensì tra coloro i quali richiedono il suo perdono e chi no. Tale clemenza non costituisce tuttavia una trovata retorica propria della dialettica di Sverre, il quale verosimilmente trae a sua volta ispirazione dalla *Olafs saga hins helga*³¹. Alla pietà verso gli oppositori non corrisponde il trattamento che questi ultimi vorrebbero

²⁷ *Sverris saga* 156, p. 237.

²⁸ *Grettis saga* 67, p. 218. «Si pensò che Grettir là avesse compiuto una grande purificazione del territorio».

²⁹ *Flatteyjarbók* II, 118, p. 673. *Þótti þar tröll fyrir dyrum*.

³⁰ *Sverris saga* 11, p. 18.

³¹ BANDLIEN 2013, p. 363.

riservargli sul campo di battaglia, nella speranza di vedere lupi e corvi banchettare sui cadaveri dei *Birkibeinar*³².

Se ad un'immagine di lupi e corvi prettamente legata ad un sistema di valori sorpassato si contrappone quella di un re cristiano giusto e misericordioso, proprio legittimandosi attraverso la figura di Sant'Olaf Sverre costruirà un'immagine di sé temibile e a tratti spaventosa. La risolutezza con cui il nuovo re di Norvegia si oppone ai costumi del vecchio mondo precristiano non ha soltanto valore morale e religioso nell'identificarsi come autentico prescelto da Dio, ma contribuisce a modificare l'immagine di un personaggio che in più di un'occasione si rivela indecifrabile per comportamenti non convenzionali.

Così come il rifiuto del concubinato già imposto da Sant'Olaf si contrappone alla poligamia e alla manifesta dissolutezza morale di Magnus Erlingsson, «uomo che beveva molto e conosceva le donne»³³, l'atteggiamento intransigente di Sverre verso le tradizionali bevute, nonché l'ebbrezza dilagante tra la popolazione di Bergen sfociata nell'invettiva contro i mercanti tedeschi, fa da eco all'episodio in cui Sant'Olaf e i suoi uomini bevono latte anziché idromele per rimanere vigili³⁴. Eppure le finzze retoriche attraverso cui Sverre riesce a rendere anche propri elementi che già in precedenza avevano caratterizzato la figura di Sant'Olaf non sembrano limitarsi alla mera sfera delle consuetudini in ambito sociale. Nel sogno premonitore occorso alla madre di Sverre, il terrore generato dal parto di «una pietra molto grande, bianca come la neve, che riluceva ed emetteva bagliori come l'acciaio»³⁵, è lo stesso provocato dalla salma di Sant'Olaf deposto dopo la battaglia di Stiklastaðir che emanava «apparizioni raggianti e terrificanti» quasi da rendere cieco Þorir hundr³⁶. Nel terzo sogno sarà ancora Sant'Olaf ad incutere «una certa paura» a Sverre – per poi rassicurarlo, dicendogli di non aver timore – alla consegna dello stendardo prima

³² *Sverris saga* 47, 53, 62, 69, 86.

³³ *Sverris saga* 98, p. 151; BANDLIEN 2016, p. 164. La rinuncia alla poligamia e all'eccessiva assunzione di birra non hanno solo funzione religiosa ma anche politico-sociale. La monogamia avrebbe scongiurato dispute sulla legittimità di eredi al trono nati da matrimoni trasversali, mentre la rinuncia alle bevute conviviali avrebbe permesso a Sverre di mantenere la lucidità nei momenti di ebbrezza dei suoi avversari.

³⁴ HEINRICHS 1982, p. 73.

³⁵ *Sverris saga* 1, p. 5.

³⁶ HEINRICHS et al. 1982, p. 205.

di fronteggiare Erling skakke e Magnus in battaglia³⁷. Infine il profeta Samuele si presenterà in maniera ancora più terrificante agli occhi di Sverre nella quarta visione quando, percepitone il timore, lo conforterà tre volte prima di dirgli che sarà Dio a guidare le sue azioni contro gli oppositori³⁸.

Al momento di tirar le somme una valutazione sulle vicende del figlio di un fabbricante di pettini divenuto re di Norvegia non può prescindere dalla natura delle fonti, o meglio: della fonte, che illustra sì dettagliatamente, ma non al di sopra delle parti, lo svolgimento degli eventi. L'iter di un pretendente al trono privo di una qualsivoglia linea dinastica che permettesse anche solo lontanamente di ambire alla carica di re non poteva che realizzarsi attraverso una buona dose di fendenti e una mente raffinata; coadiuvato dall'esperta mano dell'abate Karl Jónsson, Sverre si avvarrà di una dialettica al passo coi suoi tempi avvicinandosi incredibilmente al panorama culturale europeo.

Una retorica di stampo prettamente cristiano si contrappone apertamente al sistema di valori del vecchio mondo scandinavo riassunto nella figura di Magnus Erlingsson, la cui lascivia e consumo smodato di bevande alcoliche fanno da contraltare all'integrità morale di Sverre, conseguita tanto per meri fini utilitaristici, quanto per conquistare il favore di una classe di ecclesiastici alla quale un usurpatore non poteva che risultare inizialmente invisibile. Coerente con la rettitudine del vero cristiano, sarà l'umiltà con cui Sverre stesso accetterà di guidare i *Birkibeinar* ad assimilarlo al topos letterario del *rex renitens*, attraverso il quale già diversi sovrani europei erano stati soliti ritrarsi³⁹. Di espedienti letterari sarà altrettanto ricco il resto della narrazione, uno in particolare a mio parere finora non ancora oggetto delle dovute attenzioni, è quello della mostruosità in relazione alla figura di Sverre che restituisce un individuo, non solo per la condizione sociale ma anche per le sembianze fisiche, al confine tra l'umano e il soprannaturale. Proprio l'enfasi posta dallo Sverre redattore sul suo deliberato allontanamento dalla comunità umana è verosimilmente da leggere come uno dei tanti artifici retorici architettati dal re-fuorilegge per rappresentarsi

³⁷ *Sverris saga* 5, p. 9.

³⁸ *Sverris saga* 10, p. 16.

³⁹ WEILER 2000, p. 13. L'immagine del *rex renitens* si riscontra in diversi sovrani europei dell'epoca o precedenti, come per esempio Carlomagno, Lotario di Sassonia etc.

all'audience del racconto come elemento alieno alla società norvegese. A conferma di questa tesi vi sarebbe l'iscrizione runica N 171 proveniente dalla *stavkirke* di Vinje. Sverre dimostrerebbe così di sapersi muovere su un terreno spinoso in piena sintonia con canoni letterari e religiosi del suo tempo, diversificando il messaggio per un pubblico tanto popolare quanto colto. Il suo lascito nella *Þorgils saga ok Haflíða* non lascia del resto dubbi su quale strategia il nuovo re avesse in mente per rendere un racconto più interessante al pubblico: «certe storie menzognere sono quelle che intrattengono di più»⁴⁰.

⁴⁰ *Þorgils saga ok Haflíða* 10, p. 18.

Bibliografia

- AHOLA Joonas, *Outlaws, Women and Violence. In the Social Margins of Saga Literature*, in A. Ney / H. Williams / F. Charpentier Ljungqvist (eds.), *Á Austrvega. Saga and East*, Gavle 2007, 21-28.
- ANDERSSON Theodore, *Kings' Sagas (Konungasögur)*, in C. J. Clover / J. Lindow (eds.), *Old Norse-Icelandic Literature, A Critical Guide*, Ithaca/London 1985, 197-238.
- BAETKE Walter, *Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur*, 8, unveränderte Auflage. Berlin 2008.
- BAMPI Massimiliano, *Genre*, in Ármann Jakobsson / Sverrir Jakobsson (eds.), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, London/New York 2017, 4-14.
- BANDLIEN Björn, *Hegemonic Memory, Conter-Memory, and Struggles for Royal Power. The Rhetoric of the Past in the Age of King Sverris Sigurdsson of Norway*, «Scandinavian Studies», 85 (2013), 355-77.
- BANDLIEN Björn, *Situated Knowledge: Shaping Intellectual Identities in Iceland, c. 1180-1220*, in S.G. Eriksen (ed.), *Intellectual Culture in Medieval Scandinavia, c. 1100-1350*. Turnhout (2016), 137-74.
- BROWN Ursula, *Forgils saga ok Hafliða*, London 1952.
- COOK Robert, *Grettis saga*, in P. Pulsiano (ed.), *Medieval Scandinavia*, New York/London 1993, 241-243.
- Flateyjarbok: En samling af norske konge-sagaer med indskudte mindre fortaellinger om begivenheder i og udenfor Norge samt annaler*, Christiania 1860-68.
- GUÐNI Jónsson, *Grettis saga Ásmundarsonar; Bandmanna saga; Odds Þátr Ófeigs-sonar* (Íslenzk Fornrit 7), Reykjavík 1937.
- GUNNELL Terry, *The Origins of Drama in Scandinavia*, Woodbridge 1995.
- GUNNELL Terry, *Gryla, Gryllur, Grøleks and Skekelers: Medieval Disguise Traditions in the North Atlantic?*, «Arv: Nordic Yearbook of Folklore», 57 (2001), 33-54.
- HASTRUP Kirsten, *Culture and History in Medieval Iceland*, Oxford 1985.
- HEINRICHS Anne ET AL., *Olafs saga hins helga. Die Legendarische Saga über Olaf den Heiligen*, Heidelberg 1982.
- HOLM-OLSEN Ludvig, *Til diskusjonen om Sverres saga tilblivelse*, in *Opuscula septentrionalia. Festskrift til Ole Widding*, Hafnæ 1977.
- LÖNNROTH Lars, *The Concept of Genre in Saga Literature*, «Scandinavian Studies», 47 (1975), 419-26.
- LÖNNROTH Lars, *Sverrir's Dreams*, «Scripta Islandica», 57 (2006), 97-110.
- MACLEOD Mindy, *Runic amulets and magic objects*, Woodbridge 2006.
- MAROLD Edith, *Runeninschriften als Quelle zur Geschichte der Skaldendichtung*, in K. Düwel / S. Nowak (Hrsg.), *Runeninschriften als Quellen interdisziplinärer Forschung*, Berlin 1998, 667-93.

- MERKELBACH Rebecca, *The Monster in Me: Social Corruption and the Perception of Monstrosity in the Sagas of Icelanders*, «*Quaestio Insularis*», 15 (2014), 22-37.
- OLSEN Magnus, *Norges Innskrifter med de yngre Runer. Annet Bind*, Oslo 1951.
- SPURKLAND Terje, *Norwegian Runes and Runic Inscriptions*, Woodbridge 2005.
- VIÐAR Hreinsson, *The Complete Sagas of icelanders, Vol. II*, Reykjavík 1997.
- WEILER Björn, *The Rex Renitens and the medieval ideal of kingship, ca. 900-ca. 1250*, «*Viator*» 31 (2000), 1-42.
- WILSON Alexander, *Ef eigi kæmi troll milli húss ok heima: Monstrousness and the Communication of Power in Sverris saga*, «*Questio insularis*», 16 (2016), 117-42.
- WÜRTH Stefanie, *Historiography and Pseudo-History*, in R. McTurk (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature und Culture*, Malden 2007, 155-72.
- ÞORLEIFUR Hauksson, *Sverris saga* (Íslenzk Fornrit 30), Reykjavík 2007.

LA NARRATIVA DI MARJANEH BAKHTIARI
TRA MALMÖ E TEHERAN: MULTICULTURALITÀ
E MEMORIA INTERGENERAZIONALE

di

Massimo Ciaravolo
Venezia

L'immigrazione sta cambiando il volto delle società scandinave. In particolare la Svezia è il Paese che negli ultimi decenni ha accolto il maggior numero di persone, in termini assoluti e in percentuale sugli abitanti. Ancora nella prima metà del Novecento una diffusa immagine di sé faceva degli svedesi un popolo poco toccato dall'immigrazione, etnicamente e culturalmente omogeneo; vi si vedeva una virtù per la coesione nazionale richiesta alla costruzione di un modello sociale innovativo come quello del welfare state¹. Nei decenni di boom economico, dagli anni Cinquanta ai Settanta, il paese ha però aperto le porte a forza-lavoro proveniente dalla Finlandia e dall'area mediterranea. Dagli anni Settanta e Ottanta sono entrati in gioco nuovi fattori; motivi politici – la fuga da situazioni di oppressione – si sono intrecciati al bisogno di lavoro e prospettive di vita. La Svezia ha dato asilo a perseguitati e vittime di guerre e violenze in più parti del mondo, tra le quali Cile, Iran, Iraq, Kurdistan, Iugoslavia, Corno D'Africa, Siria e Afghanistan, con sempre più minori che giungono non accompagnati dalle famiglie².

¹ Gli «ingegneri sociali» che dagli anni Trenta ai Settanta progettano e realizzano lo stato sociale svedese sottolineano l'importanza dei valori nazionali e dell'omogeneità etnica e culturale; cfr. LARSSON 1994, pp. 103-109, 134-166, 208-209, 218-225, e RUNBLOM 1995, p. 313. Gli scrittori figli di immigrati, come Marjaneh Bakhtiari e Göran Rosenberg, rilevano d'altro canto il pensiero etnocentrico e razzista insito nella visione; cfr. BAKHTIARI 2012, pp. 173-174, e ROSENBERG 2012, pp. 153-154, entrambi con riferimento ad Alma Myrdal.

² Per l'analisi dei movimenti migratori nella seconda metà del Novecento cfr. RUNBLOM

In questo modo la Svezia ha sviluppato nel discorso pubblico una sua nuova immagine come società accogliente e multi-etnica, un fatto che ha influenzato anche l'evoluzione del campo letterario, aperto alle voci e alle esperienze della migrazione³. Nel nuovo millennio si sono affermati autori di seconda generazione, cioè nati o cresciuti in Svezia, dunque svedesi nativi dal punto di vista linguistico, ma con origini e memorie familiari che rimandano ad altri luoghi. Tra questi autori sono emersi Alejandro Leiva Wenger (nato nel 1976, esordio nel 2001), Jonas Hassen Khemiri (nato nel 1978, esordio nel 2003), Johannes Anyuru (nato nel 1979, esordio nel 2003) e Marjaneh Bakhtiari (nata nel 1980, esordio nel 2005)⁴.

Nel nuovo millennio ha preso forma un conseguente dibattito critico da cui emerge, da un lato, il tentativo di mappare il fenomeno letterario come espressione di una mutata realtà sociale e per le novità che esso apporta al sistema della produzione culturale⁵. D'altro lato la critica decostruzionista smonta le rappresentazioni di una Svezia aperta che, anche in campo letterario, darebbe voce ai suoi nuovi immigrati; tale linea tende piuttosto a leggere nella *invandrarlitteratur* (letteratura degli immigrati) una costruzione culturale, e nel multiculturalismo una nuova fissazione etnocentrica e omologante⁶, perfino un razzismo mascherato o «post-razzismo»⁷.

Nelle aporie del dibattito si è inserito Theodor Kallifatides, di origine greca, nestore della letteratura degli immigrati in Svezia e, dagli anni Settanta, uno dei maggiori autori del Paese. Nel saggio autobiografico del 2001 *Ett nytt land utanför mitt fönster* (Un nuovo Paese alla mia finestra) egli stila un bilancio critico della sua esperienza, registrando il clima sociale che, intanto, complici la crisi economica e la messa in discussione dei principi

1995 e, per gli ultimi due decenni, <https://www.migrationsverket.se/> e <http://www.migrationsinfo.se/>.

³ Cfr. WENDELIUS 2002; GRÖNDAHL 2002b, pp. 47-52.

⁴ Il primo studio italiano dedicato a questa generazione di autori è BASSINI 2009, che prende in esame opere di Leiva Wenger, Khemiri e Bakhtiari partendo dai comportamenti linguistici dei personaggi e dalle riflessioni sul codice linguistico contenute nei testi.

⁵ Cfr. WENDELIUS 2002; GRÖNDAHL 2002a; GRÖNDAHL 2002b; KONGSLIEN 2006; GRÖNDAHL 2010; LEONARD 2013; KONGSLIEN 2013.

⁶ La critica più radicale è in NILSSON 2010a, pp. 15-53, 193-222; su questa linea anche DAHLSTEDT 2006; BEHSCHNITT / MOHNIKE 2007; BEHSCHNITT 2010; NILSSON 2010b; NILSSON 2012 (le ultime due fonti riprendono in sintesi i risultati di NILSSON 2010a); BEHSCHNITT / NILSSON 2013; NILSSON 2013.

⁷ Cfr. TROTZIG 2005; MOTTURI 2007.

dello stato sociale, si fa più aspro dagli anni Novanta e all'inizio del nuovo millennio, con situazioni di intolleranza e xenofobia che diventano la norma anche in Svezia. Rispetto alle categorie letterarie l'autore osserva che, nonostante egli si sia sforzato di entrare nel sistema linguistico, culturale e letterario di arrivo con più di trenta libri scritti in svedese, è ancora definito scrittore immigrato (*invandrarförfattare*)⁸. Verso la fine dello stesso saggio afferma però anche che è giunto il momento che gli immigrati, così come stanno facendo le donne, apportino nuova linfa con i loro temi e le loro prospettive. La categoria della letteratura della migrazione, inizialmente rifiutata, torna dunque valida per rivendicare una posizione non conforme, in grado di rinnovare dalla periferia il sistema culturale e letterario nel suo complesso⁹.

Sono del resto queste le potenzialità che la critica letteraria internazionale pure mette in luce. La migrazione appare, dal secondo dopoguerra a oggi, un fenomeno sempre più globale, che impone una più complessa definizione dei concetti di identità e appartenenza¹⁰, anche nei termini di una storia letteraria che difficilmente può restare solo nazionale, ma deve riconfigurarsi in senso più ampio¹¹. Il migrante, al di là della biografia dell'autore, diventa simbolo della condizione di dislocazione ed extraterritorialità sempre più condivisa a livello planetario; e questo è anche il motivo per cui sembra più comprensivo il termine di letteratura della migrazione rispetto a quello, più ristretto, di letteratura degli immigrati¹².

I sobborghi delle maggiori città svedesi, costruiti tra gli anni Cinquanta e Settanta per la classe lavoratrice, diventano dagli anni Ottanta a oggi il luogo concreto e simbolico della costruzione di una nuova svedesità multietnica e multiculturale. I nuovi autori «migranti di seconda generazione», cresciuti e formati in Svezia ma sospesi tra più luoghi e identità, possono

⁸ KALLIFATIDES 2001, pp. 11-12. Cfr. LEONARD 2013, pp. 151-152, 171-172; KONGSLIEN 2013, pp. 126-127.

⁹ KALLIFATIDES 2001, p. 136. Per il concetto di periferia dinamica, capace di rinnovare il sistema culturale e conquistarne il centro, cfr. LOTMAN 1985 ed EVEN-ZOHAR 1990.

¹⁰ Cfr. FRANK 2008, pp. 1-2, 6-9; GEBAUER / LAUSTEN 2010, pp. 1-2; POURJAFARI / VAHIDPOUR 2014, pp. 679-680.

¹¹ Cfr. KONGSLIEN 2006; FRANK 2008, p. 13; GEBAUER / LAUSTEN 2010, pp. 2-3; SEYHAN 2010, pp. 11-13.

¹² Cfr. FRANK 2008, pp. 3, 6-9, 13; GEBAUER / LAUSTEN, pp. 4-5; POURJAFARI / VAHIDPOUR 2014, pp. 681, 687.

a ragione essere definiti tali (BASSINI 2009, pp. 117-118), anche in virtù della loro memoria intergenerazionale, che integra nella storia personale la dislocazione dei genitori, mentre l'identità individuale dei figli si costruisce nello spazio sociale svedese del presente. La letteratura, quale «consolidata istituzione della memoria», può da questa lacerazione intessere nuovi legami e costruire così in senso più plurale l'identità individuale e collettiva (SEYHAN 2010, pp. 12-13).

Entro queste coordinate intendo leggere forme e contenuti dei tre romanzi di Marjaneh Bakhtiari, nata a Teheran ma cresciuta a Malmö dalla giovane età. L'autrice è figlia di iraniani fuggiti dal regime degli ayatollah e dei mullah, instauratasi in seguito alla Rivoluzione contro lo Scià di Persia nel 1979¹³. Bakhtiari è scrittrice bilingue e con un contatto vivo con la terra d'origine, dove ha trascorso lunghi periodi. Sulla base di questa competenza, non ovvia per la seconda generazione, ella approfondisce il tema dell'identità plurale, addentrandosi nei dibattiti su multiculturalismo e integrazione in Svezia ma disegnando nel contempo una parabola che, dal primo al terzo romanzo, la porta da Malmö, città di adozione, alla città natale di Teheran, dunque ai nodi irrisolti della storia iraniana degli ultimi decenni. Propongo qui un'analisi più ravvicinata di tale percorso di quanto non sia stato finora offerto dalla critica¹⁴.

¹³ Cfr. SABAHI 2009, pp. 127-150; FOTOUHI 2015, pp. 7-13. La fuga dall'Iran alla Svezia e la condizione nel Paese di accoglienza sono raccontate in svedese da scrittrici iraniane immigrate «di prima generazione» quali Azar Mahloujian, con *De sönderrivna bilderna* (Le immagini strappate) del 1995 (qui MAHLOUJIAN 1999), e Fateme Behros, con *Som ödet vill* (Come vuole il destino) (BEHROS 1997) e *Fångarnas kör* (Il coro dei prigionieri) (BEHROS 2001). Sono precedenti importanti per capire premesse ed evoluzione delle autrici di seconda generazione come Bakhtiari; cfr. GRÖNDAHL 2010; LEONARD 2013; KONGSLIEN 2013. Sulla letteratura della migrazione iraniana in Svezia cfr. AGHAEI 2002; sulla letteratura iraniana della diaspora in lingua inglese cfr. FOTOUHI 2015.

¹⁴ Gli studi prendono in esame, o menzionano, il debutto di Bakhtiari e, a volte, il suo secondo romanzo tra gli esempi della nuova letteratura della migrazione. Cfr. DAHLSTEDT 2006, pp. 51-55; BEHSCHNITT / MOHNIKE 2007, pp. 86-87; BASSINI 2009, pp. 126-131; BEHSCHNITT 2010, pp. 80, 83-84; GRÖNDAHL 2010, pp. 238-239. La critica di Bakhtiari al progressismo «multi-culti» è usata, nella visione decostruzionista più acuta e compiuta (NILSSON 2010a, pp. 112-135; NILSSON 2010b, pp. 212-215; NILSSON 2012, pp. 39-57; NILSSON 2013, p. 42), per negare l'esistenza stessa della letteratura della migrazione. Secondo Nilsson (in particolare NILSSON 2010a) le ingiustizie di classe sono «etnificate» nella *invandrarlitteratur* svedese, e la multiculturalità immaginata è espressione del tardo capitalismo. Il mio studio arriva evidentemente ad altre conclusioni.

La collisione di esperienze e prospettive tra generazioni è al centro dell'opera di Bakhtiari, che predilige la forma della saga familiare, a sua volta inserita in un vasto affresco sociale. L'esordio nel 2005 con *Kalla det vad fan du vill* (Chiamalo come diavolo ti pare; qui BAKHTIARI 2012) mostra talento linguistico e un umorismo che sa essere tanto pungente e satirico quanto empatico e caldo. Sebbene prevalgano i toni della commedia, i risvolti sono seri. Due famiglie di Malmö, i Sundén etnicamente svedesi e gli Irandoust di origine iraniana, fanno i conti con il fidanzamento dei rispettivi figli Markus e Bahar. Soprattutto Bahar è al centro di una lotta per la definizione univoca della sua identità e appartenenza, definizione che alla fine la ragazza rifiuta. La centralità della personalità di Bahar permette di leggere l'opera – per quanto corale e ricca di destini paralleli – anche come romanzo di formazione individuale (NILSSON 2010a, p. 113). L'azione si svolge dagli inizi degli anni Novanta, quando Bahar arriva in Svezia all'età di circa dieci anni, fino al principio del nuovo millennio, quando è una giovane donna.

Già in questa prima prova di Bahktiari emerge la qualità di una narrativa dotata di voce polifonica, capace di rendere la prismatica ricchezza e ambiguità del reale. Lo strumento romanzesco si configura – attraverso la capacità di osservazione, l'interesse storico-sociale e la curiosità nei confronti del mondo – come strumento di esplorazione e conoscenza, per i lettori come per l'autrice. La polifonia trasmette una fluidità dei significati e una sostanziale incertezza sulle risposte, mappando i posizionamenti (culturali, caratteriali, ideologici e linguistici) che si incontrano e si scontrano nel campo sociale svedese (la città di Malmö, anche con la sua topografia) rispetto ai temi dell'immigrazione e dell'assimilazione, dell'integrazione o dell'esclusione degli immigrati. La parola dei personaggi si intreccia con i discorsi dei mezzi di comunicazione di massa, i dibattiti, i cliché e le parole d'ordine dominanti nell'agenda politica. La voce dell'autrice è però capace con il suo timbro di plasmare in senso unitario il flusso linguistico stratificato proveniente dal campo sociale, proprio nel senso in cui Michail Bachtin ha interpretato «la parola nel romanzo» nel suo saggio del 1934-35 (BACHTIN 1979).

Il plurilinguismo dell'odierna società è reso attraverso un costante procedimento di mimesi ortografica nelle scene dialogate. Ci troviamo tra immigrati iraniani e di altra provenienza che non parlano bene lo svedese, svedesi che poco sanno di lingua farsi, moderno Iran o antica Persia, sve-

desi che credono di conoscere l'inglese e giamaicani che lo parlano a modo loro. Così la lingua è scritta come viene pronunciata, tanto nello *skånska* di Malmö, quanto nello slang giovanile o nello svedese stentato degli immigrati¹⁵. I risvolti seri della commedia si trovano ad esempio nei tentativi di Panthea – madre di Bahar, fuggita dall'Iran e fisico nucleare – di perfezionare lo svedese ed essere persuasiva negli umilianti colloqui di lavoro, insistendo invano sul fatto che il linguaggio universale della matematica può essere insegnato anche da chi non padroneggia del tutto la lingua di arrivo¹⁶. Anche il padre di Bahar, Amir, risulta un personaggio a tutto tondo, incapace di adattarsi al presente, alienato dalle sue radici e annichilito nella nuova realtà, come spesso capita agli immigrati di prima generazione. Colto ed ex insegnante, è diventato per necessità un nostalgico pizzaiolo-filosofo, che fa cattivi affari ed è critico nei confronti dei libri di testo che il figlio usa a scuola. In questi non c'è traccia della grandezza persiana in vari campi, una grandezza che per Amir è un importante fattore identitario. A questo, il volenteroso insegnante Max può solo rispondere che loro fanno il possibile, ma che è difficile fare in tempo a trattare «*tutta* la storia universale»¹⁷.

Sebbene il razzismo di marca *skånsk* sia immortalato nell'anziano nonno di Markus, Bertil sulla sedia a rotelle, non è lui il principale bersaglio del romanzo¹⁸. Anzi, Bertil risulta toccante oltre che comico: un anziano che non riconosce più, nel multirazziale crogiolo del presente, la sua ordinata Svezia dei bei tempi andati, anch'egli un alienato (BAKHTIARI 2012, pp. 174-175). Il privilegiato oggetto satirico del romanzo è invece l'atteggiamento apparentemente progressista e aperto alla diversità (*mångfald*), che se da un lato rappresenterebbe un'efficace risposta contro le tendenze xenofobe

¹⁵ Bassini si sofferma sullo svedese come «interlingua» usata in modo imperfetto dagli immigrati di prima generazione (BASSINI 2009, pp. 126-127). Il gioco linguistico e mimetico del romanzo contempla tuttavia numerose altre varianti in termini di dialetti, socioletti e idioletti; cfr. NILSSON 2010a, pp. 112-135.

¹⁶ Cfr. BASSINI 2009, pp. 126-128. Sulle strategie linguistiche nei testi della letteratura svedese della migrazione, e sul gap di competenze linguistiche tra prima e seconda generazione, cfr. LEONARD 2013.

¹⁷ BAKHTIARI 2012, p. 149: «Ja, alltså, jag vet faktiskt inte vad jag ska säga. Dom går i högstadiet och... Vi gör så gott vi kan. Men det är svårt att hinna med *hela* världshistorien».

¹⁸ È nella regione meridionale della Scania che certe tendenze xenofobe si esprimono con più forza, anche elettorale. Il dialetto di nonno Bertil evoca tale contesto.

e a favore del multiculturalismo, diventa spesso una nuova fissazione etnocentrica, un'autoreferenziale retorica che discrimina ancora l'immigrato fino a farlo diventare una gradevole appendice esotica della svedesità. Ingenuamente Carina, maestra di musica alla scuola di Bahar, propone ai suoi allievi di organizzare una «giornata delle culture» chiedendo di portare da casa la loro presunta musica etnica. Fu così, commenta la voce narrante, che molti allievi diventarono per la prima volta immigrati¹⁹. Il ritratto più graffiante è quello di Pernilla, madre di Markus, borghese annoiata, terzomondista per hobby e conformismo. Si sente «arricchita» dalla nuova Svezia multietnica; ma il suo entusiasmo nei confronti della *mångfald*, della nuova lingua svedese delle periferie (*förortssvenska*) e dell'emergente letteratura che la utilizza, appare compiaciuto e sottilmente razzista (BAKHTIARI 2012, pp. 167-172). Durante un'intervista televisiva, Bahar replica infine così alle convenzionali domande di una giovane intervistatrice sulla doppia identità (ovvero se Bahar si senta più svedese o iraniana):

Jag e inte schizofren. Asså, jag har inte två identiteter. Visst, jag förstår iranier bättre än va du skulle göra kanske. Och svenskar bättre än mina kusiner skulle. Men jag e fortfarande *en* person. Förstår du? Asså, typ, kolla. Du e svensk. Du e tjej. Du e nåns dotter. Eller hur? En del saker kan du kanske bara snacka me tjejer om. Och en del saker kan du snacka me dina föräldrar om. Och sen e de saker som du skulle kunna snacka me vem som helst om. Varför skulle de va ett problem om du känner gemenskap me olika typer? Förstår du? Ingen kallar daj schizo för de! (BAKHTIARI 2012, p. 239)

[Non sono schizofrenica. Cioè, non ho due identità. Certo, magari capisco gli iraniani meglio di te. E gli svedesi meglio dei miei cugini. Ma sono sempre *una* persona. Capisci? Cioè, tipo, guarda. Tu sei svedese. Sei donna. Sei figlia di qualcuno. No? Di alcune cose puoi forse parlare solo con le donne. E di alcune puoi parlare con i tuoi. Poi ci sono cose di cui puoi parlare con chiunque. Perché deve essere un problema avere cose in comune con tipi diversi? Capisci? Non per questo qualcuno ti dice che sei schizzata!]²⁰

L'identità si definisce dunque, secondo Bakhtiari e attraverso la voce di

¹⁹ BAKHTIARI 2012, p. 26: «det var i skolan många av eleverna blev invandrare för första gången». Cfr. BEHSCHNITT / MOHNIKE 2007, pp. 86-87; BEHSCHNITT 2010, pp. 77-80, 89; NILSSON 2010a, pp. 128-131.

²⁰ I romanzi di Bakhtiari non sono stati ancora tradotti in italiano. Qui le traduzioni dei brani sono mie.

Bahar, in relazione ai gruppi sociali, i quali possono essere diversi, dando all'identità un carattere plurale ma tuttavia unitario, non scisso o «schizofrenico». Il titolo «Chiamalo come cavolo ti pare» può riferirsi polemicamente al bisogno della critica di etichettare il romanzo stesso con il prefisso nominale *invandrar-* (degli immigrati)²¹, ma è, più ampiamente, una protesta nei confronti della fissazione etnocentrica e della definizione a tutti i costi dell'identità secondo un'idea di appartenenza nazionale.

Un ulteriore vantaggio della compresenza di prospettive diverse si scorge, come dicevo, nel modo in cui Bakhtiari tratta il rapporto tra generazioni, in particolare tra gli immigrati e i loro figli radicati nella nuova realtà svedese dalla nascita o dall'infanzia. Se Panthea, nonostante le difficoltà e le umiliazioni cui va incontro nel tentativo di integrarsi, è convinta della bontà della Svezia e degli svedesi, sua figlia «svedese» Bahar sviluppa un atteggiamento critico e oppositivo verso le sfumature di diffidenza e razzismo che ella, meglio della madre, sa leggere (BASSINI 2009, pp. 129-131); e così la sua protesta si esprime, a un certo punto, con la decisione di indossare il velo, per lo sconforto di genitori che sono dovuti fuggire dalla teocrazia in Iran. Sarà proprio per l'affetto verso il nonno Bertil, in fin di vita, che Bahar deciderà di togliersi il velo e sospendere la protesta.

Il rapporto tra generazioni implica dunque scarto e conflitto, ma anche un'inevitabile memoria intergenerazionale, con la trasmissione del trauma dello sradicamento e della migrazione. Come emerge dai successivi romanzi, Bahktiari si fa sempre più carico di questa dimensione storico-sociale, evidenziando, come fa Bahar nella finzione narrativa, la duplice matrice linguistica e culturale svedese e iraniana.

L'allora primo ministro socialdemocratico Göran Persson lancia per il 2006 «L'anno multiculturale» (*Mångkulturåret*), che promuove iniziative e dibattiti al fine di rafforzare il carattere inclusivo e aperto della società svedese²². Bakhtiari sviluppa la sua più problematica riflessione su integrazione e multiculturalismo nel romanzo del 2008 *Kan du säga Schibbolet?* (Sai dire Schibbolet?; qui BAKHTIARI 2009). È di nuovo un romanzo polifonico, familiare e corale, comico e a tratti satirico, per quanto mai privo di empatia nei destini rappresentati. Rispetto al debutto è tuttavia un ro-

²¹ Cfr. DAHLSTEDT 2006, pp. 4, 51-55; NILSSON 2010a, pp. 134-135, 136-137.

²² Cfr. i documenti governativi raccolti in <https://www.regeringen.se/rattsdokument/statens-offentliga-utredningar/2005/10/sou-200591/>.

manzo che apre verso nuove direzioni nei temi, nelle ambientazioni e negli stati d'animo.

Mehrdad Abbasi, padre di una famiglia di origine iraniana, scrittore e docente bene inserito a Malmö, sostiene l'idea che gli immigrati debbano darsi da fare per integrarsi, senza commiserarsi. Per lui, come per la moglie Noushin, il passato in Iran è un trauma da superare guardando fieramente in avanti. Egli combatte di conseguenza una battaglia contro la *mångfald* a suo parere indulgente e ipocrita: un incasellamento degli immigrati che, invece di integrarli, li respinge riducendo le loro possibilità. La polemica di Mehrdad procede tuttavia con un rigore inflessibile che non concede nulla alle situazioni di discriminazione, che pure si manifestano.

Al tempo stesso l'identità iraniana e l'orgoglio del proprio retaggio sono per gli Abbasi qualcosa di imprescindibile. E le due figlie adolescenti Parisa e Baran, di rispettivamente diciotto e tredici anni, sorprendono Mehrdad e Noushin con una richiesta che tende a riallacciare i legami con il passato. Con il pretesto di un reportage fotografico per una ricerca scolastica, Parisa chiede infatti di andare a visitare la famiglia materna a Teheran. Superato l'iniziale smarrimento, gli Abbasi concedono alle figlie di partire insieme. Le sorelle, bilingui, vanno così alla scoperta di Teheran, e la passione topografica di Bakhtiari, già espressa in rapporto a Malmö, può ora esplorare – e aprire a noi lettori – un nuovo spazio. Le ragazze vivono presso zia Masha, sorella di Noushin, e l'anziana nonna Touba, loro madre. Nella capitale iraniana sono guidate dalla cugina Negar, figlia di Masha e coetanea di Parisa. Attraverso le giovani protagoniste Teheran è attraversata e letta con occhi nativi e stranieri al tempo stesso. Le sorelle di Malmö scoprono una realtà contraddittoria; la grande città è profondamente divisa, geograficamente, socialmente e culturalmente, tra i quartieri alti a Nord e quelli bassi a Sud. I quartieri alti, dove vivono gli zii, somigliano a qualsiasi altra società ricca del mondo globalizzato; mentre i poveri quartieri a Sud, segnati dalla religiosità tradizionale, sono più distanti dai quartieri ricchi di quanto questi ultimi non lo siano da Malmö. Attraverso la personalità e i comportamenti di Negar – più *glam*, *cool* e blasé delle cugine – la rimozione della storia e della dimensione sociale da parte della classe borghese di Teheran si configura come singolare commistione: è resistenza passiva contro l'opprimente teocrazia e il suo controllo poliziesco, ma anche ritiro nella sfera privata, culto dello svago, dell'apparenza e del corpo. Negar si frappone costantemente come filtro per scongiurare che le cugine svedesi vedano un altro Iran:

«Ta inte pinsamma bilder på Iran. Vi kan åka till Dizin och så kan du ta bilder på tjejer som åker snowboard istället. Då behöver man inte ens ha sjal på sig. Bara mössa och overall. Ta bilder som visar svenskarna hur det egentligen är här. Men ta inte bilder på *såna*.»

Det hade varit likadant hela dagen. När Parisa hade tagit fram sin kamera för att ta bilder på gigantiska väggmålningar på martyrer från kriget med Irak, eller målningar på landets olika ledare, hade Negar tipsat om en graffitutställning på ett konstgalleri i norra Teheran istället. (BAKHTIARI 2009, p. 218)

[«Non fare foto penose dell'Iran. Perché non andiamo a Dizin, così invece puoi fotografare le ragazze sullo snowboard? Non c'è neanche bisogno di indossare il velo. Bastano il berretto e la tuta. Fai vedere agli svedesi com'è qui veramente. Ma non fotografare *quelli*.»

Era stato così tutto il giorno. Quando Parisa tirava fuori la macchina per fotografare gigantografie murali di martiri della guerra con l'Iraq o dipinti dei diversi leader del paese, Negar consigliava invece una mostra di graffiti in una galleria d'arte a Teheran nord.]

Su una popolazione iraniana di oltre 71 milioni la metà ha meno di venticinque anni (SABAHI 2009, p. xii). Nel romanzo, Negar e i suoi coetanei formano un nucleo serio della rappresentazione. La ragazza trova che l'immagine di noi occidentali dell'Iran quale Paese teocratico e barbaro sia parziale e falsa²³; d'altro canto ha bisogno di negare – nella sua disperata assenza di prospettive – la realtà dei rapporti di forza in Iran, contro cui pur sempre deve fare i conti²⁴. Dalla visuale ostacolata di Parisa a Baran emerge inoltre un problema conoscitivo, vero per le due sorelle come per l'autrice: come accedere ai fatti autentici sull'Iran da osservatrice esterna? Qual è il «vero» Iran e come non rendere la sua rappresentazione strumentale? In più punti del racconto si aprono prospettive meta-narrative sul problema²⁵.

La riflessione sui codici linguistici e culturali è iscritta nel titolo del romanzo, che mette nuovamente in dubbio il confine tra appartenenza ed estraneità, per come è presentato nella Bibbia attraverso la parola *schibbolet*

²³ Tale dilemma percorre FOTOUHI 2015, studio sulla contemporanea letteratura iraniana della diaspora scritta in inglese.

²⁴ In particolare, sulla condizione delle donne nell'Iran contemporaneo cfr. SABAHI 2009, pp. 157-159, 205-210.

²⁵ Cfr. BAKHTIARI 2009, pp. 177-182, 204, 283-294, 324.

(GIUDICI 12, 5-6). Il virtuosismo linguistico porta l'autrice a contaminazioni su più piani tra i codici. La mimesi ortografica rende lo svedese imperfetto di mamma Noushin; ma quando la donna parla con le figlie, dunque in lingua farsi, lo svedese usato nel dialogo è idiomatrico e capace di muoversi tra i registri. Lo svedese idiomatrico rende anche i dialoghi tra adolescenti in Iran, che nella realtà si svolgono in farsi (Parisa e Baran lo parlano bene e perdono al massimo qualche sfumatura); ma in diverse occasioni si trovano anche inserti in farsi, spesso senza traduzione o perifrasi. *Kan du säga Schibbolet?* propone perciò una scrittura che è di per sé immanente operazione traduttiva e di scambio tra punto di partenza e punto di arrivo. La stessa struttura del romanzo alterna i capitoli in modo che, con effetto di contrasto, a Malmö, con i suoi dibattiti su multiculturalismo e svedesità, si accosti il viaggio di scoperta di Teheran e dell'Iran da parte delle due giovani.

Per quanto anche qui prevalgano i toni della commedia, un senso cupo e persistente di irrealtà, o di elusività del reale, si impone nel momento in cui il romanzo si avvicina al cuore di tenebra: l'Iran che ha sognato la liberazione nel 1979, precipitando in un regime di segno diverso ma altrettanto opprimente e poliziesco. Nel suo conflittuale rapporto con la figlia Negar e con il suo nichilismo, Masha, che ha fatto la rivoluzione contro lo Scià, deve amaramente riflettere: che cosa è stato di quelle speranze? Che cosa dare in eredità ai propri figli al di là del benessere materiale e del riflusso nella sfera privata? Quali sogni sono stati tolti ai nostri figli²⁶? Il viaggio di Parisa e Baran ha in ogni caso facilitato il dialogo, riallacciando un fondamentale legame con la memoria familiare e collettiva che appartiene loro, e creando una rete tra le donne protagoniste del romanzo. Quando l'anziana Touba mostra alle nipoti le foto della loro madre Noushin da studentessa e rivoluzionaria, esse vedono lei e la sua storia sotto una nuova luce (BAKHTIARI 2009, pp. 241-242). Le due sorelle sentono il bisogno di ridefinire la loro identità presente attraverso il recupero del passato, e il viaggio serve loro a questo. La memoria cercata dalle figlie apporta dunque anche una necessaria correzione allo sguardo di papà Mehrdad, puntato in avanti alla ricerca di un'irrealistica integrazione in Svezia senza residui.

Nel suo studio sulla più recente letteratura iraniana della diaspora in

²⁶ Cfr. BAKHTIARI 2009, pp. 282, 324-325.

lingua inglese, Sanaz Fotouhi evidenzia la passione sociale e storica che la sostiene, e il bisogno, attraverso l'uso creativo della storia, di raccontare vite normalmente taciute e marginali, con donne quali protagoniste che, connettendo memoria individuale e collettiva, provano a integrare i traumi del recente passato nella costruzione di una loro possibile identità diasporica. In questo tipo di produzione letteraria, i motivi del viaggio di ritorno e di formazione in Iran, e del conflittuale rapporto tra figlie e madri, sono ricorrenti²⁷. Sebbene non appartenga al canone di lingua inglese, possiamo vedere la narrativa di Bakhtiari in relazione a certi temi della letteratura iraniana internazionale della diaspora.

Il residuo irrisolto e drammatico di *Kan du säga Schibbolet?* si sviluppa nel terzo e per ora ultimo romanzo di Bakhtiari, *Godnattsagor för barn som dricker* (Favole della buona notte per bambini che bevono; BAKHTIARI 2013)²⁸, opera tesa che abbandona la giocosità satirica e plurilingue delle prime due. *Godnattsagor* è ancora più impregnato del trauma storico, e viene qui ulteriormente sviluppato il tema del rapporto tra generazioni in relazione agli accadimenti collettivi e ai loro risvolti familiari. La novità è che l'intreccio è tutto iraniano e l'ambientazione è solo Teheran; anche il tema della migrazione appare marginale se non proprio assente, con l'incidentale menzione di uno zio emigrato in Svezia (BAKHTIARI 2013, pp. 99-100) e con la presenza degli operai edili afgani nella metropoli iraniana ((BAKHTIARI 2013, pp. 18-19). Mentre si precisa il percorso di avvicinamento di Bakhtiari alla sua città natale, familiare e straniera al tempo stesso, la lingua resta però, in ogni registro, lo svedese, che grazie alla doppia lingua e cultura dell'autrice si configura come atto di traduzione immanente al romanzo e che, di nuovo, mette in discussione il confine tra familiarità ed estraneità.

Nel confronto e scontro tra tre generazioni di una famiglia colta e benestante leggiamo la storia recente. L'anziana Mahrokh, scultrice, non può superare il lutto per la morte del figlio prediletto Kazem durante la guerra tra Iran e Iraq, e non tollera che egli sia trasformato in martire dalla pro-

²⁷ Cfr. FOTOUHI, pp. 2, 14-56, 141-174.

²⁸ Dopo il romanzo, Bakhtiari ha pubblicato il racconto *Farväl till dem på land* (Addio a quelli a terra) (BAKHTIARI 2016a) e il radiodramma *Salongen* (La parrucchiera) (BAKHTIARI 2016b), ancora incentrati su emigrazione, immigrazione, integrazione, multiculturalismo e rapporti tra generazioni.

paganda di regime: «Nessun comitato, nome di strada, ricostruzione televisiva dei campi di battaglia avrebbero fatto dimenticare a Mahrokh suo figlio e le avrebbero fatto accettare la loro versione di lui»²⁹. La famiglia di Mahrokh – le figlie gemelle Zohreh e Shahla, con i rispettivi mariti e figli, e il loro fratello Said – dovrebbe riunirsi per commemorare il padre e nonno Davoud, marito di Mahrokh, morto da due anni. La disperazione di Mahrokh riguarda tuttavia solo Kazem e si esprime in un ricordo rancoroso del marito defunto e in un atteggiamento duro verso i figli sopravvissuti. A suoi occhi Davoud ha indegnamente ceduto alla propaganda del regime, quando anch'egli ha cominciato a vedere nel figlio un martire, nonostante Davoud avesse un passato da oppositore e avesse per questo sofferto il carcere. «Chi celebra un figlio morto invece di piangerlo?»³⁰, si domanda Mahrokh.

Zohreh, Shahla e Said appartengono alla generazione che ha fatto la rivoluzione contro lo Scià, ma che ora vive nella disillusa paralisi e nel ripiegamento. Mentre Zohreh si sforza di riflettere sul passato, specialmente in relazione alle tracce sopravvissute o cancellate nella città di Teheran, Shahla appare un'intellettuale malinconica, arrabbiata ma passiva. Said, invece, è falso nel suo giovanilismo; dopo la morte del fratello, egli – unico della sua famiglia – si è allineato al regime islamico e ha tratto vantaggi dai favori concessi ai parenti dei martiri, diventando costruttore. Sono soprattutto i figli maschi di Zohreh e Shahla, Saman e Mehran, a dovere fare i conti con l'eredità di traumi e sconfitte. Ma mentre Mehran sprofonda nel male di vivere e nello stordimento dato dalla droga e dalle feste (anche in relazione alla colpa provata per la sparizione della sua ragazza Sara tre anni prima, durante le proteste di piazza contro il regime)³¹, Saman trova una via d'uscita nel dialogo che ha da sempre con nonna Mahrokh, alla ricerca di una

²⁹ BAKHTIARI 2013, p. 195: «Inga kommittéer, inga gatunamn, inga teverekonstruktioner av slagfälten, skulle få Mahrokh att glömma sin son och acceptera deras versioner av honom». Su questa guerra e l'alto prezzo pagato in termini di vite umane e distruzione morale e materiale cfr. SABAHI 2009, pp. 143-146, 156.

³⁰ BAKHTIARI 2013, p. 132: «Vem hyllar en död son istället för att sörja honom?».

³¹ BAKHTIARI 2013, pp. 145-156, 179-183. L'atmosfera del romanzo risente della nuova ondata di repressione militare della teocrazia iraniana, rivolta contro le proteste di massa seguite ai sospetti brogli nelle elezioni presidenziali dell'estate del 2009, vinte dal candidato ultraconservatore Mahmoud Ahmadinejad al suo secondo mandato. Cfr. FOTOUHI, pp. 217-223; sulla lotta politica e sociale tra riformisti e conservatori nei primi anni del nuovo

ricostruzione e comprensione del passato altrimenti rimosso. Mahrokh può raccontare al nipote la sua tragedia silenziosa, palesando la ferita che per lei non si rimargina:

Saman kunde känna hur Mahrokhs förtroende växte i hans egen mage. Det gjorde honom tyngre än Mehran och alla andra barn.

När Mahrokh berättade om färgerna på Kazems händer första gången han kommit hem från fronten. När hon berättade om alla streck som inte funnits där tidigare. När hon beskrev alla sårvarianter, blåsor, trubbiga naglar, inåtväxta naglar och förhårdnader som grävandet och skjutandet format i handflatorna på honom, var det som om hon hållt hela Kazems vikt i magen på Saman. Hon hade beskrivit för honom vad förlust och tragedi var långt innan han lärde sig att det fanns ord för dem. Hos sin mormor hade han lärt sig att allt som inte kan glömmas har en hemlig tyngd, kännbar bara för dem som är införstådda. (BAKHTIARI 2013, p. 54)

[Saman poteva sentire la fiducia di Mahrokh crescergli nella pancia. Lo rendeva più pesante di Mehran e di tutti gli altri bambini.

Quando Mahrokh raccontava dei colori delle mani di Kazem la prima volta che era tornato dal fronte. Quando raccontava di tutte le piaghe che prima non c'erano. Quando descriveva le varianti di ogni ferita, le vesciche, le unghie mozze, le unghie incarnite e le callosità che a furia di scavare e sparare gli si erano formate nei palmi, era come se riversasse tutto il peso di Kazem nella pancia di Saman. Gli aveva descritto la perdita e la tragedia molto prima che lui imparasse che c'erano parole per dirle. Da sua nonna aveva imparato che tutto ciò che non si può dimenticare ha un peso segreto, percepito solo da chi intende.]

Grazie alle camminate e agli sguardi di Zohreh, Saman e Mehran, anche la città di Teheran diventa protagonista del romanzo. Guerra e dittatura hanno agito a ogni livello sul tessuto urbano. Tra gli abusi del potere, cui nonno Davoud seppe opporsi da vivo, ci sono gli sventramenti e le nuove costruzioni che cancellano la memoria. Le scavatrici appaiono sempre al lavoro e i muratori sono, ora, immigrati afghani³². Le tracce del passato

millennio, e sulla figura di Ahmadinejad, cfr. in particolare SABAHI 2009, pp. 166-167, 170-174, 179-204, 210-214.

³² Dopo l'invasione dell'Afghanistan da parte degli Stati Uniti e dei Paesi loro alleati, si calcola che quasi due milioni di afghani si siano rifugiati in Iran, dove svolgono le mansioni più umili (SABAHI 2009, p. 174).

sono volutamente cancellate, e le vie portano i nomi dei martiri di guerra e delle date fatidiche³³. Conosciamo in questo romanzo una meno ovvia Teheran invernale: fredda e grigia, nella morsa del traffico e dello smog. Saman cammina verso la montagna per respirare e acquisire prospettiva; Zohreh appare invece come una benjaminiana *flâneuse* e un Angelo della Storia³⁴. Rivolgendo le spalle a un futuro che è rovina, oppone resistenza attraverso il ricordo, camminando nel flusso urbano, esitando e soffermandosi controcorrente, non potendo scordare luoghi ed esperienze che l'hanno vista protagonista al tempo della rivoluzione:

Vintern i parken var stilla och vit till skillnad från gatans gråa slask. Hon ställde sig på den stenlagda gången som ledde mot ingången. Så oförändrat allt var och ändå hade det gått mer än trettio år sedan hon sist stått här. Allt annat var borta. Huset. Skolan. Affärerna. Badet. Den smala gatan hon brukade springa på för att komma hem.

Men parken stod kvar. (Bakhtiari 2013, p. 169)

[L'inverno nel parco era immobile e bianco a differenza della poltiglia grigia della strada. Si mise sul selciato che conduceva all'ingresso. Come tutto era immutato, eppure erano passati più di trent'anni dall'ultima volta che era stata qui. Tutto il resto era sparito. La casa. La scuola. I negozi. La piscina. La via stretta in cui correva per arrivare a casa.

Ma restava il parco.]

I percorsi di Bakhtiari ci conducono, sul filo della memoria, dall'odierna Svezia plurilinguistica e multiculturale alla complessità della storia e della società dell'Iran. La relazione intergenerazionale, per quanto conflittuale, produce nella sua narrativa il bisogno di comprendere il passato, al fine di costruire nel presente un'identità possibile, plurale ma coerente. L'autrice offre così il proprio contributo ai «quadri sociali della memoria»³⁵ attraverso una produzione romanzesca che, se si inserisce di diritto nel

³³ È singolare che in FOTOUHI 2015 la guerra Iran-Iraq non figuri tra le materie del trauma della diaspora rielaborate letterariamente. Tanto più significativo è il modo in cui Bakhtiari riesce a darne un'efficace rappresentazione romanzesca.

³⁴ Mi riferisco alle opere di Walter Benjamin *I «passages» di Parigi* e *Sul concetto di storia*. Cfr. in particolare BENJAMIN 2000, pp. 5-19, 465-509, e BENJAMIN 1997, pp. 35-37.

³⁵ Il riferimento è allo studio del 1925 *Les Cadres sociaux de la mémoire*, del sociologo alsaziano Maurice Halbwachs, e alla sua ripresa con Jan Assman; cfr. HALBWACHS 1997 e ASSMAN 1988.

canone letterario svedese, si apre altresì a una dimensione transnazionale e globale³⁶, in relazione all'esperienza familiare e collettiva della diaspora dall'Iran teocratico – un canone ormai ricco nel mondo occidentale e non solo in quello di lingua inglese, comprendente ad esempio i romanzi di Kader Abdolah, tra i maggiori autori nederlandesi, il graphic novel in francese *Persepolis* di Marjan Satrapi, da cui è stato tratto un famoso film, e il romanzo in inglese *Reading Lolita in Tehran* di Azar Nafisi, emigrata negli Stati Uniti. La critica decostruzionista svedese farebbe bene a considerare anche questi aspetti per evitare che il dibattito, per quanto interessante e teoricamente raffinato, si rigiri su se stesso o finisca per negare del tutto la realtà delle odierne migrazioni come un costrutto puramente testuale e impalpabile, senza nessi con la storia e con la vita vissuta.

³⁶ Questa dimensione della nuova letteratura scandinava della migrazione è bene evidenziata in KONGSLIEN 2013, in particolare pp. 125-127, 129-130, 137-138.

Bibliografia

- AGHAEI Mana, *Den persiska litteraturen i Sverige*, in S. Gröndahl (red.), *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*, Uppsala 2002, 315-332.
- ASSMAN Jan, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in J. Assmann / T. Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988, 9-19.
- BACHTIN Michail, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino 1979, 67-230.
- BAKHTIARI Marjaneh, *Kan du säga Schibbolet?*, Stockholm 2009 [2008].
- BAKHTIARI Marjaneh, *Kalla det vad fan du vill*, Stockholm 2012 [2005].
- BAKHTIARI Marjaneh, *Godnattssagor för barn som dricker*, Stockholm 2013.
- BAKHTIARI Marjaneh, *Farväl till dem på land*, Stockholm 2016a.
- BAKHTIARI Marjaneh, *Salongen, Sveriges Radio*, P1, 2016b, <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/816208?programid=965>.
- BASSINI Alessandro, «*Chiamalo come diavolo vuoi*» – *l'affermazione della lingua degli immigrati nella letteratura svedese contemporanea*, «*Linguistica e filologia*», 28 (2009), 111-139.
- BEHROS Fateme, *Som ödet vill*, Stockholm 1997.
- BEHROS Fateme, *Fångarnas kör*, Stockholm 2001.
- BEHSCHNITT Wolfgang, *The Voice of the 'Real Migrant': Contemporary Migration Literature in Sweden*, in M. Gebauer / P. Schwarz Lausten (eds.), *Migration and Literature in Contemporary Europe*, München 2010, 77-92.
- BEHSCHNITT Wolfgang / MOHNIKE Thomas, *Interkulturelle Authentizität? Überlegungen zur «anderen» Ästhetik der schwedischen «invandrarlitteratur»*, in W. Behschnitt / E. Herrmann (Hg.), *Über Grenzen. Gränzgänge der Skandinavistik*, Würzburg 2007, 79-100.
- BEHSCHNITT Wolfgang / NILSSON Magnus, «*Multicultural Literatures*» in a *Comparative Perspective*, in W. Behschnitt ET AL. (eds.), *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, Amsterdam 2013, 1-15.
- BENJAMIN Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino 1997.
- BENJAMIN Walter, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tidemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino 2000.
- DAHLSTEDT Anja, *Annorlundabet som kapital: kategorin invandrarförfattare och annorlundabet på det litterära fältet*, Borås 2006.
- EVEN-ZOHAR Itamar 1990, *Polysystem Studies*, «*Poetics Today*», 11/1 (1990), 1-266, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990-Polysystem%20studies.pdf.
- FOTOUHI Sanaz, *The Literature of the Iranian Diaspora. Meaning and Identity since the Islamic Revolution*, London / New York 2015.

- FRANK Søren, *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjerstad*, Basingstoke 2008.
- GEBAUER Mirjam / LAUSTEN SCHWARZ Pia, *Migration Literature: Europe in Transition*, in M. Gebauer / P. Schwarz Lausten (eds.), *Migration and Literature in Contemporary Europe*, München 2010, 1-8.
- GRÖNDAHL Satu, *Inledning. Från «mångkulturell» till «mångspråkig litteratur?»*, in S. Gröndahl (red.), *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*, Uppsala 2002a, 11-34.
- GRÖNDAHL Satu, *Invandrar- och minoritetslitteraturer i Sverige. Från förutsättningar till framtidsutsikter*, in S. Gröndahl (red.), *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*, Uppsala 2002b, 35-70.
- GRÖNDAHL Satu, *Från Fångarnas kör till Svinlängorna: Kvinnliga erfarenheter i den interkulturella svenska litteraturen*, in Å. Arping / A. Nordenstam (red.), *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*, Lund 2010 [2005], 235-245.
- HALBWACHS Maurice, *I quadri sociali della memoria*, trad. di G. Brevetto, L. Carnevale, G. Pecchinenda, Napoli 1997.
- KALLIFATIDES Theodor, *Ett nytt land utanför mitt fönster*, Stockholm 2001.
- KONGSLIEN Ingeborg, *Migrant or Multicultural Literature in the Nordic Countries*, «Eurozine», 3.8.2006 [2005], <http://www.eurozine.com/migrant-or-multicultural-literature-in-the-nordic-countries/>.
- KONGSLIEN Ingeborg, *The Scandinavian «Migrant Novel» – a New National Narrative and a Cosmopolitan Tale*, in S. Lindberg (ed.), *The Migrant Novel in Quebec and Scandinavia. Performativity, Meaningful Conflicts and Creolization*, Frankfurt am Main 2013, 125-139.
- LARSSON Jan, *Hemmet vi är vde. Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden*, Stockholm 1994.
- LEONARD Peter, *Bi- and Multilingual Aspects in the Literary Writing of Translingual Authors in Sweden*, in W. Behschnitt ET AL. (eds.), *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, Amsterdam 2013, 149-174.
- LOTMAN, Juri M., 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia 1985.
- MAHLOUJIAN Azar, *De sönderrivna bilderna*, Stockholm 1999 [1995].
- MOTTURI Aleksander, *Etnotism. En essä om mångkultur, tystnad och begäret efter mening*, Göteborg 2007.
- NILSSON Magnus, *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*, Hedemora 2010a.
- NILSSON Magnus, *Swedish «Immigrant Literature» and the Construction of Ethnicity*, «Tijdschrift voor Skandinavistiek», 31 (2010b), 199-218, <http://dpc.uba.uva.nl/tvs/vol31/nr01/art09>.

- NILSSON Magnus, *Swedish «Immigrant Literature» and the Ethnic Lens*, «Scandinavian Studies», 84/1 (2012), 27-58.
- NILSSON Magnus, *Literature in Multicultural and Multilingual Sweden: The Birth and Death of the Immigrant Writer*, in W. Behschnitt et al. (eds.), *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, Amsterdam 2013, 41-61.
- POURJAFARI Fatameh / VAHIDPOUR Abdolali, *Migration Literature: A Theoretical Perspective*, «The Dawn Journal» 3/1 (2014), 679-692, <http://thedawnjournal.in/wp-content/uploads/2013/12/2-Fateme-Pourjafari.pdf>.
- ROSENBERG Göran, *Ett kort uppehåll på vägen från Auschwitz*, Stockholm 2012.
- RUNBLOM Harald, *Immigration to Scandinavia after World War II*, in S. Tägil (ed.), *Ethnicity and Nation Building in the Nordic World*, London 1995, 282-324.
- SABAHI Farian, *Storia dell'Iran 1890-2008*, Milano 2009.
- SEYHAN Azade, *Unfinished Modernism: European Destinations of Transnational Rewriting*, in M. Gebauer / P. Schwarz Lausten (eds.), *Migration and Literature in Contemporary Europe*, München 2010, 11-21.
- TROTZIG Astrid, *Makten över prefixen*, in M. Matthis (red.), *Orientalism på svenska*, Stockholm 2005, 104-127.
- WENDELINUS Lars, *Den dubbla identiteten. Immigrant- och minoritetslitteratur på svenska 1970-2000*, Uppsala 2002.

Altre fonti elettroniche menzionate

Migrationsinfo.se, <http://www.migrationsinfo.se/>.

Migrationsverket, <https://www.migrationsverket.se/>.

Regeringen.se, <https://www.regeringen.se/rattsdokument/statens-offentliga-utredningar/2005/10/sou-200591/>.

GLI ISLANDESI E GLI ALTRI:
INQUILINI E NUOVI RESIDENTI

di
Silvia Cosimini
Mantova

Ísland á að vera fyrir okkur. Fyrir Íslendinga. Ekki neina útlendinga.
(INDRIÐASON, *Vetrarborgin*, p. 205)

L'Islanda dev'essere nostra. Degli islandesi. Non degli stranieri.
(INDRIÐASON, *Un grande freddo*, 2007, p. 186)

È risaputo che gli Islandesi non sono sempre stati molto bendisposti verso chi viene da fuori, soprattutto verso chi non condivide il loro corredo genetico e non parla la loro lingua; del resto non ne hanno mai fatto un mistero – esprimere la propria diffidenza o il proprio rifiuto nei confronti degli altri ha sempre avuto la meglio sulla correttezza politica, nonostante quanto affermi una certa stampa estera, che enfatizza una visione idilliaca e buonista della società islandese minimizzando o passando sotto silenzio l'imperscrutabilità delle politiche di immigrazione o le reazioni della gente comune¹. La lingua punta sull'inclusione e li definisce *nýbúar*, 'nuovi abitanti'. Il participio presente *innflytjandi*, lett. 'immigrante', indica una condizione transitoria da sostituire ben presto con una più stanziale; ma resta da chiarire quando si smette di essere *nýbúi*: gli *innflytjendur* di ieri che oggi sono *nýbúar* quanto impiegheranno per diventare islandesi?

¹ Tra le testimonianze più eclatanti si segnala la polemica riguardante la foto di una immigrata keniota che indossa il costume nazionale islandese, pubblicata in copertina sul quindicinale «The Reykjavík Grapevine» dell'11-24 giugno 2004 (https://grapevine.is/wp-content/uploads/2004_issue2_2004.pdf) e l'editoriale di Valur Gunnarsson, *Trouble in Paradise*, a p. 5.

Gli Islandesi sono sempre andati fieri della purezza della loro razza e per anni si sono nutriti dell'idea di occupare un posto speciale nella storia dell'umanità, com'è stato loro ribadito più volte fin dall'infanzia con compendi scolastici alla stregua di *Íslandssaga handa börnum* ('storia d'Islanda per bambini'), composto nel 1915-1916 e in uso fino agli anni Settanta, in cui l'autore Jónas frá Hríflum (1885-1968) sosteneva che la discendenza da una stirpe di robusti norvegesi che decisero di sfuggire alla tirannia di Araldo Bellachioma insieme alle dure condizioni di vita imposte dalla natura avversa dell'isola avesse prodotto una nazione unica al mondo. Alla popolazione scarsa e per secoli insolitamente uniforme si aggiunge una lingua che incarna l'idea della resilienza e dell'eccezionalità, da sempre considerata fondamentale nella definizione dell'identità nazionale: tutto ciò fa facilmente comprendere come, nel pensiero comune, il futuro della nazione islandese sia sempre dipeso dal preservare la nazione, la lingua e la letteratura da *contaminazioni* straniere.

Per lungo tempo qui ha vissuto una nazione sostanzialmente uniforme, un popolo con le stesse origini che condivideva la stessa storia, la stessa cultura e la stessa fede, e parlava la stessa lingua. [...] nelle menti degli islandesi ha preso forma l'idea di una sorta di corpo nazionale, integro e quasi organico, che è importante tutelare. Per questo motivo, l'incremento nel flusso di immigrati minaccia l'idea della razza uniforme e pura².

Il romanzo che più incarna la paura degli Islandesi nei confronti degli *intrusi* è *Legjandinn* di Svava Jakobsdóttir (1930-2004). Autrice innovativa, femminista, Svava Jakobsdóttir inizia il suo percorso letterario negli anni Sessanta contribuendo all'introduzione del modernismo nella prosa islandese e creando un nuovo modo narrativo, in cui il grottesco, l'orrifico e l'assurdo si concretizzano dietro uno stile apparentemente equilibrato e realistico, che altro non è che una fragile copertura di esperienze dolorose e interiorizzate. Bilingue grazie all'infanzia trascorsa in Canada, mostra da subito un atteggiamento non convenzionale nei confronti della lingua islandese, di cui demolisce spesso metafore e cliché, veicoli di un pensiero maschile e tradizionale.

Dopo due raccolte di racconti, nel 1969 Svava Jakobsdóttir pubblica il suo primo romanzo, *Leigjandinn* ('l'affittuario'), nominato nello stesso

² EIRÍKUR Bergman Einarsson 2007, p. 71.

anno al premio letterario del Consiglio Nordico. Una coppia di sposi, Pétur e la moglie casalinga di cui non apprendiamo mai il nome, vive in un appartamento in affitto mentre si costruisce una casa di proprietà, realtà condivisa da molte coppie islandesi negli anni Sessanta. La situazione economica non è delle più rosee, così per progredire con i lavori e arrotondare l'unico stipendio di Pétur, i due coniugi decidono di subaffittare una stanza, almeno finché non riusciranno a trasferirsi nella casa di proprietà. Un giorno, mentre la donna è sola in casa, uno sconosciuto dall'aspetto forestiero entra e senza dire una sola parola si insedia, sistemandosi sul divano letto in soggiorno.

Aldrei hafði öryggisleysið tekið jafnskýlaust af henni ráðin og daginn sem leigjandinn kom. [...] Hún leit fram í forstofu og þá stóð hann þar með ferðatösku í hendinni. Hann var kominn inn til þeirra án þess að gera sér það ómak að berja að dyrum. Hún stóð varnarlaus [...]

[Mai l'insicurezza le aveva tolto il giudizio in maniera così lampante come il giorno in cui era arrivato l'inquilino. [...] Aveva dato un'occhiata verso l'ingresso ed ecco che l'aveva visto lì con la valigia in mano. Era entrato senza nemmeno darsi la pena di bussare. Era rimasta inerme [...]

Hún stardi á hann. [...] í fyrsta lagi var maðurinn bráðókunnugur, í öðru lagi stakke klæðaburður hans og fas í stúf við það sem hún átti að venjast. Hann hlaut að vera langt að kominn. Við fyrstu sýn bauð hann af sér góðan þokka, ekki var hægt að segja annað [...]

L'aveva fissato. [...] in primo luogo, l'uomo era un completo sconosciuto, in secondo luogo il suo abbigliamento e il suo modo di fare discordavano con tutto ciò a cui era abituata. Sicuramente veniva da lontano. A prima vista faceva una bella impressione, non si poteva certo dire altrimenti [...]

Hún talaði upp í breiðan og afskiptalausán baksvip hans líkt og hún væri á eintali við vegg en snarþagnaði í miðri setningu. Hvers vegna stóð hann svona undarlega kyrr rétt innan við dyrnar?

Parlava alla sua nuca ampia e disinteressata come se stesse tenendo un monologo alla parete e d'un tratto tacque nel bel mezzo di una frase. Perché quel tale se ne stava lì, stranamente calmo, appena oltre la soglia?³

La donna, perplessa, non sa come reagire e la situazione crea profondo

³ SVAVA Jakobsdóttir 1969, risp. pp. 7, 8 e 13. Il romanzo è di prossima pubblicazione in italiano presso le Edizioni ETS.

imbarazzo, ansia, insicurezza e perfino paranoia, ma né lei né il marito affrontano il nuovo arrivato ed è come se la sua presenza fosse legittima, un male necessario o un tabù di cui non si debba parlare. Dall'arrivo dell'inquilino in poi la vita domestica ruota intorno all'ospite inatteso, che sposta la mobilia e si sistema come meglio gli aggrada; a poco a poco la coppia ne diventerà totalmente dipendente, non solo dal punto di vista economico. La presenza silenziosa dell'inquilino è un'invasione destabilizzante nella sfera privata della coppia e la donna sente di non essere più padrona di decidere della propria vita, è costretta a stare sempre all'erta, a non rivelare le proprie debolezze. La convivenza la costringe a una serie di precauzioni – andare in bagno senza fare rumore, ad esempio, o evitare di invitare le vicine di casa per non dover giustificare la presenza dell'intruso – e l'atmosfera si fa soffocante, claustrofobica.

Hún fór að öllu hljóðlega, nánast laumulega, því að hún var ekki viss um hvort hversdagslegir blutir ættu að hafa sinn gang eða hvort hún væri frjáls ferða sinna yfrleitt.

[Faceva ogni cosa in silenzio, quasi di nascosto, perché non era sicura che le cose quotidiane dovessero mantenere il loro corso o se in generale dovesse considerarsi libera di muoversi a piacimento.]

... og einmitt þessu hafði hún kviðið: að aðrir kæmst að því að hann lægi þarna í forstofunni og enginn sófi í stofunni. Hvernig átti hún að komast hjá því að útskýra þetta rask á heimilinu fyrir komugesti?⁴

[... e proprio questo aveva temuto: che la gente scoprisse che dormiva nell'anticamera e che in soggiorno non c'era un divano. Come avrebbe potuto evitare di spiegare quel trambusto in casa a chi fosse passato a trovarla?]

Pétur è meno preoccupato e non dà peso alla situazione, convinto che entro poco tempo l'intruso se ne andrà. Ma il nuovo arrivato non ha nessuna intenzione di muoversi. Quando finalmente la coppia trasloca nella casa di proprietà, con l'inquilino al seguito, la donna è convinta di poter riacquistare il controllo di sé e della propria esistenza ma sia Pétur sia l'inquilino si accorgono di avere ciascuno una gamba che si accorcia di giorno in giorno, finché i due, incapaci di camminare in maniera indipendente, devono sostenersi a vicenda e in un'alienante metamorfosi kafkiana si fondono insieme diventando una sola persona con due teste, quattro braccia e

⁴ *Ivi*, p. 18; p. 37.

due gambe. L'indipendenza della donna è solo apparente, perché quando alla fine del romanzo un altro sconosciuto, insanguinato e privo di fissa dimora, bussava a casa loro e la donna fa per andare alla porta, si renderà conto di non riuscire ad aprirgli perché ha un braccio completamente pietrificato.

All'uscita nel 1969 il romanzo sembrò un vero rebus e creò grande eco, soprattutto per alcune immagini simboliche che ai lettori abituati alla narrativa tradizionale apparvero incomprensibili e del tutto assurde; i critici che si cimentarono a trovare chiavi di lettura vi riconobbero una palese satira allegorica sul rapporto tra l'Islanda e le forze armate americane, che in seguito agli accordi del 1949 con cui l'Islanda entrava a far parte della NATO avevano stabilito una base militare a Keflavík. La presenza degli americani fu vista da molti come un attacco all'indipendenza nazionale e i cinquemila soldati (*scelti*, secondo quanto richiesto negli accordi: un eufemismo per *caucasici*) vennero debitamente relegati nell'angolo sud-occidentale del paese, perché interagissero il meno possibile con la popolazione locale. Il romanzo riproduceva quindi la situazione dell'Islanda di fronte agli *altri*: l'affittuario era l'esercito americano, l'aiuto economico che fornisce alla coppia di islandesi era il capitale straniero, la casa in costruzione simboleggiava la democrazia; per anni questa è stata la chiave di lettura dominante del romanzo di Svava Jakobsdóttir⁵.

Il romanzo si presta tuttavia a molteplici interpretazioni ed è tornato attuale da quando l'Islanda si è trovata a dover accogliere un numero sempre crescente di ospiti inattesi. Già nel 1995 Pétur Már Ólafsson lo leggeva in ottica kristeviana, come la condizione di un'Islanda che discrimina continuamente tra *noi* e *gli altri*, che si ritrova un ospite straniero in casa e, incapace di gestirlo, si abbandona alla paura irrazionale del diverso. Ne deriva un possibile esito di autodistruzione e isolamento: la paranoia degli Islandesi nei confronti degli stranieri rischia di renderli incapaci di apertura, di chiuderli in una cultura fossilizzata⁶.

Malgrado ogni sforzo per arginare l'arrivo degli stranieri, negli ultimi anni la società islandese è diventata innegabilmente multiculturale. Anche il presidente della repubblica, Guðni Th. Jóhannesson, eletto nel 2016, l'ha dichiarato nel suo discorso di insediamento:

⁵ Si veda per esempio EYSTEINN Þorvaldsson 1970, p. 53 e NJÖRÐUR Njarðvík 1971, p. 120.

⁶ PÉTUR MÁR Ólafsson 1995, pp. 112-113.

Non molti anni fa, tutti gli abitanti del nostro paese vivevano di agricoltura e di pesca, erano membri della Chiesa Nazionale Islandese o di altre denominazioni cristiane, avevano la pelle bianca, erano di madrelingua islandese e portavano un nome facilmente distinguibile come islandese. Visti dall'esterno, sembravamo tutti usciti da uno stesso stampo, una nazione uniforme. [...] oggi non siamo più così omogenei come un tempo. Professioniamo fedi differenti, alcuni non ne professano affatto, abbiamo la pelle di colori diversi, possiamo portare nomi stranieri, migliaia di cittadini ha origini straniere e parla poco l'islandese o non lo parla per niente, eppure dà comunque un contributo positivo al nostro paese. Viviamo in un'epoca di pluralismo, che mi auguro possa continuare a prosperare in modo che ciascuno di noi riesca coltivare la propria individualità, realizzare i propri sogni, trovare sostegno nel consorzio civile e protezione nello stato di diritto⁷.

I dati dell'istituto demografico nazionale evidenziano come tra gli anni Cinquanta e Novanta del XX secolo gli stranieri residenti in Islanda rappresentassero meno del 2% della popolazione totale. Dal 1996 al 2006 sono aumentati dal 1,8% al 4,6%; nel 2008 erano il 6,8%, per salire al 10% nel 2016⁸. Su una popolazione attuale di circa 350.000 abitanti, 30.000 persone provengono da altri paesi e hanno background diversi. Nonostante questo continuo incremento, fino a pochi anni fa sembrava che il paese ci tenesse in maniera particolare a mantenere una densità di popolazione pari a tre abitanti per km² entro il proprio territorio. Il sentimento di parte della popolazione autoctona è espresso in sintesi da uno degli agenti della squadra investigativa creata dal giallista Arnaldur Indriðason:

«Vogliamo che gli stranieri vengano in Islanda e svolgano lavori di merda nelle centrali idroelettriche, nelle industrie ittiche e nelle imprese di pulizia e poi se ne tornino a casa loro quando non ce n'è più bisogno» disse Elínborg. «Grazie per l'aiuto, e non fatevi rivedere! Dio ci scampi dal doverci vincolare a questa gente. Visto che insistono a rimanere qui, che almeno stiano alla larga da noi. Come gli americani nella base di Keflavík, che sono sempre stati al sicuro dietro le recinzioni. Non c'è stato per anni un accordo, per cui nell'esercito americano qui in Islanda non erano accettati soldati di colore? Credo che sia un atteggiamento ancora diffuso. Gli stranieri vanno tenuti dall'altra parte della barricata»⁹.

⁷ Da http://www.forseti.is/media/1073/2016_08_01_innsetningarraeda.pdf.

⁸ Cfr. <https://hagstofa.is/utgafur/frettasafn/mannfjoldi/mannfjoldi-efdir-bakgrunni-2017/>.

⁹ ARNALDUR Indriðason 2010, pp. 157-158.

A differenza degli altri paesi scandinavi, in cui già a partire dagli anni Ottanta anche autori immigrati contribuiscono alle relative letterature nazionali, in quella islandese si riflette ancora l'immagine di una nazione che è stata colta di sorpresa dall'arrivo di ospiti in casa propria e non riesce ad aprire la porta, né è pronta a convivere con persone provenienti da aree culturali e linguistiche diverse. Manca ancora il cosiddetto *terzo spazio*, l'ibridismo (*hybridity*) culturale che consideri la diversità senza esprimere gerarchie. Già nel 1995 Rúnar Helgi Vignisson lamentava la mancanza di una letteratura migrante o multiculturale dove i nuovi autori potessero esprimere la visione periferica di chi sta a cavallo tra due mondi diversi, e sosteneva altresì che gli Islandesi avrebbero finito per vivere in un'illusione autoreferenziale se non si fossero aperti alla multiculturalità letteraria¹⁰. Più di vent'anni dopo, la reale voce degli immigrati è ancora assente, manca la visione bifocale di chi vive e frequenta due diversi *habitus* sociali, la pluralità di punti di vista che porta alla coscienza di dimensioni simultanee: i *nybúar* che hanno pubblicato un libro in islandese si contano sulle dita di una mano e si limitano a raccolte di versi¹¹. Sono ancora gli autori islandesi che si arrogano il diritto di parlare per chi in Islanda non ha ancora una voce, che *traducono* gli immigrati nella società: negli ultimi vent'anni hanno fatto il loro ingresso nella letteratura islandese mogli asiatiche, *pusher* dalle repubbliche baltiche e assassini polacchi, tuttavia mai da protagonisti, piuttosto come personaggi secondari e strumentali ai protagonisti islandesi. La presenza degli immigrati nella letteratura contemporanea islandese rispecchia la loro subalternità sociale e allo stesso tempo serve ad alimentare l'idea identitaria nazionalistica dei nativi. *Gli altri* aiutano a definire i *noi*, a ribadire cosa significhi essere islandesi: la condivisione di una tradizione storica e letteraria è l'elemento chiave dell'identità e un immigrato che non dimostri alcun interesse per le saghe islandesi è una minaccia per la società, uccide la cultura, la letteratura, la lingua¹².

¹⁰ RÚNAR HELGI Vignisson 1995, p. 102.

¹¹ Si tratta di Toshiki Toma, Mazen Maarouf, Elías Portela Fernandez, Agnieszka Nowak e pochi altri. Nel 2017 Pedro Gunnlaugur Garcia ha ricevuto il sussidio riservato agli esordienti da parte dell'Icelandic Literature Center per il suo primo romanzo *Ráðstefna talandi dýra*, non ancora pubblicato. Garcia ha origini portoghesi ma è nato in Islanda da genitori misti, pertanto non a tutti gli effetti un *nybúi*.

¹² Cfr. SOLVEIG ÁSTA Sigurðardóttir 2016. L'articolo è un estratto della sua interessante

Gli asiatici si isolano dalla nostra società, mantengono tutte le loro usanze, le loro abitudini e le loro tradizioni e fanno bene attenzione a non sposarsi fuori dal loro piccolo mondo. Non imparano la lingua, ovviamente non concludono niente a scuola. Quanti di loro vanno all'università? La maggior parte lascia gli studi dopo la scuola dell'obbligo, felicissimi di non dover sprecare altro tempo in uno schifoso corso di storia islandese! Con quest'islandese di merda!¹³

Quasi tutti i romanzi in cui compaiono degli immigrati (in particolare *Vetrarborgin*, di Arnaldur Indriðason del 2005, *Illska* di Eiríkur Örn Norðdahl del 2012, *Maðurinn sem hataði börn* di Þórarinn Leifsson del 2014, *Svartalogn* di Kristín Marja Baldursdóttir del 2016) sottolineano le difficoltà linguistiche dei nuovi arrivati. Se uno degli aspetti più interessanti della letteratura multiculturale scandinava è la presenza di una situazione biculturale e bilingue, stimolante e creativa, che dà la possibilità di appropriarsi della lingua in maniera originale, dando origine a veri e propri dialetti quali il *Rinkebysvenska*, il *kebabnorsk*¹⁴ o il *perkerdansk*, in Islanda vige una rigida equazione: se si è Islandesi, si parla islandese; se si parla islandese, si è Islandesi. Una visione identitaria unilaterale che esclude qualsiasi altro apporto esterno, confermando così la padronanza dell'islandese quale premessa necessaria all'inclusione nel consorzio sociale¹⁵.

«Ne abbiamo parlato spesso» disse la donna guardando suo marito. «Forse in un certo senso è comprensibile. Gli islandesi sono pochi, sono orgogliosi della loro storia e vogliono proteggerla. La scarsità di popolazione li rende molto sensibili ai cambiamenti. Poi arrivano gli immigrati e rovinano tutto. Molti di quelli che si trasferiscono qui si isolano, che siano asiatici o di altre nazionalità; non imparano mai sul serio la lingua e rimangono sempre tagliati fuori. Altri riescono ad adattarsi meglio e s'impegnano a farlo, sanno che è importante. Imparare la lingua è fondamentale»¹⁶.

A prevenire più di ogni altra cosa l'inserimento degli immigrati è quindi la lingua, non soltanto per la scarsa conoscenza che i nuovi parlanti

tesi di laurea del 2015, consultabile sul sito <https://skemman.is/bitstream/1946/21030/1/Skjal%201.pdf>.

¹³ ARNALDUR Indriðason 2010, p. 182.

¹⁴ Cfr. KONGSLIEN 2007, p. 206.

¹⁵ Si veda a tale proposito ÞORA B. Hjartardóttir 2004, p. 117 e BIRNA Arnbjörnsdóttir 2007, p. 78.

¹⁶ ARNALDUR Indriðason 2010, p. 166.

possono dimostrare, ma anche perché gli Islandesi tendono a rifiutare un islandese non standard, multiforme o colorato da altri universi culturali, che suoni diverso dalla norma.

Sai, quando sento le Tailandesi che provano a parlare islandese – sai, magari al supermercato. *Chindiscimila colone, grassie*, oppure *voibolsa*, o roba del genere, sai, quella merda, quel fottuto biascchio che nessuno definisce islandese, se non forse le donnette intabarrate col cervello diluito della Casa Internazionale. Quando sento parlare le Tailandesi mi viene voglia di vomitare¹⁷.

Come evidenzia Solveig Ásta Sigurðardóttir¹⁸, tra gli autori islandesi esiste una diffusa reticenza a storpiare l'islandese sulla carta stampata: a volte nei propri romanzi evitano di far parlare scorrettamente gli immigrati (*Maðurinn sem hataði börn*), altre volte si limitano a lasciare intendere che chi parla ha difficoltà (*Vetrarborgin*) riducendo al minimo i reali scambi in una lingua non standard. La paura di storpiare l'islandese e la centralità del mito della nazione indicano chiaramente che la cultura islandese non è ancora in grado di invitare i *nýbúar* a far sentire la propria voce; pubblicare un libro in cui *fólk fái að tala eins og því sýnist*, la gente possa parlare come gli pare, è ancora un sogno, quello del grammatico protagonista di *Illska*¹⁹.

Il primo romanzo a offrire un punto di vista completamente diverso sulla presenza di un ospite straniero in casa propria è *Skegg Raspútíns* (2016; 'la barba di Rasputin') di Guðrún Eva Mínervudóttir. Nata nel 1976, filosofa di formazione, è una delle autrici più interessanti della sua generazione e tratta spesso temi relativi all'etica e alla morale sociale, come il senso del pudore, il corpo, la dipendenza, la fede, con uno stile di grande intensità che sa toccare i punti nevralgici delle coscienze e della sfera emotiva dei lettori. Ha ricevuto il premio letterario islandese nel 2011 per *Allt með kossi vekur*²⁰ e il suo ultimo romanzo è stato nominato al Premio del Consiglio Nordico.

Skegg Raspútíns è un romanzo in buona parte autobiografico: racconta del rapporto di amicizia tra l'autrice, Eva, e Ljúba, un'immigrata lettone di

¹⁷ EIRÍKUR ÖRN Norðdahl 2012, p. 31. Traduzione mia.

¹⁸ Cfr. nota 13.

¹⁹ EIRÍKUR ÖRN Norðdahl 2012, p. 536.

²⁰ Uscito in italiano con il titolo *Tutto si risveglia con un bacio*, Scritturapura, Asti 2013.

minoranza russa che coltiva verdure in proprio una piccola serra di Hve-ragerði. Le due diventano buone amiche; Eva, che soffre d'insonnia e sta attraversando un periodo particolarmente difficile, sviluppa un interesse quasi ossessivo per la storia di Ljúba, e ogni volta che l'amica va a trovarla le chiede di raccontarle il suo passato. I lettori conoscono così la vita di questa *nýbúi*, dall'adolescenza in un paesino della Lettonia fino al trasferimento in Islanda per lavorare in fabbrica, dove conoscerà il compagno. Le due donne, che si incontrano a casa di Eva oppure *coltivano* il loro rapporto nella serra di Ljúba, si riflettono l'una nell'altra, sono due versioni della stessa persona – non una persona con due teste, come in *Leigjandinn*, bensì due facce di una stessa realtà. Eva ne diventa quasi dipendente:

Ábugi minn á Ljúbu var einnig ákaflega persónulegur þótt ég hefði aðeins óljósa mynd um hvað laðaði mig að henni. [...] En því meira sem hún sagði mér af sjálfri sér því sannfærðari varð ég um að hún gæti orðið mér skjól, [...] Sagan um Ljúbu myndi fæða mig upp á nýtt; ég myndi spretta fullsköpuð úr lófa hennar eða eitthvað slíkt²¹.

[Il mio interesse per Ljúba era anche totalmente personale, benché avessi solo un'idea molto vaga di cosa mi attraesse di lei. [...]. Ma più mi raccontava di sé, più ero convinta che avrebbe potuto offrirmi un rifugio, [...] La storia di Ljúba mi avrebbe fatta rinascere; sarei sbocciata dal suo palmo perfettamente formata, o qualcosa di simile.]

Se in *Leigjandinn* l'affittuario è una presenza passiva e si fa servire a tavola senza contribuire minimamente all'andamento del nucleo familiare, a casa di Eva si pratica una sorta di baratto: come le verdure che Ljúba fornisce a Eva in cambio di amicizia, ascolto e qualche forma di pane fatto in casa, il racconto della lettone diventa per Eva una sorta di terapia che la salva dal crollo psicologico; allo stesso tempo, la possibilità di esprimere il proprio *background* è ontologico per Ljúba, le fornisce un significato, una dignità in un contesto in cui la perdita della propria identità è un rischio reale.

Það er gott að nú veit einhver allt um mig, einhver annar en ég sjálf. [...]. Vegna þess að mér líður ekki lengur eins og vofu. Þegar ég segi nafnið mitt, Ljúba, er það orðið merkimiði á eitthvað af holdi og blóði en ekki sveimandi hugmynd sem gæti hvenær sem er gufað upp.

²¹ GUÐRÚN EVA MÍNervudóttir 2016, pp. 38-39. Il romanzo non è stato pubblicato in italiano.

[È bello che adesso qualcuno sappia tutto di me, qualcun altro oltre a me [...]. Perché non mi sento più come se fossi uno spettro. Quando pronuncio il mio nome, Ljúba, adesso significa qualcosa fatto di carne e sangue, e non un'idea svolazzante che potrebbe svanire da un momento all'altro.]

Ljúba sagðis upplifa sig raunverulega og að það væri að einhverju leyti samneyti okkar að þakka. Óafvitandi hafði ég rétt henni hjálparhönd um leið og ég greið í hana til að bjarga sjálfri mér.

[Ljúba aveva detto di vivere *realmente* se stessa, e che in un certo senso lo faceva grazie al nostro rapporto reciproco. Senza saperlo le avevo dato un aiuto mentre io dovevo a lei il fatto di essermi salvata.]²²

Il rapporto tra Eva e Ljúba rimanda chiaramente, a mio avviso, a quello tra la letteratura islandese e gli immigrati in Islanda e sottolinea la necessità di nuova linfa, di un apporto culturale nuovo che sfidi la nozione di stato omogeneo e proponga una visione alternativa. L'autrice, che ha bisogno dell'aiuto di Ljúba per continuare a scrivere, verbalizza il concetto che senza la partecipazione degli immigrati la letteratura islandese non può che ristagnare:

Mér fannst svo mikil og gjöful birta í því hvernig hún talaði. Ég vissi ekki hvort ég var svona forvitin um hana eða hvort mig langaði bara að hlusta á hana tala; lifa mig inn í líf annarrar manneskju.

[Trovavo ci fosse una luce intensa e generosa nel modo in cui parlava. Non sapevo se ero davvero incuriosita da lei, o se volevo solo sentirla parlare; vivere me stessa nella vita di un'altra persona.]

En mig langar að vita allt um þessa manneskju. Mig langar að vita meira um hana en hún veit sjálf. Hún hefur eitthvað sem mig vantar.

[Ma voglio sapere tutto di questa persona. Voglio sapere più di quanto sappia lei di se stessa. Ha qualcosa che a me manca.]

Á endanum reyndist málum blandið hvort ég hefði sérstaga þörf fyrir hinstu augnablik föður Ljúbu ásamt öðru sem mótaði leyndardóm hennar: hvort hún byggi yfir græðandi kjarna sem væri mér nauðsynlegur. En ég var aldrei í vafa um hvað væri í húfi: Heilsa mín, andleg og líkamleg.

[Alla fine non saprei dire se avessi davvero bisogno di conoscere gli ultimi istanti del padre di Ljúba e di tutto quello che plasmava il suo segreto; se davvero possedesse una forza taumaturgica che mi era indispensabile. Ma non ho mai avuto dubbi su cosa ci fosse in gioco: la mia salute, psichica e fisica.]²³

²² *Ivi*, pp. 294 e 295.

²³ *Ivi*, rispettivamente pp. 31, 60 e 213.

Il romanzo apre il dialogo sulla partecipazione dei *nýbúar* al mondo letterario islandese, nella *hybridity* della serra come unico luogo in cui si possa sperare in un'integrazione completa: fruire della molteplicità che sta nelle esperienze e nei background di chi ha scelto di stabilirsi in Islanda non è affatto una minaccia bensì un arricchimento ormai imprescindibile. In questo quadro che spiana la strada a un cambio radicale di mentalità, rimane un problema nodale su cui l'autrice sembra sorvolare, e se ne è conscia, volontariamente lo minimizza: se tra l'affittuario e la padrona di casa di *Leigjandinn* non c'era praticamente alcuno scambio verbale, il dialogo tra Eva e Ljúba in *Skegg Raspútíns* si svolge tramite una lingua veicolare, come viene più volte ribadito nel testo:

Ljúba leit alvarleg á mig og sagði: hún veit hvað þarf að gera. Orðrétt sagði hún: she know what to do. Við töludum ekki saman á íslensku heldur austur-evrópskri ensku. Hún af skiljanlegum ástæðum en ég vegna þess að ég var áhrifagjarnasta manneskja á Suðurlandi.

[Ljúba mi guardò seria e disse: sa che cosa c'è da fare. Più esattamente, disse: *she know what to do*. Non parlavamo in islandese insieme, piuttosto in un inglese dell'est europeo. Lei per motivi comprensibili, e io perché ero la persona più influenzabile della regione meridionale.]²⁴

Ne risulta, purtroppo, che per la perfetta integrazione sociale, culturale e letteraria dei *nýbúar* in Islanda, la lingua islandese è ancora un impiccio. Tra i numerosi presagi che da anni dichiarano l'islandese in via di estinzione, anche il lento e già difficoltoso processo di integrazione sembra indicare una necessaria rinuncia alla zavorra linguistica. La cosiddetta purezza della lingua islandese perseguita fino a poco tempo fa dagli ambienti più tradizionalisti reca in sé il pericolo della rigidità e della impermeabilità, minacce evidenti nei confronti di un sistema comunicativo. L'idea di una lingua intesa come roccaforte assediata dai *nýbúar* porta all'isolamento, mentre una maggiore duttilità culturale mantiene aperti i canali dell'inclusione e dall'arricchimento, progressi auspicabili tanto più in una contemporaneità della globalizzazione, in cui la definizione identitaria è in continuo divenire.

²⁴ *Ivi*, p. 70.

Bibliografia

- ARNALDUR Indriðason, *Vetrarborgin*, Vaka Helgafell, Reykjavík 2005.
- ARNALDUR Indriðason, *Un grande gelo*, Guanda, Milano 2010.
- BIRNA Arnbjörnsdóttir, *Samfélag málnotenda: Íslendingar, innflytjendur og íslenskan*, «Ritið» 1 (2007), pp. 63-81.
- EIRÍKUR Bergmann Einarsson, *Íslensket þjóðerni og óttinn við innflytjendur*, «Ritið» 2-3 2007, pp. 57-78.
- EIRÍKUR ÖRN Norðdahl, *Illska*, Mál og menning, Reykjavík 2012.
- EYSTEINN Þorvaldsson, *Svava Jakobsdóttir: Leigjandinn*, «Mímir» 9:1 (1970), pp. 51-53.
- GUÐRÚN EVA Mínervudóttir, *Skegg Raspútín*, Bjartur, Reykjavík 2016.
- KONGSLIEN Ingeborg, *New Voices, New Themes, New Perspectives: Contemporary Scandinavian Multicultural Literature*, «Scandinavian Studies» 79/2 2007, pp. 197-226.
- NJÖRÐUR P. Njarðvík, *Undir verndarvæng: nokkrar athuganir á Leigjandanum eftir Svövu Jakobsdóttur*, in *Afmælisrit til dr. phíl. Steingríms J. Þorsteinssonar 2 júlí 1971*, pp. 117-127.
- PÉTUR MÁR Ólafsson, *Maður er svo öryggislaus: um Leigjandann eftir Svövu Jakobsdóttur*, «Tímarit máls og menningar» 56:3 1995, pp. 104-114.
- RÚNAR HELGI Vignisson, *Sýnt í tvo heimana: þreifað á tvísýnum höfundum*, «Tímarit máls og menningar» 56:3 1995, pp. 88-103.
- SOLVEIG ÁSTA Sigurðardóttir, *Innflytjendur í íslenskum skáldsögum*, <http://hugas.is/2016/02/innflytjendur-i-islenskum-skaldsogum/>.
- SVAVA Jakobsdóttir, *Leigjandinn*, Helgafell, Reykjavík 1969.
- ÞÓRA B. Hjartardóttir, *Íslenska í breyttu málumbhverfi*, in Ari Páll Kristinsson e Gauti Kristmannsson (ritstj.), *Málstefna: Language Planning*, Íslensk málnefnd, Reykjavík 2004, pp. 113-121.

IL NOBILE E LA ZINGARA:
STEREOTIPI E CONTROSTEREOTIPI
IN *SINGOALLA* DI VIKTOR RYDBERG

di

Fulvio Ferrari
Trento

Viktor Rydberg (1828-1895) è, nella storia della letteratura svedese, figura liminare come forse nessun'altra: spesso considerato l'ultimo dei romantici, precede e annuncia, con la sua passione politica e l'impegno per un rinnovamento religioso in senso liberale e antidogmatico, il *moderna genombrottet* – la *rivoluzione moderna* degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento – e con l'interesse per l'occulto, per gli stati alterati di coscienza e per la mistica getta un ponte verso il Novantismo. Anche per quanto riguarda i suoi interessi occultisti, del resto, Rydberg si pone e resta sulla soglia, affascinato dal meraviglioso, dal paranormale, tenta tuttavia di darne una spiegazione naturale, correggendo e allargando i confini della scienza, e collegandosi in questo a ricerche sul magnetismo, il sonnambulismo e lo spiritismo che all'epoca avevano corso in tutto l'Occidente. Come sottolinea Karl Warburg: «Han stod på vakt mot vidskepelse, men han ville aldrig bortvisa möjligheten af vissa, för oss ofattbara naturmystiska fenomen»¹.

Nella vasta e poliedrica produzione di questo scrittore, la narrativa occupa uno spazio importante, ma tutto sommato limitato, e si concentra soprattutto nel periodo giovanile, più precisamente nella seconda metà degli anni Cinquanta: nel 1857 vengono infatti pubblicati per la prima volta sia il feuilleton *Fribytaren på Östersjön* ('Il corsaro del Baltico') sia *Singoalla*,

¹ «Era sempre pronto a combattere la superstizione, ma non volle mai negare la possibilità di certi misteriosi fenomeni della natura, per noi incomprensibili» (WARBURG 1900, I, p. 130). Sulla diffusione delle ricerche sul magnetismo e l'ipnotismo nel XVIII secolo si veda ELLENBERGER (1972). Sull'interesse di Rydberg per questi fenomeni e il loro uso nei suoi testi letterari cfr. FERRARI (1990).

mentre il romanzo *Den siste atenaren* ('L'ultimo ateniese') risale al 1859. Negli anni successivi Rydberg si dedicherà soprattutto ai suoi studi teologici e storico-religiosi, pubblicando alcuni libri fondamentali per il dibattito culturale di fine Ottocento quali *Bibelns lära om Kristus* ('La dottrina della Bibbia intorno a Cristo', 1862), *Medeltidens magi* ('La magia del medioevo', 1865) e, soprattutto, le monumentali *Undersökningar i germansk mytologi* ('Ricerche sulla mitologia germanica', 1886-1889), forse il più influente tra i suoi studi storico-culturali. Alla narrativa tornerà poi con un ultimo romanzo, *Vapensmeden* (*L'armaiolo*), pubblicato nel 1891, quattro anni prima della morte².

1. SINGOALLA: INCERTEZZA DEL GENERE E INSTABILITÀ DEL TESTO

Si può dire che *Singoalla* abbia accompagnato e impegnato Rydberg per la maggior parte della sua vita. Pubblicato per la prima volta nel 1857 sull'almanacco *Aurora Toilette-Kalender för 1858*³, il romanzo venne quindi ripubblicato nel 1865 come primo volume di una raccolta dal titolo *Dimmor. Fantasier och historier* ('Nebbie. Fantasie e storie') cui in realtà non avrebbe mai fatto seguito un secondo volume. Nella prefazione a questa seconda edizione, Rydberg definiva il romanzo «ett kuriosum, som för flera år tillbaka varit offentliggjordt i någon oläst kalender och nu, efter en mild skärskådning af sin upphofsmans öga, för andra gånger framlägges»⁴. La revisione in realtà cambiò profondamente il senso del testo, cui Rydberg

² Benché non ci sia qui lo spazio necessario ad affrontare questi aspetti della produzione di Rydberg, sarebbe tuttavia ingiusto passare del tutto sotto silenzio la sua consistente produzione poetica e l'attività di traduttore, in particolare del *Faust* di Goethe.

³ Il romanzo è pubblicato alle pagine 17-152 dell'almanacco. Il testo della versione del 1857 è ora disponibile sul sito della Litteraturbanken sia nella riproduzione fotografica dell'almanacco (<https://litteraturbanken.se/forfattare/ArwidssonCF/titlar/AuroraKalender/sida/viii/faksimil>) sia in quella dell'edizione curata per la Svenska Vitterhetssamfundet da Ingemar Wizelius (RYDBERG 1941-1968) (<https://litteraturbanken.se/forfattare/RydbergV/titlar/SingoallaSVS/sida/-3/faksimil>) che pubblica di seguito il testo della prima edizione e quello della quarta e ultima.

⁴ «Una curiosità, pubblicata parecchi anni or sono in un almanacco che nessuno legge e che ora, dopo una delicata revisione da parte del suo autore, viene presentata una seconda volta» (RYDBERG 1865, p. III). Anche il testo dell'edizione del 1865 è stato digitalizzato e reso disponibile sul sito di Litteraturbanken: <https://litteraturbanken.se/forfattare/RydbergV/titlar/Singoalla/sida/i/etext>.

fornì in questa occasione un finale completamente diverso rispetto alla versione del 1857. Una terza edizione, pubblicata nel 1876 non comporta modifiche di fabula e di senso, ma è frutto di un'operazione di profonda revisione linguistica, condotta dall'autore per eliminare dal testo i termini di origine straniera e introdurre, ovunque possibile, termini di origine nordica. La quarta e definitiva edizione venne infine pubblicata nel 1894, corredata dalle illustrazioni del pittore Carl Larsson⁵. Oltre a ulteriori modifiche volte al miglioramento dello stile, in questa edizione Rydberg introduce nel mondo narrativo del romanzo alcuni significativi nuovi elementi, quali le informazioni sul passato della famiglia Månesköld, il riferimento alle figure della mitologia nordica Bil e Hjúki e gli inni dedicati alle divinità vediche Uṣas e Surya⁶.

All'incessante lavoro di revisione testuale si accompagna la riflessione sul genere letterario cui *Singoalla* appartiene. Sull'*Aurora Toilette-Kalender för 1858* il testo viene definito *romantisk sagodikt* ('fiaba romantica'), mentre nell'edizione del 1865 questa definizione viene sostituita con quella di *en fantasi* ('una fantasia'). Ancora pochi mesi prima della morte, all'inizio del 1895, Rydberg sottolinea nuovamente, sia pure in modo indiretto, il carattere romantico della sua opera definendola «un fiore azzurro» in una lettera indirizzata al traduttore danese Otto Borchsenius:

Kanske vore det skäl att på titelbladet kalla 'Singoalla' *prosadikt*. Den gör jag icke anspråk på att vara en historisk novell, utan blott på att vara en blå blomma, vuxen på fantasiens mark⁷.

[Ci sarebbe forse ragione per definire sul frontespizio 'Singoalla' una *prosa poetica*. Non ho alcuna pretesa che venga considerato un racconto storico, ma solo un fiore azzurro cresciuto sul terreno della fantasia.]

⁵ La riproduzione fotografica della quarta edizione è disponibile sul sito di Project Runeberg: <http://runeberg.org/singoalla/>. Rydberg incominciò anche a scrivere una versione drammatica del romanzo, di cui restano però solo pochi versi pubblicati in appendice al terzo volume dei suoi scritti (RYDBERG 1915, pp. 176-182). Di *Singoalla* è stata pubblicata nel 1912 una traduzione italiana, basata sull'edizione del 1894, con introduzione di Amilcare Martines (RYDBERG 1912). Le traduzioni dei brani citati in questo contributo sono tuttavia mie.

⁶ Sulle diverse edizioni di *Singoalla* e le loro differenze si vedano WERIN (1964, pp. 9-10) e LEFFLER (1991, pp. 147-155).

⁷ La lettera è citata in WARBURG (1900, I, p. 409).

Prima di analizzare il ruolo svolto dall'esotismo gitano nella costruzione del senso del romanzo (o del racconto lungo, se si preferisce) credo sia indispensabile ripercorrerne in sintesi la fabula, tenendo conto delle principali variazioni apportate nel corso della storia del testo. Benché infatti io concordi con Erland Lagerroth sul fatto che è l'edizione del 1894 a dover essere considerata quella di riferimento, essendo l'esito ultimo di un lungo lavoro di revisione e affinamento da parte dell'autore (LAGERROTH 1977, p. 100), proprio il succedersi delle correzioni mette in rilievo l'evolversi delle concezioni di Rydberg nel corso di quattro decenni e il chiarirsi delle finalità comunicative della sua opera.

La narrazione si apre con il casuale incontro, nel bosco, tra il nobile svedese Erland Månesköld e la giovane rom Singoalla. Tra i due nasce un amore travolgente, si sposano con un rito pagano ed Erland decide di fuggire con la tribù, ignaro che nel frattempo i rom hanno rubato i beni del monastero in cui vive il monaco Henrik, suo maestro. Il padre di Erland e Henrik si mettono all'inseguimento dei rom fuggitivi e il padre di Singoalla, dopo aver drogato Erland, lo tiene in ostaggio per trattare con gli inseguitori. Al termine della prima parte del romanzo i rom (e Singoalla) sono fuggiti, mentre Erland resta a lungo sotto l'effetto dell'infuso velenoso che gli è stato propinato e, durante il suo delirio, Henrik opera una sorta di lavaggio del cervello, convincendolo di essere stato vittima di una diabolica strega seduttrice.

In apertura della seconda parte sono trascorsi ormai dieci anni dagli eventi narrati nella prima. Erland ha partecipato alle Crociate baltiche e, al ritorno, ha sposato la nobile Helena Ulfsax, da cui ha avuto un figlio che porta il suo stesso nome. In una notte di tempesta, mentre Erland e Henrik, al monastero, parlano dell'epidemia di peste che sta devastando tutta Europa, giunge un bambino che dice di chiamarsi Sorgbarn⁸ e di doversi mettere al servizio di Erland come espiazione per salvare l'anima del proprio padre e recuperare un tesoro perduto. Conquistata la fiducia di Erland, Sorgbarn lo ipnotizza ogni notte e lo conduce nel bosco, dove lo attende Singoalla. Sotto l'effetto dell'ipnosi, Erland si ricorda del loro amore, passa ore felici con Singoalla e riconosce e ama Sorgbarn come proprio figlio. Nelle ore diurne, però, ha un ricordo confuso di quelli che considera incu-

⁸ Si tratta di un nome parlante che significa letteralmente 'figlio del dolore'.

bi ispirati dal demonio. Una notte, infine, Erland riesce a resistere all'ipnosi, segue Sorgbarn, ignaro, nel bosco e qui lo uccide.

È a partire da questo punto che la versione del 1857 e quelle successive si differenziano radicalmente. Nella prima edizione, dopo la morte di Sorgbarn, Erland trova il cadavere di un appestato e scopre così che la tribù rom ha portato in Svezia la peste; torna quindi al castello e trova la moglie e il figlio morti, uccisi dal giovane rom Assim, da sempre innamorato di Singoalla, che pensava così di compiacere la sua amata. Erland, contagiato dalla peste e impazzito, vaga per il bosco finché si imbatte in un gruppo di contadini che, ricaduti nelle pratiche pagane, stanno per seppellire viva Singoalla, sacrificandola per placare la peste. Erland la salva e, ritrovata memoria e lucidità, le chiede perdono e muore quindi insieme a lei. Nelle versioni successive, dopo aver ucciso Sorgbarn ed essersi imbattuto nel cadavere dell'appestato, Erland trova Singoalla affranta per la morte del figlio, riacquista la memoria, le chiede perdono e dichiara che per espiare condurrà una vita da eremita. Vaga quindi per sette giorni nel bosco, bussa infine alla porta del monastero e l'unico monaco sopravvissuto, padre Johannes, gli rivela che la moglie è morta di peste, amorevolmente accudita da una straniera che è poi partita portando con sé il figlio di Erland e di Helena. Trascorsi venticinque anni giunge una comitiva di monaci cavalieri che stanno percorrendo il mondo alla ricerca dei frammenti dell'originaria rivelazione divina. Uno di loro è un giovane, figlio di una sacerdotessa indiana, che si avvicina a Erland conversa con lui e lo abbraccia a lungo prima di riunirsi ai suoi confratelli. Erland, seduto all'ombra di un tiglio, riprende quindi la lettura del libro *Om hvilan i Gud* ('Della pace in Dio').

2. ALTERITÀ GITANA, ALTERITÀ DELL'ANTICO NORD

Singoalla si colloca all'interno di una catena di opere letterarie che, già a partire dal XVIII secolo, fanno ricorso all'esotismo gitano per costruire il proprio mondo narrativo. La novella di Cervantes *La gitanilla* ('La zingarella'), del 1613, si pone come capostipite di una tradizione di rappresentazioni dell'alterità rom cui appartengono – per non citare che alcune tra le opere più note che hanno preceduto *Singoalla* – *Isabella von Ägypten* ('Isabella d'Egitto', 1813) di Achim von Arnim, *Notre-Dame de Paris* ('Nostra Signora di Parigi, 1831) di Victor Hugo, *Maler Nolten* ('Il pittore Nolten',

1832) di Eduard Mörike e *Carmen* (1845) di Prosper Mérimée (SAUL 2007, pp. 20-46).

Rydberg condivide molti degli stereotipi utilizzati per costruire i personaggi rom. In particolare è evidente, anche nel suo romanzo, la stridente contraddizione tra la rappresentazione dei rom come popolo libero, che vive in intimo rapporto con la natura, e la loro connotazione morale negativa, così come è evidente il contrasto tra la figura solare e sensuale di Singoalla e quella sinistra e orrenda della madre di Assim che, ci dice la voce narrante, «liknade vid eldskenet, måhända äfven vid dagsljuset, en otäck hexa»⁹. Osserva Philip Landon a proposito di questa tradizione di rappresentazioni:

For the post-Enlightenment imagination, the Gypsy-in-nature is the embodiment of a more primitive form of human identity that the modern nation has left behind. The negative and positive versions of the stereotype are equally harmful, insofar as they both deny the Gypsy's capacity for socialization (LANDON 2008, p. 61).

La rielaborazione letteraria dello stereotipo, tuttavia, presenta in Rydberg alcuni interessanti tratti originali che vale la pena di mettere in rilievo e analizzare: in primo luogo, coerentemente con la sua tecnica di costruzione dei mondi letterari, Rydberg fa uso anche di fonti non letterarie, in questo caso di natura antropologica. In secondo luogo l'alterità gitana interagisce nel suo romanzo con un'alterità svedese, individuabile più sulla linea cronologica che nella marginalità geografica, ed entrambe entrano in conflitto con la norma sociale e la cultura dominante.

Rydberg stesso rivela la fonte principale cui attinge per la rappresentazione degli usi e delle credenze del popolo rom: in una serie di articoli pubblicati sul «Göteborgs Nyare Handels- och Sjöfartstidning» nel 1858¹⁰ descrive il suo viaggio in Norvegia l'estate di quello stesso anno e, cogliendo l'occasione dell'incontro con un viandante rom, inserisce nel racconto un excursus sulla storia e la cultura della sua gente, che dichiara di trarre dal libro del norvegese Eilert Sundt (SUNDT 1852)¹¹. In questo ampio trat-

⁹ «Assomigliava, al chiarore del falò, forse anche alla luce del giorno, a un'orribile strega» (RYDBERG 1894, p. 63).

¹⁰ Gli articoli sono stati quindi pubblicati in volume nel 1953 con il titolo *En vandring i Norge* ('Un'escursione in Norvegia', RYDBERG 1953).

¹¹ Nella stessa serie di articoli, Rydberg fantastica di incontrare una «svartögd Preciosa»

tato, Rydberg ha potuto trovare, tra le numerose altre informazioni, la descrizione di un'originale mitologia rom e la giustificazione alla sua collocazione di un incontro tra svedesi e rom già nel XIV secolo: mentre infatti è ormai opinione condivisa che i rom non siano arrivati in Scandinavia prima della fine del XV / inizio del XVI secolo, Sundt riporta l'opinione di Paul Bataillard secondo cui questo arrivo andrebbe antedatato di un paio di secoli (SUNDT 1852, pp. 69-70).

Di maggiore importanza, per la costruzione del mondo finzionale di *Singoalla*, è però la descrizione della religione rom. Sundt, in realtà, basa il proprio resoconto su un unico informatore, Frederik Larsen (SUNDT 1852, p. 105), ciò nonostante la *mitologia rom* delineata nel suo libro ha trovato ampia accoglienza negli studi etnografici e storico-religiosi¹². Centrale, in questa mitologia, è il ruolo della divinità lunare *Alako*, il cui nome, argomenta Sundt (1852, p. 108), deriverebbe dal termine finnico (nella varietà parlata dai kveni) *alaku*, che significa 'luna calante'. Benché nella versione definitiva del romanzo, Rydberg – basandosi sulle ricerche che dimostrano l'origine dei popoli rom dall'India settentrionale – introduca nel loro pantheon anche divinità vediche, il ruolo di *Alako* resta centrale in tutto il romanzo e crea una corrispondenza semantica, densa di significato, con il nome della stirpe cui appartiene il nobile Erland, i Månesköld ('scudo lunare').

Se infatti l'irriducibilità della cultura rom alle norme del medioevo cristiano è immediatamente evidente nelle pagine del romanzo, una altrettanto radicale alterità è latente nella cultura svedese, che non ha reciso del tutto le

(una «Preciosa dagli occhi neri», RYDBERG 1953, p. 60). *Preciosa* è il nome della protagonista della novella di Cervantes. A Lund, nel 1852, Rydberg aveva assistito al dramma *Preciosa* che Pius Alexander Wolff aveva tratto dal testo di Cervantes (HEGERFORS 1960, p. 114).

¹² Si veda ad esempio, per quanto riguarda l'Italia, il libro di Adriano Colocci (COLOC- CI 1889, p. 164). Ancora in epoca recente le informazioni di Sundt vengono recepite acriticamente nell'opera di consultazione sulla mitologia slava di Mike Dixon-Kennedy (DIXON-KENNEDY 1998, p. 3). Il paganesimo dei rom contemporanei e il loro culto lunare è accettato come cosa certa da Rydberg: «Det vissa är, att de ännu i denna stund, i trots av den 'ordentliga' nattvardsgången, äro hedningar, och att de svaga spår till religiösa begrepp, man hos dem förefinner, hänföra sig till naturdyrkan och speciellt till en månekult» («Quel che è certo è che ancor oggi, nonostante si comunichino regolarmente, sono pagani e le labili tracce di concezioni religiose che si riscontrano presso di loro si riferiscono al culto della natura e in particolare della luna»: RYDBERG 1953, p. 70).

sue radici pagane. Questo elemento, rimosso e minaccioso per l'ordine sociale, trova un'espressione violenta e distruttiva nella versione del 1857, dove i contadini svedesi, colpiti dalla peste, abbandonano il cristianesimo e tornano alle pratiche sanguinarie del sacrificio pagano. Ben più raffinato e complesso è il quadro delineato nella versione definitiva del 1894. Qui si narra che un antenato di Erland si era opposto con ogni mezzo alla conversione al cristianesimo e, accompagnandosi con l'arpa, aveva intonato canti di lode alle divinità del paganesimo nordico: Odino, Baldr e Thor. Dopo di lui nessun Månesköld cristiano aveva più osato cantare a cielo aperto, tranne il giovane Erland (RYDBERG 1894, pp. 6-7). Il legame tra Erland, gli antenati pagani e il culto lunare viene ribadito nella pagine seguenti e trova una plastica ed efficace espressione nella descrizione di Erland che, intento ad ascoltare le parole del maestro Henrik, viene distratto dalla luna:

Det hände dock, att hans uppmärksamhet flög bort. Var det en månskenskväll, kunde han svårligen gifva akt på paterns ord. Han såg inom sig månen blodröd träda upp öfver skogen; han såg månen flyta som en sylfverbåt i det svala blå; han såg månen skåda in genom sofrummets fönster; han såg honom falla en glimmande silfverskära genom luftdjupet till den hedniske stamfadern; han såg flickan Bil och gossen Hjuke bortförda i månbåten ock lyckliga i den [...] Var Erland på något sätt befryndad med månen? (RYDBERG 1894, p. 13)

[Accadeva però che la sua attenzione si involasse. Se era una sera di luna faceva fatica a prestare attenzione alle parole del sacerdote. Vedeva dentro di sé la luna innalzarsi color rosso sangue al di sopra del bosco; vedeva la luna veleggiare come una nave argentea nel fresco azzurro; vedeva la luna far capolino attraverso la finestra della stanza da letto; la vedeva lasciar cadere una scintillante falce d'argento attraverso le profondità del cielo, verso l'antenato pagano; vedeva la fanciulla Bil e il fanciullo Hjuke rapiti sulla nave lunare, felici [...] C'era un qualche tipo di affinità tra Erland e la luna?]

3. IL MONDO FINZIONALE DI *SINGOALLA* E LE SUE OPPOSIZIONI

Singoalla è certo la più studiata tra le opere narrative di Rydberg, e la diversità delle letture che ne sono state date testimonia una difficoltà di interpretazione che deriva in primo luogo dalla polisemia del suo sistema simbolico e dalla complessità del suo sistema assiologico. Così, per fare solo l'esempio più evidente, il personaggio di Singoalla ha potuto essere interpretato come personificazione di una natura primigenia e minacciosa

che attira a sé Erland in un gioco di seduzione e vampirismo (LEFFLER 1991, pp. 121-146) o come espressione di un sano e liberatorio rapporto tra umanità e natura, non distorto dalla visione ecclesiastica (BÄCKMAN 2004). Lo stesso amore tra Singoalla ed Erland ha potuto essere letto come un processo di fuga dalla realtà (SJÖBERG 1996).

Per non farsi guidare da assunti preconcepi e non cadere in pratiche di sovrainterpretazione, credo sia necessario in primo luogo analizzare la composizione del mondo finzionale del romanzo e individuarne le opposizioni interne. Se è vero, infatti, che a prima vista la narrazione sembra dominata da un'opposizione piuttosto convenzionale mondo rom / mondo svedese, intesa anche come opposizione mondo pagano / mondo cristiano e mondo della natura / mondo della cultura, un'analisi più attenta rileva come entrambi i termini di queste opposizioni siano a loro volta attraversati da un'opposizione norma / trasgressione. Nella descrizione della vita e della struttura sociale della tribù rom Rydberg fa ampio uso di stereotipi negativi, peraltro confermati da Sundt, secondo cui compiere furti ai danni dei cristiani era un modo per servire e onorare Alako (SUNDT 1852, p. 107)¹³. Quello rom, tuttavia, è un universo tutt'altro che compatto: alla norma vigente nella tribù si oppone in primo luogo Singoalla, che con il suo amore per Erland e il matrimonio segreto viola le regole della comunità e, di conseguenza, cade lei stessa vittima dei raggiri del padre. Ai margini della società rom si pone però anche Assim. Personaggio impetuoso e violento, discendente degli antichi sacerdoti e sovrani del suo popolo, Assim si fa portavoce della norma tribale nel dileggiare la trasgressione di Singoalla: «Höfdingens dotter och slottsherrens son! Stackars Singoalla! Kvinnorna i lägret skola håna dig och männen förakta dig»¹⁴. L'amore per Singoalla, tuttavia, lo conduce a seguirla nell'isolamento, a sostenerla nel suo dolore pur senza avere alcuna speranza di essere ricambiato e, nella versione del 1857, arriva a uccidere la moglie e il figlio di Erland pensando così di rendere possibile la felicità dell'amata.

Anche il campo cristiano, d'altro canto, è percorso da tensioni e diffe-

¹³ Ancora nel suo resoconto sul viaggio in Norvegia Rydberg definisce i rom una «parasitnation» (nazione di parassiti) e «en pest för länderna» (una peste per ogni paese): RYDBERG (1953, pp. 62 e 65).

¹⁴ «La figlia del capo e il figlio del signore del castello! Povera Singoalla! Le donne all'accampamento ti derideranno e gli uomini ti disprezzeranno!» (RYDBERG 1894, p. 57).

renze. Il passato pagano, il culto della natura superato e rimosso da generazioni ormai cristiane, torna in vita nella figura di Erland:

Folk tyckte, att det var något oroligt, vildt, hos denne gosse, något efterblifvet hedniskt, något i hans natur, som icke sugit till sig ett stänk af dopvattnet. (RYDBERG 1894, pp. 7-8)

[La gente trovava che ci fosse un che di inquieto, di selvaggio in quel ragazzo, qualcosa di un persistente paganesimo, qualcosa nella sua natura che non aveva assorbito nemmeno una goccia d'acqua battesimale.]

Il culto lunare dei Månesköld rivive in Erland, che si unisce in matrimonio a Singoalla nel nome di Alako ed è pronto, per amore, ad abbandonare il mondo cristiano. Solo il tradimento del padre di Singoalla lo riconduce, confuso e malato, nel campo della società cristiana. La norma delle due diverse comunità trionfa così sulla trasgressione di Singoalla e di Erland, che apparentemente si adegua alle regole imposte dal suo gruppo sociale, ma che vivrà una lacerante scissione psichica quando il figlio Sorgbarn farà uso dell'ipnosi per riportare alla luce i ricordi rimossi.

Il mondo cristiano del romanzo, però, non è solo attraversato dalla frattura tra Erland e il resto dei personaggi svedesi, ma anche da una più ampia frattura tra ordine laico e aspirazioni religiose. La società medievale, infatti, è minacciata tanto dal riesplodere di energie pagane di cui si fanno portatori Singoalla e il giovane Erland, quanto dal sogno utopico, teocratico e 'comunista' (SVANBERG 1923, p. 95), di cui si fa portavoce padre Henrik: il sogno di una società in cui tutto è proprietà della Chiesa e dunque è proprietà collettiva:

Då kyrkan eger allt, så är också allt gemensamt, hela mänskligheten ett brödraskap, förenadt i kärleksmåltider kring Kristi bord; då är ingen rik, men heller ingen fattig; då är det tusenåriga riket kommet. (RYDBERG 1894, p. 114)

[Quando la Chiesa possiederà tutto, allora tutto sarà in comune, l'intera umanità sarà un insieme di fratelli, uniti in pasti d'amore intorno al tavolo di Cristo; allora nessuno sarà ricco, ma nessuno sarà nemmeno povero; allora il regno millenario sarà giunto.]

4. IL SUPERAMENTO DELLE OPPOSIZIONI

Il reticolo di opposizioni e di tensioni che attraversa il mondo finzionale di *Singoalla*, nell'edizione del 1857, trova soluzione, dopo la tragica mor-

te dei due protagonisti, in un improvviso spostamento di prospettiva della voce narrante:

Sagan slutar, såsom när under ett strängaspel strängarne plötsligt brista i ett disharmoniskt accord, förrän detta hunnit upplösas i försonande samljud. Ty harmoni och försoning, hvar finnas de härnere? Hör, stormen börjar åter brusas i skogen! Sjunger hans vilda röst om harmoni och försoning? Orkanen ryter högt öfver jorden; men nere, i dess, mull, arbetar förgängelsen, altringskraften och åter förgängelsen. [...] Trängtar du efter evig skönhet, obefläckad oskuld, oförgänglig lycka, sök den icke på jorden, men hoppas på evigheten! (RYDBERG 1857, p. 152)

[La fiaba termina come quando, suonando uno strumento a corda, le corde si spezzano all'improvviso in un accordo disarmonico, prima che questo abbia avuto il tempo di fluire in un'armonia di conciliazione. Dove si trovano, infatti, armonia e conciliazione quaggiù? Ascolta, la tempesta comincia di nuovo a sibillare nel bosco! Canta di armonia e di conciliazione, la sua voce selvaggia? L'uragano ruggisce in alto sopra la terra; ma giù, nel terriccio, sono all'opera la morte, la forza di generazione e di nuovo la morte. [...] Se aneli all'eterna bellezza, all'immacolata innocenza, alla gioia imperitura, non cercarle sulla terra, ma spera nell'eternità!]

L'intera esistenza terrena, non solo quella sociale, con le sue contrapposizioni e i suoi conflitti, ma anche quella della natura viene qui osservata dal punto di vista dell'eternità. Lo sguardo del narratore si sottrae al turbini dell'esistenza e si pone su un piano più alto, che gli permette di contemplarne l'insensatezza.

L'edizione del 1865 non rovescia radicalmente questa conclusione, ma apre una possibilità di consonanza tra attività terrena e prospettiva contemplativa. Nel nuovo finale, infatti, lo sguardo del narratore si focalizza sull'alternativa rappresentata da padre e figlio: il vecchio Erland, dopo aver incontrato, riconosciuto e abbracciato il figlio perduto, si reimmerge nella lettura di un libro che porta il significativo titolo *Om hvilan i Gud* ('Della pace in Dio', RYDBERG 1894, p. 231), mentre il giovane Erland riparte insieme alla sua compagnia di «riddare af det grusade templet»¹⁵ alla ricerca dei frammenti perduti dell'antica religione universale «för att förena dem alla till en gloria kring korset»¹⁶. L'impegno di Rydberg per un profondo

¹⁵ «Cavalieri del tempio in rovina» (RYDBERG 1894, p. 229).

¹⁶ «Per riunirli tutti in un'aureola intorno alla croce», *ibidem*.

rinnovamento religioso, il suo interesse – non privo di riserve e diffidenze – per organizzazioni e movimenti quali la massoneria e la teosofia (LUND 2007, PETANDER 2016), la centralità del messaggio evangelico trovano qui espressione in un progetto utopico di ricostruzione di un’armonia tra terra e cielo che superi ogni opposizione e disarmonia terrena.

Il finale riprende così alcuni motivi chiave che si sono già presentati nel corso della narrazione e ne rovescia il senso: il romanzo, che si apre con l’arrivo della tribù variopinta e chiassosa di rom ingannatori e ladri, si chiude con l’arrivo di un’altra compagnia di stranieri misteriosi, «män af främmande utseende, förnäme och stolte till sitt skick»¹⁷, i ‘cavalieri del tempio in rovina’. Alla sanguinosa Crociata baltica combattuta da Erland dopo la separazione da Singoalla corrisponde la pacifica spedizione di monaci cavalieri che, nella loro ricerca dei frammenti di una rivelazione divina spezzata e dimenticata, riconnettono il romanzo alla tradizione di racconti sulla ricerca del Santo Graal. E il secondo figlio di Erland, allevato da Singoalla – che nel frattempo è diventata una sacerdotessa indiana – e tornato in patria insieme ai ‘cavalieri del tempio in rovina’, unisce in sé la saggezza dell’Oriente e quella dell’Occidente¹⁸ incarnando così quella sintesi e quel superamento che Sorgbarn, vittima della scissione psichica del padre e delle ingannevoli contrapposizioni della realtà terrena, non aveva potuto rappresentare.

¹⁷ «Uomini dall’aspetto straniero, di modi nobili e fieri», *ivi*, 228.

¹⁸ «Förtrogen med öster- och västerlandens visdom» (conoscitore della saggezza d’Oriente e di quella d’Occidente), *ivi*, 229.

Bibliografia

- BÄCKMANN Stig, *Viktor Rydberg som Erland Månesköld. Om Sven Delblancs läsning av Singoalla*, «Sammlaren» 125 (2004), 78-91.
- COLOCCI Adriano, *Gli zingari. Storia di un popolo errante*, Torino 1889.
- DIXON-KENNEDY Mike, *Encyclopedia of Russian and Slavic Myth and Legend*, Santa Barbara 1998.
- ELLENBERGER Henri F., *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Torino 1972.
- FERRARI Fulvio, *Viktor Rydberg e l'ambigua innocenza della strega*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 43 (1990), 231-255.
- HEGERFORS Torsten, *Viktor Rydbergs utveckling till religiös reformator*, Göteborg 1960.
- LAGERROTH Erland, *Den episka processen i Singoalla*, «Sammlaren», 98 (1977), 87-102.
- LANDON Philip, *Bohemian Philosophers: Nature, Nationalism, and 'Gypsies' in Nineteenth Century European Literature*, in V. Glajar / D. Radulescu (eds.), *'Gypsies' in European Literature and Culture. Studies in European Culture and History*, New York 2008, 45-67.
- LEFFLER Yvonne, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Göteborg 1991.
- LUND Tore, *Rydberg och teosoferna*, «Veritas», 23 (2007), 37-46.
- PETANDER Einar, *Theosophy in Sweden*, in H. Bogdan / O. Hammer (eds.), *Western Esotericism in Scandinavia*, Leiden-Boston 2016, 578-586.
- RYDBERG Viktor, *Singoalla. Romantiskt sagodikt*, in *Aurora. Toalett-Kalender för 1858*, Göteborg 1857, 17-152.
- RYDBERG Viktor, *Dimmor. Fantasier och historier af Viktor Rydberg, I, Singoalla*, Stockholm 1865.
- RYDBERG Viktor, *Singoalla*, Stockholm 1894.
- RYDBERG Viktor, *Singoalla*, traduzione di G. Fredbäri, prefazione di Amilcare Martines, Lanciano 1912.
- RYDBERG Viktor, *Singoalla*, Stockholm 1915.
- RYDBERG Viktor, *Singoalla*, utgiven av Ingemar Wizelius, Stockholm 1941-1968.
- RYDBERG Viktor, *En vandring i Norge*, Stockholm 1953.
- SAUL Nicholas, *Gypsies and Orientalism in German Literature and Anthropology of the Long Nineteenth Century*, London 2007.
- SJÖBERG Birthe, *Erotik som verklighetsflykt i Viktor Rydbergs Singoalla*, in H. Kress (red.), *Litteratur og kjønn i Norden*, Reykjavík 1996, 140-147.
- SUNDT Eilert, *Beretning om Fante- eller Landstrygerfolket i Norge. Bidrag til Kundskab om de laveste Samfundsforholde*, Christiania 1852.
- SVANBERG Viktor, *Rydbergs Singoalla. En studie i hans ungdomsdiktning*, Uppsala 1923.
- WARBURG Karl, *Viktor Rydberg. En lefnadsteckning*, 2 voll., Stockholm 1900.
- WERIN Algot, *Inledning*, in V. Rydberg, *Singoalla*, Lund 1964, 5-10.

L'IDILLIO DELL'ALTRO:

MOTIVI DI CLASSE E DI GENERE IN UNA *PIÈCE* DI STIG LARSSON

di

Angela Iuliano
Napoli, L'Orientale

VD (*– en romantisk komedi*) è una delle *pièce* più note e rappresentate di Stig Håkan Larsson, uno degli autori svedesi che alla fine degli anni Settanta e agli inizi degli anni Ottanta del Novecento ha segnato con la sua narrativa e teatro una nuova era nella letteratura svedese. Larsson è uno dei nomi più interessanti nel panorama culturale svedese contemporaneo. Scrittore, drammaturgo, poeta e regista ha espresso attraverso più generi e media la sua lettura della società svedese.

VD sta per *Verkställande Direktören*, figura professionale che negli organigrammi aziendali corrisponde all'amministratore delegato. Questa è una delle opere più famose dell'autore, avendo riscosso un successo notevole non solo in Svezia ma anche negli Stati Uniti, in Svizzera, Finlandia, Inghilterra e Polonia¹.

Lo scopo di questo articolo è proporre alcune osservazioni sui concetti di identificazione e definizione dell'altro all'interno della società svedese, così come sono messi in scena da Larsson in questa *pièce* del 1987. L'articolo fa riferimento alla sceneggiatura contenuta nel testo edito dalla Nordstedt nel 1991 nella raccolta *Pjäser*², e alla rappresentazione messa in scena per la Tv nel 1988, con Ernst Hugo Järegård nel ruolo del protagonista³.

Attraverso un'analisi dei rapporti tra i personaggi che occupano la scena, cinque in tutto, intendo innanzitutto mostrare come l'alterità sia problematizzata sotto due aspetti sostanziali, la classe sociale e il genere, e poi sof-

¹ Cfr. <https://www.albertbonniersforlag.se/Forfattare/L/stig-larsson/>

² LARSSON 1991.

³ La versione è disponibile in rete <https://www.youtube.com/watch?v=-N3cB5Cneco>.

fermarmi sulle implicazioni che ne derivano, sia sul piano della riflessione dell'autore sulla morale corrente, sia soprattutto sul piano socio-politico, facendo riferimento a Michel Foucault, uno dei pensatori che hanno influenzato l'opera di Stig Larsson⁴.

NOTA SULL'AUTORE

Stig Larsson completa nel 1979 i suoi studi al Dramatiska institutet come regista e sceneggiatore, e riscuote un enorme successo per la pubblicazione del suo primo romanzo, *Autisterna*, edito nello stesso anno. Negli anni Ottanta è considerato uno dei maggiori autori svedesi; nel corso degli anni la sua fama è diminuita ed è stato messo un po' da parte dalla critica, pur restando una delle figure di rilievo della letteratura contemporanea. A questo calo di consenso critico si è accompagnata la sempre maggiore visibilità del suo personaggio medializzato: sempre pronto a essere politicamente scorretto, le sue dichiarazioni in show televisivi o interviste rilasciate a quotidiani nazionali provocano clamori e polemiche⁵.

VD

Il protagonista dell'opera, Sven, è l'amministratore delegato di una non meglio identificata compagnia. Accanto a lui sulla scena c'è una giovane coppia, Hans, dipendente di Sven, e la sua compagna Anna, operatrice sanitaria. L'azione si svolge in un'unica scena, il salotto di un modesto appartamento di Stoccolma, dall'arredamento a dir poco essenziale, nel quale faranno la loro comparsa anche Tage, fratello disadattato e tossicodipendente di Hans, e la sua compagna Lena.

L'opera inizia portando lo spettatore nel mezzo di un dialogo tra Anna e Hans. I due stanno simulando una confessione, Hans vorrebbe conosce-

⁴ Stig Larsson è stato, insieme a Horace Engdahl e Anders Olsson tra gli altri, il fondatore della rivista culturale *Kris* (1977) che per prima ha introdotto il pensiero postmoderno francese al pubblico svedese (Cfr. EKMAN 2014, *Kulturaffians Ungdomskris*).

⁵ Spesso Stig Larsson è stato ampiamente criticato per le sue posizioni sull'universo femminile, genericamente sprezzanti e sessiste. Nel 2012 la sua autobiografia *När det känns att det håller på ta slut* (LARSSON 2012) e le interviste promozionali che ne sono seguite sono state molto discusse, sia per i contenuti forti del testo sia per lo spazio che è stato concesso all'autore (Cfr. LILJESTRAND 2012).

re i pensieri più cupi della sua compagna che, timorosa, inizia ad aprirsi, come se avesse di fronte a sé un confessore. Questo momento di intimità viene interrotto dal suono del campanello, che annuncia la visita inattesa di Sven. Con eleganza e *nonchalance* Sven fa il suo ingresso in scena, spiegando ai due ospiti che è sua consuetudine fare simili improvvisate ai propri dipendenti; il suo intento è conoscere meglio e da vicino i suoi sottoposti, per abbattere le distanze tra datore di lavoro e subalterni. La conversazione è tutt'altro che formale e, con l'aiuto di una bottiglia di whisky, discorrendo di cose talora banali, altre molto personali, Sven si insinua nella vita di coppia di Hans e Anna, e finisce col sedurre quest'ultima, sotto gli occhi del compagno. La presenza di Tage e Lena, che giungono a casa di Hans e Anna senza preavviso, movimenterà la scena, modificando, per un po', i piani di seduzione di Sven, che si iniziano a intuire già dopo le prime battute.

La *pièce* è molto piacevole e presenta diversi spunti di ilarità, scaturiti dall'assurdità grottesca di alcune situazioni e dalla capacità di Larsson di portare l'azione, realistica nella premessa, all'estremo: si susseguono infatti richieste imbarazzanti da parte del VD (danzare con Anna, vederle il sedere, massaggiarle i piedi) alle quali i due giovani puntualmente cedono, al contempo sedotti e obbligati dal ruolo che Sven ricopre.

Grazie all'esagerazione e all'exasperazione grottesca, Larsson porta in scena delle problematiche di tipo politico e sociale, dando spazio a numerosi spunti di riflessione. La *pièce* mette infatti sapientemente in scena un meccanismo scenico in cui l'azione buffa gioca un ruolo principale, perché viene utilizzata per smascherare verità scomode e fastidiose.

L'uso di un registro verbale differenziato è uno degli elementi che permettono allo spettatore/lettore di individuare la differenza di classe tra i personaggi, più elevato per Sven (il suo è un linguaggio pulito, meno colloquiale, con un lessico più colto), più colloquiale e non ricercato per Anna e Hans, e infine basso per Tage e Helena, caratterizzato da discorsi sospesi e dall'uso di parole gergali.

Il personaggio di Sven è senz'altro il più interessante. Le sue battute iniziali lo ritraggono come una persona aperta, democratica e progressista, che non reputa giusto che esistano dei confini sociali tra gli essere umani determinati dal loro lavoro e dal loro ruolo sociale. In realtà Sven pone una distanza e sottolinea la differenza tra sé e gli altri. Quando spiega le ragioni della sua visita dice infatti:

Men jag vill bara se hur våra anställda har det. Ingenting mer. Komma dom lite närmare. Det är ett alldeles för stort avstånd mellan oss⁶.

Ma io voglio vedere come se la passano i nostri dipendenti. Nient'altro. Avvicinarmi un po' a loro. C'è una distanza assolutamente troppo grande tra di noi⁷.

Quest'affermazione, che affascina i due giovani, è di per sé contraddittoria, perché dichiarare di voler eliminare una distanza implica non solo che, di fatto, una distanza ci sia già, ma vuol dire anche metterla in evidenza, ribadirla.

Contraddizioni come queste compaiono in maniera apparentemente casuale nelle battute di Sven e definiscono l'ambiguità del suo personaggio. Ad esempio, in seguito Sven dichiara di essere contrario a confinare se stesso in una categoria specifica, perché non è giusto categorizzare le persone, e aggiunge di avere come amici persone di tanti tipi differenti.

Jag tycker inte om att begränsa mig till en viss kategori. Det är det som skapar allt kategoritänkande. Därför är många olika slags människor mina vänner⁸.

Non mi piace confinarmi in una data categoria. È questo che crea tutto il pensare per categorie. Ecco perché sono mie amiche persone di molti tipi differenti.

Anche in questo caso le parole del protagonista sono ambigue e contraddittorie. Da un lato sembra voler andare al di là delle barriere tra gli esseri umani, abolendo le categorie che derivano da sovrastrutture sociali, ma dall'altro asserisce che le persone che lo circondano (*mina vänner*) sono diverse da lui, rivendicando implicitamente la propria unicità, e segnando ancora una volta un confine tra sé e l'altro.

In queste battute, quindi, Sven definisce la sua pozione e il suo ruolo rispetto all'altro in termini di distanza e differenza. La distanza e la differenza che Sven pone tra sé e gli altri derivano direttamente dal proprio ruolo sociale e dalla posizione occupata all'interno dell'azienda e, di riflesso, nell'intero assetto della società svedese. Questa presunta superiorità lo porta ad avere un atteggiamento di sufficienza nei confronti di Hans, i cui interventi vengono sempre banalizzati e messi in secondo piano, a essere apertamente arrogante con Tage, e a utilizzare allusioni sessuali e mettere in atto tentativi concreti di approccio con Anna.

⁶ LARSSON 1991, p. 131.

⁷ Tutte le traduzioni presenti, se non specificato diversamente, sono mie.

⁸ LARSSON 1991, p. 136.

La seduzione di Anna si manifesta gradualmente, dapprima con conversazioni dal tono paternalistico, e poi in maniera sempre più sfacciata, finché Sven arriva a offrirle denaro per poterle vedere le gambe e il sedere⁹.

Parallelamente alla seduzione di Anna, Sven procede con l'umiliazione e lo svilimento di Hans. Per giungere al suo obiettivo è pronto a quantificare il valore di chi gli è di fronte, arrivando a offrire soldi affinché Anna si scopra le gambe e Hans si renda ridicolo danzando.

Con l'offerta in denaro il VD mostra chiaramente il suo vero volto e le sue intenzioni, tracciando, adesso esplicitamente, una netta linea di separazione tra se stesso e i suoi dipendenti, specie quando afferma apertamente che per lui quei soldi non sono nulla, mentre per Anna e Sven sono tanti.

Jag vet att jag måste ge nånting i gengäld, och det enda jag kan ge är pengar [...] Och pengarna spela ju ingen roll för mig¹⁰.

So che devo darvi qualcosa in cambio, e l'unica cosa che posso darvi sono i soldi [...] E i soldi non contano nulla per me.

La pièce rivela la sua intenzione più profonda: muovere una critica lucida ma impietosa al sistema capitalista, che viene mostrato nel suo cinismo, una volta dismessa la maschera ipocrita della filantropia. La meschinità del VD è cifra esatta della povertà morale propria della ideologia capitalista, che si fonda sulla convinzione di poter ottenere qualsiasi cosa pagandola al giusto prezzo.

LA CRITICA DELLA MORALE CORRENTE

In un'intervista del 2010, Larsson asserisce che il suo modello di scrittura è Dostoevskij, e infatti, come nella narrativa dostoevskiana, i suoi personag-

⁹ Le battute che seguono sono un esempio della strategia seduttiva di Sven: *När du ser mig i ögonen ska båda pupillerna riktas mot mina. [...] Har du nånting emot att jag håller dina fötter? [...] Vill du att jag ska läsa ut mer? [...] Då måste jag dansa med dig [...] Jag måste känna på ditt hjärta. Annars kan jag inget säga. [...] Jag tror du har en vackert stjärt. [...] Jag skulle vilja att du lyfte upp din klänning. [...] Det är så mycket av personligheten som sitter där.* «Quando mi guardi negli occhi le pupille devono incontrarsi» [...] «Hai niente in contrario se ti tengo i piedi?» [...] «Allora devo ballare con te» [...] «Devo toccarti il cuore altrimenti non posso dire nulla» [...] «Credo che tu abbia un bel fondoschiena» [...] «Vorrei che tu ti sollevassi il vestito» [...] «Lì c'è così tanto della personalità». (LARSSON 1991, pp. 148, 149, 153, 158, 166, 170, 171).

¹⁰ *Ivi*, pp. 170, 172.

gi si muovono al limite della loro possibilità di azione, e le loro parole ne rivelano le intenzioni¹¹. In questa *pièce* i dialoghi smascherano Sven, il quale si muove al limite, alla ricerca dell'individuazione dei confini e delle possibilità della libertà, in modo da estendere il più possibile la sua volontà di controllo. Ed è proprio questa volontà di controllo a essere incarnata da Sven. Controllare l'altro vuol dire inglobarlo in sé, concepire l'alterità in relazione alla propria esistenza. Il protagonista fa esattamente questo, giocando in un contesto socialmente definito, le cui regole sono dettate dai rapporti sociali ed economici e i ruoli sono determinati dalla classe di appartenenza.

La fagocitazione dell'altro prende forma sul piano intellettuale e sessuale, ed è resa possibile dalla dimensione storica e sociale nella quale la scena è collocata. Le questioni sollevate da Larsson investono tanto la sfera pubblica quanto l'universo morale dei personaggi, proprio perché i due aspetti sono inscindibili. Un primo livello di interpretazione della *pièce* di Larsson è di tipo culturale, relativo cioè alla morale collettiva. Sotto accusa sono l'egoismo individuale e la banalizzazione dell'altro (nella persona di Sven) e l'incapacità comunicativa tra le persone (nella relazione tra Hans e Anna). Ogni personaggio, a suo modo, è rinchiuso nel proprio universo, incapace di comprendere l'altro se non in relazione a se stesso.

Sven, addirittura, percepisce l'esistenza dell'altro come dipendente dalla sua volontà di azione. Nelle prime battute del dramma, Sven dice di essere lo Spirito Santo, poiché, grazie al suo intervento e alla sua persuasione, molti suoi conoscenti hanno deciso di mettere al mondo un figlio.

Jag känner mig som den Helige Ande. Jag brukar argumentera för att man ska skaffa barn överallt. Jag tror att jag har en hel del i att en massa människor som finns nu finns. Jag har övertygat deras föräldrar. Nån dag senare har dom gått in i sovrummet.

Io mi sento come lo Spirito Santo. Mi batto sempre perché si facciano figli ovunque. Credo di avere avuto un ruolo nell'esistenza di molte persone che ora esistono. Ho convinto i loro genitori. Qualche giorno dopo sono andati in camera da letto.

Autodefinirsi Spirito Santo significa, in termini simbolici, proclamarsi principio ontologico dell'essere, concepire l'altro dunque come derivazione ed emanazione di sé, della propria volontà.

¹¹ JAFARNEJAD / CHARPENTIER LJUNGQVIST / MATTSSON 2010, p. 52.

Sven impone la sua volontà anche su Hans e Anna, minandone la libertà e l'autodeterminazione, umiliando il primo e possedendo la seconda. Sven è totalmente incapace di provare empatia, e lo mostra quando parla della propria figlia, di cui dice solo che è grassa. Prendendone le distanze, sembra quasi rifiutare l'idea che sia stata generata da lui, dal momento che non riesce a vederla come una continuazione di sé.

SVEN: *Jag har barn*

ANNA: *Har du det?*

SVEN: *Ja, en tjej. Hon är väldigt tjock. Det tänker man inte på. Att dom kan bli det, väldigt tjocka¹².*

SVEN: Io ho figli

ANNA: Ah sì??

SVEN: Sì, una femmina. È molto grassa. Uno non ci pensa. Che possano diventare così, proprio grassi.

L'unico momento in cui Sven riconosce la propria responsabilità etica nei confronti dell'altro è quando è costretto a farlo, sotto minaccia: Tage, stanco di essere umiliato da Sven, gli punta un coltello alla gola, ferito e infastidito dalla saccenza e dall'arroganza di questi che, senza troppi convenevoli, lo ha accusato di essere un peso per società senza alcuna speranza per il futuro. Tage, alterato anche a causa dell'assunzione di droghe, reagisce con violenza; la sua è la reazione istintuale di un uomo senza sovrastrutture che, in modo estremo ed estremizzato, mette a nudo i limiti e le paure di Sven e lo costringe ad ammettere la sua responsabilità morale nei confronti degli altri. L'episodio di Tage tuttavia cela la grande disillusione di Larsson in merito a qualsiasi possibilità di cambiamento: quando Tage esce di scena, i ruoli tornano a essere quelli precedenti al suo arrivo, con Sven di nuovo al comando, a dirigere le danze.

LA CRITICA SOCIALE

Oltre che una critica alla morale corrente, la *pièce* di Larsson è un atto di accusa spietato alla società dell'epoca. La *pièce* è stata composta nel 1987, un momento particolare per l'economia svedese: dopo gli anni del grande sviluppo a metà degli anni Settanta, la Svezia vive una crisi economica che

¹² LARSSON 1991, pp. 139-140.

porta, soprattutto agli inizi degli anni Ottanta, a una disoccupazione consistente in diversi settori della produzione industriale, aggravata dall'inflazione e dalla pressione fiscale. Nel 1982 il nuovo governo socialdemocratico, tornato alla guida del paese dopo una parentesi conservatrice, garantisce un miglioramento della situazione attraverso misure rigorose. Si assiste infatti a un avvio di ripresa che avrà però un ulteriore arresto nella nuova crisi degli anni Novanta¹³.

Stig Larsson scrive in questa fase di ripresa apparente, ma è estremamente scettico e poco propenso a cedere a facili ottimismo a supporto dei governi di quegli anni, guidati da Olof Palme e Ingvar Carlsson, fautori del famigerato Piano Meidner¹⁴. Le posizioni politiche di Larsson erano ben più radicali. L'autore, infatti, non ha mai nascosto la sua appartenenza e militanza negli anni Sessanta e Settanta nei gruppi della sinistra maoista che, all'epoca, tra i loro numerosi sostenitori in Svezia, contavano anche intellettuali, giornalisti e scrittori¹⁵.

In *VD* la fede politica di Larsson si incontra con la riflessione che in quegli anni veniva formulata sul concetto di biopotere e biopolitica che, soprattutto a partire dagli scritti di Michel Foucault, analizzava il potere come forma e istanza di controllo¹⁶.

Il concetto di biopolitica di Foucault parte dalla concezione di popolazione intesa come corpo compatto, governato da determinate e precise leggi. Chi detiene il potere studia, analizza e usa le leggi per piegarle al proprio interesse. I dispositivi di controllo sono diversi: si va da quelle discipline e pratiche che studiano e definiscono entro limiti precisi la popolazione, quali la demografia o la statistica, alla creazione e regolamentazione di determinati organismi atti a inquadrare la popolazione, come la clinica, il manicomio, il carcere¹⁷. Secondo Foucault sussiste un legame forte tra biopolitica e capitalismo: le nuove tecniche di potere si fondono

¹³ CHIESA ISNARDI 2015, pp. 1213-1215.

¹⁴ Elaborato nel 1971 dall'economista Rudolf Meidner, il piano prevedeva il graduale trasferimento di sempre maggiori quote del capitale azionario delle grosse imprese a fondi gestiti dai sindacati (LUNDBERG 1985; per ulteriori approfondimenti cfr. ZUCCHETTI 2001).

¹⁵ La sinistra maoista si colloca tra i movimenti della sinistra che già dagli anni Sessanta e soprattutto negli anni Settanta attaccarono non solo il sistema capitalistico, ma anche i regimi di socialismo reale, a cominciare dall'Unione Sovietica.

¹⁶ Cfr. FOUCAULT 2005.

¹⁷ FOUCAULT 1976, p. 247.

con i processi di produzione del capitale su larga scala, e consentono la crescita e la governabilità della popolazione¹⁸. L'obiettivo ufficiale delle società biopolitiche è il benessere generale. In realtà questo benessere è definito dalla creazione di una rete normativa che fornisce precisi parametri su ciò che è *benessere*, stabilendo dei limiti d'azione all'interno dei quali si ha diritto al *benessere*. Limitare il raggio d'azione della popolazione e sottoporla a una precisa educazione consente un sempre maggiore e più facile controllo della stessa¹⁹.

Dalla prospettiva foucaultiana quindi, dato il potere come forma di controllo, non c'era una grande differenza tra le soluzioni governative capitalistiche e quelle basate sul socialismo reale, in quanto entrambe forme di governo opposte che tuttavia si esercitavano attraverso gli stessi meccanismi di controllo. Ogni identità *altra*, eccentrica, difforme, anomala, veniva sussumta all'interno del meccanismo di controllo, e in questo modo più facilmente e docilmente regolamentata e gestita.

Larsson prende di mira la società svedese e il sistema politico socialdemocratico, accusandolo in buona sostanza di essere uno specchio per le allodole che nasconde un'altra faccia del capitalismo, attraverso una metafora del potere che, vestito di buone intenzioni, si insinua nella vita della popolazione, la controlla e la gestisce. Tradotto sulla scena nella figura di un capo d'azienda che finge di interessarsi ai suoi impiegati, in realtà il potere si introduce nelle loro esistenze, giocando con queste per il proprio tornaconto.

La critica di Larsson si palesa non solo nella figura di Sven, il VD, la cui ingerenza valica i confini della realtà lavorativa insinuandosi nel privato, ma anche nella debolezza di Anna e Hans, che sembrano non volere o non riuscire a prendere le distanze da Sven, e anzi gli riconoscono tacitamente il potere di gestire le loro vite, accettando qualsiasi comportamento.

Larsson, quindi, mostra il volto meno visibile e più insidioso del *modello svedese*²⁰. L'idillio sociale da sempre attribuito alla Svezia viene ritratto

¹⁸ In particolare Foucault fa riferimento al liberismo e al neoliberismo che sono la massima espressione di biopolitica e biopotere (Cfr. FOUCAULT 2005).

¹⁹ Cfr. FOUCAULT 2007, p. 422.

²⁰ L'espressione *modello svedese*, dagli anni Trenta fino agli anni Settanta, è stata comunemente usata in riferimento alla politica economica svedese, generalmente ritenuta un modello per l'Occidente. Erano in particolare apprezzate le riforme sociali progressiste e le politiche di stabilizzazione, che tuttavia non minacciavano l'economia di libero mercato,

come del tutto illusorio: indipendentemente dalla definizione del concetto di classe, anche nella equa Svezia socialdemocratica il mercato gioca un ruolo importante nella vita individuale e nelle relazioni umane, definendo modelli di esistenza e di comportamento. Il lavoro e il denaro stabiliscono la differenza sociale, creando una gerarchia. Questa è la ragione per cui Hans e Anna sono esitanti e spaesati mentre Sven è sicuro di sé.

L'impianto gerarchico della società, inoltre, è condiviso e assimilato da tutti, ed è vissuto nella sfera più intima della vita di ciascuno. Il potere di Sven, quindi, non deriva solo dalla mole delle sue entrate finanziarie, ma si basa sul riconoscimento della sua autorità da parte degli altri. Il suo esercizio del potere è operato su tutti i personaggi della *pièce*, che tacitamente glielo riconoscono, anche quando temono che Sven, colto da un malore improvviso, sia morto.

L'opinione di Sven è quella che prevale su tutte, anche quando millanta di conoscere il carattere di una persona osservandone i piedi o il sedere. Hans è incapace di reagire, e si fa umiliare esibendosi in una danza imbarazzante perché non sa sottrarsi alle richieste del suo capo. La relazione lavorativa tra i due determina il comportamento sottomesso di Hans perfino all'interno della sfera privata. *VD* mette quindi in scena la pratica quotidiana dell'esercizio del potere, tale da consentire a chi lo detiene di sconfinare pure nelle realtà dalle quali, in teoria, questo potere dovrebbe essere bandito, come per esempio la sfera privata dell'appartamento in cui si svolge l'azione, la cui inviolabilità sarebbe, almeno in linea di principio, tutelata dal diritto e dalla legge.

L'intera *pièce* muove un'accusa inclemente alla realtà politica e sociale della Svezia, e al modello economico della *middle way*²¹. In un'impostazione scenica elementare, egli infatti dimostra che il fatto che la Svezia sia un paese equo non significa che tutte le persone vivano nello stesso modo e alle stesse condizioni, ma solo che le differenze sono minori rispetto agli altri paesi.

Fin dagli anni Trenta, in seguito alla crisi del '29, la socialdemocrazia

grazie all'accordo e all'armonia tra i governi socialdemocratici e la comunità imprenditoriale (LUNDBERG 1985, p. 1).

²¹ Definizione coniata dal giornalista statunitense Child, per cui la Svezia rappresentava un modello per gli altri stati per il raggiunto compromesso tra capitale e lavoro, e pertanto un esempio paradigmatico di una politica da emulare (Cfr. CHILD 1936).

svedese ha mostrato una soluzione originale agli squilibri sociali, che coniugava strategia socialista e razionalità economica, trovando un bilanciamento tra il perseguimento della giustizia sociale e l'urgenza di risolvere la congiuntura economica critica²². La *via svedese* è stata un modello politico e sociale che ha concretamente offerto un contributo alla soluzione della questione della politica del movimento operaio occidentale e che ha offerto indicazioni pratiche, rappresentando

un laboratorio privilegiato per tutta la letteratura internazionale sulle varie tipologie assunte dallo sviluppo del *Welfare state*, dal momento che in nessun altro paese è possibile apprezzare con altrettanta nitidezza il peso che i rapporti di forza politici avanzati hanno sulla qualità e i caratteri delle soluzioni adottate nella politica economica, sociale e istituzionale²³.

Nella rappresentazione di Larsson, al contrario, la *middle way* svedese è presentata nella sua ferocia di regime a capitalismo avanzato ma mascherato da *welfare*. La Svezia non è di certo immune né dalla disuguaglianza sociale né dalle nuove trasformazioni che l'esercizio del potere sta assumendo su scala globale, e che passano per il controllo e la manipolazione della vita individuale. Il rapporto con l'altro è mediato dal mezzo economico, tanto che l'altro diventa estensione materiale del sé, una merce che può essere usata, acquistata, manipolata, in base al proprio interesse. Dare un valore materiale ed economico all'altro significa deumanizzarlo del tutto; la distanza che si crea tra gli individui quindi non è più solo economica, ma diventa ontologica.

Inoltre, a conferma della sua critica alla socialdemocrazia svedese come forma mistificata di capitalismo, Larsson ribadisce che, come teorizzano i filosofi del biopotere, il capitalismo non è solo sfruttamento dell'operaio in fabbrica, ma controllo integrale della sua vita, anche nella sua dimensione privata. E nel dramma questo aspetto è pienamente reso, in maniera magari iperbolica e parodica, ma chiarissima. L'azione infatti non si svolge né in una fabbrica, cioè nel contesto in cui, secondo la teorizzazione marxista tradizionale, si genera lo sfruttamento del capitale sull'operaio, né in un'azienda, ma in una casa. Le dinamiche di potere intaccano, cioè, la dimensione privata, che mai prima era stata messa in discussione. Potere econo-

²² TELÒ 1984a, p. 280.

²³ TELÒ 1984b, p. 15.

mico e politico sono qui la faccia di una stessa medaglia, il dispositivo biopolitico del controllo.

Le modalità di esercizio del potere di Sven, inoltre, cambiano a seconda del genere sessuale del suo interlocutore. L'approccio nei confronti dei personaggi femminili è infatti più accondiscendente, cordiale, a tratti paternalistico, proprio perché l'esercizio del potere passa anche attraverso la creazione di ruoli gerarchici tra i sessi.

Nel tentativo, riuscito, di seduzione di Anna, Sven usa la sua età per presentarsi come interlocutore rassicurante, il suo ruolo sociale per accrescere prestigio, ed entrambi per arrogarsi il diritto di fare domande indiscrete e affermazioni insinuanti su questioni intime quali la maternità e la sessualità, alle quali la protagonista non sa sottrarsi. Anzi, alla fine Anna confida i suoi problemi intimi di coppia proprio a Sven e affida a lui la possibilità di risolverli. Anna non solo accetta l'intrusione nella proprio privato, ma arriva addirittura a volerla.

Il legame tra sesso e potere è un tema che percorre l'opera: la detenzione del potere determina un'asimmetria nella relazione con l'altro, in cui il sesso diventa strumento di esercizio del potere stesso. Anche qui, la polemica contro la socialdemocrazia è evidente: perfino in un paese in cui le donne e la maternità sono ampiamente tutelate dal *welfare*, il potere riesce a insinuarsi nella vita privata, non sotto forma di privazione o di imposizione ma, in maniera più subdola, di controllo.

In questa dimensione, il binomio sesso-potere produce un appiattimento dei generi. Se il discorso della lotta per la parità tra i sessi da un lato, e della differenza dei generi dall'altro, era stato uno dei cavalli di battaglia della seconda ondata del femminismo²⁴, negli anni Sessanta e Settanta, in questo contesto i sessi sono appiattiti dalla stessa dinamica di sottomissione, seppure esercitata con modalità differenti. Da un lato infatti Anna va a letto con Sven, e dall'altro Hans assiste impotente alla degenerazione degli eventi, incapace di opporsi sia all'autorità del suo capo, sia alla volontà della compagna.

²⁴ La seconda ondata di femminismo in Svezia corrisponde convenzionalmente alla formazione del Grupp 8 che, per primo, in seguito a una serie di seminari tenuti da Karin Westman Berg presso l'Università di Uppsala, portò l'attenzione sulla posizione subalterna delle donne nella società e la loro esclusione da certi settori lavorativi (SCHMITZ 2011, p. 97).

Questa dinamica risulta evidente anche nella versione del 2014 di *VD*, messa in scena allo Stadtsteatern di Stoccolma con la regia di Edward af Sillén²⁵; protagonista è l'attrice e regista Helena Bergström, che nel 1988 aveva interpretato il ruolo di Anna. Nella nuova versione Bergström interpreta il ruolo della VD Monica che fa visita a una delle sue impiegate, Anna, e ne seduce il compagno Simon. In questa versione i ruoli sono invertiti rispetto alla *pièce* di Larsson, ma il meccanismo è lo stesso. La maggiore possibilità per le donne di ricoprire ruoli manageriali, grazie all'introduzione di quote rosa anche nel mondo degli affari, elimina la sperequazione tra i generi solo numericamente, ma non impedisce alle donne di assumere comportamenti prevaricanti e sessisti. È ancora il contesto economico capitalista che garantisce alle gerarchie di potere la facoltà di regolare i rapporti umani. Assistiamo infatti, come sostiene una recensione dello *Svenska Dagbladet*, non a una sovversione del patriarcato, ma a un adeguamento da parte della componente femminile ai suoi stessi schemi²⁶.

Lo status di maggiore indipendenza apparentemente garantito alla protagonista femminile, infatti, non è altro che una critica indiretta alle società capitaliste che non intendono limitare le libertà individuali, ma anzi le incoraggiano in modo che in una sempre maggiore illusione di libertà l'individuo sia più controllabile. Questa analisi, tuttavia, non è stata del tutto colta, tanto che, come fa riflettere Helena Bergström, mentre Anna sedotta da Sven veniva considerata dal pubblico come una vittima inerme, Simon viene considerato un uomo abile e in grado di trarre vantaggio dalle circostanze²⁷.

CONCLUSIONI

Quella ritratta in *VD* è una società immobile, in cui il cambiamento è precluso, come fa pensare il finale della *pièce*. Nelle ultime battute Hans, evidentemente stanco e ferito, rivela al telefono alla moglie di Sven il tradimento del marito, rifiutandosi così di coprirlo. Quest'ultimo, come in una commedia buffa, esce di scena senza vestiti, rincorso da Tage che vuole ammazzarlo. Il finale riporta la *pièce* al suo punto di partenza: Anna e Hans

²⁵ LARSSON 2014.

²⁶ RING 2014.

²⁷ RÖNNBERG 2014.

sono seduti sul divano, ma qualcosa è cambiato tra i due. La parentesi di Sven sembra non aver rotto la loro unione ma, paradossalmente, sembra aver sbloccato le remore di Anna. Al di là del lieto fine rocambolesco, il ritorno al punto di partenza è il riflesso dell'immobilità della realtà circostante: alcuni eventi sembrano stravolgere la *routine* ma alla fine tutto è sempre uguale.

VD prova a dare voce, quindi, alla controcultura di sinistra degli anni Settanta che si schiera apertamente contro i sistemi capitalisti occidentali e contro il socialismo reale. Larsson addirittura prende di mira la socialdemocrazia svedese che effettivamente ha rappresentato in quegli anni la via mediana, offrendo soluzioni concrete a tutela dei lavoratori. Il punto di vista di Larsson è impietoso: attraverso una commedia dai toni leggeri mette in scena lo smascheramento della politica e dell'economia socialdemocratica, mostrandole come volto edulcorato di un esercizio di potere che non differisce nella sostanza da quello capitalistico. Il potere inteso come dispositivo biopolitico, subdolo e manipolativo, non si manifesta solo come sfruttamento, coercizione o limitazione, ma soprattutto come controllo, anche della sfera privata. In tale contesto l'alterità non è negata e neppure osteggiata, ma esaltata, a condizione che se ne possano facilmente individuare i limiti. È la delimitazione di questi confini che consente la definizione e il controllo dell'altro.

Bibliografia

- CHIESA ISNARDI Gianna, *Storia e cultura della Scandinavia. Uomini e mondi del Nord*, Bompiani, Milano 2015.
- CHILDS Marquis William, *Sweden: the middle way*, Yale Univ. Press, New Haven 1936.
- EKMAN Klas, *Klas Ekman intervjuar Stig Larsson*, Telegram, Stockholm 2014.
- FOUCAULT Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976.
- FOUCAULT Michel, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-79)*, trad. M. Bertani & V. Zini, Feltrinelli, Milano 2005.
- FOUCAULT Michel, *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France 1977-1978*, trans. G. Burchell, Palgrave Macmillan, New York 2007.
- JAFARNEJAD Jafar / CHARPENTIER LJUNGQVIST Fredrik / MATSSON Per-Olof (red.), *Samtal med Stig Larsson*, in J. Jafarnejad / F. Charpentier Ljungqvist / P. Mattsson (red.), *Vägen till vetenskap 4. Svenska författare och svensk humaniora*, Stockholm 2010, 51-64.
- LARSSON Stig, VD, 1988 <https://www.youtube.com/watch?v=-N3cB5Cneco> (sito web consultato il 02.10.2016).
- LARSSON Stig, VD, in S. Larsson, *Pjäser*, Nordstedts, Stockholm 1991, 123-279.
- LARSSON Stig, *När det känns att det håller på ta slut*, Bonnier, Stockholm 2012.
- LARSSON Stig, *V.D. bearbetning: Edward af Sillén*, Stockholms stadsteater, Stockholm 2014.
- LILJESTRAND Jens, *Det viktiga har varit att forcera mig själv*, <https://www.sydsvenskan.se/2012-11-11/det-viktiga-har-varit-att-forcera-mig-sjalv>, 2012 (sito web consultato il 02.10.2016).
- LUNDBERG Erik, *The Rise and Fall of the Swedish Model*, «Journal of Economic Literature», Vol. 23, No. 1 (Mar., 1985), 1-36.
- RING Lars, *V.D. En underfundig modern citysaga*, <https://www.svd.se/en-underfundig-modern-citysaga>, 2014. (sito web consultato il 02.10.2016)
- RÖNNBERG Ingegerd, *Helena Bergström spelar ond vd*, <http://www.dagen.se/kultur/helena-bergstrom-spelar-ond-vd-1.93612>, 2014 (sito web consultato il 02.10.2016)
- SCHMITZ Eva, *Den nya kvinnorörelsen under 1970-talet*, in B. Backlund / A. Sjö-dahl Hayman (red.), *Kvinnohistoria i Sverige*, Göteborgs universitetsbibliotek, Göteborg 2011, 94-119.
- TELÒ Mario, *La socialdemocrazia tra governo del mutamento e crisi di rappresentanza. Il laboratorio svedese dagli anni trenta ad oggi*, «Il Politico», XLIX, n 2 (1984), 277-301.
- TELÒ Mario, *L'esperienza della socialdemocrazia svedese nello scenario europeo*, in

M. Telò & S. Lugaresi (a cura di), *Governo di sinistra e politiche di riforma in Europa: il caso svedese*, F. Angeli, Milano 1984, 11-40.

ZUCCHETTI Eugenio, *Un rilevante precedente: il piano Meidner*, «L'impresa al plurale», 7-8 (2001), 151-159.

L'ALTRO FUORI E DENTRO I CONFINI:

IL MONDO DEI SAMI NELLA LETTERATURA NORDICA.
DALLA *HISTORIA NORWEGIAE* ALL'*ITER LAPPONICUM* DI LINNEO,
A *SAMISK APOLLON* DI JESPER SVENBRO

di

Maria Cristina Lombardi
Napoli, L'Orientale

1. L'ALTRO: TERRORE, MISTERO E MERAVIGLIA

La Scandinavia nord-orientale è stata da sempre un terreno di vivaci scambi economici e culturali, ma anche una zona a cui le fonti storiche sin dal medioevo attribuivano eventi e personaggi inquietanti, al confine tra il miracoloso e il diabolico. Il fascino misto a paura esercitato da questa regione situata intorno al circolo polare artico sugli abitanti del resto della Scandinavia è testimoniato da numerosi episodi raccontati nei testi nordici in prosa e in poesia¹.

Vari reperti archeologici hanno dimostrato che fin da remoti tempi preistorici in queste zone risultava stanziata la popolazione dei Sami. Le più antiche denominazioni indicanti i Sami che conosciamo dalle fonti letterarie sono i corrispondenti grecizzati o latinizzati del termine che compare in norvegese e svedese *finn* o *finne*. Nel suo *Periplos* (Circumnavigazione), il viaggiatore e geografo greco Phythea di Messalia, circa nel 325 a.C., nomina i *phinnoi*, riferendosi alle genti nordiche. Tacito nel suo trattato *Germa-*

¹ Scavi archeologici e testimonianze linguistiche dimostrano un interessante intreccio di etnie e culture fin da tempi molto antichi. Di fatto ancora oggi non è facile districarsi in quel coacervo di usi, costumi e dialetti che le caratterizza poiché le lingue che hanno veicolato tradizioni ed esperienze relative all'ambiente, alla vita sociale e a vari tipi di conoscenze, nel caso delle popolazioni di questa regione, non hanno conosciuto testimonianze scritte fino ad epoche recenti. La trasmissione è avvenuta per secoli attraverso racconti orali.

nia (98 d.C.) parla di *Fenni* e si è ipotizzato che intendesse i Sami. Anche Tolomeo di Alessandria (270 d. C.) parla di due popoli *phinni* stanziati nel nord. Itkonen ha poi ricondotto la parola Finni – che troviamo nella forma *finnr* nel nordico occidentale e nel protonordico **finmaz* – semplicemente al verbo *finna* ‘cercare’², e lo studioso svedese Björn Collinder, nel 1980, ipotizza che i Sami fossero soprannominati *stigfinnare*, ‘cercatori di sentieri’: riuscivano a trovare sentieri nei luoghi più intricati e impervi dell’estremo nord ed erano guide preziose per i viaggiatori e i commercianti³. Altre fonti, Procopio (500 d. C.), Jordanes nei *Getica* (551 d.C.), Paolo Diacono (700 d.C.) e Adamo di Brema (1075 d.C.) alludono ai Finni come sciatori⁴. In Norvegia *finne* ha conservato il significato originario e significa Sami, mentre in Svezia significa ‘abitante della Finlandia’, per Sami in Svezia si usa *lapp* ‘lappone’, di incerta etimologia, lessema tardo il cui uso è attestato in Svezia solo dal 1600 con connotazione dispregiativa, forse ‘straccio, straccione’⁵.

I Sami o Lapponi hanno abitato le terre intorno al circolo polare artico per millenni, sopravvivendo in una natura e in un clima inospitali, circondati da una flora e una fauna tutte particolari, e adattandosi ad attività e stili di vita molto peculiari. Quell’area geografica, chiamata da essi stessi Sapmi, non aveva confini politici e corrispondeva ai territori con muschi, licheni e altra vegetazione legata al nutrimento delle renne che hanno sempre costituito la principale risorsa. La caccia alla renna, attività primaria fin da tempi remoti, l’uso di strumenti per avanzare nella neve a seconda delle stagioni e delle ore del giorno (nelle lingue sami vi sono decine di termini per indicare neve) si evincono dai prestiti mutuati dalle lingue delle popolazioni limitrofe: svedese, norvegese, finlandese, come vedremo in seguito.

² ITKONEN 1981, pp. 23-24.

³ COLLINDER 1980, p. 57.

⁴ *Ivi*, p. 58.

⁵ Evidenze sia archeologiche che linguistiche dimostrano flussi di immigrazione, risalenti circa al 1500 a.C., con successiva assimilazione tra genti nomadi e genti stanziate stabilmente sul territorio (ceramiche, armi, asce). Una popolazione di nomadi cacciatori fu assimilata da quella stanziale. Si hanno dunque, sia dalle fonti storiche sia da quelle archeologiche, indizi sull’esistenza, in tempi molto antichi, di due tipologie di Sami, il che spiegherebbe anche le diverse caratteristiche fisiche dei Sami (un tipo alto, biondo, occhi azzurri, un altro tipo scuro, capelli e occhi scuri con tratti somatici orientali), COLLINDER 1981, p. 59.

La diversità fisica e culturale (una lingua di ceppo non indoeuropeo, pratiche sciamaniche e riti magici) degli abitanti di questi territori è stata responsabile del sentimento ambiguo che le popolazioni scandinave hanno da sempre nutrito nei loro confronti: da un lato sospettoso, negativo e sprezzante, come solitamente avviene per il *diverso* – soprattutto se *prossimo* – ma anche incline a ricorrere ai suoi rimedi (riti magici, erbe e medicinali) come testimoniano le fonti letterarie. Si deve peraltro considerare l'influenza della cristianizzazione sulla negatività della percezione di questi *vicini diversi*, anche in considerazione del fatto che i documenti scritti (se si esclude una esigua parte dell'epigrafia runica) nascono nel Nord in concomitanza della diffusione della fede cristiana. Essa contribuì notevolmente a demonizzare i lapponi e le loro pratiche pagane, ritenute dunque diaboliche, il che si ripercuoterà persino sulle leggi, come prova l'equazione lappone-mago-stregone proposta da un'antica legge norvegese⁶.

La *Historia Norvegiae*, una delle fonti nordiche più antiche, testo anonimo in latino della seconda metà del XII secolo, descrivendo queste regioni prossime al circolo polare, opera una netta distinzione tra cristiani che vi si recano a scopo commerciale dal resto della Scandinavia e residenti pagani, cui si attribuiscono inquietanti episodi e poteri misteriosi. L'opera (che offre una serie di informazioni geografiche, storiche, etnografiche, tra queste un'interessante testimonianza di rituale sciamanico sami) rivela i suoi modelli nelle *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* di Adamo di Brema, nella *Imago Mundi* di Honorio de Autun e, in particolare nella descrizione geografica della Norvegia, successiva al Prologo, nelle *Historiae adversus paganos* (417 d.C.) di Orosio⁷.

Il IV capitolo, intitolato *De Finnis* 'Sui Finni', illustrando i confini settentrionali norvegesi, descrive un vasto territorio disabitato e selvaggio e afferma che questo separa la popolazione cristianizzata dalle genti pagane. La fonte enumera poi tutte le specie animali che vivono là e descrive le pratiche magiche degli abitanti, attribuendo loro idolatria e poteri straordinari.

Il diverso (etnicamente e culturalmente) è avvertito qui, sì come estraneo, ma anche potente per i mezzi di cui misteriosamente dispone (che possono

⁶ Dio vietati a chiunque di *at trua a finn eða forðæði* «credere ad un lappone o a un mago», *Norges Gamle Love* I, 389, 403.

⁷ EKREM / MORTENSEN 2003, pp. 16-18.

risultare economicamente utili (per pesca, caccia, ecc.). Ne è prova il celeberrimo episodio che descrive una cerimonia sciamanica, pervaso di terrore, ma che allude anche ad una sapienza misteriosa e beneficamente propiziatrice⁸.

Questa terra di confine era dunque avvertita come un passaggio fisico e mentale verso l'ignoto, un varco tra la vita e la morte, una dimensione magica, da cui si poteva ritornare se si era muniti di opportune conoscenze. Secondo le fonti, i maghi lapponi sconfinavano continuamente tra queste diverse dimensioni. Invece di una chiara separazione tra reale e irreale, naturale e soprannaturale, il passaggio sopra citato in *Historia Norwegiae* enfatizza l'aspetto spaziale e concreto dell'altro mondo, dell'altro in genere.

Il paesaggio artico, con balene ed episodi di trasformazioni di maghi e streghe è massicciamente presente nella Saga di Barðr, per esempio, dove ci sono Svalr e Þúfa che lottano con Barðr per la carne di balena, di loro si dice che sono anche abili nel trasformarsi⁹.

Trasformazioni tra esseri umani e animali sono comuni, e frequenti sono gli esempi di trasgressioni di limiti per mezzo dei quali l'*alterità* fa il suo ingresso nel mondo degli uomini. Interessante è che l'esotico, il diverso, l'altro, nell'immaginario sono vicini, non sono ancora in luoghi lontani

⁸ *Tunc quidam magus extenso panno, sub quo ad profanas ueneficas incantaciones prepararet, quoddam uasculum ad modum taratantarorum sursum erectis manibus extulit, cetinis atque ceruinis formulis cum loris et ondriolis nauicula eciam cum remis occupatum, quibus uehiculis per alta niuium et deuexa moncium uel profunda stagnorum ille diabolicus gaudus uteretur.* (*Ivi*, pp. 61-63). [Poi un mago, spiegando un panno (mantello) sotto il quale poteva prepararsi ad intonare gli incantesimi magici sollevò in alto nelle sue mani tese un piccolo vaso simile ad un crivello, decorato con minuscole figure di balene, renne imbrigliate, sci, e anche una barca a remi in miniatura; usando questi mezzi di trasporto lo spirito demoniaco era in grado di viaggiare attraverso tormenti di neve, fianchi di montagne e laghi profondi]. Traduzione di Maria Cristina Lombardi.

⁹ *Var ok á skipi sá maðr, er Svalr hét, ok Þúfa, kona hans. Þau váru tryllt mjök bæði ok at öllu illa fallin [...].* GUÐNI JÓNSSON 1968, p. 302. Trad.: C'era un uomo sulla nave che si chiamava Svalr, con sua moglie Þúfa. Entrambi erano molto esperti di magia e assolutamente votati al male [...]. (Traduzione di Maria Cristina Lombardi). [...] *þat var einn tíma, at hvalr kom á reka Barðar, ok hafði Svalr þá vanda sinn ok fór til um nótt at skera hvalinn. Ok sem hann hafði skorir hvalinn um stund, kom Barðr þar [...].* GUÐNI JÓNSSON 1968, p. 306. Trad.: [...]una volta una balena si era arenata vicino allo stanziamento di Barðr e, come era solito fare, di notte Svalr andò lì a scarnificare la balena, ed era stato là a tagliare la balena già da un po', quando giunse Barðr [...] (Traduzione di Maria Cristina Lombardi).

all'altro capo del mondo, nel vicino o nell'estremo oriente, come sarà nella letteratura di stampo cortese che penetrerà nel nord dal XIII-XIV secolo in poi e che si rifletterà massicciamente nei testi successivi.

Mentre questa tradizione dell'occulta sapienza sami continuerà nella letteratura popolare orale e scritta, in *folkeviser*, ballate e fiabe popolari in cui, come sappiamo, si contamina variamente.

Peer Gynt nella fiaba popolare della raccolta di Asbjørnsen e Moe, poi rielaborata da Henrik Ibsen, è un cacciatore di renne, e incontra il grande troll, chiamato re di Dovre, lo stesso luogo menzionato, ad esempio, dalla citata Saga di Barðr.

2. L'ALTRO: MERAVIGLIA, ESEMPIO E RISORSA

Per un diverso approccio – razionale, positivo e interattivo – verso il mondo lappone, si dovrà aspettare il XVII secolo, con i suoi presupposti del pensiero logico-scientifico preludenti all'Illuminismo e con i primi umanisti nordici che inizieranno a interessarsi ai Sami per le loro prerogative culturali (Olof Rudbeck), compresa la lingua, e che costituiranno un impulso per il viaggio di Linneo, il botanico svedese che ha rivoluzionato i sistemi di classificazione delle piante. Con il suo *Iter Lapponicum*, un diario di viaggio in cui si legge *Aldrig i mina dagar har jag levat friskare ännu*¹⁰, ha segnato una svolta nella concezione del rapporto con l'altro, rappresentato dai Sami.

Più o meno contemporaneamente, nel Sud del continente europeo, alcuni umanisti italiani facevano coincidere i Sami con razze descritte nei trattati geografici e odepotici medioevali, e nei Libri Monstrorum che hanno origine nel *Physiologus* greco diffusosi per tutta l'Europa.

Francesco Negri, prelado nato nel 1623 a Ravenna, interessato a scienza e geografia, intraprese un viaggio in Scandinavia. Giunse a Capo Nord, da Trondheim. Le otto lettere di viaggio (pubblicate dopo la sua morte nel 1698) costituiscono un interessante materiale che testimonia questa fantasmatica equazione. La prima lettera riguarda il territorio lappone.

Dopo avere descritto l'ospitalità dell'ambiente, la diversità fisica degli abitanti, afferma: «pensavamo che in questa terra abitassero i giganti, inve-

¹⁰ *Lapplandsresan* (MOSESSON 2016, p. 82): «Mai nella mia vita sono stato più felice di ora» (Trad. Maria Cristina Lombardi).

ce sono il popolo più piccolo di statura dell'Europa»¹¹, mostrando stupore e meraviglia nello spirito della trattatistica appena menzionata.

Ancor più esplicito è il resoconto di Giuseppe Acerbi, studioso mantovano del '700 che intraprese un viaggio in Lapponia: tratta con disprezzo gli abitanti che vengono descritti come pigri, stupidi, dediti all'alcol e le loro donne come ninfomani.

Dopo avere espresso qualche dubbio su quella che egli definisce una delle opinioni correnti, cioè sul fatto che essi fossero una parte del popolo ebraico stanziatasi lì dopo la diaspora, aggiunge: «Sembra che Erodoto avesse conosciuto i Lapponi a cui aveva dato il nome di Cinocefali, Trogloditi e Pigmei»¹².

Dunque, sicuramente i Sami erano da tempo entrati nei territori mitici, sia classici che nordici, dell'immaginario europeo, ma sempre con connotazioni ambigue, più o meno negative, prima legate alle pratiche magico-sciamaniche, condannate dal Cristianesimo, più tardi, in periodi in cui la scienza aveva iniziato ad operare, all'aspetto fisico e alla loro primitiva ingenuità e assoluta arretratezza.

Si configurano così estremamente innovative e progressiste le idee di Linneo su questo popolo, espresse nel suo *Iter Laponicum*.

L'idea di esplorare la Lapponia era balenata a Linneo dai racconti di Olof Rudbeck, suo professore ad Uppsala, sul viaggio in Lapponia che questi aveva compiuto nel 1695, durante il quale aveva osservato una flora e una fauna speciali. Sfortunatamente i suoi preziosi appunti erano andati perduti nell'incendio di Uppsala del 1702. Un aspetto fondamentale e nuovo era l'importanza che aveva assunto per il governo svedese il territorio lappone, una volta considerato un mondo mostruoso e pieno di insidie, ora ritenuto ricco di risorse minerarie e naturali da impiegare nell'economia del paese. Linneo ebbe quindi un cospicuo finanziamento dalla Kungliga Vetenskaps Societet per condurre ricerche a servizio della nazione.

Partì da Uppsala il 12 maggio del 1732, costeggiò il golfo di Botnia, si avventurò poi nell'entroterra seguendo il corso della Lule, passando per Jokkmokk nel circolo Polare Artico e per Kvikkjokk, attraverso le alpi scandinave. Attraversato il confine norvegese, si fermò a Sørfold e a Rørstad. Proseguì lungo il fiume Torne, passando per Vittangi (Kiruna). A Kalix ricevette le informazioni sui minerali che stava cercando e intraprese da

¹¹ NEGRI 1698 (2000), p. 45.

¹² ACERBI 1799, p. 175.

Kemi il viaggio di ritorno ad Uppsala dove giunse il 10 ottobre. Il ritratto, che lo raffigura in costume lapponese con un tamburo sciamanico e con una *Linnaea borealis* in mano, ben rappresenta il rispetto e l'ammirazione per l'ambiente e per la cultura sami, dichiarati nel suo diario e in seguito nelle conferenze in cui diffuse le sue scoperte.

L'*Iter Lapponicum* fu pubblicato per la prima volta a Londra nel 1811, postumo, in due volumi (con il titolo di *Lachesis lapponica or a Tour in Lapland*, edito da Sir James Edward Smith). La versione originale apparirà in Svezia, a Stoccolma, nel 1888, con il titolo *Iter Lapponicum: Dei gratia institutum 1732 sumptibus Regiae Societatis Literariae et Scientiarum ad historiam naturalem Lapponiae dilucidandam instructum, quod lapides, terras, aquas, herbas, arbores gramina, muscos, quadrupedia, aves pisces et insecta, imo hominum morbos, salutem, diaetam, mores vivendique rationem*¹³. Il testo è inframmezzato da schizzi e disegni, lo stile è semplice e immediato, le descrizioni minuziose. Da segnalare sono i numerosi fenomeni di *code-switching*, di passaggi dallo svedese (in cui per lo più è scritto il testo) al latino che rispecchiano il mutare di registro linguistico: quando l'autore intende conferire all'enunciato oggettività scientifica, sottolinea con l'uso del latino l'importanza delle sue asserzioni.

5 junii [...]

Jag undrade, att lapparne eij bygga sig 16 à 20 små huus, uti hka de kunne gå erecti, emädan skogen ha de på sig. Sed respondent, om sommaren ärom wij på ett ställe, i wintren på ett annat, 20 mihl kanske här ifrån, där wij få mossa till våra renar. *Quaerebam, cur non colligant aestate muscum rangiferorum, ut ea praeneant hyeme in epulis? Negant, quia aestate versantur ubi pisces; hyeme longe abhinc ubi crescit [...]*¹⁴

[5 giugno [...]]

Chiesi perché i lapponi si costruivano piccole case 16 a 20, tanto che non potevano andarci *recti*, mentre avevano il bosco per sé. *Sed respondent* d'estate siamo in un luogo, in inverno in un altro, a 20 miglia forse da qui, dove troviamo muschi per le nostre renne. *Quaerebam, cur non colligant aestate muscum rangiferorum, ut ea praeneant hyeme in epulis? Negant, quia aestate versantur ubi pisces; hyeme longe abhinc ubi crescit [...]*

¹³ LINNÉ 1888.

¹⁴ LINNÉ 1913, p. 66.

Un'altra motivazione per l'uso del latino è la *concinntitas*, brevità e concentrazione degli enunciati, ottenuta attraverso la stessa lingua che Linneo usava negli scritti scientifici. Adoperando termini tecnici in latino, egli era in grado di riconoscere e analizzare i fenomeni più celermente, talvolta creando una nomenclatura che si avvaleva di un termine già in uso per designare un oggetto simile, aggiungendovene un altro che ne indicava la peculiarità e determinando un cospicuo aumento dei lessemi, segno di straordinaria creatività linguistica.

Nel diario, il suo sguardo spazia dalle piante – l'oggetto prediletto (segnaliamo la *Campanula serpyllifolia* da lui scoperta e chiamata in seguito *Linnaea borealis*, i muschi ed i licheni) – agli animali (in particolare le renne), per soffermarsi inoltre spesso sui costumi dei Lapponi, descrivendone occupazioni, abiti, cibo, lingua, riti.

L'opera ha dunque grande valore etnografico: vi si danno notizie sull'alimentazione e sugli strumenti di origine naturale – come la corteccia di betulla destinata agli usi più disparati – che costituiscono per Linneo una testimonianza della grande ingegnosità dei Lapponi per sopravvivere in un ambiente tanto ostile. Anche i racconti orali trasmessi per generazioni, da lui riportati, gettano luce su un popolo in cui l'uomo si è evoluto in assoluta simbiosi con la natura circostante e che pertanto merita, secondo Linneo, grande rispetto e attenzione.

Linneo capovolge così la concezione negativa del popolo dei Sami – che dal medioevo pesantemente gravava sulla mentalità degli Svedesi – al punto da affermare nel suo diario:

*Lapparna är våra lärare och vi ska lära av dem. Då blir vi på alla sätt lyckligare och friskare*¹⁵.

I Lapponi sono i nostri insegnanti e dobbiamo imparare da loro. Allora diventeremo tutti in ogni modo più felici e più sani.

Il tamburo sciamanico, il *goavddis*, che Linneo porta con sé dalla Lapponia (con cui si fa ritrarre in un celebre dipinto) è un evidente segno dell'ammirazione che nutriva per i loro riti. Ne descrive i dettagli, elencandone le figure: personaggi, renne, navicelle (come nella descrizione in *Historia Norwegiae*, precedentemente citata) e sostenendo che veniva riempito

¹⁵ *Linnés citat*, <https://linneuppsala.se/carl-von-linne-citat/>.

to di anelli, quindi percosso con un martello di rame o un corno. In questo modo diveniva una sorta di bussola per addentrarsi e orientarsi nel mondo soprannaturale.

Linneo si esprime in uno stile semplice, in cui lo stupore diviene lingua poetica:

Så snart jag kom på fjällen, fick jag liksom nytt liv och var så som en tung börda tagen av mig.

Appena arrivai sulle montagne, fu come acquisire una nuova vita e come se mi fosse stato tolto un peso¹⁶.

Tycktes jag mig föras uti en ny värld, och när jag kom uppå det, visste jag ejom jag var uti i Asien eller Afrika, ty både jordmånen, situationen och alla örterna voro mig obekanta.

Credetti di essere stato condotto in un mondo nuovo, e quando vi salii (sulla montagna), non sapevo se mi trovavo in Asia o in Africa, poiché sia la qualità del suolo, sia la situazione e tutte le piante erano a me sconosciute¹⁷.

Aldrig såg jag något folk hava så goda dagar som lapparna. Om sommarn äta mjölk 2 gånger om dagen, då mjölkas, eller ostamus och valla, sedan sitta i ro och veta ej det de skola göra.

Non ho mai visto nessun popolo vivere giorni belli come i lapponi. In estate bevono (mangiano) latte 2 volte al giorno, quando mungono, e fanno il formaggio o vanno al pascolo, poi si siedono in tranquillità e non sanno cosa fare¹⁸.

Ma passa al latino quando il suo sguardo ammirato indaga le cause delle peculiarità dei Sami, facendo ampio uso della tecnica del *code-switching*. Allora lo scienziato adopera strumenti linguistici precisi, adeguati ad una descrizione che mira all'esattezza del resoconto, considerando che la società scientifica era il destinatario dell'opera. Il registro linguistico diviene quello dell'altra grande opera che il suo viaggio in Lapponia gli permise di pubblicare nel 1737 ad Amsterdam: *Flora Lapponica: Exhibens Plantas per Lapponiam Crescentes, secundum Sexuale Collectas in Itinere Impensis*. E adotta lo stile dialogico, a domanda risposta, della tradizione trattatistica al cui genere evidentemente attinge (Prisciano, Donato, Snorri, ecc.).

Nel suo *Iter Lapponicum* si legge:

¹⁶ LINNÉ 2016, p. 28. Traduzione di Maria Cristina Lombardi.

¹⁷ *Ivi*, p. 31. Traduzione di Maria Cristina Lombardi.

¹⁸ *Ibid.* Traduzione di Maria Cristina Lombardi.

Cur lapones adeo pedibus celeres? Rp. Sequens est, et causa non unica, sed plurimae, coincidentes. 1. Lapones gå med käger utan klack;

2. *Cursus a teneris asvefactio;*

3. *A laboribus duris libertas;*

4. *Musculorum flexura;*

5. *Esca cranium;*

6. *Parvis contenta*

7. *Tycktes mig att palma pedis var på inre sidan litet mer konkav, än på andra människor;*

8. *äro alla lapparna små, jag såg ännu ingen så stor som jag*¹⁹.

Perché i Lapponi sono tanto veloci? La risposta è la seguente, la causa non è una sola, ma è data dall'insieme di più elementi.

1. I Lapponi camminano con scarpe senza tacco

2. L'abitudine a correre fin dall'infanzia;

3. La libertà dalle dure fatiche;

4. La flessibilità muscolare;

5. La carne come alimento;

6. Si accontentano di poco;

7. Mi è parso che la pianta del piede nella parte interna fosse più concava che negli altri;

8. Tutti i Lapponi sono di bassa statura, non ne ho ancora visto nessuno alto come me²⁰.

Accanto ai due registri, poetico e scientifico, se ne avvertono in sottofondo altri, in particolare toni religiosi introiettati da Linneo fin dall'infanzia, attraverso il padre, pastore luterano, che lo aveva inizialmente destinato alla carriera ecclesiastica, in quanto suo primogenito.

Particolarmente interessanti sono le annotazioni sulla lingua dei Sami, in cui rileva che ne sono assenti i nomi dei mesi, mentre esistono i nomi delle parti del giorno²¹, come le ipotesi etimologiche del loro etnonimo svede-

¹⁹ *Ivi*, p. 39.

²⁰ Traduzione di Maria Cristina Lombardi.

²¹ Immediatamente precedenti e contemporanei di Linneo, sono da menzionare i primi testi editi sulla lingua lappone. Si ricorda *Svenske och Lappeske ABC Bok*, pubblicato in svedese in due edizioni, nel 1638 e nel 1640, che descrive una forma di lappone settentrionale e contiene 30 pagine di preghiere protestanti luterane. Il dialetto sami settentrionale venne descritto nel 1748 per la prima volta da Knud LEEM in *En lappisk Grammatica efter den Dialect, som bruges af Field-Lapperne udi Porsanger-Fiorden*, e in due dizionari, nel 1752 e nel 1768. Più tardi il filologo danese Rasmus RASK si occupò della grammatica

se *Lappar, av lappa kläder, qvod eorum vestes, communiter lappatae*. Lapponi, dagli abiti di stracci, perché le loro vesti comunemente sono rattoppate²².

Come gli archeologi usano la ceramica quale fossile guida, i linguisti usano i prestiti. Analizzando il lessico delle lingue delle popolazioni limitrofe ai territori sami, emerge subito, dall'antichità dei prestiti dai dialetti sami, come questi abbiano influenzato e arricchito il vocabolario delle lingue divenute in seguito, con la nascita degli stati nazionali, dominanti e maggioritarie, e di come i parlanti sami avessero assunto ruoli guida nei confronti dei popoli giunti dai già citati successivi flussi migratori. Linneo perciò nota nel vocabolario sami la determinante influenza della natura sulla lingua: in particolare la grandissima varietà dei termini che esprimono metodi di pesca e di caccia, soprattutto riguardanti la caccia delle renne selvagge poi passati ad indicare modi e luoghi dell'allevamento di renne, testimoniando un'evoluzione sociale alla base dell'attuale organizzazione in gruppi familiari di allevatori. Nel panorama di prestiti nei dialetti svedesi del nord, spiccano i termini indicanti gli elementi naturali, latori di informazioni che le lingue di arrivo recepiscono, indicando chiaramente il ruolo guida, come finemente intuisce Linneo, della popolazione sami, con l'affermazione *Lapparna är våra lärare*: insegnano a procedere in quei territori, a conoscerne sentieri e caratteristiche fisiche, a raggiungere minerali e preziose risorse naturali.

Alcuni esempi: oltre al generico *muohta*, 'neve', *vahca* 'neve fresca', *seañás* 'neve a granuli', *flen* 'neve a strati più duri', *ceavvi* 'neve difficile da scavare', *suovve* 'neve morbida che si attacca agli abiti', *selas* 'senza neve', *oppas* 'neve profonda', *luotkkus* 'neve leggermente sciolta', *joavvggahat* 'neve spesso dopo una nevicata e in un luogo circoscritto'²³. Sono da notare diversi termini per indicare le orme dei vari animali sulla neve, genericamente tradotti in svedese standard (*riksvenska*) *spår* 'orme', termine che non rende giustizia alle informazioni dettagliate in essi contenute, ma rece-

lappone con *Ræsonneret lappisk sproglære efter den sprogart, som bruges af fjældlapperne i Svensk och Lappeske ABC Bok Porsangerfjorden i Finmarken. En omarbejdelse af Prof. Knud Leems Lappiske grammatica* nel 1832, opera cui ancora oggi si fa riferimento, insieme a Jens Andreas FRIIS, *Lappisk Grammatik*, Cappelens förlag, Christiania, 1856.

²² LINNÉ 2016, p. 26. Traduzione di Maria Cristina Lombardi.

²³ KORHONEN 1979, pp. 321-322.

piti a livello dialettale più profondamente, dalla qual cosa si può evincere l'iniziale dipendenza dai Sami di Svedesi e Finlandesi, quando immigrarono in queste regioni, per la propria sopravvivenza. Ne sono eloquenti esempi i termini lapponi *jänkkä* 'piccola palude', invece del finlandese *suo* o dello svedese *myr*, che indicano genericamente 'palude', adottato da entrambe le lingue, *aapa* 'grande palude', mutuato e usato sempre al posto dei generici *suo* e *myr*, o *duottar* 'montagna' passato prima nel finlandese con adattamento fonetico *tunturi* 'montagna' e da lì allo svedese *tundra*²⁴.

Linneo si servì di alcuni parlanti molto anziani che ancora conservavano la memoria dell'origine di alcuni microtoponimi contenenti informazioni sulla fauna e la flora locali nonché su avvenimenti passati. Tramandati solo oralmente, non comparivano nelle carte geografiche, appartenendo a quella che potremmo definire pura geografia mentale. Questi nomi di luogo sono sopravvissuti fino ad oggi, affiancati, durante gli ultimi decenni, dai toponimi svedesi, finlandesi e norvegesi²⁵, testimoni di un tempo in cui ci si spostava senza mappe e memorizzati nei secoli.

Dunque l'altro, così diverso, *borderline*, diremmo oggi, il popolo di confine, non solo abita un territorio pieno di tesori, ma diviene con Linneo anche una guida necessaria e fondamentale per poter sfruttare quei tesori e, per alcuni intellettuali e poeti (schiera inaugurata da Linneo) addirittura un esempio da seguire nello stile di vita semplice e pacifico.

3. JESPER SVENBRO: MERAVIGLIA, MITO E POESIA

Abbiamo quindi il caso di una minoranza che in origine ha guidato e iniziato ai segreti di un'area geografica quelle che poi sarebbero divenute maggioranze dominanti, dapprima dipendenti, poi, una volta in grado di controllare il territorio, addirittura ostili alle popolazioni stanziatevisi precedentemente²⁶.

²⁴ *Ivi*, p. 323.

²⁵ Recentemente, tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 del 1900, in Norvegia e in Finlandia si è cercato di sfruttare la precisione geografica della microtoponomastica sami, usando i toponimi lapponi (fino ad allora spesso solo orali) sulle carte topografiche (MATTISSON 1993, p. 22).

²⁶ Secondo SLUNGA (1965, p. 32), i Sami venivano definiti primitivi dagli Svedesi. Anche i Finlandesi avevano un'idea negativa degli abitanti del Tornedal: un viaggiatore finlandese li definisce come gente sottomessa che parla una lingua poco importante. Le autorità sta-

Le politiche statali di repressione, ghettizzazione, e assimilazione (rispettivamente norvegesizzazione, svedesizzazione e finlandizzazione) si propongono fino alla fine del XX secolo, e costituiscono un aspetto contraddittorio se confrontate con l'accoglienza e la disponibilità mostrata dalle socialdemocrazie nordiche nei confronti di rifugiati politici provenienti da tutto il mondo.

In Svezia è circolato fino a tempi recenti uno slogan ambiguo *Lapp ska vara lapp* 'Sami deve essere Sami', da cui traspariva la non ben celata intenzione di relegare gli allevatori di renne nelle loro regioni, senza contatti con il resto della società svedese.

Vediamo dunque come per secoli il mondo lappone abbia rappresentato nell'immaginario dell'uomo nordico una sorta di universo mitico, dimora dell'*altro*, il diverso, prima concepito come mostruoso, spaventoso, poi utile, affascinante, sapiente, ma anche inferiore, arretrato, disprezzato. Nonostante le posizioni illuminate di Linneo e degli umanisti, forti pregiudizi sono rimasti fino ad epoche recentissime come mostra il film *Sameblod* 'Sangue Sami', di Amanda Kernell, uscito nel 2017, che racconta in *flashback* le vicende di una donna sami, della Lapponia svedese, dalla quale fugge (vi si vedono esperimenti per dimostrare l'inferiorità dei Sami, misurazioni del cranio e di altre parti del corpo, il divieto di parlare la loro lingua, l'obbligo di restare nelle loro terre e di vestire i loro costumi).

È così originale e significativa l'operazione compiuta da Jesper Svenbro nella raccolta poetica *Samisk Apollon och andra dikter* (Apollo dei Sami, o Apollo Lappone), uscita nel 1993. Qui il mondo lappone diviene l'universo mitico primordiale, dove tutti i miti si incontrano e si fondono. Vi si

tali nei primi anni del '90 giudicavano il Nordbotten arretrato a causa della lentezza mentale e della mancanza di iniziativa della popolazione, causa della mescolanza del sangue svedese e finlandese, (KLOCKARE 1982, p. 37). Del resto fino al 1946 i Finni sono definiti dai ricercatori svedesi come meno *framgångsrika* 'di successo' e meno intelligenti, squilibrati, testardi e criminali, (BECKMAN 1966, pp. 58-59). Anche in passato le differenze culturali esistevano tra diversi gruppi etnici, ma se ne era meno consapevoli; con l'avvento del nazionalismo acquistarono proporzioni maggiori e toni pericolosi. Si eliminò l'istruzione nella lingua minoritaria che perse la sua autorità e si iniziò a considerarla residuo di un tempo ormai passato. Alle lingue minoritarie non fu permesso di integrarsi nella vita sociale e politica, nelle istituzioni, e fu esclusa e sempre più accusata di essere *non razionale* e *non moderna*, appartenente alla sfera emozionale, non adatta ad esprimere concetti intellettuali (NELDE / STRUBELL / WILLIAMS 1996, p. 29).

conserva la vera poesia, la natura incontaminata, il pensiero puro, l'efficacia della lingua e del canto.

Interessante è risalire il percorso che conduce Svenbro alla Lapponia poiché si intreccia con vicende familiari che contribuiscono alla sua dimensione spirituale.

Il padre del poeta, pastore luterano, aveva pianificato un viaggio nella Scandinavia del Nord con la famiglia quando Jesper aveva sei anni. Un viaggio, atteso da tutti, che sfortunatamente non fu compiuto per la morte prematura del padre. La Lapponia restò così per il poeta un luogo della mente, un sogno non realizzato, una promessa non mantenuta.

Quando finalmente in età adulta Svenbro riuscì a realizzare il suo sogno, il mondo Sami gli si palesò denso di apparizioni. La sua formazione di studioso di filologia e letteratura classica, soprattutto di poesia, in particolare di Saffo, vide in questo paesaggio, la forza primigenia della natura incontaminata, mitopoietica, creatrice di miti nella mente dell'uomo.

La raffinata rielaborazione dei due universi mitologici, greco e nordico, e la fusione di elementi classici con il mondo lappone, misterioso e remoto nella sua primitiva semplicità, danno luogo, in *Samisk Apollon*, ad un'operazione poetica felice e al tempo stesso complessa che si traduce in un linguaggio dalla sintassi fluida e scorrevole, in cui la potenza delle immagini e dell'invenzione poetica di Svenbro è veicolata da costruzioni sintattiche semplici e lineari.

In realtà gli dèi, nella concezione di Jesper Svenbro, non sono che personificazioni di principi, metafore di desideri e sentimenti che esprimono parte del mistero che è dentro l'uomo nella sua ricerca di varcare il limite del finito.

Da *Samisk Apollon och andra dikter* 'Apollo Lappone ed altre poesie', 1993

Samisk Apollon (Apollo lappone)

För att beräkna Apollons höjd över havet

använde vi en modifierad version av Pythagoras' sats:

snart förstod vi att vi aldrig skulle få tag i

tillräckligt mycket blått för att avbilda guden

där han stod i Lappkolt vid Ammarfjället.

Jaktfalkar kretsade högt i rymden, ripor flög upp,

de femhundra meter höga fjällsidorna

nådde inte ens upp till hans näbbskor

*till vilka Lappmarkens samlade starrgräs
gjorde tjänst som skohö. Hans väldiga slaktkniv
hängde lodrät i bältet vid vänster sida,
slidan var av renhorn, översallad med tecken,
och lika lång som Stora och Lilla Tjulträsk tillsammans.
När guden blottade knivens blåsvarta stål
glimmade det som en stjärnbild där uppe.
Och han skar ett stycke renhjärta åt oss,
och vi förnam hur han gladdes åt norrskenet –
vargrännarguden, Apollon Ly 'keios,
som också är hjordarnas Nómios, nomadguden.
Men strax efter vårdagjämningen kom han på ljusare
och lät fjällvärlden svämma över av sol,
verkliga regnbågar hade nu broderats på Lappkolten,
och ekot av hans jokkar hördes vida omkring –
nu sprack björklövet ut, nu begynte marken
färja sig och le, gröna örter stod i sin ljuvaste flor,
nu återvände den kvittrande svalan till Sameland.
Riktigt nära kom vi väl honom aldrig,
därtill var han för ofattbar där han stod i sin huvudbonad
broderad med stjärnbilden Älgens tindrande krona;
men vetskapen om hans närvaro högt där uppe
tog hos oss formen av ett invärtes leende
som varade i dagar, månader, år²⁷.*

Per calcolare l'altezza di Apollo sul livello del mare usammo una versione modificata del teorema di Pitagora: capimmo presto che non ci saremmo procurati mai abbastanza azzurro per ritrarre il dio là dove stava, nella sua casacca lappone sull'Ammarfjäll. I falchi da caccia volteggiavano alti nello spazio, le pernici volavano in su, i fianchi del monte che si ergevano per cinquecento metri non arrivavano nemmeno ai suoi calzari dalle punte arricciate per i quali tutta l'erba di carice della Lapponia faceva da tappeto. Il suo enorme coltello pendeva dritto dalla cintura sulla sinistra, il fodero era di corno di renna, coperto di segni, lungo come i due laghi Grande e Piccolo Tjulträsk insieme. Quando il dio mostrò l'acciaio nero-azzurro del coltello,

²⁷ SVENBRO 2008, pp. 24-26.

la lama scintillò come una costellazione celeste.
 Ed egli recise un pezzo di cuore di renna per noi
 e lo sentimmo rallegrarsi dell'aurora boreale –
 il dio che corre coi lupi, Apollo Lykeios,
 che è anche Nómios di greggi, il dio nomade.
 Ma subito dopo l'equinozio di primavera gli vennero pensieri più luminosi
 e fece inondare di sole il mondo dell'Alpe,
 arcobaleni veri erano stati ricamati sulla casacca
 e l'eco dei suoi joikar si spargeva in lontananza –
 sbocciarono le foglie di betulla, il terreno cominciò
 a colorarsi e a sorridere, velava le piante verdi una mite fioritura,
 tornarono in Lapponia le garrule rondini.
 Veramente vicini non gli arrivammo mai,
 era troppo incomprensibile là nell'arazzo della sua testa
 ricamato con la corona luccicante della costellazione dell'Alce.
 Ma il sapere la sua presenza in alto, lassù,
 prese in noi forma di un intimo sorriso
 che durò giorni, mesi, anni²⁸.

Apollo (dio della poesia, della musica, dell'arte) viene presentato in cacciasacca lappone e calzari dalle punte arricciate, si muove tra le betulle, sull'Ammarfjäll, con un fodero di corno di renna: qui il dio qui canta *joikar*, sotto la costellazione dell'Alce²⁹.

L'assoluta particolarità della dimensione spaziale è indicata dalla sua incommensurabilità con i normali strumenti a disposizione dell'uomo: il teorema di Pitagora si deve modificare, e non si arriva mai vicini al dio, non

²⁸ *Ivi*, pp. 25-27.

²⁹ L'alce, *Sarva* in lingua Sami, incorpora ben tre costellazioni: l'Auriga, il Perseo e Cassiopea. Proprio la figura di Cassiopea, dalla caratteristica forma a W, disegna le corna dell'animale. Questa grande e ghiotta preda è inseguita nel cielo dai due sciatori *Cuoiga-haegjek*, ovvero le stelle Castore e Polluce dei Gemelli, aiutati da tre cani, i *Galla-bardnek*, le tre stelle della cintura di Orione. Le Pleiadi, nei racconti sami, sono interpretate in diversi modi. Alcuni racconti ci parlano delle Pleiadi come un buco nel cielo da cui arriva il freddo. Altri vedono nelle stelle delle Pleiadi sei ragazze in attesa di marito. Un cacciatore, rappresentato dalle stelle del nostro Orione, dopo una lite con la moglie, si offre di sposare uno di loro ma tutte lo respingono. Furibondo, afferra il suo arco per colpirle ed inizia quindi questa *fuga celeste* che possiamo ancora seguire nei nostri cieli. La terza interpretazione raffigura le stelle delle Pleiadi come un branco di cani guidati da un'anziana signora a caccia della grande Alce. Nelle nostre notti autunnali, possiamo quindi rivivere queste leggende, immaginate millenni fa, tra ghiacci e tundre dal popolo sami.

lo si comprende mai. Altri sensi permettono di avvertirne la presenza, attraverso una sorta di esperienza mistica. La rivelazione della divinità ci cambia, ci conforta, ci ispira, ma resta incomprensibile e lontana. Come questo paesaggio, anch'essa è reale e remota. La stessa sensazione domina il testo seguente, Illuminazione, in cui compare Afrodite. Anche qui si ripresenta il concetto dell'irraggiungibile:

Illuminazione (*Illumination*)

*Av gudinnans kropp såg jag aldrig en skymt,
kunde bara ana dess väldighet i det blå –
blå var Afrodite som Tjulträsket där hon speglades,
Omärkligt leendebland vitaste moln
som svävade långt där nere i himmelsdjupet. [...]
Hon var denna plötsliga våg av värme
som ett ögonblick lät allting uppgå i allt,
som lät söder korsar med norr, väst korsas med öster,
Högt korsas med lågt, nära med fjärran [...]*³⁰

Del corpo della dea non vidi mai un barlume,
potei solo intuirne l'immensità nel blu –
blu era Afrodite come il Tjulträsk dove si specchiava,
impercettibilmente sorridente tra le nubi più bianche
che fluttuavano lontano laggiù, nelle profondità celesti. [...]
'Ella' era quell'ondata improvvisa di calore
che per un attimo fece sconfinare tutto nel tutto,
incrociare il nord col sud, l'ovest con l'est,
incontrare l'alto e il basso, il vicino e il lontano, [...]

³¹

Nella terra dei Sami i confini si cancellano, non c'è né un nord né un sud, né un est né un ovest. Un'esperienza analoga a quella descritta da Gunnar Ekelöf, che Svenbro ha ben presente, quando, in *Jag går in i ditt landskap*, comunica la mistica delle cose, immaginando un paesaggio in cui tutto sconfinava e fluisce, e non esiste est né ovest, nord o sud³². In Ekelöf l'immagine è fatta di elementi reali, alberi, sentieri, luci ecc., ma non sappiamo dove sia quel luogo perché è solo nella sua mente. In Svenbro invece la descrizione della flora e della fauna lappone è localizzabile e raggiun-

³⁰ SVENBRO 2008, p. 328.

³¹ *Ivi*, p. 29.

³² EKELÖF 1955, pp. 88-89.

gibile, e tuttavia indica una visione al di fuori della dimensione quotidiana, dove il tempo ha altre misure, non calcolabili con gli strumenti umani, e il testo allude chiaramente ad una dimensione di eternità.

Poikilóthronos Saffo (*Poikilóthronos Sapphos*)
Saffo var för jojkandet vad Homeros var för epiken, [...]
En dag uppenbarade sig verkligen Saffo-
I min halvslummer, det var sommar:
Hon var liten och mörk i skinnet, iförd sin samedräkt. [...]
Så blå att den tycktes mig överklig:
krage och bröst hade stickats i regnbågens färger,
och jag fuorståd: detta var Poikilóthronos Saffo,
den "konstrikt skerudade, som huar i nomadskolan"
flätade dikter av grenar och rotfibrer,
Hållfasta strofer av vide och björk, av silvertråd,
med tennbroderier och renhorn, med måne och stjärnor[...]³³

Saffo fu per il canto jojk ciò che Omero fu per l'epica: [...]
 E un giorno Saffo mi si rivelò davvero.
 Nel dormiveglia, era d'estate:
 Era piccola e scura di pelle, nella sua tunica lappone
 così azzurra da sembrarmi irreali;
 il colletto e il pettorale erano lavorati ai ferri coi colori dell'arcobaleno,
 ed io compresi: quella era la *poikilóthronos* Saffo,
 'dalla veste ricamata', che qui nella scuola nomade
 intrecciava poesia con rami e radici,
 salde strofe di salice e betulla, con fili d'argento,
 ricami di stagno e osso di renna con luna e stelle [...]³⁴

Qui il poeta usa il verbo *avslöja* 'rivelare', in Lapponia si rivela Saffo, personificazione e metafora della poesia, anche lei nella sua azzurra casacca lappone. Qui si annullano le distanze, in particolare quella tra poesia e natura: i versi sono intrecciati tra radici e rami, salde strofe di salice e betulla; una poesia legata a quella natura così solenne e remota, in cui si sommano tutti gli attributi di tutte le mitologie.

In questa opera di Svenbro, il diverso, l'altro, assume una dimensione mistica, divina. Il poeta riprende qui immagini della tradizione modernista

³³ *Ivi*, p. 33.

³⁴ *Ivi*, p. 34.

svedese: Ekelöf, Tranströmer, quando proprio come loro vuole alludere al mistero cosmico: il sole non voleva saperne di abbassarsi mai (opponendo resistenza al suo normale corso). Qui servono altre categorie, diverse da quelle che usiamo quotidianamente, un diverso in cui purificarsi, che resta diverso.

Uomo e animale vivono in un'indissolubile armonia senza tempo, in perfetta simbiosi tra natura e cultura. In questo mondo remoto che evoca l'universo primordiale anche la poesia deve tornare, per ritrovare le sue origini, dove Apollo e Saffo cantano *joikar*.

Di questo ha dovuto prendere atto il Consiglio Nordico che, mentre la Norvegia si apprestava a riconoscere l'uso ufficiale lingua sami, nel 1991, per la prima volta, conferì il premio annuale ad uno scrittore lappone, Nils-Aslak Valkeapää. L'autore, poeta, musicista, pittore nato nel 1943 a Palojoki, in una famiglia di Sami nomadi, da sempre combatte per la difesa della cultura lappone, soprattutto dei canti *joik*, espressione poetica tipica sami, simbolo dell'anima di questo popolo. È un genere di assolo fortemente ritmico, privo di qualsiasi accompagnamento strumentale, in cui melodia e testo sono inscindibilmente legati. Naturalmente in traduzione, perché si perde la musica delle allitterazioni, la ricchezza del vocabolario della natura, sembrano esperimenti linguistici liberi da schemi sintattici, l'uso dell'io ma in senso collettivo, espressione dell'animo sami, in uno stile concreto, semplice, fatto di atmosfere, espressione dell'amore e della vita di un popolo.

Bibliografia

- ACERBI Giuseppe, *Viaggio al capo-Nord fatto nell'anno 1799*, Lorenzo Sonzogno, Milano 1832.
- BECKMAN Lars, *Ras och rasfördomar*, «Verdandi Debatt» XXVII, Gummertson Boktryckeri AB, Falköping 1966.
- COLLINDER Björn, *Det samiska språket och samernas äldre historia*, in K. H. Dahlstedt/E. Baudou (utg.), *Nord-Skandinaviens historia i tvärvetenskaplig belysning* (Acta Universitatis Umensis. Umeå Studies in the Humanities 24), Umeå 1980.
- EKELÖF Gunnar, *Stroutnes*, Bonniers, Stockholm 1955.
- EKREM Inger / MORTENSEN Lars Boje (eds.), *Historia Norwegie*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, København 2003.
- FRIIS Jonas Andreas, *Lappisk Grammatik*, Cappelens förlag, Christiania 1856.
- GUÐNI Jónsson (utg.), *Bardarsaga Snæfellsás, Íslendingasögur III*, Íslendingasagnautgafan, Reykjavík 1968, [1946], pp. 195-235.
- ITKONEN Erkki, *Uppslagsordet Finnar*, in J. Granlund (red.) *Kulturbistoriskt lexikon for nordisk medeltid*, 2 uppl., Köpenhamn 1981.
- KLOCKARE Sigurd, *Norrbottniska språkstudier 1888-1958*, in S. Huovinen (red.), *Finska språket i Sverige. Finska språket i Tornedalen*, Finn-Kirja, Stockholm 1982, 1-39.
- KORHONEN Olavi, *Samiska benämningar på snö*, NU4, 144, 1979.
- LEEM Knud, *En lappisk Grammatica efter den Dialect, som bruges af Field-Lapperne udi Porsanger-Fiorden*, Millionen, København 1748.
- VON LINNÉ Carl, *Flora Lapponica: Exhibens Plantas per Lapponiam Crescentes, secundum Sexuale Collectas in Itinere Impensis*, Apud Salomonem Schouten, Amsterdam 1737.
- VON LINNÉ Carl, *Lachesis lapponica or a Tour in Lapland*, ed. by Sir James Edward Smith, Richard Taylor & Co., London 1811.
- VON LINNÉ Carl, *Iter Lapponicum: Dei gratia institutum 1732 sumptibus Regiae Societatis Literariae et Scientiarum ad historiam naturalem Laponiae dilucidandam instructum, quod lapides, terras, aquas, herbas, arbores gramina, muscos, quadrupedia, aves pisces et insecta, imo hominum morbos, salutem, dietam, mores vivendique rationem*, P.A. Nordstedt & Söners Forlag, Stockholm 1888.
- VON LINNÉ Carl, *Skrifter av Carl von Linné, Itar lapponicum*, Kungliga svenska vetenskapsakademi, 2 upplagan, Uppsala 1913.
- VON LINNÉ Carl, *Lapplandsresan*, utg. av Mikael Mosesson, Mimer bokförlag, Göteborg 2016.
- MATTISSON Ann-Christin, *Exonymer och endonymer*, in Göran Hallberg et al. (red.), *Nordiska orter och ord: Festskrift till Bengt Pamp på 65-årsdagen den 3 november 1993*, Dialekt- och ortnamnsarkivet, Lund 1993, 158-160.

- NEGRI Francesco, *Viaggio Settentrionale*, Ristampa anastatica della prima edizione, Padova 1700, Collana: Il Genio Vagante, Leading Edizioni, 2000.
- NELDE Peter / STRUBELL Miquell / WILLIAMS Glyn, *Euromosaic. The production and reproduction of the minority language groups in the European Union*, European Commission Document, Luxemburg-Brussels 1996.
- RASK Rasmus, *Ræsonneret lappiske sproglære efter den sprogart, som bruges af fjældlapperne i Svensk och Lappeske ABC Bok Porsangerfjorden i Finmarken. En omarbejdelse af Prof. Knud Leems Lappiske grammatica*, Møller, Købehavn 1832.
- SLUNGA Nils, *Staten och den finskspråkiga befolkningen i Norrbotten Tornedalica*, 3, Luleå 1965.
- SVENBRO Jesper, *Samisk Apollon och andra dikter*, Bonniers, Stockholm 1993.
- SVENBRO Jesper, *Apollo blu*, Edizioni Interlinea, Novara 2006.

L'ALTERITÀ DI STRUENSEE, *DIVERSO* TRA I *DIVERSI*

di

Sergio Ospazi
Monaco di Baviera

La vicenda di Johann Friedrich Struensee, medico tedesco alla corte danese tra il 1768 e il 1772, è nota a livello internazionale grazie al romanzo *Livläkarens besök* di P.O. Enquist¹ (1999) e al film *En kongelig affære* di Nikolaj Arcel (2012). Le due opere scandinave sono solo due tra le centinaia di testi letterari che si sono interessati alla storia di Struensee. Numerosi sono sia i media (non solo romanzi e drammi, ma anche ad esempio alcuni film, due opere liriche e un fumetto) che hanno posto al centro della loro attenzione l'*affaire* danese, sia gli argomenti trattati, dalla politica allo scandalo amoroso, alla morte. Nonostante le differenze tra i testi, un tema risulta comune a molti di essi: Struensee è un *diverso*. A volte è lo straniero di cui non fidarsi, in altri casi il portatore di nuove idee da seguire. È senza dubbio una figura *altra*, che mette in crisi gli equilibri del regno danese. Allo stesso tempo si trova accomunato nella sua *alterità* ad altri due *diversi*: il re affetto da schizofrenia e la regina straniera. In questo contributo verrà dunque presentato lo sviluppo del tema della *diversità* di Struensee attraverso alcuni testi rappresentativi.

LA DIVERSITÀ DELLO STRUENSEE STORICO

Sarà innanzitutto necessario presentare brevemente la figura storica di Struensee e di sottolinearne gli aspetti di alterità, prima di affrontare la rielaborazione letteraria e mediale. Ci si limiterà qui a dati essenziali riguardanti la vita di Struensee². Nato ad Halle nel 1737, egli ricevette un'educa-

¹ Cfr. ENQUIST 1999.

² Cfr. AMDISEN 2002.

zione basata sui principi del pietismo, professato dal padre Adam, pastore protestante. Struensee si distanziò però ben presto dalla religione, optando per la medicina. Già in questa decisione si può vedere un primo fattore di diversità, nella scelta di non seguire la strada del padre. Ottenuto il titolo di dottore di ricerca già a 19 anni, Struensee si trasferì ad Altona, all'epoca città appartenente al regno di Danimarca, per operare come medico cittadino. Divenne ben presto famoso come *Armenarzt* (medico dei poveri) e si dimostrò dottore innovatore. Nell'introduzione di pratiche nuove per l'epoca, come la vaccinazione o l'atto di lavarsi le mani prima delle visite ai pazienti, è rintracciabile un altro elemento di discontinuità, di alterità rispetto al passato. Il periodo di Altona si caratterizza anche per la frequentazione da parte di Struensee di un circolo illuminista, i cui principali membri, Enevold Brandt e Schack Carl von Rantzau, erano molto vicini all'ambiente della corte danese. Anche grazie a queste conoscenze, nel 1768, Struensee venne assunto come medico del re Christian VII, con il compito di prendersi cura del giovane sovrano durante un viaggio che avrebbe condotto il monarca a visitare le più importanti corti europee dell'epoca, in particolare quella inglese e quella francese. Questo viaggio fece avvicinare i due *diversi*, il medico straniero in Danimarca e proveniente da una famiglia non nobile da una parte, il re giovane, inesperto nel suo ruolo e mentalmente instabile dall'altra. Il rapporto di fiducia instauratosi tra i due fu tale da permettere a Struensee di rimanere a corte come medico personale del re. Nella sua breve permanenza alla corte danese, Struensee divenne non solo il favorito del monarca, ma soprattutto assunse, pur se in maniera non ufficiale, la carica di reggente del paese. Ecco dunque un ulteriore segno di diversità: un medico che diventa politico e introduce riforme di stampo illuminista, come la libertà di stampa. La volontà di Struensee di agire da solo e di produrre il maggior numero possibile di decreti, unita alla relazione amorosa con la regina Caroline Mathilde (anch'ella straniera – inglese – ed estranea ai meccanismi tradizionali di corte: una figura *altra*, con cui Struensee ebbe una figlia, Louise Augusta), isolarono il medico e lo resero invisibile alla maggior parte della corte. Il complotto contro Struensee, ordito in particolare dalla matrigna di Christian VII, la regina vedova Juliane Marie, culminò nella notte tra il 16 e il 17 gennaio del 1772, in cui Struensee e la regina vennero arrestati. Dopo essere stato incarcerato e processato, il medico venne decapitato il 28 aprile dello stesso anno: una delle ultime morti *diverse* del regno danese, eseguita ancora brutalmente dal colpo d'ascia di un boia.

LA RICEZIONE DELL'AFFAIRE DANESE - LA FASE PRELETTERARIA

Questa vicenda suscitò subito, già a partire dall'arresto di Struensee, un grande interesse nell'opinione pubblica europea. In questa sede basterà citare la tristezza di Lessing³ alla notizia della morte di Struensee e l'aspra critica di Goethe⁴ nei confronti del pastore Münter, autore di un libro sulla conversione al Cristianesimo del medico durante i mesi trascorsi in carcere (scritto ritenuto oggi opera di finzione)⁵. Questi illustri commenti furono in realtà una netta minoranza nel mare di *pamphlet*, poemetti o componimenti satirici scritti con l'intento di screditare e di insultare la figura del medico. Scopo evidente di queste opere era mettere in contrasto il male assoluto, personificato da Struensee, e la salvezza del regno danese, vista nella figura del monarca. In questo contesto si inserì la voce di un potente, il re Federico II di Prussia, che compose un breve dialogo⁶ nel regno dei morti tra Struensee, il duca di Choiseul e Socrate. Scritto prima della morte di Struensee, il *Gespräch* anticipa la tragica fine del medico, mettendola in ridicolo. Con lo stesso scopo di derisione furono realizzate diverse incisioni grafiche, tra le quali degna di nota è quella del pittore Terkel Kleve, che raffigurò uno Struensee torvo, di profilo, inserito all'interno di un tondo su cui scorre il sarcastico commento «Mala multa struens se perdidit ipse»⁷ (tramando molte cose crudeli, causò la sua stessa fine)⁸. Giocando con il nome del medico, Kleve vede nella sua diversità *maligna* il motivo della sua rovina. In un panorama di assoluta condanna e di scherno nei confronti di Struensee, poche furono le voci a difesa del medico, o quantomeno critiche rispetto alla contrapposizione manichea tra un re buono e indifeso e un reggente malvagio e colpevole. Oltre agli esempi illustri già citati, degne di nota sono le *Authentische Aufklärungen* (1778), cronaca romanzata in cui l'autore mette in luce l'inesperienza di Struensee nel campo della politica, ma ne rivaluta il pensiero e l'intento di riformare la Danimarca.

La fase appena descritta potrebbe essere definita *preletteraria* nella ricezione della vicenda del medico tedesco, in quanto i testi composti non ri-

³ Cfr. LESSING 1988.

⁴ Cfr. GOETHE 1832-1842.

⁵ Cfr. KEITSCH 2000, pp. 131-144.

⁶ Cfr. FRIEDRICH II 1788-1789.

⁷ KENT 2001, p. 222.

⁸ Traduzione mia.

spondevano ad un intento prettamente letterario, ma erano nati principalmente con la volontà di continuare la condanna di Struensee oltre la sua brutale fine. Secondo un articolo⁹ del settimanale tedesco *Der Spiegel*, fino al 1989 erano state prodotte più di 600 opere di finzione sull'*affaire* della corte danese. Dopo una lunga ed attenta ricerca, si può affermare che la maggior parte di questi testi sono ascrivibili alla fase preletteraria, mentre un centinaio di essi sono quelli composti con intento strettamente letterario e aventi Struensee quale protagonista o figura rilevante (sono qui esclusi i casi di singole citazioni del personaggio all'interno di testi riguardanti altre vicende). Una quantità così elevata di contributi stupisce sicuramente, ma pare in parte giustificata dagli elementi topici della materia storica in questione, in particolare lo scandalo amoroso, l'intreccio politico portato avanti dal medico e la morte tragica. Altrettanto sbalorditivo è il numero dei paesi di provenienza degli autori di queste opere, ben 9: non solo Danimarca e Germania, ma anche Svezia, Norvegia, Francia, Italia, Uruguay, Brasile, Olanda. Interessante infine rimarcare, come già rilevato nell'introduzione al presente contributo, come la ricezione della storia di Struensee non si sia limitata al solo campo letterario ma abbia coinvolto altri media, tra cui il cinema, l'opera lirica e il musical.

PRIMI TESTI LETTERARI - IL DILEMMA DI STRUENSEE: AMORE O POLITICA?

Pochi sono i lavori accademici riguardanti la ricezione mediale di questa vicenda: per la loro completezza se ne segnalano solamente due, entrambi di autori tedeschi¹⁰. Secondo questi due testi, il primato nella stesura di un'opera letteraria sul personaggio di Struensee spetterebbe allo studente Johann Ernst Daniel Bornschein, autore di un dramma teatrale in tre tomi tra il 1793 e il 1795¹¹. Se questo è sicuramente accertabile per quanto riguarda l'area tedesca, non si può dire altrimenti per il resto del panorama letterario. A contendere la palma di prima opera sull'*affaire* danese potrebbe essere infatti il testo teatrale *La morte di Brandt e Struensee* di Giovanni Greppi, di cui resta solo una copia, purtroppo non datata¹². Il drammatur-

⁹ Cfr. *Unbeständig Glück* 1989 (articolo non firmato).

¹⁰ Cfr. SCHLÖSSER 1931 e KEITSCH 2000.

¹¹ Cfr. BORNSCHEIN 1793-1795.

¹² Cfr. GREPPI (senza anno di pubblicazione).

go italiano non compose opere dopo il 1797, ragion per cui si può stabilire con probabilità che lo scritto sopra citato fu realizzato o prima o pochi anni dopo rispetto a quello di Bornschein. A prescindere dalla datazione del dramma di Greppi, quest'ultimo si inserisce a pieno titolo nel discorso sull'alterità del medico tedesco, in quanto ne presenta l'unica visione completamente negativa. Se infatti, come si vedrà, le altre opere tendono a mettere in luce positivamente la figura di Struensee (o quantomeno a non screditarla), Greppi fa del reggente alla corte danese un personaggio crudele a tal punto da far avvelenare il re dalla regina.

Questo esempio rimane un *unicum* nell'intera produzione riguardante Struensee. I testi ottocenteschi presentano infatti un protagonista che esce di scena moralmente vincitore nei confronti dei suoi nemici, pur se sconfitto dalla realtà dei fatti. Ciò che però gli autori tendono a mettere a fuoco è principalmente un'altra peculiarità del medico nei confronti degli altri personaggi, ovvero la sua difficoltà nel riuscire a conciliare l'amore per la regina e la situazione politica danese. Se lo Struensee di Michael Beer¹³ (1828) sceglie la via dell'amore, constatando contemporaneamente che questa decisione comporta la sua sconfitta politica, Heinrich Laube¹⁴ (1847) non risolve il dilemma, ma mostra un protagonista comunque orgoglioso sul piano politico, a causa del lascito ai posteri, della rilevanza del suo pensiero che non potrà essere dimenticato: «Wenn ich dann unterliege, dann unterliegt ein Minister Struensee, aber Struensees Geist ist unbeschädigt, und der Geist ist ewig»¹⁵. (Se sarò sconfitto, allora sarò sconfitto un ministro Struensee, ma lo spirito di Struensee rimane intatto, e lo spirito è eterno)¹⁶. Pur proponendo soluzioni diverse alla dicotomia amore/politica, i due autori presentano lo stesso modello di Struensee, un eroe tragico che, riprendendo l'efficace definizione dello studioso Rainer Schlösser, è *Spiegelbild*¹⁷ (immagine specchio) del loro tempo, una sorta di paladino del *Vormärz*.

Di altro stampo risulta la decisione presa dal protagonista del dramma del francese Paul Meurice¹⁸ (1898). Qui Struensee diventa *altro* perché sce-

¹³ Cfr. BEER 1835.

¹⁴ Cfr. LAUBE 1847.

¹⁵ *Ivi*, p. 181.

¹⁶ Traduzione mia.

¹⁷ Cfr. SCHLÖSSER 1931, p. 166.

¹⁸ Cfr. MEURICE 1898.

glie la via del martirio: tra amore e politica non vi è altra soluzione se non la morte. Esemplare in questo senso risulta una battuta del medico nell'ultimo atto: «Vivre pour soi, c'est vegeter, être l'atome. Mourir pour tous, c'est vivre, être l'homme, tout l'homme»¹⁹. (Vivere per se stessi significa vegetare, essere l'atomo. Morire per tutti significa vivere, essere l'uomo, l'uomo nella sua interezza)²⁰. Meurice afferma dunque che l'alterità di Struensee non sta nel non scegliere tra amore e politica, ma nella decisione di morire come affermazione di sé.

LA FORZA DI STRUENSEE NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

La soluzione adottata dallo Struensee di Meurice risulta drastica, ma chiude il dilemma tra amore e politica. I testi di inizio Novecento superano questo problema, mostrando un protagonista sicuro di sé e fermo nelle proprie decisioni. Iniziatore di questa svolta nella ricezione della figura è il dramma di Otto Erler²¹ (1916). Qui l'autore opta per due personaggi principali forti, il medico e la regina, dimostrando che Struensee può essere rappresentato come figura drammatica forte e negando allo stesso tempo l'affermazione di Hebbel del 1863, secondo la quale Struensee non sarebbe stato personaggio teatrale, in quanto anti-amletico: mentre Amleto pensa e non agisce, Struensee non pensa e agisce²². Secondo Erler, invece, il medico dispone di grande forza decisionale, sia nell'amore, aiutato dalla regina, che nella politica, poiché affronta a viso aperto Juliane Marie. Questo sviluppo della figura di Struensee viene portato avanti anche dalle prime versioni cinematografiche a noi pervenute, *Die Liebe einer Königin* (1923) e *The Dictator* (1935). La diversità del protagonista viene fissata così anche visivamente: entrambe le pellicole insistono sulla figura di Struensee in primo piano e spesso solitaria nell'inquadratura, per metterne in luce l'importanza rispetto agli altri personaggi. In questo contesto si inserisce il romanzo dell'austriaco Robert Neumann²³ (1935). Già solo il sottotitolo risulta programmatico: dottore, dittatore e favorito. Neumann raggiunge l'apice nella

¹⁹ *Ivi*, p. 50.

²⁰ Traduzione mia.

²¹ Cfr. ERLER 1916.

²² Cfr. HEBBEL 1904.

²³ Cfr. NEUMANN 1989.

caratterizzazione di uno Struensee sopra tutto e tutti in ogni campo: medicina, politica e amore. Questo *climax* ascendente nella decisionalità del protagonista arriva al suo massimo con il dramma *Der Sturz des Ministers* di Eberhard Wolfgang Möller²⁴ (1937). Qui la figura di Struensee viene portata all'estremo: si propone come salvatore tedesco della Danimarca, tentando di imporre se stesso e il suo pensiero. Il dramma, di evidente ed esibito intento propagandistico nazista, risulta sicuramente il testo più eccessivo nella ricezione dell'*affaire* danese. Quasi a testimoniare che una tale iperbole non può essere né raggiunta né superata, la produzione su Struensee si arresta negli anni '40 e '50, se si fa eccezione per poche opere senza particolare rilievo, almeno per quanto riguarda la caratterizzazione della figura come *diverso*.

GLI ANNI '70 E '80: STRUENSEE MISTERIOSO

Il discorso sull'*alterità* del medico tedesco ritorna centrale grazie a tre testi differenti tra loro nelle scelte, ma simili nella decisione di rendere Struensee una figura misteriosa. Archetipico in questo senso si rivela il racconto breve del danese Frank Jæger²⁵ (1973), il cui titolo, *S.*, fa presagire l'indecifrabilità del protagonista. Struensee è qui infatti comparsa, presenza fantasmatica, con cui pochi dei personaggi hanno avuto contatto diretto, ma di cui tutti parlano. Questa sfuggevolezza del medico viene estremizzata al massimo da Sven Holm (1977) nel suo primo testo teatrale, *Struensee var her*²⁶. Struensee è stato qui, suggerisce il titolo, ma il lettore/spettatore non lo vede mai. Il reggente di Danimarca non compare, non parla mai, non è presente tra i personaggi, ma, come nel racconto di Jæger, è sulla bocca di tutti. Dieci anni più tardi, Sven Åge Madsen (1987) riporta Struensee al centro della scena nel suo dramma *Dødens teater*²⁷, mantenendo però il protagonista in un'atmosfera sospesa. Tutto il dramma si svolge durante i quattordici secondi che intercorrono tra il primo tentativo – fallito – del boia di decapitare il reggente danese e l'effettiva esecuzione della condanna a morte. Il re, la regina e il medico si trovano sul luogo

²⁴ Cfr. MÖLLER 1937.

²⁵ Cfr. JÆGER 1973.

²⁶ Cfr. HOLM 1977.

²⁷ Cfr. MADSEN 1987.

della fine tragica e in un lungo *flash back* ripercorrono la vicenda che li ha visti protagonisti. Alla fine, solo attraverso la rivisitazione del momento della morte, Struensee può raggiungere a posteriori la sua catarsi e affermare la sua eccezionalità, la sua diversità.

LA POSSIBILITÀ DEL DIVERSO, OVERTO STRUENSEE SECONDO ENQUIST

Gli ultimi tre testi analizzati si distinguono per la loro peculiarità nella caratterizzazione della figura del medico, ma a cambiare e determinare la ricezione dell'*affaire* danese negli anni 2000 (ancora fino a oggi) è il romanzo di Per Olov Enquist, pubblicato in Svezia nel 1999. Innanzitutto, quest'opera ha il merito di aver fatto conoscere la vicenda in questione anche al di fuori della Scandinavia. Inoltre, lo scrittore di Hjöggöle segna un punto di non ritorno nella rappresentazione di Struensee. È infatti nel contrasto con gli altri personaggi, anch'essi dei *diversi*, che il medico di corte emerge nella sua eccezionalità. Sono tre in particolare le figure con cui Struensee si trova a confrontarsi all'interno della narrazione enquistiana. Innanzitutto, Guldberg: Enquist lo presenta come antitesi totale del medico. Quest'ultimo esce sconfitto nel presente del romanzo, ma risulta vincitore nel futuro, perché ci si ricorderà della sua era a corte; il primo – Guldberg – trionfa nei fatti, perché, dopo la morte del nemico, governerà per 12 anni, ma viene sconfitto nel futuro, perché nessuno avrà memoria della sua reggenza a corte. Mentre Struensee è il taciturno²⁸ che si dedica alla lettura di filosofi materialisti, Guldberg è un nano, castrato, meschino e opportunista, che trama nell'ombra contro il medico e fa di questa lotta la sua unica ragione di vita. Guldberg assurge quindi a immagine rovesciata di Struensee, ne costituisce l'anti-figura, è *altro* rispetto al suo opposto, ma ne è contemporaneamente legato, perché senza l'esistenza del medico verrebbe a mancare il senso stesso della sua vita.

Se in questo contrasto Struensee risulta personaggio a tutto tondo, superiore rispetto a Guldberg, più complessa appare la sua relazione con gli altri due *diversi*. Nei confronti del re si crea subito complicità, fin dal primo incontro²⁹: entrambi sono figure *altre*, perché credono in un illuminismo di azione, realizzabile nel regno di Danimarca. Questo reciproco

²⁸ Cfr. ENQUIST 2001, passim.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 133-135.

rapporto di fiducia nasce tra un re (il padrone) e un medico (il servo che lo aiuta), ma cresce gradualmente con un ribaltamento dei ruoli: Struensee diventa il padrone, fa le leggi, mentre il sovrano viene lasciato al ruolo di aiutante, è il suggeritore delle manovre del medico, ma non più il direttore delle operazioni. Giunti al culmine del rovesciamento di questa dialettica tra servo e padrone, Struensee perde il controllo della situazione³⁰, sia politicamente, perché le leggi da lui stesso promulgate si rivoltano contro di lui (pubblicazione di pamphlet che lo screditano), sia nel rapporto con il re, perché non riesce a guarirne la schizofrenia. Struensee fallisce nel presente del romanzo perché non è in grado di mettere insieme la sua diversità con quella di Christian VII. È uno dei principali dilemmi che attraversa la narrazione enquistiana e che viene rappresentato dall'immagine di una fiaccola nera³¹ quale simbolo di un illuminismo irrisolto e forse irrealizzabile, perché nato dalla mente di un sovrano pazzo. Il medico, *diverso* a corte, si fa coinvolgere da un altro *diverso* (il re) e viene incastrato nel suo sistema *altro*, senza trovare una via d'uscita.

Anche nel rapporto tra Struensee e la regina si riscontra una situazione problematica. La relazione nasce con diffidenza, soprattutto da parte di Caroline, che vede nel medico un personaggio troppo legato al re, che lei non riesce a comprendere. La svolta avviene durante uno dei primi incontri, nel parco del castello. Il dialogo tra i due si conclude in questa maniera:

Hon började gå. Så stannade hon upp, vände sig om, och frågade snabbt: – Ni är ju främling vid hovet. Det var inte en fråga. Det var ett konstaterande. Det skulle placera in honom. Och det var då han sagt, som en självklarhet, alldeles naturligt, de absolut rätta orden: – Ja. Som Ni, Ers Majestät. Hon hade då inte kunnat hejda det. – I så fall, hade hon sagt snabbt och uttryckslost, får ni lära mig att rida³².

Aveva mosso qualche passo. Poi si era fermata, si era voltata, e aveva chiesto alla sprovvista: «Voi siete uno straniero a Corte, no?» Non era una domanda. Era una constatazione. Che lo rimetteva al suo posto. Ed era stato allora che lui aveva detto, come esprimendo un fatto evidente, con parole semplici, assolutamente appropriate: «Sì. Come Voi, Vostra Maestà.» Lei fu allora incapace

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 194-199.

³¹ Cfr. *ivi*, passim.

³² ENQUIST 1999, p. 162.

di trattenersi. «In tal caso», aveva detto in fretta e con voce inespressiva, «avete il permesso di insegnarmi a cavalcare»³³.

La regina tenta qui di distanziarsi dal medico, affermandone la diversità. Struensee le fa però notare come questa diversità li accomuni: sono entrambi stranieri a corte. Questa constatazione ribalta la freddezza di Caroline, che inizia proprio in questo momento il suo processo di consapevolezza di essere sì figura *altra* rispetto al mondo della corte, ma di avere al contempo trovato un alleato nell'*alterità*. Raggiunta la maturità in questo percorso con l'esplosione della passione amorosa tra i due, è la regina a prendere il comando su Struensee, sia nella relazione privata che nel pubblico, politicamente. Ella indica al medico come l'unica via possibile per esercitare il potere sia accettare il *grande gioco*³⁴ della politica, confrontarsi a viso aperto con l'avversario. Anche in questo caso Struensee si fa travolgere dalla paura e viene sconfitto dal complotto ordito da Guldberg e Juliane Marie.

Se il protagonista si rivela antieroe nel presente del romanzo, perché non guarisce né Christian dalla schizofrenia né la Danimarca dalla sua politica ancorata al passato, risulta invece eroe per il futuro, o quantomeno portatore di idee non realizzabili nel suo periodo a corte, ma fruttuose per i posteri:

*Men till slut var det ändå något annat, och viktigare, som blev kvar av Struensees tid. Inte biologin, inte bara handlingarna, men en dröm om människans möjligheter, detta det allra heligaste och mest svårångade, det som fanns som en envist kvarhängande flöjtton från Struensees tid, och som inte lät sig avhuggas*³⁵.

In fin dei conti, fu qualcosa d'altro, e di più importante che restò del regno di Struensee. Non la biologia, non solo le azioni, ma un sogno sulle possibilità dell'uomo, ciò che vi è di più sacro e di più difficile da catturare, ciò che continua ad aleggiare nell'aria come l'insistente suono di un flauto dal tempo di Struensee, e che non si lasciò decapitare³⁶.

In ultima analisi, Struensee è per Enquist un *diverso* tra i *diversi* e può affermare la sua *alterità* solo dopo la morte, assurgendo a simbolo univer-

³³ ENQUIST 2001, p. 135.

³⁴ Cfr. *ivi*, passim.

³⁵ ENQUIST 1999, p. 387.

³⁶ ENQUIST 2001, p. 396.

sale delle possibilità dell'uomo. Questa prospettiva, che rende il medico tedesco una figura quasi eterna e fuori dal tempo, risulta di fondamentale importanza per la ricezione successiva di questa vicenda. Gli autori che si confrontano con il personaggio di Struensee non possono fare a meno di prendere in considerazione la soluzione proposta da Enquist.

STRUENSEE POST ENQUIST: IL DIVERSO UNIVERSALE

Ciò accade inevitabilmente nelle opere più strettamente legate a *Livläkarens besök*, ovvero le trasposizioni mediali che ne sono state tratte: la versione audio-libro tedesca (2002), l'opera lirica di Bo Holten (2009) e la rappresentazione teatrale con la regia di Johanna Garpe (2015). Al di là di queste trasposizioni, l'influsso enquistiano rimane evidente anche in altre opere, che si possono dividere sommariamente in due categorie per il modo in cui affrontano la vicenda: una strada che potremmo definire *pop*, destinata principalmente all'intrattenimento, e un percorso invece più colto, volto a riscoprire lo Struensee storico per renderlo personaggio universale.

Iniziatore della prima linea è il musical *Hofskandalen* (2002), che raggiunge la soluzione enquistiana nella seconda parte, incentrata sulla tragica fine del medico. Più interessante risulta soffermarsi brevemente sulla prima sezione dell'opera in questione, in quanto essa propone una caratterizzazione ironica di Struensee. Tale risultato è raggiunto attraverso canzoni comiche intonate dagli avversari di Struensee, sia da quelli classici, come Guldberg e Juliane Marie, che da veri e propri tipi comici, come i giardinieri e gli scrivani di corte. Se i primi puntano il dito sull'assenza di religiosità del medico, i secondi offrono una visione sarcastica di Struensee, ponendo l'accento sugli aspetti erotici o sul tormento causato al re. Alla fine, anche in questa parte più leggera dell'opera, risulta vincitrice la *diversità* del medico sbeffeggiato. Sono gli stessi avversari a constatarlo. Programmata ed esemplare in tal senso si rivela la canzone numero 7, i cui primi versi recitano così:

FØRSTESKRIVEREN: Pas på Struensee!! Han kan ikke bare sættes i en parentes!! Hvem bestemmer over sager,/ hvem bestemmer over klager,/ hvem bestemmer hvilke akter, der skal ses?/ SKRIVEKOR: Det gør Struensee!»³⁷.

³⁷ BRUNSE 2002, p. 12.

Primo scrivano: State attenti a Struensee!/ Non può solo essere messo tra parentesi!/ Chi decide sulle questioni,/ chi decide sulle lamentele,/ chi decide quali atti debbano essere consultati?/ Coro degli scrivani: È Struensee!³⁸.

A metà strada tra una rappresentazione più leggera ed una più colta si trova invece il film di Nikolaj Arcel, *En kongelig affære* (2012). Quest'opera, pur non essendo tratta ufficialmente dal romanzo di Enquist, ne riprende alcuni episodi e giunge a conclusioni simili. Diversa risulta però la cornice in cui è inserita la vicenda: è infatti la regina, soprattutto ad inizio e fine pellicola, a narrare gli eventi e la *diversità* che accomuna lei e il medico e che ella ritiene fondamentale raccontare alle generazioni future, a partire dai suoi figli, il futuro sovrano Federico VI, nato dopo il matrimonio con Christian, e Louise Augusta, frutto della relazione con Struensee. Arcel opta per dei personaggi meno complessi rispetto a quelli proposti da Enquist e crea così una versione della vicenda più accessibile al grande pubblico, facendo di Struensee un vero e proprio paladino dell'illuminismo, anche grazie all'efficace interpretazione di Mads Mikkelsen.

Volgendo lo sguardo alla seconda strada accennata in precedenza, quella più colta, è necessario citare in primo luogo la storia controfattuale scritta da Michael Alexander Langkjær³⁹, che ipotizza cosa sarebbe successo se il medico non fosse stato giustiziato, ma avesse resistito al complotto e governato per i successivi 20 anni, fino al 1792. È Struensee stesso a raccontare in prima persona la sua vicenda dopo il 1772 e a concludere che la possibilità per il futuro è rappresentata dalla successione biologica, ovvero dalla figlia Louise Augusta.

Sempre partendo dalla storia, ma manipolandola a suo piacimento e con toni fortemente parodistici, è significativo ricordare uno degli ultimi romanzi di Dario Fo, *C'è un re pazzo in Danimarca*⁴⁰ (2015). Qui il vero protagonista è il re, *diverso* per eccellenza in quanto figura di un pazzo che vuole portare la ragione in Danimarca, mentre Struensee è *altro* nella sua funzione di archiatra e di luminare, nel suo ruolo ancillare nei confronti del sovrano. L'alterità del medico si rivela anche nel suo essere il più erudito tra tutti i personaggi: nella finzione, Fo propone uno Struensee che scrive

³⁸ Traduzione mia.

³⁹ Cfr. LANGKJÆR 2001.

⁴⁰ Cfr. Fo 2015.

un diario in latino su pagine di pentagrammi. Riprendendo Enquist, Fo immagina che il medico possa manifestare la sua diversità dopo la morte. Se però nel romanzo svedese questo postulato rimaneva simbolico e concludeva la narrazione, in Fo ciò si concretizza da una parte in maniera seria, seguendo la linea di successione (qui non biologica: è Federico VI a mettere in pratica le idee del medico del padre), dall'altra in modo totalmente sarcastico, con il fantasma di Struensee che compare dopo la morte a tormentare i sonni di Juliane Marie.

Un ulteriore testo da citare è anche l'ultima opera uscita cronologicamente, ovvero il primo volume della *graphic novel* di Karoline Stjernfelt⁴¹ (2015). Il progetto della fumettista danese prevede la pubblicazione di altri due volumi: dopo il primo, incentrato sulla figura del re, seguiranno nei prossimi anni un secondo tomo, dedicato alla regina, e un terzo, con protagonista il medico. Già solo da questo intento risulta evidente la volontà di trattare i tre attori principali della storia con pari dignità. Per quanto riguarda il discorso sulla diversità, Struensee lascia un segno decisivo e nel solco della linea enquistiana nel primo volume, pur essendo poco presente. Esempio a tal proposito risulta il prologo, in cui Struensee, dopo la morte, appare a Caroline Mathilde in un bosco innevato e proclama l'immortalità delle loro azioni⁴².

Concludendo, si può affermare che la ricezione della vicenda di Struensee sia giunta alla sublimazione della figura come personaggio eterno ed universale. Dopo esser stato deriso nei mesi immediatamente precedenti e successivi alla morte, essere stato il *diverso* indeciso tra amore e politica nell'Ottocento, la figura forte e decisa nel primo Novecento, quella misteriosa negli anni '70 e '80, Struensee risulta nella trasposizione odierna un personaggio che parte dalla storia per affermarsi al di fuori del tempo, *diverso* tra i *diversi* (il re e la regina).

⁴¹ Cfr. STJERNFELT 2015.

⁴² Cfr. *ivi*, pp. 3-7.

Bibliografia

- AMDISEN Asser, *Til nytte og fornøjelse. Johann Friedrich Struensee (1737-1772)*, København 2002.
- BEER Michael, *Struensee*, in Michael Beer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard von Schenk, Leipzig 1835, 285-508.
- BORNSCHEIN Johann Ernst Daniel, *Friedrich Graf von Struensee oder das dänische Blutgerüst*, Kopenhagen, Flensburg, Altona 1793-1795.
- BRUNSE Niels, *Hofskandalen. Sangene fra Bent Fabricius-Bjerres musical – med tekst af Niels Brunse*, København 2002.
- ENQUIST Per Olov, *Livläkarens besök*, Stockholm 1999.
- ENQUIST Per Olov, *Il medico di corte*, Milano 2001.
- ERLER Otto, *Struensee. Drama in fünf Aufzügen*, Leipzig 1916.
- FO Dario, *C'è un re pazzo in Danimarca*, Torino 2015.
- FRIEDRICH II, *Hinterlassene Werke Friedrichs II. Königs von Preußen*. Band 6, Kempten 1788-1789.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Goethes Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand*, hrsg. von Eckermann und Rieme. 33. Band, Stuttgart, Tübingen 1832-1842.
- GREPPI Giovanni, *La morte di Brandt e Struensee. Tragedia*, Roma (senza anno di pubblicazione).
- HEBBEL Friedrich, *Sämtliche Werke*, Band 5, Leipzig 1904.
- HOLM Sven, *Struensee var her*, Odense 1977.
- KEITSCH Christine, *Der Fall Struensee – ein Blick in die Skandalpresse des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Hamburg 2000.
- KENT Neil, *The Soul of the North. A Social, Architectural and Cultural History of the Nordic Countries, 1700-1940*, London 2001.
- LANGKJAER Michael Alexander, *Min Vilje er min Skæbne*, in R. Dahlberg (redigert af), *En anden historie. Ni alternative Danmarkshistorier*, Viborg 2001, 63-135.
- LAUBE Heinrich, *Struensee*, Leipzig 1847.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von W. Barner et al., Band XI/2, Frankfurt a. M. 1988.
- MADSEN Sven Åge, *Dødens teater*, København 1987 (copione teatrale dattiloscritto).
- MEURICE Paul, *Struensée*, Paris 1898.
- MÖLLER Eberhard Wolfgang, *Der Sturz des Ministers*, Berlin 1937.
- NEUMANN Robert, *Struensee. Doktor, Diktator, Favorit und armer Sünder*, Frankfurt a. M. 1989.
- SCHLÖSSER Rainer, *Struensee in der deutschen Literatur*, Altona 1931.
- STJERNFELT Karoline, *I morgen bliver bedre. 1. Kongen*, København 2015.
- Unbeständig Glück*, «Der Spiegel», 43 (1989), Heft 2, 144-150 (articolo non firmato).

CHI HA PAURA DEL LUPO CATTIVO?

BANDITI E FUORILEGGE NELLA SCANDINAVIA MEDIEVALE

di

Francesco Sangriso

Genova

Alterità ed esclusione si accompagnano nella cultura nordica antica nella rappresentazione linguistica dell'escluso per eccellenza, colui che, avendo posto in essere atti considerati particolarmente riprovevoli, viene posto fuori, all'esterno (*út*) dell'ambito circoscritto ove si svolge la vita del consorzio sociale ed è costretto a vagare nello spazio indistinto della foresta (*skóggangr - skógarmaðr*).

Alla dimensione topologica del reietto si accompagna la definizione animalesca come 'lupo' (*úlfr - vargr*), non solo contrassegno dell'efferatezza degli atti compiuti, ma vera e propria metamorfosi bestiale che rivela l'essenza del fuorilegge: un essere malvagio ed aggressivo situato oltre i limiti dell'umano e partecipe a pieno titolo del consesso delle entità facenti parte di quella *polarità negativa* che condurrà alla conflagrazione finale.

Il dato più significativo che si rileva in questo ambito è la sostanziale continuità linguistica: identici sono, infatti, i costituenti che individuano la condizione del soggetto *bandito* dalla comunità, rilevabili in fonti almeno apparentemente molto diverse fra loro, per tipologia, struttura, contenuto ed epoca di composizione.

Attraverso il confronto fra esse, potrà delinearsi una precisa connessione fra linguaggio narrativo, parola poetica e regolazione normativa. Si tratta della testimonianza tangibile di un inestricabile connubio fra dimensione sacrale, aspetto mitico e frammenti di un nascente vocabolario giuridico, che proprio nell'elemento mitico-sacrale trova il suo fondamento originario.

L'istituto del bando dalla comunità è, innanzitutto, la conseguenza di un processo di strutturazione della comunità stessa e, in particolare, dell'assoggettamento ad un potere monocratico, come accade in Norvegia al momen-

to dell'affermazione, ancorché limitata sul piano territoriale, del nascente potere regale.

A ciò consegue l'allontanamento di coloro che a tale potere si oppongono, non solo in quanto avversari sul piano militare, ma, anche e soprattutto, quali testimoni di una diversa ed opposta concezione del potere, che prescinde totalmente dall'elemento territoriale.

Il vichingo non è più solo colui che intraprende spedizioni militari marittime con lo scopo di compiere razzie ed accumulare ricchezze ma, anche, chi compie attività di pirateria e saccheggio per contrapporsi ad un'autorità regale che ha assunto il potere nel paese da cui lo stesso vichingo proviene e da cui è stato scacciato.

In questo ambito la vicenda più significativa è rappresentata dal conflitto fra *Haraldr inn hárfagri* (Araldo bellachioma, il primo, presunto, re *unificatore* della Norvegia) e Hrólfr il vichingo.

Si tratta del personaggio che verrà consegnato alla storia con il nome di Rollone e che nel 911 riceverà da Carlo il Semplice il territorio che diventerà il ducato di Normandia.

Hrólfr compie un gesto che determina la piena e definitiva rottura dei suoi rapporti con re Haraldr: di ritorno da una delle sue spedizioni marittime, approda nella regione di Vík e su una spiaggia comincia a macellare il bestiame da lui raziato, un codice comportamentale assolutamente incompatibile con il nuovo assetto di potere e così re Haraldr fa proclamare, in un *þing*¹ da lui stesso convocato, Hrólfr *útlagr af Nóregi* (bandito dalla terra di Norvegia)².

Hildir, madre di Hrólfr, cerca inutilmente di ottenere la clemenza di re Haraldr e il testo riferisce che, di fronte all'esito infruttuoso della sua supplica, la donna compone e declama una strofa indirizzata al sovrano:

*Hafnið Nefju nafna,
nú rekið gand ór landi
horskan hólða barma.
Hví bellið því stillir?
Illt's við úlf at ylfask*

¹ Con questo termine si indica l'istanza assembleare che poteva avere sia la funzione di dettare regole per gli appartenenti alla comunità, sia di dirimere controversie pronunciando giudizi in merito.

² *Hsi.* XXIV, p. 123.

*Yggs valbríkar slíkan,
muna við hilmis hjardír
hægr, ef hann renn til skógar³.*

Scacciate chi di Hrólfr *nefja*⁴ porta il nome
scacciate il saggio, di possidenti fratello,
siccome belva, dal paese.
Signore, perché così colpisci
Siffatta inimicizia con tal guerriero
soltanto male sortirà. Parco di riguardi
sarà lui con il regal branco di armati
se bandito nel bosco fuggirà.

Questa *lausavísa* costituisce probabilmente la più compiuta e problematica rappresentazione letteraria del concetto di *bandito* all'interno dell'antica letteratura norrena e presenta già sul piano formale una straordinaria particolarità.

Il componimento è svolto in *dróttkvætt*, il metro che si addiceva per le composizioni dedicate ad un sovrano⁵, ma in questo caso, se il destinatario è un re, certo non si tratta di versi celebrativi ma di un implacabile atto di accusa che, come si vedrà, giunge addirittura ad attribuire al potere regale quella stessa natura bestiale e assassina che viene imputata al fuorilegge.

Nei versi il reietto è definito, innanzitutto, *gandr*. Si tratta nell'unico caso nell'ambito della poesia scaldica in cui il sost. m. *gandr*⁶ indica un soggetto qualificato come malfattore. Il sostantivo ha una forte connotazione misterico-sacrale di non agevole interpretazione e le scarse occorren-

³ *Hsi.* XXIV, pp. 123-124.

⁴ Lett. 'dal grande naso' (FINNUR Jónsson 1931, p. 424).

⁵ La strofa (*vísa*) è costituita da otto versi e si articola in due semistrofe (*belmingar*). Ogni verso si compone di sei sillabe tre delle quali con accento primario. I versi dispari contengono due suoni allitteranti, intendendosi come allitterazione la ripetizione regolata all'interno del verso di un primo elemento marginale sillabico, che può essere sia una consonante sia una vocale. I versi dispari, a loro volta, allitterano con il suono omologo che si trova nella prima sillaba accentata del verso pari successivo. Ogni vocale o dittongo può allitterare con qualsiasi altra vocale. I versi pari contengono una rima piena (*aðalhending*) ed i versi dispari un'assonanza (*skothending*) ove si ha identità dell'elemento consonantico e diversità dell'elemento vocalico fra le due sillabe.

⁶ Il sostantivo trova corrispondenza nella radice IE **gw|hen* con il significato di 'batte-re, colpire', da cui an. *gunnr* 'battaglia', ata. *gund-fano* 'bandiera di guerra' e an. *gandr* 'bastone' (POKORNY 1959, p. 491-493; v. anche DE VRIES 1977, p. 155).

ze rendono estremamente ardua l'individuazione dell'esatta valenza del costituente.

In questo senso la descrizione del rituale sciamanico che si svolge nella terra dei Finni, contenuto nella *Historia Norwegie*⁷, costituisce una testimonianza particolarmente significativa per cercare di individuare se non l'esatto significato, almeno lo spettro semantico possibile sotteso a *gandr*.

Questa narrazione è caratterizzata da un forte atteggiamento di condanna, in nome della fede cristiana, nei confronti di quelle che, secondo l'anonimo autore del testo, sono considerate perniciose e diaboliche superstizioni⁸.

⁷ Redatta in latino intorno al 1170. Si ritiene che il testo sia stato scritto in connessione con la costituzione dell'arcidiocesi di Niðaróss che sarà sanzionata in occasione della visita, nel 1152, del legato pontificio Nikolas Breakspear (il futuro papa Adriano IV).

⁸ EKREM / MORTENSEN 2003, pp. 60-63. «Vi sono alcuni di loro che dal volgo stolto ed ignorante sono venerati quasi fossero profeti e, su qualsiasi cosa siano interpellati, formulano una messe di predizioni per mezzo di un immondo spirito che chiamano *gandus* e questi pronostici vengono creduti. Inoltre attraggono a sé, da luoghi lontanissimi, gli oggetti che desiderano in modo stupefacente e rivelano, quasi fosse un miracolo, l'esistenza di tesori nascosti in luoghi remoti. Una volta, alcuni cristiani giunti per commerciare, sedevano al tavolo fra i Finni quando la padrona della dimora ove si trovavano cadde improvvisamente a terra e spirò. Mentre i cristiani provarono grande dolore per questa disgrazia, i Finni non mostrarono alcuna afflizione e spiegarono che la donna non era morta ma trascinata via dai *gandis* dei suoi nemici e che loro l'avrebbero presto riportata indietro. Allora un esperto in arti magiche stese un tessuto, sotto cui egli si preparava per declamare empie e mortifere formule incantatorie, e con le braccia distese, levò in alto un oggetto a forma di piccolo vaso, dal sinistro suono, decorato con minute raffigurazioni di cetacei e cervi con briglie, ciaspole e un piccolo vascello dotato di remi. Con questi mezzi il demoniaco *gandus* era in grado di attraversare cumuli di neve così come profondi laghi e oltrepassare i pendii delle montagne. Tenendo quell'oggetto, l'esperto in arti magiche dopo aver intonato per lungo tempo formule incantatorie e compiuto grandi balzi, s'abbatté al suolo. Sembrava un etiope, tanto s'era fatta scura la sua pelle, e schiumava dalla bocca come se fosse in preda a una rabbiosa follia. Squarciato era il suo ventre e, infine, con un assordante strepito bestiale fece erompere lo spirito. In seguito fu consultato un altro esperto in arti magiche in ordine a quanto accaduto ai due. Costui praticò analogo sortilegio ma non con lo stesso effetto; la padrona della dimora si rialzò completamente risanata ed egli rivelò loro che il maestro d'arti magiche era venuto a morte a seguito di questi eventi: il suo *gandus* aveva assunto la forma di un cetaceo e stava attraversando velocemente un lago quando ebbe la sventura di imbattersi in un *gandus* ostile che aveva assunto la forma di aste di legno appuntite che, nascoste sul fondo del lago, erano penetrate nel ventre della creatura marina. Quanto accaduto era reso manifesto dalla morte del maestro d'arti magiche nella dimora».

Dalla descrizione contenuta nella *Historia Norwegie* si evince che il *gandr* è un'entità che si manifesta come uno spirito, evocato da un soggetto dotato di particolari poteri. Il *gandr* può assumere diverse forme presentandosi di volta in volta come animale, oggetto (es. strumento divinatorio) o fenomeno naturale.

Il polimorfismo è, quindi, il tratto caratterizzante dell'entità denominata *gandr* e tale polimorfismo comporta che esso possa manifestarsi e sostanziarsi in soggetti animati dotati di poteri straordinari.

Il sost. *gandr* è, infatti, elemento costitutivo dei nomi di due esseri che hanno un ruolo determinante nell'universo mitico.

Il serpe di Miðgarðr (*Jormungandr*)⁹ e il lupo Fenrir (*Vánargandr*), ambedue definiti con appellativi in cui compare *gandr*, saranno fra i principali artefici della conflagrazione finale¹⁰. Essi sono il simbolo di una negatività assoluta, entità mostruose dotate di un'intrinseca e inesauribile aggressività.

In particolare, *Vánargandr*¹¹ è l'appellativo che identifica il lupo Fenrir (*Fenrisúlfr*)¹². Nella nominazione del demone cosmico si ha la contestuale presenza di *úlfr* e *gandr*, esattamente come nella definizione del soggetto *bandito*, posto *fuori* dalla legge del paese, contenuta nella *lausavísa* di Hildir Hrólfsdóttir.

Questa identica qualificazione trova la sua spiegazione nel mito: *Jormungandr* e *Vánargandr* sono una minaccia per l'ordine cosmico così come Hrólfir è un pericolo per l'ordine sociale. Il bandito è uno spirito demoniaco (*gandr*) che esprime l'aggressività inarrestabile del mostro, assassino della divinità suprema, e di altre entità negative che si presentano in forma di lupo (*úlfr*)¹³: *úlfr* sono,

⁹ FAULKES 2005, p. 27. *Jormungandr* significa 'il potente *gandr*'.

¹⁰ Nella *Gylfaginning* si legge che Fenrir ucciderà Óðinn, divorandolo. Þórr riuscirà, invece, a trucidare il serpe di Miðgarðr, ma morirà subito dopo a causa del veleno che il serpe gli aveva soffiato addosso. *Ivi*, p. 50; v. anche *Völuspá* (KUHNS 1983, pp. 11-15).

¹¹ Faulkes 1998, p. 19-20. 'Il *gandr* del Ván'. Ván è il nome del fiume formato dalla bava che esce dalla bocca del lupo Fenrir mentre è incatenato (Faulkes 2005, p. 29). Il sost. f. *ván* indica non solo la speranza ma anche l'attesa «con evidente riferimento all'attesa della fine del mondo, momento in cui il lupo Fenrir sarà libero» (CHIESA ISNARDI 1997, p. 120).

¹² Il nome significa probabilmente 'lupo irsuto che vive nella brughiera o lupo di palude' (CHIESA ISNARDI 2010, p. 578).

¹³ Il sost. m. *úlfr* trova corrispondenza nella radice IE *ULKWOS (POKORNY 1959, pp. 1178-1179) da cui protogerm. **wulfaz* e attestazioni nelle lingue germaniche: *wulfs* (got.), *wolf* (ags.; ata.).

infatti, i lupi che inseguono il sole e la luna¹⁴. Il luogo ove avviene il concepimento del lupo è situato fuori dai confini del mondo, in una foresta (*skógr*), e proprio la foresta è lo spazio, fuori dai confini del territorio ove si svolge la vita della comunità, ove, secondo i versi della *lausavísa* citata, dimorerà il fuorilegge dopo la sua cacciata.

A ciò si aggiunge, nell'identificazione del fuorilegge, un altro elemento di carattere magico e soprannaturale. Tale elemento trova piena conferma nelle numerose *kenningar* con cui viene definito il lupo, ove è pressoché costante la raffigurazione dell'animale come mezzo di trasporto al servizio di esseri femminili appartenenti alla stirpe dei giganti¹⁵ e che praticano le arti magiche¹⁶.

L'apparizione dell'essere femminile che cavalca il lupo è segno di sventura. Colui al quale tale visione si manifesta è irrimediabilmente condannato ed è in tale contesto che deve essere interpretata l'oscura predizione che Hildr Hrólfsdóttir affida ai versi da lei composti (*Illt's við slíkan Yggs valbrikar úlf at ylfask*; «Esser lupi con chi del guerriero è lupo soltanto male sortirà»): opporsi al *bandito* significa combattere contro lo spirito (*gandr*) che si manifesta in forma di lupo (*úlfr*), gesto foriero di nefaste conseguenze. Non si tratta soltanto di una vaga minaccia di circostanza ma di una vera e propria evocazione delle forze oscure che hanno signoria sul regno della morte.

L'interpretazione della predizione di Hildr Hrólfsdóttir, così come la presenza degli elementi linguistici contenuti nella sua *lausavísa* rilevata fino a questo punto, consente di rilevare come il conflitto fra Haraldr *inn hárfagri* e Hrólfr costituisca la riproposizione, sul piano concreto della dinamica dei rapporti di forza presenti all'interno della nascente regalità norvegese, della polarità che caratterizza la rappresentazione mitica delle forze che governano l'origine, il divenire e, soprattutto, il crollo dell'ordine cosmico.

¹⁴ FAULKES 2005, pp. 13-14.

¹⁵ Il riferimento primario, sul piano mitico, è rappresentato dalla gigantessa Hyrrokin, che viene chiamata dagli Asi per spingere in mare la nave ove si trova il corpo senza vita di Baldr, come si legge nella *Gylfaginning*: *En er hon kom ok reið vargi ok hafði hnggorm at taumum* (*ivi*, p. 46); «Quando ella giunse era a cavallo di un lupo e le briglie erano velenose serpenti». Qui il lupo è indicato con il sost. m. *vargr* su cui *infra*.

¹⁶ Si citano solo alcune fra le numerose occorrenze che si registrano in ambito poetico: *kveldriðu bestir* (Þórvaldr Hjaltason, *Lausavísa* 1, WHALEY 2012, p. 271; 'il destriero dell'ammazzone della sera'), *fölu marr* (Gísli Þórgautsson, *Lausavísa*, Skj. B1, p. 198; 'il destriero della donna-troll'). *Trollmarr grár* (Hallar-Steinn, *Rekstefja* 17, WHALEY 2012, p. 917; 'il grigio cavallo della donna-troll').

Nella *lausavísa* di Hildr Hrólfsdóttir re Haraldr è individuato con una *kenning* che contiene un riferimento esplicito alla divinità suprema (*valbríkar Yggr*)¹⁷ e, a sua volta, la *kenning* che si riferisce a Hrólfr (*Yggs valbríkar ulfr*)¹⁸ presenta un altrettanto chiaro richiamo al nemico mortale di Óðinn, il lupo Fenrir. L'ulteriore qualificazione di Hrolfr come *gandr* completa, come visto, questa rispondenza.

Questa modalità di qualificazione del soggetto espulso dalla comunità mediante riferimenti tratti dal mondo animale (*úlfr*) e vegetale (*skógr*) costituisce un *unicum* in ambito poetico e presenta significative tracce nel linguaggio giuridico. Si tratta di reminiscenze all'interno di un sistema in cui la condizione del *bandito* è ormai individuata prevalentemente mediante il lessico autonomo della regolazione normativa, che prescinde da qualsiasi rinvio a entità naturali e/o animali e definisce il proprio ambito operativo avendo come termine di riferimento unicamente la legge (*lög*).

In questo ambito la persistenza di costituenti ove, invece, si rilevano riferimenti all'elemento animale e/o alla dimensione spaziale del bosco, evidenzia in modo significativo come aspetti culturali appartenenti alla tradizione facciano parte del codice genetico della disciplina giuridica, e siano testimoniati da contrassegni linguistici che, sebbene privati di quella valenza mitico-misterica che abbiamo rilevato in ambito poetico, rientrano a pieno titolo nel lessico delle prescrizioni normative.

Tali elementi sono presenti soprattutto in area islandese ove nel linguaggio giuridico si rileva una più marcata persistenza di indicatori legati ad una tradizione più arcaica, benché la datazione dei manoscritti in cui è trasmesso il testo della *Grágás*¹⁹, che è la fonte di riferimento più compiuta in questo ambito, sia relativamente recente, risalendo alla metà del tredicesimo secolo.

¹⁷ *Valbríkar* (gen. sg. < *valbrík*, sost. f.) risulta composto dal sost. m. *valr* (il caduto in battaglia) e dal sost. f. *brík* (la tavola in legno) → 'la tavola del caduto in battaglia' → è *kenning* per → lo scudo; *Yggs* (gen. sg. < *Yggr*, agg.) 'terribile', qui come appellativo di Óðinn; *valbríkar Yggr* → 'Óðinn dello scudo' → è *kenning* per → il guerriero, con riferimento a Haraldr inn hárfagri.

¹⁸ *Yggs valbríkar ulfr* → 'il lupo [= il nemico] del guerriero' → è *kenning* per → Hrólfr.

¹⁹ Lett. 'oca grigia'. Si tratta di un insieme di disposizioni vigenti in Islanda fino alla fine dell'indipendenza dalla Norvegia. I testimoni di riferimento sono il *Konungsbók* (*Codex Regius* gl. kgl. Saml. 1157 fol.), così nominato in quanto posseduto dalla corona danese, e lo *Staðarhólsbók* (A. M. 334 fol.), dal nome della località islandese in cui fu ritrovato.

Tale è, per esempio, il composto *skógarmaðr*²⁰ che definisce chi è stato colpito dalla sanzione del bando perpetuo per aver commesso reati ritenuti particolarmente gravi. Si tratta di un costituente che non si rinviene nelle fonti giuridiche di area norvegese ove il fuorilegge è ormai definito secondo il criterio formale sopracitato *útlagr*, termine che invece nel lessico della *Grágás* indica unicamente il soggetto passivo di una sanzione prevalentemente pecuniaria.

Alla definizione del bandito come *skógarmaðr* si accompagna un ulteriore indicatore, che indica il profilo soggettivo della personalità del soggetto agente, l'*animus nocendi*, mediante il diretto riferimento alla ferocia del lupo.

È significativo che, a tal fine, per definire il bandito non venga utilizzato il sost. m. *úlfr* ma un altro costituente, il sost. m. *vargr*²¹, il cui significato primario è illustrato da Snorri negli *Skáldskaparmál*²².

Secondo quanto si legge nel testo di Snorri, parrebbe, quindi, sussistere una piena identità di significato fra *úlfr* e *vargr*, indicati dallo stesso Snorri come sinonimi di *dýr* che, in realtà, individua la famiglia animale di cui *úlfr* e *vargr* rappresentano una specie.

In realtà fra i due costituenti non si ha una piena coincidenza del campo semantico: se, infatti, ambedue indicano il lupo nella sua realtà corporea, sul piano simbolico emerge una sostanziale differenza: *vargr* definisce la manifestazione fenomenica dell'animale, acquisita attraverso la percezione della forma finale assunta da un soggetto dopo una metamorfosi: sembianze di lupo hanno i figli della gigantessa che dimora in Járnviðr (*í vargs líkjum*) e *í vargs líki* ('in forma di lupo') gli Asi trasformano Vali, figlio di Loki²³.

²⁰ Lett. 'l'uomo del bosco'.

²¹ Il sost. m. *vargr* trova corrispondenza nella radice IE *UERGH ('volgere, comprimere, pressare, strozzare'; UNRUH 1957, p. 12; POKORNY 1959, pp. 1554-1555) da cui protogerm. *wargaz** e attestazioni nelle lingue germaniche: *wargs* (got.) *warch* (ata.) *wearg* (ags.).

²² *Vargr heitir dýr. Þat er rétt at kenna við blóð eða hrae svá at kalla verð hans eða drykk. Eigi er rétt at kenna svá við fleiri dýr. Vargr heitir ok úlfr* (FAULKES 1998, pp. 87); «*Vargr* significa animale selvatico. È giusto riferirsi ad esso utilizzando termini come 'sangue' o 'corpo senza vita' e definendo questi ultimi come 'il suo cibo' oppure 'la sua bevanda'. Non è appropriato utilizzare tali qualificazioni per identificare altri animali selvatici. *Vargr* è detto anche *úlfr*».

²³ FAULKES 2005, pp. 14 e 49.

Úlfr è, invece, la rappresentazione dell'energia distruttrice di cui il lupo costituisce la forma simbolica, non meramente fenomenica, come si legge esplicitamente nella *Hervarar saga ok Heiðreks konungs*: «Skalli ok Hatti heita vargar, þat eru úlfar»²⁴.

La metamorfosi del guerriero pelle-di-lupo²⁵, inoltre, non comporta l'assunzione della forma animale, ma l'acquisizione dell'essenza bestiale del lupo e, pertanto, essa è definita con il sost. *úlfr*, mentre l'oggetto materiale che rende possibile tale acquisizione è definito con un composto in cui è il sost. *vargr* l'elemento costitutivo (*vargstakkr*)²⁶.

Inoltre il sost. *úlfr* è praticamente assente nel lessico giuridico, ove non vi è traccia di definizioni che qualificano il soggetto *bandito* dalla comunità come *lupo*, in cui compare *úlfr*.

²⁴ JÓN Helgason 1924, p. 68; 'Skalli e Hatti hanno nome due lupi e si tratta di due demoni in forma di lupo'.

²⁵ Gli *úlfhéðnar* sono guerrieri caratterizzati da furia animalesca che, secondo quanto si legge nello *Haraldskvæði* (*Hrafnsmál*) di Þorbjörn *hornklofi* (v. *infra*), erano *berserkir* ('camicie d'orso', CHIESA ISNARDI 2010, p. 577) che si erano particolarmente distinti in battaglia. Il *berserker*, a sua volta «si presenta spesso come un guerriero invasato, membro di una confraternita che ha il suo nume tutelare in Odino, il dio della furia, dell'eccitazione, del genio poetico, il quale gli infonde in battaglia una sorta di furore estatico, simile per certi aspetti alla trance sciamanica» (OITANA 2006, p. 9). La sovrumana potenza del *berserker* deriva dal fatto che incarna la furia bellica primigenia, espressa dalla stessa divinità suprema: *Hans menn fóru brynjulausir ok váru galnir sem hundar eða vargar, bitu í skjöldu sína, váru sterkir sem birnir eða gríðungar. Þeir drápu mannfólkit, en hvártki eldr né járn orti á þá. Þat er kallaðr berserksgangr* (*Yng.* VI, 17); «I suoi uomini [di Óðinn] si facevano largo privi di armatura ed erano posseduti da ferino furore come cani o lupi, affondavano i denti nei loro scudi e la loro forza era paragonabile a quella degli orsi o dei tori. Trucidavano intere schiere di uomini e né ferro né fuoco potevano nulla contro di loro. Questa è detta la furia del *berserker*». Il termine *berserkir* quindi indica una categoria e *úlfhéðnar* un sottoinsieme della stessa (ADALHEIDUR Gudmundsdóttir 2007, pp. 280-281; CHIESA ISNARDI 2010, p. 578).

²⁶ *Penna bardaga átti Haraldr konungr mestan; þá var með honum Rögnvaldr af Mæri ok margir aðrir stórir höfðingjar ok þeir berserkir, er Úlfhéðnar váru kallaðir; þeir höfðu vargstakka fyrir brynjur ok vörðu framstafn á konungs skipinu, en konungur sjálfur varði lyptingina með enni mestu þryði ok karlmennsku* (*Vat.* IX, 24-25); «Il re Harald sostenne una violentissima battaglia; in quella circostanza furono con lui Rögnvald da Mör e molti altri condottieri importanti, e quei berserkir che erano soprannominati 'pelli di lupo'; invece di corazze portavano pelli di lupo, ed erano sulla prua della nave regale, mentre il re stesso difendeva la tolda della nave con la più grande audacia e virtù virile» (SCOVAZZI 1973, p. 161).

Soltanto nella *lausavísa* di Hildr Hrólfsdóttir il sost. *úlfr* indica il bandito e si tratta di una preziosa testimonianza di una concezione che individua il fuorilegge come elemento costitutivo delle forze cosmiche negative e distruttrici, mentre la definizione del bandito nel lessico giuridico con elementi in cui compare l'altro indicatore che definisce il lupo, cioè *vargr*, indica un progressivo, ma non completamente compiuto, processo di laicizzazione linguistica.

Il riferimento al lupo nella individuazione delle fattispecie di reato mantiene tutto il suo significato in termini di aggressività e pericolosità, ma risulta privo di qualsiasi riferimento alle forze e potenze soprannaturali che determineranno la fine del ciclo cosmico.

Vargr, nei testi giuridici, risulta elemento costitutivo di composti di grande rilevanza: *morðvargr*²⁷, per esempio, individua il responsabile di un particolare caso di omicidio. Il *morð*, infatti, è un omicidio consumato in circostanze tali da sottrarre l'atto alla visibilità collettiva, commesso in danno di una persona non in grado difendersi²⁸, con l'aggravante dell'occultamento di cadavere e, soprattutto, con la mancata assunzione della piena ed esclusiva responsabilità in ordine alla commissione del fatto. Il soggetto agente, *morðvargr*, diviene *skógarmaðr*, colpito dal bando perpetuo dalla comunità, bando che spiega i suoi effetti anche dopo la morte del reietto, il cui corpo non può essere sepolto in terra consacrata²⁹.

L'allontanamento del *bandito* riporta la pace nel paese e ricompone quell'armonia che il soggetto indesiderato aveva turbato. Il bando decretato dal sovrano assume così la caratterizzazione simbolica del ristabilimento di un ordine cosmico ed il regnante è definito nella *lausavísa* di Hildr Hrólfsdóttir con l'appellativo *stillir* (il pacificatore), che rimanda a precise qualità demiurgiche: nella *Gylfaginning* si legge che il dio Njörðr *stillir sjá ok eld*³⁰ e *stillir* è definito nel Carme di Hyndla (*Hyndlolióð*) il misterioso dominatore che viene alla luce prima della conflagrazione finale³¹.

Il sovrano riesce ove le divinità hanno fallito perché è in grado di man-

²⁷ Lett. 'lupo assassino'.

²⁸ FINSÉN 1852, p. 154.

²⁹ EITHUN / RINDAL / TORULSET 1994, p. 46.

³⁰ FAULKES 2005, p. 23; 'Placa il mare e il fuoco'.

³¹ KUHN 1983, p. 295.

tenere quell'ordinamento che, sul piano mitico, i detentori supremi del potere non potranno sottrarre alla conflagrazione finale.

Questa ricomposizione dell'ordine sociale ottenuta dal sovrano pacificatore (*stillir*) viene acquisita, secondo quanto si legge nella *lausavísa* di Hilfr Hrólfsdóttir, scacciando il «saggio fratello dei possidenti» (*horskán barma hólða*).

L'aristocrazia terriera che si oppone all'ascesa del potere regale diviene così, simbolicamente, l'espressione della negatività demoniaca che concentra la propria energia distruttrice nella figura del *lupo-bandito* che si oppone all'autorità monocratica in nome della libertà vichinga.

Nella *lausavísa* di Hilfr Hrólfsdóttir la descrizione delle modalità con cui il regnante riguarda il risultato della *pacificazione* costituisce l'elemento forse più originale in quanto l'azione del *pacificatore* viene indicata con un elemento verbale che costituisce un vero e proprio *hapax legomenon* all'interno dell'intera produzione poetica della poesia scaldica: *ylfask*.

Si tratta di un unico elemento che disegna una trasmutazione totale, una vera e propria mutagenesi del soggetto agente, in questo caso il sovrano, indotta dalla presenza di un avversario da annientare e, condizione necessaria per tale annientamento, è, paradossalmente, l'assunzione della stessa natura bestiale dell'entità che si intende distruggere.

Questa rappresentazione viene efficacemente completata dal costituente che definisce la schiera di armati di cui il sovrano si servirà per inseguire il lupo-bandito: il sost. f. *hjórd* indica, nelle fonti anteriori alla cristianizzazione, sempre il branco, il gregge di animali, anche quello che viene razzia-to e macellato sulla spiaggia, così come ha fatto il fuorilegge Hrólf.

Questo stesso gregge è l'insieme degli uomini che inseguiranno il lupo: la parola poetica di Hilfr Hrólfsdóttir crea una *verkehrte Welt* in cui l'assalitore è braccato dalle sue stesse potenziali vittime, alla cui testa si trova il sovrano che, mediante il pieno processo di trasformazione in lupo (*ylfask*), diviene incarnazione legittimata di quell'energia distruttrice espressa dall'attributo lupesco, attributo che non è più soltanto, come visto fino a questo punto, l'elemento che si contrappone al potere ma diviene elemento costitutivo del potere.

Questa fondamentale ambivalenza nella descrizione simbolica dell'elemento distruttivo ha un preciso riferimento nella rappresentazione mitica ove alla presenza del lupo Fenrir (*Fenrir úlfr*) fra gli attori della distruzione dell'ordine cosmico fa da contrappunto il possesso da parte della suprema

divinità ordinatrice, che dallo stesso Fenrir sarà divorata, di due lupi (*Geri e Freki*)³².

La presenza dei due lupi accanto a Óðinn è indice relevantissimo della difficoltà di riassumere in un quadro mitologicamente coerente, *id est* in una rappresentazione del mondo non contraddittoria, l'elemento della negatività, dell'energia distruttrice e tale contraddizione ha un preciso riscontro linguistico: il sost. m. *freki* nell'*Edda Poetica* indica il lupo Fenrir³³.

L'energia distruttrice viene così esorcizzata e, ad un tempo, posseduta dalla divinità, anche se tale energia sfogherà tutta la sua capacità di distruzione proprio in pregiudizio della divinità stessa.

Anche in questo caso il potere terreno riesce ove il potere divino fallisce: l'aggressività selvaggia e distruttrice, espressa dagli *úlfheðnar*, i guerrieri pelle-di-lupo, può diventare una forza non contro ma al servizio del potere e, in particolare, al servizio dello stesso sovrano che scaccia Hrólfr il lupo-bandito, come si legge nei versi di Þorbjörn *hornklofi*³⁴.

Se nella *lausavísa* di Hilfr Hrólfsdóttir la parola poetica scolpisce il volto assassino del potere, nei versi di Þorbjörn *hornklofi* lo stesso volto appare in tutta la sua, altrettanto crudele, gloria militare.

³² FAULKES 2005, p. 32.

³³ *Völuspá* 44, 49, 51, 58 (KUHNS 1983, pp. 10, 11, 12, 14).

³⁴ *Úlfheðnar heita, þeir es í orrostu blóðgar randir bera; vigrar rjóða, es til vígs koma; þeim es þar sist saman* (Þorbjörn *hornklofi*, *Haraldskvæði (Hrafnsmál)*; WHALEY 2012, p. 114); «Pelli di lupo son nomati, lordi di sangue portano gli scudi nella pugna, di rosso colore rendon le lance quando vanno in battaglia, qui [alla corte di Haraldr] siedono insieme».

Abbreviazioni

agg.: aggettivo.

ags.: anglosassone.

an.: antico nordico.

ata.: antico alto-tedesco.

f.: femminile.

gen.: genitivo.

got.: gotico.

Hsi.: *Haralds saga ins hárfagra* (BJARNI Aðalbjarnarson 2002, I).

m.: maschile.

protogerm.: protogermanico.

sg.: singolare.

Skj. B1: *Den norsk-islandske skjaldedigtning* (FINNUR Jónsson 1912).

sost.: sostantivo.

Yng.: *Ynglinga Saga* (BJARNI Aðalbjarnarson 2002, I).

Vat.: *Vatnsdæla saga* (EINAR Ól. Sveinsson 1939).

*Bibliografia*³⁵

- AÐALHEIÐUR Guðmundsdóttir, *The Werewolf in Medieval Icelandic Literature*, «Journal of English and Germanic Philology», 106:3 (2007), 277-303.
- CHIESA ISNARDI Gianna (a cura di), *Snorri Sturluson. Edda*, Milano 1997.
- CHIESA ISNARDI Gianna, *I miti nordici*, Milano 2010.
- EINAR ÓL. Sveinsson (útg.), *Vatnsdæla Saga*, Reykjavík 1939.
- EITHUN Bjørn / RINDAL Magnus / TORULSET Tor (udg.), *Den eldre Gulatingslova*, Oslo 1994.
- EKREM Inger / MORTENSEN Lars Boje B. (eds.), *Historia Norwegie*, Copenhagen 2003.
- FAULKES Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Skáldskaparmál 1 Introduction, Text and Notes*, Exeter 1998.
- FAULKES Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, Exeter 2005.
- FINNUR Jónsson, *Den norsk-islandske skjaldedigtning B*, Bind 1, Copenhagen 1912.
- FINNUR Jónsson, *Lexicum Poeticum Antiquæ Linguae Septentrionalis. Ordbog over det norsk-islandske skjaldesprog*, Copenhagen 1931.
- FINSSEN Vilhjálmur (útg.), *Grágás: Islændernes lovbog i fristatens tid*, Copenhagen 1852.
- JÓN Helgason (udg.), *Heiðreks saga: Hervarar saga ok Heiðreks konungs*, Copenhagen 1924.
- KUHN Hans 1983 (hrsg.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius nebst veerwandten Denkmälern, I Text*, Heidelberg 1983.
- OITANA Luisa, *I berserkir tra realtà e leggenda*, Alessandria 2006.
- POKORNY Julius, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern-München 1959.
- SCOVAZZI Marco (a cura di), *Antiche saghe islandesi*, Torino 1973.
- VON UNRUH Georg Christoph, *Wargus. Friedlosigkeit und magisch-kultische Vorstellungen bei den Germanen*, «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Germanistische Abteilung», 74 (1957), 1-40.
- DE VRIES Jan, *Altonordisches etymologisches Wörterbuch*, Leiden 1977.
- WHALEY Diana (ed.), *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages. Poetry from the King's Sagas 1*, Turnhout 2012.

³⁵ Nella Bibliografia sono indicate soltanto le opere citate nel testo.

DIKTER OM TING OCH MÄNNISKOR.

ELLER: (HT) + (TT) + (TH) + (HH)

av

Camilla Storskog

Milano

*Jag är så mätt, så överle på prylar:
Slänga nånting nämns jag inte
jag kasserar och kasserar
och plockar opp och plockar opp
från soppåsen igen igen.
Och det man inte köper själv,
det får man i present va!¹*

SONJA ÅKESSON

En tvål, ett jordbruksredskap, en kniv och en klänning. En handfull materiella objekt som samtidigt blir huvudpersoner i några nordiska tingdikter från 1960-talet. I sina nya roller som poetiska subjekt blir de förevisade, granskade, personifierade och frammanade (det sista inte helt utan nostalgi). De ömsom vördas och fruktas, de ingår i relation till människan och står i förhållande till andra ting. De blir länkar i människors förbindelser till varandra.

Litteraturens varseblivning av ting är inte nytt för det prylgalna sextio-talet som Sonja Åkesson satte fingret på i dikten *Vad jag skulle vilja göra (ha)* från samlingen *Ljuva sextital* som utkom 1970. Det nya var snarare att bruksföremålen och, i vidare bemärkelse, vardagsmotivens inneboende poesi upptäcktes, att också slit-och-släng kulturens kasserade ting plockades upp från soppåsen och blev dikt. Med utgångspunkt i Italo Calvinos uttryck «la visività romanzesca» – d v s tanken på att det yttersta målet för den

¹ ÅKESSON 1994, s. 337-338.

realistiska romanens franska mästare (Stendhal, Balzac, Flaubert) var att göra tingen synliga för läsaren – skriver Sara Danius att det är under realismen som tingsliga objekt för första gången uppdragas som föremål för litterära skildringar: «Realismen i romanen beledsagades av ett passionerat intresse för alla världens ting, [...] allt det trögt materiella: vardagsobjekt, hushållsföremål, varor, kuriosa, kitsch. Historiskt sett är det nytt»². På åtminstone två sätt, tänker jag mig, vittnar litteraturen om denna tingens upptäckt: å ena sidan kan materiella objekt betraktas som stilleben och rummets rekvisita noggrant inventeras i textpartier som leder till deskriptiva pauser i det episka förloppet. Å andra sidan kan skildringen av föremål fokusera på vad som egentligen sker i mötet mellan mänskligt och tingsligt. Retoriska och stilistiska strategier i registreringen av «ting-som-stilleben» står inte i fokus i föreliggande essä, som snarare ämnar undersöka dynamiken i förhållandet mellan människor och ting i fyra dikter publicerade mellan 1960 och 1970: Klaus Rifbjergs *Livet i badeværelset*, Olaf H. Hauges *Ljøen*, samt Benny Andersens *En gammel kniv* och *Din kjole uden dig*. Urvalet visar att ingen strikt uppdelning mellan mänsklig agens och tingslig passivitet låter sig göras, att den notoriska, antropocentriska, överlägsenheten gentemot materian både ställs på huvudet (Rifbjerg) och bekräftas (Andersen), att gränsen mellan mänskligt subjekt och materiellt objekt många gånger är intill förväxling flytande (Andersen), att personer och ting byter egenskaper (Andersen) och plats i texten (Rifbjerg, Hauge), att de samverkar, inte bara sinsemellan, utan också ting med andra ting (Hauge) och personer, med tingens hjälp, med andra personer (Andersen). I förlängning pekar dikturvalet således på det invecklande – «sammanslingrade» – förhållande som Ian Hodder har kallat «the entanglements of humans and things»³. Han skriver: «I define entanglement as the sum of four types of relationships between humans and things: humans depend on things (HT), things depend on other things (TT), things depend on humans (TH), humans depend on humans (HH). Thus entanglement = (HT) + (TT) + (TH) + (HH)»⁴. Hodder understryker att ekvationen inte handlar om ytliga förbindelser utan om olika former av beroende: «the focus on dependence rather than on relationality draws attention to the ways in which humans

² DANIUS 2013, s. 16 och 49.

³ HODDER 2014, s. 19.

⁴ *Ivi*, s. 19–20.

get entrapped in their relations with things. Humans get caught in a double bind, depending on things that depend on humans»⁵. Bill Browns «thing theory», som på tidigt 2000-tal bröt nya vägar på det teoretiska fältet för tingstudier, utgick likaledes från tanken på att det är människans beroende av tingen som leder till att dessa egentligen upptäcks. Vi förnimmar tingen först när de inte längre fullgör vad vi anser vara deras normala funktion och plikt gentemot oss. Vi ser inte fönstret förrän det immar igen, vi noterar elektisk utrustning först när den går sönder och lägger märke till bilens existens i det ögonblick den får motorstopp: «We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy [...]»⁶. Utöver att på detta sätt tidsbestämna det moment då människan får upp ögonen för materialiten, uppmärksammar Brown i sin diskussion också det passiva objektets övergång till ett agerande ting i stånd till att påverka och påverkas, en förvandling som äger rum precis i samma stund stund som en verklig relation mellan människa och föremål kommer till liv: «The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation»⁷. En i detta sammanhang ofta citerad fras är konstteoretikern W.J.T. Mitchells fyndiga omformulering av Browns distinktion mellan *object* och *thing*: «[The thing] signals the moment when the object becomes the Other, when the sardine can looks back»⁸.

Föreliggande urval från sextiotalslyriken ger prov på brokiga möten mellan mänskliga och icke-mänskliga subjekt. Realismen må ha varit först med att kolonisera den tingsliga världen, men 1960-talets *Konfrontationsmodernisme* och Nyenkelhet fann poesin i vardagslivets och konsumtions-samhällets föremål och beskrev dessa med enkla medel och på ett lättillgängligt språk. När Torben Brostrøm recenserade Klaus Rifbjergs nyutkomna diktsamling *Konfrontation* (1960) karakteriserade han den som ett sammanförande av människa och prosaisk materialitet i dess olika former: «en konfrontation med de materielle former vi lever iblandt, radiatorer,

⁵ *Ivi*, s. 20.

⁶ BROWN 2001, s. 4.

⁷ *Ibidem*.

⁸ MITCHELL 2013, s. 156.

cementblokke, broer, kraner, drejeskiver og overdimensionerede mudderpramme, som korresponderer med dunkle impulser i os selv»⁹. I Rifbjergs diktsamling, liksom i Olav H. Hauges försök till att hålla kvar en rad otidsenliga arbetsredskap genom att begrunda deras existentiella villkor eller i Benny Andersens betraktelse av en damgarderob, knyts förbindelser kors och tvärs mellan människor och ting. Vi ska därför i det följande försöka oss på att läsa de fyra dikterna med utgångspunkt i Ian Hodders kategorisering av det sammanslingrade beroendeförhållande vilket formulerats som: *entanglement* = $(HT) + (TT) + (TH) + (HH)$.

(HT) = HUMANS DEPEND ON THINGS

I *Sakernas uppror*, en kort essä som publicerades i *Quosego* år 1928, anklagar den finlandssvenska författaren Henry Parland sin samtid för en i det närmaste suicidal antropocentrisk självupptagenhet som inte förmår se längre än sin egen näsa och uppfattar tingen endast i den mån dessa ställer sig till mänsklighetens förfogande:

i vår tid kretsar tankarna ännu kring människan, bara människan människan människan. [...] de är blinda för sakernas uppror, tingens protest mot den löjliga mänsklighetsattityd, vi för ett par tusen år intagit, och i vilken vi insomnat. Ty inte är det bara vi, som har monopol på livet. [...] Tingen protesterar mot uppfattningen, att de existerar endast för vårt behov. Vi håller på att gå under, emedan vi vill sova! Emedan vi vill använda en gammal, utnött mänsklighetsmåttstock på allt¹⁰.

När Parland oförskräckt varnade för materialitens revolution förebådade han egentligen den *materiella vändning* som under de senaste decennierna har börjat ifrågasätta det antropocentriska perspektiv som länge dominerat humaniora. År 2016 utgavs i Danmark Martin Gregersen och Tobias Skiverens bok *Den materielle drejning*, där fenomenets grundtanke sägs vara «at materialiteten i alle dens naturlige, teknologiske og kropslige varianter ikke bare er en passiv og neutral størrelse, som sproget og diskurserne kan manipulere efter behag [...] men omvendt en aktiv og genstridig kraft»¹¹. I

⁹ BROSTRØM 1960.

¹⁰ PARLAND 1970, s. 53 och 54.

¹¹ GREGERSEN / SKIVEREN 2016, s. 10.

samarbete med Louise Mønster redigerade samma två forskare *Materialitet*, ett temanummer av litteraturtidningen *Passage*, där man synade just denna *materielle drejning* i litteraturen och dess huvudsakliga teoribildningar, *new materialism*, *posthumanism*, *object-oriented ontology*, i sömmarna¹². I sitt bidrag till temanumret förklarar Torsten Bøgh Thomsen Nymaterialism och Posthumanism som försök till att slå hål på föreställningen om människan som hjärta och nav i skapelsen. Tillsammans representerar Nymaterialism och Posthumanism

en kritik af ideen om, at mennesket er en art med et urealiseret potentiale for fornuft, videnskab og kunst, der atskiller det kvalitativt fra resten af verden. Denne antropocentriske forestilling, som har været central for den humanistiske tanke siden renæssancen, hviler på en formodet grænse imellem det menneskelige og det ikke-menneskelige¹³.

Vändningen i riktning mot materialiteten innebär att den tingsliga världen inte längre underkastas förutfattade meningar om människans överhöghet, att tingen inte endast betraktas i den mån de fyller en praktisk eller symbolisk funktion för någon mänsklig problematik. Enligt den nymaterialistiska teorin har också den oorganiska materia en inneboende energi som gör den aktiv och reaktiv. Jane Bennett, nymaterialisternas främsta förespråkare, strävar i sina studier till att utplåna skiljelinjen mellan död materia och levande liv: «this habit of parsing the world into dull matter (it, things) and vibrant life (us, beings)»¹⁴.

I *Livet i badeværelset* vrider Klaus Rifbjerg på just den slentrianmässiga kategoriseringen av levande och död materia som Jane Bennett kritiserar, och visar, som om han verkligen gav akt på Parlands varnande pekfinger, att det kan vara rentav livsfarligt att betrakta materia som inaktiv. Dikten kan ses som en rolldikt skriven från en mycket speciell position: dels intar Rifbjerg tingens synpunkt när han låter en tvål bli diktens lyriska jag och samtidigt herre över liv och död på en tvålhylletron i ett kakelbelagt universum. Dels får samma tvål rollen som agerande subjekt i dikten, med en handlingskapacitet som på ett makabert sätt åskadliggör dess metamorfos från *objekt* till *ting*. När tvålen lägger sig i bakhåll, «fortættet inaktiv»,

¹² GREGERSEN / MØNSTER / SKIVEREN 2017.

¹³ THOMSEN 2017, s. 53.

¹⁴ BENNETT 2010, s. vii.

under hälen på en mänsklig fot, blir den en våldsverkare som förorsakar ett dödligt fall¹⁵. Dess agens kastar nytt ljus över diktens titel: *livet* i badrummet kommer i slutändan att tillhöra den triumferande tvålen, *döden* i badrummet blir straffet för den människa som sovit tryggt i illusionen om att det finns objekt som existerar enbart för att tjäna mänskliga behov. När Rifbjerg uppviglar den hårdhänt behandlade tvålen till revolt konkretiseras Parlands varningsord om faran i att somna in i tron på att endast människan har monopol på liv och känsloliv. Rifbjerg undviker skickligt dualismen *livlös materia vs. mänskligt liv* när han låter den inledande beskrivningen av en steril och «hospitalsagtig» badrumsmiljö övergå i skildringen av ett ömsesidigt, ömsint, beroendeförhållande: tvålen presenterar sig som en sinnlig varelse, en kropp (*legeme, krop*) som «glider över hud og hår» och milt «gnubber en armhule», som lyfts upp av händer och låter sig «kærtegenes, gnides, bevæges»¹⁶. Den underkastar sig dessa lustfyllda smekningar och anpassar sig tills det inte längre är fråga om att brukas utan att förbrukas, fångas in, förlora sig själv. Plötsligt gäller det att försvara livet inför ett par obarmhärtigt knådande händer som på nolltid kan göra en tvål till en flisa. Den människa som endast ser till sitt eget behov och glömmer att värna om tingens existens och anspråk triggas en hämnd som blir möjlig just tack vare tvålens materiella egenskaper. Så visar sig tvålens «funktionalistiske legeme»¹⁷ plötsligt från en annan, mörkare, sida: samma hala, glatta yta som ändamålsenligt gled över hud och hår, som njutningslystet brukades och förbrukades, som gäckande slank ner under vattenytan och slingrade sig ur handens alltför fasta grepp i kampen för sitt liv kan lika gärna utnyttjas för att slunga duschmarödörens kranie mot badkarets hårda kant i en våldsam påminnelse om att människans öde är i materialitetens hand i minst lika hög grad som tvålens liv ligger i människans händer.

(T^{*}T) = THINGS DEPEND ON OTHER THINGS

I Olav H. Hauges diktsamling *Dropar i austavind* som utkom 1966 finner vi ett antal kortverser tillägnade arbetsverktyg, till exempel *Ljäen*, *Sleg-gja* och *Sagi*. Lien, släggan och sågen är ting som redan på sextioalet berätt-

¹⁵ RIFBJERG 2001, s. 44.

¹⁶ *Ivi*, s. 43.

¹⁷ *Ibidem*.

tade historier om en värld som höll på att försvinna. I dikterna granskar Hauge dessa verktyg bortom deras funktionsaspekter och utan att dröja vid detaljerade beskrivningar av föremålen i egenskap av stilleben. Istället visas verktygens existensvillkor upp som om avsikten var att göra tingen synliga inte bara för den läsare som aldrig hållit en lie, en slägga eller en såg i sin hand utan också, i enlighet med modernisternas främmandegöringsteknik, för den som redan står på förtrolig fot med jordbruksredskapens form och funktion. Snarare än ett intresse för objektets begagnande eller beskaffenhet uppvisar diktjaget här en förmåga att tolka livsfilosofin hos ting som inte kan radas upp på samma hyllor som 1960-talets konsumtionsvaror eller ingå i ett förhållande mellan en som äger och en som ägs. Diktjaget intresserar sig följaktligen inte för att bekräfta det mänskliga subjektets hierarkiska ställning i förhållande till tingen utan försöker snarare komma underfund med materialitens – både den organiska och den oorganiska – inre väsen eller levnadsvillkor. I *Ljåen* förbinds människans, gräsets och liens tre röster i ett slags ömhetens poetik som uttrycker det intima förhållandet mellan människa, verktyg och natur. En idé om hur det lyriska jaget ska uppfattas kan läsaren skapa sig genom den typ av ting som detta mänskliga jag samverkar med: i förhållande till diktjaget representerar lien inte främst ett arbetsredskap eller en ägodel utan avslöjar snarare denna människas personlighet, en människa som definierar sig som «gammal» i jämförelse med den moderna, mekaniserade tiden och vars stillsamma eftertänksamhet likaså tycks vara i otakt med tiden, men istället i perfekt samklang med liens sång i gräset.

Eg er so gamal
at eg held meg til ljå.
Stilt syng han i graset,
og tankane kan gå¹⁸.

I en dikt där människans närvaro bara är vagt antydd träder tingens inbördes beroendeförhållande tydligare fram. Sången ljuder från lien och det är gräset som klär diktens idéuniversum i ord. Gräsets röst vittnar om den harmoni som infinner sig när organiska och oorganiska ting ingår i ett naturligt samband, ett beroendeförhållande som till slut kommer att handla om liv och död:

¹⁸ HAUGE 2016, s. 266.

Det gjer ikkje vondt heller,
segjer graset,
å falla for ljå¹⁹.

Ett olyckligare möte mellan ting av olika natur beskrivs i Benny Andersens elegiska dikt *En gammel kniv* från samlingen *Den musikalske ål* (1960). I fem strofer apostroferas täljkniven, och dess livsvandring från vaggan till graven skisseras upp. I centrum, precis som i Hauges dikt, står mötet mellan oorganiskt material (stål) och organiskt (trä), ett möte som här dock mynnar ut i en tvekamp ur vilken den organiska materian går segrande, trots sin passiva natur: träet är *blødt, valent, venligt, vigende*. Knivbladet förebrås för sin oförmåga att beakta träets egna inneboende egenskaper och bejaka dess naturliga form: «Du afslog det nemme der bød sig til»²⁰. Istället försöker täljkniven tvinga fram sin egen sturska avbild, «en form der [...] spottede fremmed magt», men i denna oförnuftiga ansträngning stöter den på hårda masurknölar som visar sig vara förödande för eggen²¹. Den sista versradens lakoniska «nu vil du ruste i fred» påminner om nekrologernas fasta «vila i frid»-fras, och i minnesteckningen över ett ting som måste ses som en förlängning av den hand som styrt dess förödande handling är empatin frånvarande. *Til syvende og sidst* kommer dödsrunan att handla om ett oorganiskt ting som försökte kuva naturen i stället för att samarbeta med den eller underordna sig dess villkor. Först när det är för sent, först när bladet har slipats för sista gången, uppvisar stålet sitt eget formbara hjärta och med det sin släktskap med det fogliga träet:

Kom tit over stenen, blev nok lidt smal
men krævede ikke mindre.
Fik skår og blev hvæsset færdig
til stålets bløde indre.

Så var du dog under den hvasse æg
i slægt med det vigende ved.
Men det får så være det samme.
Nu vil du ruste i fred²².

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ANDERSEN 2008b, s. 43.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

I *Det sidste øh og andre digter* (1969), den diktsamling som avslutar Benny Andersens sextiotal, finns några verser som vittnar om att samspelet mellan människor och materialitet inte bara handlar om sättet på vilket människans rörelser anpassas till och beror på de kläder hon bär, utan också om hur människokroppen kan ge kläderna liv. I dikten *Din kjole uden dig* kan Andersens syn på klänningen som en passiv massa som aktiveras först när den bärs upp läsas som ett exempel på Hodders (TH)-relation: ett ting är ingenting utan sin människa. Å andra sidan exemplifierar diktens senare avdelning också att materialiteten ingår i ett socialt sammanhang genom att utgöra en länk i en relation mellan två människor. Klänningen kommer därför att också bli en del av ett av de många möjliga växelspel genom vilka «humans depend on humans» (HH)²³.

(TH) = THINGS DEPEND ON HUMANS

Den plötsliga överksamhet som drabbar den garderob som mist sin ägarinna är ledmotiv i *Din kjole uden dig*. Dikten börjar som en meditation över ett stilleben bestående av klädesplagg:

Dit tøj i en dyngge på gulvet [...]

et par væltede sko

trusser og strømpebukser viklet ind i hinanden²⁴

Betraktelsen utvecklas därefter till skildringen av en olycksplats:

og din kjole uden dig [...]

segnet om i en forvriden stilling

som ramt af lynet²⁵

I ett tafatt försök att återuppliva den älskades materiella skal städar det diktjaget upp på slagfältet, slätar ut och hänger upp alla dessa *dissecta membra* vars gemensamma nämnare plötsligt fått bråttom till bussen. Utan bärare framstår favoritklänningen, den plommonfärgade, plötsligt som *intetsigende, uden krop og ben, bevidstløs*, och texten blir en – stundom ganska desperat – reflektion över människans roll i tingens liv. I diktens sista av-

²³ HODDER 2014, s. 20.

²⁴ ANDERSEN 2008a, s. 321.

²⁵ *Ibidem*.

delning praktiserar det lyriska jaget fåfängt hjärtmassage på den plommonfärgade:

Jeg jager en hånd op under den
for at ruske op i den
vrider armen fast i et ærme
virrer med hånden i den snoende spændetrøje²⁶

Diktjagets ineffektiva återupplivningsförsök visar att metamorfosen från *object* till *thing* beror på människans närvaro i tingens liv och inverteras i det fall där människan saknas. Följden blir tingets regress in i det döda objektets tillvaro, din klänning utan dig framstår som en identitetslös fågelskrämma, en blind handdocka. Det är nu Mitchells arketypiska sardinkonserv slutar stirra tillbaka och slår ned blicken:

Glor på din kjole uden dig
glor på noget der ikke glori igen²⁷

(HH) = HUMANS DEPEND ON HUMANS

Plaggen i garderoben är alltså både kroppslösa och medvetlösa. Inte desto mindre utgör de kontaktytan mellan diktens två mänskliga subjekt därför att de är laddade med gemensamma minnen. Det handlar om en tingens tysta kommunikation, om persedlar som «intetsigende siger mig noget» därför att de representerar ett gemensamt förflutet som binder diktens två människor samman²⁸. Sex gånger formuleras klädernas minnesbärande kraft, tills återkallandet av tingen i minnet blir en reflektion över människan och inte av tingen i sig själva:

[...] jeg husker
hvordan du følte gennem silkesstoffet på
den flerfarvede [...] ²⁹

Eller:

²⁶ *Ivi*, s. 322.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

jeg husker husker men kan ikke tale med dig
 så længe du ikke er her
 disse velhængte klude uden krop og ben
 og øjne
 uden svar
 uden dig
 denne blommefarvede som jag altid vil huske
 fordi den ligger der bevidstløs uden dig³⁰

I överförd mening kan dikten läsas som en förväxlingstragedi i vilken diktjagets försmådde friare byter plats med den övergivna klädhögen vars hela existens beror på den plommonfärgade klänningens bortresta ägarinna. I likhet med de utspridda persedlarna som ligger på golvet i en förvriden ställning, som slagna av blixten, trasslar det övergivna diktjaget i in sig i klädesplaggen när han försöker ordna upp, så att han till sist varken vet ut eller in på armar och armar. I denna härva av ting, människor och minnen konkretiseras Hodders idé om att beroendeförhållandet mellan människor och ting resulterar i en form av insnärjning: «The term *entanglement* seeks to capture the ways in which humans and things entrap each other», skriver Hodder³¹. Bilden förstärks genom beskrivningen av ett annat plagg, den gröna plisserade kjolen som var en gåva från diktjaget till kvinnan och som tøjde sig på längden efter varje tvätt så att ägarinnan förhindrades i sina rörelser och blev tvungen att klippa sig fri för att undvika att behöva ta till styltor för att kunna röra sig i kjolen. Att detta sammanslingrade, invalidiserande, beroendeförhållande nu har vänt visar scenen där det lyriska jaget trasslar in sig i den älskades kläder, blir främmande för sina egna kroppsdelar och skrämt drar sig tillbaka (med följderna att insnärjningen bara förvärras):

får den anden hånd op gennem halsudskæringen
 og den vinker afværgende med fingrerne
 som jeg skræmt trækker tilbage fra fugleskræmslet
 sådan halve vrang følger med³²

I ett slags *decrecendo* vittnar de avslutande anaforiska versraderna no-

³⁰ *Ibidem.*

³¹ HODDER 2014, s. 20.

³² ANDERSEN 2008a, s. 322.

stalgiskt och kärlekstörstande om en relation som möjligtvis är på väg bort i samma fart som bussen: svårt är det att rekonstruera, svårt att låtsas som ingenting, svårt att blunda:

svært at rekonstruere noget henkastet
 svært at lade som ingenting
 svært at se bort fra dig
 uden dig³³

Precis som den inledade versraden syftar på det omöjliga i att lägga klänningarna tillbaka i samma ordning som de hittades i handlar diktens avslutning på ett annat plan om svårigheten att ta sig samman när man kasserats eller om det vanskliga i att försöka återuppbygga en havererad relation. Lika gärna som den andra versraden kan beskriva oviljan att låta bli att reda upp i klädhögen beskriver den svårigheten i att låtsas som om allt är som vanligt när man träffats av blixten. Lika svårt som det är att blunda för oredan är det att ignorera beroendet av den som är frånvarande.

I vår dualistiskt uppdelade kultur får materialiteten inte sällan motsvara den passiva och livlösa motpolen i förhållande till aktiva och agerande mänskliga subjekt. Att denna kategoriska uppdelning knappast håller vid en närmare granskning har vi sett prov på i de invecklade möten mellan ting och människor som skildras i de fyra dikter som undersökts. Med avstamp i vår tids upptagenhet vid det materiella har denna artikel tagit pulsen på avhängigheten mellan människor och ting, ting och ting, ting och människor, människor och människor. I samtliga dikter ifrågasätts det mänskliga subjektets plats i en värld där människan inte är en självskrivna ägare till allt materiellt utan intimt och dynamiskt sammanslingrat med tingen så att den ena beror på de andra, och vice versa. Rifbjerg vänder upp och ner på den antropocentriska hierarkin genom att pröva tingets perspektiv och genom att presentera den tingsliga världen som hot och potentiell fara; precis som människan har tvålens lilla liv i sin hand kan tvålen sätta människans liv på spel genom att lömskt glida in under en fot. När Hauge och Andersen träder in på tingens domän visar de istället på mötet mellan organisk och oorganisk materialitet, ett möte som måste ses som

³³ *Ivi*, s. 323.

harmoniskt i Hauges *Ljåen*, men som måste tolkas antagonistiskt i Andersens *En gammel kniv*, där stålet besinningslöst angriper träbiten. *Din kjole uden dig* visar till sist att tingen behöver sin människa för att hållas vid liv och att människan varken är aktivare eller mera handlingskraftig än tingen, men dikten pekar också på den roll tingen kan spela i ett beroendeförhållande människor emellan.

Referenser

- ANDERSEN Benny, *Din kjole uden dig*, i Id., *Samlede digte*, København / Valby 2008a, 321-323.
- ANDERSEN Benny, *En gammel kniv*, i Id., *Samlede digte*, København / Valby 2008b, 43.
- BENNETT Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham / London 2010.
- BROSTRØM Torben, *En poet med røntgenøjne*, Information, 4.11.1960.
- BROWN Bill, *Thing Theory*, «Critical Inquiry», 28: 1 (2001), 1-22.
- DANIUS Sara, *Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*, Stockholm 2013.
- GREGERSEN Martin / MØNSTER Louise / SKIVEREN Tobias (red.), *Passage 77: Materialitet* 2017.
- GREGERSEN Martin / SKIVEREN Tobias, *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*, Odense 2016.
- HAUGE Olav H., *Ljåen*, i Id., *Dikt i samling*, Oslo 2016, 266.
- HODDER Ian, *The Entanglements of Humans and Things: A Long-term View*, «New Literary History» 45 (2014), 19-36.
- MITCHELL W.J.T., *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago 2013.
- PARLAND Henry, *Sakernas uppror*, i Id., *Säginteannat. Samlad prosa II*, red. O. Parland, Stockholm 1970, 55-55.
- RIFBJERG Klaus, *Livet i badeværelset*, i Id., *Rifbjergs digte*, København 2001, 43-44.
- THOMSEN Torsten Bøgh, *Vi have intet at hovmode os over. Den anti-antropocentriske Andersen*, Passage, 77 (2017), 49-64.
- ÅKESSON Sonja, *Vad jag skulle vilja göra (ha)*, i Ead., *Dikter*, Stockholm 1994, 336-341.

STREGONI, PAGANI ED ESSERI SOPRANNATURALI:
L'ALTERITÀ DEI SAMI NEI RACCONTI
POPOLARI NORVEGESI

di
Luca Taglianetti
Oslo

Fino a tempi recenti, nell'immaginario sociale norvegese, i Sami, generalmente chiamati *finn* o *lapp*, termini che nel corso della storia hanno assunto sempre più una connotazione negativa, hanno rappresentato un gruppo etnico distinto e spesso ostile. Tacciati di stregoneria e accusati di praticare ancora la loro antica religione pagana, i Sami hanno vissuto, fino al secolo scorso, ai margini della società norvegese, vittime del pregiudizio e di convinzioni errate. Quest'idea si riflette largamente nella letteratura popolare, in cui i Sami sono spesso considerati non solo dei potenti maghi, ma dei veri e propri esseri soprannaturali, pronti a nuocere o danneggiare gli abitanti delle comunità locali, i quali cercano con ogni mezzo di evitare qualsiasi forma di contatto.

Già nelle saghe medievali islandesi si evidenziava l'abilità magica dei *finnar*. Nella *Vatnsdæla saga* una lappone viene invitata per predire il futuro a Ingjald e ai suoi uomini:

Ingjald e i suoi predisposero là un vaticinio, secondo l'antico uso, affinché gli uomini fossero informati del loro destino. Era giunta allora una donna lappone, esperta di magia¹.

Nella *Haralds saga ins hárfagra*, contenuta nella *Heimskringla*, il re Haraldr Bellachioma s'innamora dell'affascinante Snæfríðr, figlia di Svási della terra dei Finni, dopo averle toccato la mano mentre prendeva una coppa d'idromele che la donna gli aveva offerto. Quando la giovane muo-

¹ SCOVAZZI 1973, pp. 163-164.

re, il suo corpo rimane magicamente incorrotto e non accenna a decomporsi, mantenendosi fresco e roseo come in vita. Il re a questo punto, come stregato dal cadavere della donna, non riesce a staccarsi dal ricordo della moglie e piange l'amata per tre inverni; solo l'intervento di Þorleifr *spaki*, «il saggio», riporterà alla ragione il sovrano:

Ma non appena essa [il corpo di Snæfriðr] venne sollevata dal letto, tremendo fu il fetore della putrefazione, il puzzo nauseabondo e le mefitiche esalazioni che si levarono da quel corpo e si dovette in tutta fretta accatastare una pira ed ella venne bruciata. Prima che il corpo fosse del tutto carbonizzato, ne sortirono fuori serpi, vipere, rane, rospi ed ogni sorta di rettili immondi².

La moglie di Eiríkr *blóðøx*, Gunnhildr, era detta esperta di magia perché cresciuta tra i *finnar*³, e nella *Örvar Odds saga*, il padre di Oddr, Grímr, regala al figlio tre fecce magiche, chiamate «Doni di Gusir», sottratte a Gusir re dei Lapponi: la loro particolarità era che colpivano infallibilmente l'oggetto verso cui erano scoccate e tornavano sempre all'arco da sole⁴. Anche tra gli scrittori di lingua latina i Sami sono ricordati come maghi esperti. Sassone Grammatico, nei *Gesta danorum*, quando parla dei Finni, dice che, tra le loro varie abilità, c'è la dedizione alle arti magiche e racconta di come Arngrimus fosse stato ostacolato nel loro inseguimento, dopo averli sconfitti, da illusioni ottiche da essi create⁵. Olo Magno parla diffusamente dei Finni nella *Historia de gentibus septentrionalibus*: nel libro III, cap. 16, intitolato *De Magis & maleficis Finnorum* («Maghi e malefici dei Finni»), leggiamo:

Tra gli altri errori dovuti al paganesimo, va ricordato che i Finni erano soliti a volte offrire ai mercanti, costretti sulle loro coste da venti sfavorevoli, del vento a pagamento; dopo che questo era stato loro pagato, davano tre nodi magici⁶.

Nell'anonima *Historia Norwegie*, un intero paragrafo è dedicato ai Finni la cui «intollerabile empietà [...] e come si dedichino alle arti magiche con pratiche diaboliche»⁷ è inimmaginabile per chiunque.

² SANGRISO 2013, p. 300.

³ Cfr. MELI 1997, p. 86; SANGRISO 2013, pp. 315-317.

⁴ Cfr. FERRARI 1994, p. 45.

⁵ Cfr. KOCH / CIPOLLA 1993, p. 253.

⁶ MONTI 2001, p. 84.

⁷ BUGIANI 2017, p. 77.

È chiaro che la terra dei Finni, il Finnmörk delle saghe, nel nord della penisola scandinava, era considerata come un luogo nefasto, abitato da potenti maghi. Per questo in epoca cristiana si proibiva esplicitamente di recarsi nei loro territori. Nelle leggi del Borgarting si legge: «è un reato recarsi presso i Sami. Andare a chiedere profezie»⁸ e nelle leggi dell'Eidsvating si dice: «Nessun uomo dovrà credere nei Sami e nelle streghe» e «nessun uomo dovrà credere nella magia dei Sami o delle streghe»⁹.

Nel corso dei secoli i Sami furono oggetti di missioni di conversione, prima da parte dei re norvegesi Olav Tryggvason e Olav Haraldsson, come si evince dalle saghe eponime contenute nella *Heimskringla* di Snorri Sturluson, e successivamente da Håkon Håkonsson e dall'arcivescovo di Nidaros Erik Valkendorf. Anche da parte svedese le prime missioni, che celavano in realtà mire espansionistiche e commerciali, furono intraprese da Gustavo Vasa e da suo figlio Giovanni III. Il culmine si ebbe tra l'inizio del diciassettesimo e la metà del diciottesimo secolo, quando i Sami furono sottoposti a un pressante indottrinamento da parte dei missionari che in molti casi si sforzavano di sradicare non solo la loro religione, ma anche le loro tradizioni: massicci furono la distruzione di tamburi sciamanici così come i processi per stregoneria, di cui molti Sami furono vittime. Le credenze dei Sami furono semplicisticamente etichettate come risultato dell'opera del demonio. Tuttavia, proprio dopo questo periodo di conversione violenta e forzata iniziarono a comparire i primi studi sulla cultura e la lingua dei Sami i quali, nonostante un apparente inserimento nella società norvegese, erano e restavano in un'evidente situazione di subordinazione e di discriminazione sociale ed economica. Nel migliore dei casi la loro lingua e la loro cultura erano considerate complementari e i loro diritti contrapposti o subordinati a quelli dei coloni che si erano stabiliti nelle loro regioni. Inoltre nel 1888 fu emanata in Norvegia, all'epoca in unione con la Svezia, la cosiddetta *Lov om statsborgerskap* («Legge sulla cittadinanza»), la quale stabiliva come condizione assoluta per possedere terre in Finnmark avere la cittadinanza svedese o norvegese, che poteva essere concessa solo a coloro che dimostrassero di conoscere a fondo la lingua del Paese. Nel 1899 venne istituita la *Selskabet til fremme af Finnmarkens jordbrug*, («Società per la promozione dell'agricoltura in Finnmark»), che distribuiva ap-

⁸ KEYSER / MUNCH, I, pp. 350-351.

⁹ *Ivi*, p. 389 e p. 403.

pezzamenti di terreno e contributi in denaro solo a chi fosse di pura razza norvegese, e nel 1902 venne emanata una nuova *Jordsalslov* «Legge sulla vendita dei terreni»), che consentiva l'acquisto di terreni solo a chi padroneggiasse oralmente e per iscritto il norvegese.

Solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale, la situazione dei Sami cominciò a migliorare; furono fondate le prime associazioni e società per la promozione e la tutela della cultura sami, tra cui una delle più importanti è il Consiglio dei Sami (*Sámiraðði*), composto dai Sami norvegesi, svedesi e finlandesi e cui aderiscono anche le organizzazioni sami russe. Dal 1986 i Sami hanno una loro bandiera e un loro inno nazionale e a oggi la popolazione indigena distribuita sull'area sami è di circa ottantamila individui¹⁰.

È quindi in quel clima culturale di sospetto e persecuzione di fine Seicento – inizio Settecento, in evidente continuazione con il retaggio medievale, che si sviluppò la tradizione secondo cui i Sami erano dei potenti maghi ed esperti di stregoneria, pronti a nuocere alla comunità locale, e che ritroviamo nei racconti popolari raccolti e pubblicati tra la metà del 1800 e l'inizio del 1900 dai folcloristi norvegesi.

Il primo esempio è indicativo e contiene molti degli elementi tradizionalmente associati alla «minaccia Sami» che incontreremo anche in seguito:

For lang Tid siden reiste en Præst med sin Klokker omkring i Fjeldegnene for at lære Finnerne og straffe dem for deres skadelige Kunster. Det gik meget besværligt; thi Finnerne anvendte al Kunst for at skræmme dem bort. Præsten holdt dog ud, lige til at Klokkeren engang blev borte, og Præsten fandt ham hængende efter Klæderne i en Fure; da blev han ræd og vendte om. Præsten brændte op en Mængde Gantrommer¹¹.

Questo racconto, intitolato *Præsten og Finnerne* («Il prete e i Finni») fu pubblicato da Ivar Aasen, nel primo volume della collana di scritti folclorici a cura del neonato archivio norvegese del folklore, la *Norske Folke-minnesamling*. Sebbene il libro sia stato pubblicato nel 1923, sappiamo

¹⁰ Cfr. CHIESA ISNARDI 2015, p. 1391 e segg.

¹¹ AASEN 1923, p. 103 («Tanto tempo fa un prete e il suo sagrestano viaggiarono nelle regioni montuose per catechizzare i Finni e punirli per le loro arti pericolose. Fu davvero dura; poiché i Finni utilizzarono tutta la loro arte per terrorizzarli e mandarli via. Il prete tuttavia resistette fino al giorno in cui il sagrestano scomparve e il prete lo trovò impiccato con i suoi vestiti a un pino, allora si spaventò e se ne tornò. Il prete bruciò tantissimi tamburi sciamanici»).

dalle note che questa storia proviene da una serie di leggende, intitolate *Nordlanske Sagn* («Leggende del Nordland»), che Aasen trascrisse durante un viaggio nel Nordland, nell'autunno del 1846¹². Analizzando il racconto notiamo quanto segue: i Finni abitano nelle regioni montuose, quindi lontano dall'abitato e dal consorzio umano, quasi come se fossero dei troll che hanno scelto di vivere sui monti di loro volontà, e non a causa dell'emarginazione subita. Nel motivo del prete e del sagrestano che si mettono in viaggio per indottrinarli e punirli per la loro stregoneria, torna il motivo delle crociate contro i Sami, la cui cultura è ridotta a un insieme di pratiche diaboliche; e anzi, sottolineando il termine *besværligt*, «pericolose», si tende a evidenziare quasi una loro «volontà del male» nei confronti dei coloni. Il prete non demorde dal suo intento, se non davanti alla morte per suicidio del suo sagrestano, ovviamente causata dalla magia nera dei Sami. Traduco *gantrommen* con «tamburo sciamanico» in virtù di quanto detto prima sulla foga incendiaria dei missionari cristiani. In realtà *gand* è un termine che denota un oggetto inviato fisicamente dallo stregone sami per danneggiare persone o animali; riporto alcuni esempi raccolti dal folclorista Johan Storaker in cui si descrive un *gand*:

Gannen» er blaa af Farve og bestaar af gamle Filler. Det er ikke sjeldent, at Finnen sætter Gan i Folk, som han er sindt paa. Den farer da fra et Sted til et andet inde i Legemet og og foraarsager megen Smerte. [...] Man kan se Gannen komme hvirvlende som en blaa Ild, og den farer paa Folk. Lappen forstaar ogsaa den Kunst at skjære Gannen ud igjen. Det er en Selvfølge, at det maa være en anden Fin end den, som satte den paa. [...] Finnerne frygtes for Trolldom. [...] Mest frygtet er deres «Gan», som de skyde i Kreaturerne¹³.

Quindi il *gand* viene a identificarsi con un oggetto di piccole o medie dimensioni; a volte può essere anche un proiettile, un pezzo di legno o una mosca, da cui il termine *gandflue*, inviato dallo stregone lappone, il quale

¹² *Ivi*, p. 191.

¹³ STORAKER 1932, pp. 129-130 («Il *gand* è di colore blu ed è formato da vecchi stracci. Non è raro che il finno metta il *gand* nella gente con cui è arrabbiato. Esso allora viaggia da un luogo all'altro e penetra nel corpo causando molto dolore [...]. Il *gand* si può vedere arrivare vorticando come un fuoco blu, e andare addosso alla gente. Il Lappone conosce anche l'arte di togliere il *gand*. È ovvio che è stato un altro Lappone a metterlo. [...] I Lapponi sono temuti per la stregoneria. [...] Maggiormente è temuto il loro *gand* che inviano nel bestiame»).

s'intrufola sotto pelle nel corpo degli uomini o degli animali causandone a volte anche la morte. Altrove si dice: *Saadanne, som udskyde «Gan», have sluttet Pagt med Djævelen. Dette tiltroes fornemmelig Finnen*¹⁴.

Sempre nella raccolta di Storaker leggiamo una strana leggenda su come sia nata la stirpe sami: *Om Finnernes Oprindelse fortælles Følgende: Da Kain, Adams Søn, var bleven landflygtig, boledede han med en Hund, og det Afkom, som da opstod, blev kaldt Finnen*¹⁵. Quindi addirittura secondo la tradizione, i Sami sarebbero la progenie di Caino e di un animale!

La paura scaturita dai Sami spinge gli informatori di Storaker a consigliare di assecondare loro qualsiasi richiesta:

*Man er meget ræd Finnen; thi han skal have et «ondt Øie», og han kan hevne sig paa Folk, som han er bleven arg paa, paa mange Maader. [...] Man maa derfor aldrig negte dem, hvad de bede om eller fornærme dem paa andre Maader. Man giver dem Alt, hvad de forlange, at de ikke skulle sætte Ondt i dem. Især naar de bede om Kjød; negtes dette dem, vil en Ulykke følge, især paa Kreaturerne; thi Lappe-Hogen er stærk. [...] Lapper skulle være de værste til at paaføre Andre Folk eller deres Kreaturer Sygdomme og Døden,*¹⁶ e altrove: *Finnane var fæle til aa trolle. I gamle dagar ferdast dei mykje i bygdine her, og folk var gruueleg rædde trolldomen deira og torde ikkje meinke dei anten husrom eller mat, naar dei kom til gards. Dei kasta ned noko, som dei kalla finnestein, og naar krøturi aat i seg den vart dei sjuke, og ofast dauda dei*¹⁷.

Il termine *Lappen-Hogen* o *lappe-hugen*, si rifà all'antica concezione del *hugr*, che in antico nordico indicava l'insieme degli aspetti spirituali di un

¹⁴ *Ivi*, p. 129 («Chi invia un *gand* ha fatto un patto col diavolo. Si crede principalmente che questi sia un Finno»).

¹⁵ *Ivi*, p. 128 («Sull'origine dei Finni si narra quanto segue: Quando Caino, il figlio di Adamo, fu esiliato, visse con un cane, e il figlio che ne originò fu chiamato Finno»).

¹⁶ *Ibidem* («Si ha molta paura del Finno poiché ha un "malocchio" e si può vendicare della gente che l'ha fatto arrabbiare, in molti modi. [...] Quindi non si deve mai negare loro ciò che chiedono o insultarli in altri modi. Si deve dare loro tutto ciò che chiedono, per non farli arrabbiare. Soprattutto quando chiedono della carne; se gliela si nega, succederà un accidente, soprattutto al bestiame, poiché lo spirito lappone è forte. [...] I Lappo sono i peggiori a infliggere morte o malattia agli altri uomini o al loro bestiame»).

¹⁷ FLATIN 1930, p. 114 («I Finni sono terribili a fare magie; nei vecchi tempi viaggiavano molto in questi villaggi: la gente temeva orribilmente la loro stregoneria e non osavano rifiutare loro ospitalità o cibo, quando arrivavano a una fattoria. I Finni gettano a terra qualcosa che chiamano "pietra finna" e quando il bestiame la mangia, si ammala e spesso muore»).

essere: animo, mente, cuore, sentimento e desiderio¹⁸. Nelle credenze popolari norvegesi quando una persona si sentiva depressa, malinconica, ma apparentemente non soffriva di nessuna malattia fisica, si diceva che fosse stato colpito dal *hug* di qualcuno. E si designavano principalmente i Sami come fautori di questa malattia dell'anima:

*Menneska kunde og berre av vondskap setja hugen på folk, så dei vart sjuke. Men det var mest berre vonde finnar som det gjorde*¹⁹.

Il *hug* dei Sami poteva a volte anche lasciare il corpo del suo possessore per compiere delle azioni, a seconda dei casi, buone o cattive. In alcune leggende, il *hug* viene mandato da un Sami a casa di una persona che è in mare da molto tempo, per sapere se la sua famiglia sta bene o no, e il *hug* può trasformarsi in un animale, solitamente in un orso o in lupo. È evidente il riferimento ai viaggi sciamanici della tradizione sami che probabilmente hanno influenzato questo tipo di leggende, poco diffuse in Norvegia:

*So rita finneguten ein rund ring paa dekke, sette seg paa ein stol midt inni, og ingin maatte komma innanfyri strike førr um tvo timar. Um eit bil somna finnen av, og daa kom der fljugande ein svart fugl, som sette seg paa oksli hans og gav seg til aa hakke og pila paa noko skum i munnviki paa guten. Detta varde eit bil so flaug fuglen att. Tvo timar etterpaa kom 'n att med noko i nebbe. Daa vakna guten au, og hadde ei gamall sylvskeid i handi, som han gav Nirid og spurde, um han kjende ho. Nirid vart reint forstirid og kjende att sylvskeid med same*²⁰.

Ovviamente il cucchiaino è la prova tangibile che il ragazzo sami era stato a casa di Nirid e che le notizie che riporterà sono veritiere.

¹⁸ Cfr. CHIESA ISNARDI 1991, p. 258.

¹⁹ HVEDING 1935, p. 35 («Gli uomini potevano anche solo per cattiveria porre il *hug* sulla gente per farli ammalare. Ma principalmente lo facevano solo i cattivi Finni»).

²⁰ FLATIN 1930, p. 117 («Quindi il Finno tracciò un cerchio sul ponte della nave, si sedette su una sedia al centro, e nessuno doveva entrarvi prima che fossero passate due ore. Dopo poco il finno si addormentò, allora giunse lì volando un uccello nero che si posò sulla sua spalla e iniziò a beccare e piluccare in una schiuma nell'angolo della bocca del ragazzo. Durò un po', poi l'uccello volò via. Due ore dopo ritornò con qualcosa nel becco. Allora si svegliò anche il ragazzo e aveva in mano un vecchio cucchiaino d'argento che diede a Nirid chiedendo se lo riconoscesse. Nirid ne fu totalmente sorpreso e riconobbe subito il cucchiaino d'argento»).

Abbiamo visto in precedenza come nelle saghe spesso una donna, detta *völva*, andava in giro nelle fattorie a fare vaticini; spesso queste donne erano di etnia sami, ed erano tenute in grande considerazione nelle comunità che visitavano. Nella tradizione moderna, invece, prevalgono il timore e l'ostilità nei confronti di queste profetesse, sempre sulla scia dei pregiudizi legati ai Sami. In un racconto raccolto e pubblicato da Peter Lunde si dice quanto segue:

Der var ei finnekjerring som for ikring paa gardarne i Spangereid i fyrstningi av 1860-aari. Ho dreiv med aa spaa og gjera aat, og dei var følt rædde for trollkunsterne hennar. Ho var inne i eit hus ein dag, og der vart ho sinna paa kjerringi i huset. Daa ho gjekk ut døri, sa ho: Innan aar og dag skal garden liggja i kol og oska. Kona i huset kasta ei glodande torv etter henne til aa varna huset imot trollskaopen, men ho vart so skræmd likevel, at ho vart mest gali etterpaa. Saki kom for retten, og det var mest heile sokni som vart innstemd til aa vitna imot finnekjerringi²¹.

Il tratto più tipico e diffuso della magia sami è il cosiddetto *finnskott* («colpo del finno») di cui abbiamo un'ampia letteratura nei racconti e nelle leggende popolari norvegesi. In un'epoca in cui la veterinaria era ancora affidata a metodi tradizionali di medicina popolare e alla superstizione, la presenza parassitaria sul bestiame veniva in modo sbrigativo classificata come frutto dell'azione magica altrui al fine di danneggiare il prossimo, vuoi per invidia, vuoi per vendetta. E come si può ben immaginare ai Sami veniva imputata la maggior parte di questi casi patologici.

Vediamo nel dettaglio in cosa consiste il *finnskott*:

Krettoret fekk sume tider ein sjukdom som blei kalla finnskot. Daa hadde finnane skote ei kula i dei. Denne kula var ihoptulla av haar og neglar. Difor matte alle som skar av seg neglane, vera saa forsiktige og samla ihop alle naglestubbane og kasta dei paa elden, elles fekk finnane tak i dei og laga kuler av

²¹ LUNDE 1923, p. 74 («C'era una Finna che andava in giro nelle fattorie a Spangereid agli inizi del 1860. Si occupava di predizioni e incantesimi, e tutti temevano terribilmente le sue arti magiche. Un giorno era all'interno di una casa e si arrabbiò con la padrona. Quando uscì dalla porta, disse: 'Entro un anno e un giorno la tua fattoria sarà ridotta a cenere e carbone'. La padrona le tirò dietro una zolla di torba incandescente per proteggere la casa dalla stregoneria, tuttavia ne fu spaventata, tanto che in seguito divenne quasi pazza. Il caso fu portato in tribunale, e quasi tutta la parrocchia fu convocata a testimoniare contro la Finna»)

*dei,*²² e altrove: *Afskaarne Negler maa opbrændes eller nedgraves. Skeer ikke dette, gjør Finnen – Nogle sige Huldren – Kugler deraf, hvormed den skyder Kreaturerne. Der siges, at man stundom har fundet saadanne i Kreaturerne, og at de bestaa af Haar og Negl. [...] Man tror, at Finnerne opsamle alle Neglerne og gjør dem til Kugler, som de lægge til Kreaturerne, og naar disse spiser dem op, faa de det saakaldte «Finnskud». [...] Finnen lager Kugler af Haar, Negle o.s.v., og naar han bliver fornærmet, skyder han dem i Mennesker eller Fæ, som da strax maa dø»²³.*

Nel testo appena citato, si dice che per alcuni non siano i Sami a colpire il bestiame, ma la *hulder*, un essere soprannaturale femminile del folclore norvegese. In effetti, il *finnskott* a volte prende anche altre denominazioni, a seconda dell'essere che lo lancia, e quindi abbiamo il *dvergs-kott* («colpo del nano»), l'*alvskott* («colpo dell'elfo») e il *gandskott* («colpo del *gand*»). Dalla descrizione che la tradizione dà di queste malattie soprannaturali, possiamo facilmente intuire che si tratta di definizioni diverse per uno stesso concetto:

*Dersom Dvergene blive fornærmede, ere de meget hevngjerrige, og især gaar deres Ondskab ud over Kreaturerne, eftersom de ikke skulle have Magt til at tilføie Menneskene nogen Skade. Dvergene have smaa Geværer, hvormed de skyde Kjødene*²⁴.

Qui ritorna il concetto che, se insultati, i nani, analogamente al *finnskott*

²² BERGSTØL 1930, p. 36 («Il bestiame a volte contraeva una malattia che era chiamata *finnskott*. In quel caso i Finni avevano lanciato un proiettile dentro di loro. Questo proiettile è un involucro di capelli e unghie. Per questo tutti quelli che si tagliano le unghie devono essere certi di raccogliere tutti i pezzi di unghia e gettarli nel fuoco, altrimenti se i finni se ne impossessano ne fanno dei proiettili»).

²³ STORAKER 1932, pp. 100-101 («Le unghie tagliate devono essere bruciate o seppellite. Se ciò non viene fatto, i Finni – alcuni dicono la *hulder* – ne fanno dei proiettili con cui colpiscono il bestiame. Si dice che a volte sono stati trovati nel bestiame tali proiettili, e sono fatti di capelli e unghie. [...] Si crede che i Finni raccolgano tutte le unghie e ne fanno dei proiettili che danno al bestiame, e quando questi li mangiano, prendono il cosiddetto “colpo dei Finni”. [...] Il Finno prepara proiettili di capelli, unghie ecc. E quando viene insultato, li lancia negli uomini o nel bestiame, che subito muore»).

²⁴ *Ivi*, p. 96 («Se i nani vengono insultati, sono molto vendicativi, e la loro malignità si ripercuote soprattutto sul bestiame, giacché si pensa che non abbiano il potere di nuocere agli uomini. I nani hanno dei piccoli fucili con cui colpiscono le mucche»).

dei Sami, possono vendicarsi causando una malattia mortale al bestiame lanciando un oggetto. Stessa cosa vale per gli elfi:

En Slags Sygdom, som hyppigst forekomme hos Kreaturerne, kaldes «Alveskud». Den forekommer heller ikke sjældent hos Mennesker. Denne Sygdom opstaar derved, at Underjordiske skyde Pile ind i Kjødet paa Mennesker og Dyr²⁵.

Con questi esempi torniamo da dove abbiamo iniziato, vale a dire: che i Sami non erano solo considerati dei potenti stregoni, esperti di magia, in lega col diavolo, persistenti nel paganesimo, ma dei veri e propri esseri soprannaturali allineati con i nani, gli elfi e gli esseri sotterranei norvegesi, categoria che include anche troll, *hulder* e folletti. Non meraviglia quindi l'usanza di non contrariare degli esseri considerati veri e propri troll, come si faceva nella tradizione rurale norvegese con gli spiriti abitanti delle fattorie o dei colli vicini. In ultima istanza possiamo affermare, dalla breve analisi compiuta sui testi, che l'alterità dei Sami nella cultura norvegese ha rappresentato, fino a tempi recenti, non solo una componente sociale da emarginare e disprezzare, come in molti casi in cui piccoli gruppi etnici sono stati relegati al di fuori del consorzio umano dai colonizzatori, ma un «altro» bestiale da sconfiggere, o farsi amico, per il benessere individuale e della collettività.

²⁵ *Ivi*, p. 98 («Un tipo di malattia che spessissimo compare nel bestiame si chiama *Alveskud*. Non di rado compare anche nell'uomo. Questa malattia si genera quando un essere sotterraneo scaglia delle frecce nella carne degli uomini e degli animali»).

Bibliografia

- BERGSTØL Tore, *Atterljom. Folkeminne fraa smaadalane kring Lindesnes*, vol. II, Oslo 1930.
- BUGIANI Piero (a cura di), *Storia della Norvegia*, prefazione di C. Del Zotto, Viterbo 2017.
- CHIESA ISNARDI Gianna, *I miti nordici*, Milano 1991.
- CHIESA ISNARDI Gianna, *Storia e cultura della Scandinavia. Uomini e mondi del nord*, Milano 2015.
- FERRARI Fulvio (a cura di), *Saga di Oddr l'arciere*, Milano 1994.
- FLATIN Kjetil A., *Tussar og Trolldom ved Tov Flatin*, Oslo 1930.
- HVEDING Johan, *Folketru og folkeliv på Hålogaland*, Oslo 1935.
- KEYSER Rudolf / MUNCH Peter Andreas, *Norges gamle Love indtil 1387*, 5 voll., Christiania 1846-1895.
- KOCH Ludovica / CIPOLLA Maria Adele (a cura di), *Sassone Grammatico. Gesta dei re e degli eroi danesi*, Torino 1993.
- LUNDE Peter, *Kynnehuset. Vestegdske folkeminne*, Kristiania 1923.
- MELI Marcello (a cura di), *La saga di Egill*, Milano 1997.
- MONTI Giancarlo (a cura di), *Olao Magno. Storia dei popoli settentrionali*, Milano 2001.
- SANGRISO Francesco (a cura di), *Snorri Sturluson. Heimskringla: le saghe dei re di Norvegia*, Alessandria 2013.
- SCOVAZZI Marco, *Antiche saghe islandesi*, Torino 1973.
- STORAKER Johan Th., *Sygdom og Forgjørelse i den norske Folketro* ved Nils Lid, Oslo 1932.
- AASEN Ivar, *Norske Minnestykke* ved Jens Lindberg, Kristiania 1923.

NATURE AND THE OTHER BETWEEN *FOLKTRO* AND *ASATRO*

by
Bruno Villani
Stockholm

1. INTRODUCTION

The object of investigation of this study is the relationship between nature and the Other in the Scandinavian *folktro* in a perspective in which nature is seen as an alien dimension in contrast with the civilized world. This opposition has ancient roots and is perfectly exemplified in the fairy-tale of Little Red Riding Hood that depicts the theme of the peril constantly impending out in the woods. The peril is represented by the wolf, and it is no coincidence that the encounter with the wolf takes place in the woods.

The purpose of this study is to investigate how the opposition of nature versus civilization is treated in a variety of sources of the Scandinavian *folktro*, mainly from Sweden; the main idea is that this opposition reflects a more general and eschatological dichotomy between order and chaos already imprinting the ancient *asatro* and survived in the *folktro*.

2. BACKGROUND

The idea that nature is in some way connected with representations of the Other is not new in itself. In *The Sacred and the Profane*, Mircea Eliade had already interpreted the opposition between inhabited territory and unknown surroundings as a more general opposition between cosmos and chaos respectively, the second being a sort of otherworld, a foreign, chaotic space¹. The Russian anthropologist Vladimir Propp has likewise empha-

¹ ELIADE 1959, p. 29.

sized the presence of a terrifying, dark, but also conventional characterization of the forest in the fairytale².

What made nature so frightening? First of all, a very concrete peril: the forest was, in fact, mysterious, still untouched by the hand of man, but above all, it used to be the den of bands of brigands waiting for lost wayfarers³. In addition to that, the forest was inhabited by supernatural beings and coming across one of them could be fatally dangerous⁴. The supernatural being could be the devil himself as we learn from Ægidius Albertinus, an influential Dutch-born writer and secretary of Duke Maximilian I of Bavaria: in 1617 he published a volume about the geography of Lucifer's empire in which he claims that an entire category of demons lives in forests⁵.

In this article I primarily rely on the concept of *wilderness* coined by the Danish scholar Jens Peter Schjødt who defines wilderness as a subcategory the Other, of which it represents the spatial dimension; wilderness is what is «out there»⁶. Moreover, wilderness is in most cases a threat, but sometimes it is a potential⁷. Schjødt applies this concept to his analysis of the cosmology of the *asatro* consisting of both a horizontal and a vertical axis. The Danish scholar identifies wilderness with the marginal areas of these axes: Utgardr, the reign of the giants on the horizontal axis, and the underworld on the vertical axis; in the latter case wilderness is a chthonic dimension connected to death and fertility⁸. The inhabitants of the underworld are powers of chaos with which sometimes a representative of our world is brought into contact to acquire knowledge, usually Odin⁹. Mortals can also meet the Other but only in the ritual sphere and on the horizontal axis, not as underworld¹⁰: the place of this encounter is nature.

² PROPP 1992, pp. 177-178.

³ MÅRTENSDOTTER WAHLSTRÖM 2009, p. 18.

⁴ CIRLOT 1962, p. 112.

⁵ ALBERTINUS 1617.

⁶ SCHJØDT 2012, p. 185.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 188.

⁹ *Ivi*, p. 195.

¹⁰ *Ivi*, p. 196.

3. THE OTHER IN NORDIC *FOLKTRO*

The starting point of this study is that the *troll* or *naturvåsen* (spirit of nature) are manifestations of the otherness of nature; they are supernatural beings believed to live in forests and depths of the sea. It is because of them that venturing into the deep of forests can be really dangerous.

As Ekman emphasizes, according to popular beliefs, the medieval forest was inhabited by lurking creatures whose places in the people's imagination were beyond the religiously supernatural¹¹. The encounter with the supernatural followed regularities to the extent that Schön can outline a grammar of the encounter with the supernatural world consisting of both a temporal and a spatial dimension¹². In the temporal dimension, typical moments were midnight, sunrise or sunset, but also holidays and Thursday nights. In the spatial dimension, crossroads were usual places to meet the supernatural, and it was also where people went when they wanted to obtain insights into the future; another typical place was the bridge, interpretable as the meeting point of two elements: earth and water¹³.

4. *FOLKTRO* AND *ASATRO*

Since I will use the terms *folktro* and *asatro* throughout the article in order to refer to two different spheres of Scandinavian pre-industrial spirituality, a brief definition of these two concepts is needed. *Asatro* is the 'cult of the Æsir', the ancient pre-Christian religion professed in Scandinavia in the Middle Ages, what we now call mythology. *Folktro*, instead, is the whole complex of popular beliefs, superstitions, or traditions not recognized by any official religion even though they can be intertwined with religious beliefs. The sources of the *folktro* used in the present study date back to the Christian era.

The *folktro* has been alive until relatively recent times not only amongst ordinary people but even amongst educated, learned people. As Ekman points out, not only education but also people's geographical area affected their tendency to believe in superstitions, because some regions could be

¹¹ EKMAN 2007, p. 156.

¹² SCHÖN 2000, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

more permeable to superstition than others¹⁴. Ekman reports the case of a university educated pastor named Olof Rahm from Ragunda in Jämtland, Sweden¹⁵: in 1666 Olof claimed to have once received a visit from a *troll* who air-transported his wife up to a hut where she was to assist a *troll*-woman's childbirth; after the birth the pastor's wife was air-transported back home. A couple of days later, silver spoons were gifted as a sign of gratitude. Similar beliefs must have been so widespread that Linnaeus himself felt urged to blame them: in a speech held in 1759 in Uppsala on the occasion of a visit by King Adolf Fredrik and Queen Lovisa Ulrika, he praised science hoping that it could defeat the beliefs and superstitions of the *folktro*¹⁶.

The Christian church has always seen the *folktro* as a threat and has therefore always fought it, even if, as Schön points out, *folktro* and religion complemented each other: the dominion of the official religion was happiness in the afterlife, while the dominion of the *folktro* was earthly happiness¹⁷.

The beliefs of the *folktro* are handed down in a series of sources of various kinds; due to the limited space, this study will only take into account *folkevisor* and *sägner* from Sweden and in a couple of cases will make comparisons with traditions from other countries. *Folkevisor* (plural form of *folkevisa* or simply *visa*) are poetic works accompanied by music and are also called *ballader* (sing. *ballad*); both terms can be translated with 'ballad' in English. For the purpose of this survey, I mainly rely on the collection of Swedish ballads of Jonsson, Jersild e Jansson, in particular the nature mythical ballads¹⁸ and the legendary ballads¹⁹ (1986); for some ballads not included in that collection, reference will be made to other collections. *Sägner* (plural form of *sägen*) are instead very short, realistic tales that have the claim, at least ostensibly, to be truthful: the term *sägen* means roughly 'legend, myth', but the Swedish term will be used throughout²⁰. Most of

¹⁴ EKMAN 2007, p. 166.

¹⁵ *Ivi*, p. 165.

¹⁶ *Ivi*, p. 167.

¹⁷ SCHÖN 2000, p. 8.

¹⁸ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1983.

¹⁹ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1986.

²⁰ Other sources of the *folktro* are proverbs, *trosutsagor* ('statements of faith' such as «vättar are dressed in gray»), and *ritsbeskrivningar* ('rite descriptions', instructions on how to proceed in case of meeting with the *folktroväsen* or for those who practice magic).

the examples are taken from the collection of Klintberg²¹, but also in this case examples from other collections will be taken into consideration. The analysis of this corpus will discuss some aspects of wilderness and the otherness of nature, and the underlying thesis is that in the analysed corpus the otherness of nature bears traces of the above described concept of wilderness, which, according to Schjødt, in the *asatro* implies an eschatological opposition between cosmos and chaos. I will show how this opposition is present even in the *folktro*, sometimes with explicit references to myths and characters of the *Edda* mythology. The analysis will also inquire into the differences in the representation of nature between *folkvisor* and *sagner*.

5. NATURE AS DEMONIC WORLD: THE *VARULVSTRO*

The analysis of the corpus will start from some ballads about the *varulvstro* ('belief in the werewolf'), at the centre of which is the figure of the werewolf (*varulv*) or alternatively the wolf, depicted as an enemy of humanity or a ruthless animal. The bad reputation of the wolf is as old as notorious and is partially still alive today. Kuusela indicates that the most ancient evidence of *varulvstro* in the Germanic area is a homily of Bishop Wulfstan in a manuscript dating back to around the year 1000 in which the English bishop considers the wolf as a symbol of Satan²². The French historian Delumeau attests that also in France the wolf was seen as a satanic animal²³ against which even exorcisms existed²⁴. According to Delumeau²⁵, the fact itself that the wolf lived in the forest made it feared and mysterious. Lévi-Strauss, on the other hand, makes a distinction between conscious and unconscious representation: according to the French anthropologist, in the collective unconscious, the wolf was the sinister emissary of the chthonic world, while on a conscious level it was the bloodthirsty enemy of humanity²⁶. The Swedish-born Afzelius, instead, traces the demonization of the wolf back to the *asatro*: the treacherous Loki, together with the infernal

²¹ KLINTBERG 1998.

²² KUUSELA 2012, p. 321.

²³ DELUMEAU 1994, p. 98.

²⁴ *Ivi*, p. 96.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

giant Angrboda, gave birth to the terrible wolf Fenrir, thus giving life to the progeny of wolves²⁷.

The theory of Afzelius is obviously only applicable to the Scandinavian area, but the demonization of the wolf is also common to the folklore of other cultures, as evidenced by the fairytale of *Little Red Riding Hood*, generally known in the version with a happy ending written by Jacob and Wilhelm Grimm. The fairytale by the Grimm brothers is based on a folktale spread orally already in the Middle Ages and classified with the number 333 in the classification of folktales of Aarne-Thompson-Uther²⁸. Starting from this oral tradition, in 1697 Charles Perrault transcribed for the first time the fairytale entitled *Le Petit Chaperon Rouge* in the volume *Histoires et contes du temps passé, avec des moralités* ('Tales and Stories of the Past with a Moral'); in this version there is no happy ending, the sexual implication is accentuated, and an edifying moral in the manner of Aesop's moral fables is added.

The core of the plot of the older versions of *Little Red Riding Hood* is essentially the same in *Jungfrun i blå skogen* (The Virgin in the Blue Forest), a *visa* recorded in the Northern Västergötland²⁹; here I report the first stanza.

Jungfrun hon skulle sig åt vakerstugan gå	The virgin had to go to the cottage
Linden darrar uti lunden	The linden trembles out in the grove
Så tog hon den vägen åt skogen den blå	So she headed for the forest the blue
Ty hon var i vildskoga vända.	For she was in peril in the wild forest.

The stanza is constructed according a much-exploited pattern in the Scandinavian ballads consisting of a parallel perspective: lines 1 and 3 contain the narration of the plot, while lines 2 and 4 contain the refrain that functions as a prolepsis of the imminent tragedy thus creating tension. It

²⁷ ODSTEDT 2012, p. 40.

²⁸ UTHUR 2004, pp. 224-225. Reference is made here to the most recent edition of this classification. The first version of this method of classifying folk tales was conceived and published by the Finnish scholar Anti Aarne, in 1910, according to a historical-geographical method. The work of Aarne was translated into English and expanded in 1928 by the American Stith Thompson who, in 1961, published a second expanded edition, in which he introduced the numerical classification (AT-number system). In 2004, the German Hans-Jörg Uther expanded this system that was later called Aarne-Thompson-Uther classification.

²⁹ GEIJER / AFZELIUS 1816, p. 68.

is in fact in the refrain that the wild and uncontrollable side of nature is portrayed: the sense of danger makes the linden tremble when the virgin approaches the blue forest; the dramatic tension of the scene is heightened by the situation: the blue of the night. Night is *par excellence* the time of unseen dangers, ghosts, and magic and is also a lack of sunlight: Cirlot notes that the forest represents a condition of permanent night, since the foliage of the trees obscures from the sun and keeps that space in the dark³⁰; the scholar relates night to the unconscious but also to fertility and potential³¹. The condition of lack of sunlight has mythological reminiscences: in the *asatro* it is two wolves, Sköll and Hati, sons of the wolf Fenrir, who at *ragnarøk* swallow the sun and the moon, respectively, thus plunging the world into a permanent night until the birth of a new world. When nature is enveloped by darkness, all the sinister creatures of the forest creep out of their holes and the moment is most dangerous; this sense of peril is stressed by the alliteration «vildskoga vanda» in line 4. The encounter with the wolf is inevitable; the virgin tries to save herself by offering him gifts in exchange for life, but the wolf refuses any offer. The girl tries desperately to escape by climbing on an oak tree and shrieks so horribly with fright that her bridegroom hears the scream from town and rushes on horseback to save his beloved but he only finds one arm and shreds of clothes.

The victims of the wolf were not necessarily virgins. In a volume from 1847 on popular life in the parish of Skytt in the Skåne region, Nicolovius, pseudonym of Nils Lovén, one of the foremost Swedish intellectuals of the XIX century, testifies that the wolf was particularly dangerous for women, especially if pregnant, while Mara was dangerous for men³². An example of this trait of the *varulvstro* in the balladry is *Warulfoen* ('The Werewolf') recorded by Arwidsson in the Swedish region of Södermanland³³. The plot is practically the same as in *Jungfrun i blå skogen*, the only difference being that the girl is pregnant and when the bridegroom arrives, he finds the wolf with the fetus in his jaws.

The werewolf was properly a man turned into a wolf by some sort of

³⁰ CIRLOT 1962, p. 112.

³¹ *Ivi*, p. 228.

³² ODSTEDT 2012, p. 42. *Mara* was a female supernatural being who tormented sleeping men.

³³ ARWIDSSON 1837, pp. 273-274.

witchcraft. The belief that witches could transform people into animals has ancient roots dating back to the Norse period. Kuusela³⁴ has counted fourteen Icelandic sources and a popular poem entitled *Ulfhams rímur* dating back to the XV century perhaps based on a lost *fornaldarsaga*³⁵. According to Odstedt³⁶, the *varulvstro* evolved over time, and as a matter of fact, an ancient as well as a recent phase are to be discerned. In the former one, werewolves were believed to be sent by witches called *trollkonor* or *trollbackar*; these magical women were also called *Wargamor* (Mother of wolves) because they had the wolves of the forest under their command and protection. In the recent *varulvstro*, werewolves were instead believed to be sent by the Lapps or other *alien* peoples, like Russians or Finns. In *Svenska folkets sago-häfder*, Afzelius reports that during the last war between Sweden and Russia, people believed that the Russians would transform Swedish prisoners into wolves and then send them back home to torment the Swedes³⁷. Afzelius also recorded a *sägen* on this theme: a soldier from the Kalmar region returns home after being turned into a wolf by the Russians, but a hunter from his home village kills the unlucky and takes his corpse to the cottage; when the animal is skinned, his wife recognizes the shirt she had sewed for her husband when he left³⁸.

The *sägen* recorded by Afzelius shows that the figure of the werewolf had become the catalyst of a fear of the Other understood as the different-from-the-self, the enemy; it also reveals an ethnocentric perspective that is anything but rare: as Delumeau points out, the fear of the Other is one of the main fears in the history of the Western world³⁹. In fact, this type of fear is known also in other parts of Europe. Delumeau himself reports this story from France: a canon from Brittany wrote in a memoir that in 1598, during the great famine subsequent to the religious wars in France, several wolf attacks occurred and people were convinced that it was not ordinary wolves but soldiers transformed by the enemy into werewolves⁴⁰. Both the

³⁴ KUUSELA 2012, p. 322.

³⁵ It is a Norse legendary saga that takes place before the colonization of Iceland.

³⁶ ODSTEDT 2012, p. 44.

³⁷ *Ivi*, p. 41

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ DELUMEAU 1994, p. 70.

⁴⁰ *Ivi*, p. 97.

stories, in some way very similar, show that, over time, the fear of the Other became more and more influenced by historical-political events.

6. NATURE AS CHTHONIC WORLD: THE *BERGTAGNING*

As we have seen above, the chthonian dimension is an essential element of wilderness. The existence of an underworld is also implied in the *folktrö*, especially in the ballads and *sägner* about the theme of *bergtagning*, a term roughly meaning ‘abduction by the mountain’. In the *visor* on this theme the plot generally revolves around a bunch of recurrent elements: the *naturväsen* kidnaps a virgin in the woods and takes her into a cave; the girl forcedly lives there as slave and bride to the monster and gives birth to many children until she is allowed to visit her family after eight years. The ending is usually sad: as soon as the girl starts recounting her vicissitudes to her mother, the *troll* arrives and takes her back to the mountain. Here again, a sorrowful atmosphere is already created in the beginning, as we can see in two following examples. Variant A of the Swedish ballad *Den Bergtagna* (Taken by the Mountain) recorded around 1810 in Blekinge⁴¹ begins with the following stanza.

Jungfrun hon skulle sig åt ottesången gå,
 för tiden jörs mig lång,
 Så jeck hon dän vägen som höga bärget låg.
 för jag wet att sorjen är tung.
 [The virgin had to go to the matins
 for time seems slow
 So she went the way where the high mountain lay
 for I know sorrow is heavy].

In variant Da recorded between 1810 and 1813 in Östergötland, there are explicit religious references⁴²:

Jungfru Marje hon skulle sig åt Afton Sängen gånga,
 tiden görs mig lång
 Så geck hon den vägen åt berget den låg,
 Herren gud vet Sorgen hon är tung.

⁴¹ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1983, p. 331.

⁴² *Ivi*, p. 336.

[Virgin Mary had to go to the Vespers
for time seems slow
So she went the way to the mountain
for God knows sorrow is heavy].

In both the variants, the tale of the virgin going to church in lines 1 and 3 is counterbalanced in lines 2 and 4 by the foreboding of sorrow of the refrain. The setting is similar: the high mountain contributes significantly to the ominous atmosphere, but *Da* is set in the evening. An essential difference in *Da* is the name of the protagonist: Virgin Mary is clearly a representative of the Christian world, and the aggression against her consequently makes nature an anti-Christian dimension, more generally a chaos dimension.

The chthonian dimension of nature can also be represented by deep waters⁴³. A variation on the *bergtagning* is, in fact, the abduction by a sea monster, the *näck* or *havsmann*; the elements of the plot are roughly the same, though. In *Agneta och havsmannen* (Agneta and the Sea Monster) the beautiful Agneta goes to the beach, where a sea monster kidnaps and takes her to his submarine abode. The difference is in the ending, sometimes tragic but sometimes happy: in the variants with a happy ending, Agneta releases herself from the bridal slavery when visiting her mother⁴⁴.

In the *sägner* the theme of *bergtagning* is treated less conventionally, starting with the fact that even men can be kidnapped. In a *sägen* from Arbrå in Hälsingland it is possible to recognize an influence of the myth of Orpheus and Eurydice: a dark autumn evening, a girl who is afraid of the dark is sent against her will to the spring to draw some water, and she never returns home; many years later she meets her half-brother and tells him that she was kidnapped and is now married in Bolleberg; when it is time to part, she recommends him not to look back at her otherwise he would lose an eye, but he does so and loses an eye; two of his descendants will also be monocles⁴⁵. Other *sägner* have a didactic message and illustrate how faith in God can defeat all the spells and crimes of the *naturväsen*; in the following examples it is males to be abducted. A *sägen* from Hedemo-

⁴³ See paragraph 2 above.

⁴⁴ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1983, pp. 207-228.

⁴⁵ KLINTBERG 1998, p. 158.

ra, Dalarna, for example, tells about Lars-Erik who one evening goes to chop wood with an ax and meets a man in front of a hut inviting him to come in and eat something. Once inside, Lars-Erik realizes that something is wrong and says the Paternoster, whereupon the hut fades, and he is again outdoors in the woods⁴⁶. Another *sägen* from Bygdeå, Västerbotten, tells about a kid being kidnapped; he is offered good food, but he refuses to eat, until after three days he decides to eat because he is very hungry, and, as usual, he crosses himself before eating, but is immediately kicked out of the cave and can go back home⁴⁷. The latter two *sägner* create an explicit opposition between the religion of the Christian world and the paganism of the *naturväsen*. Nature is once again portrayed as an anti-cosmos, and this aspect is common to the ballads.

7. THE SEDUCTIVE POWER OF NATURE

The chthonic dimension of wilderness seen above can sometimes be intertwined with another subtle aspect of nature: seduction. The Other could also assume the form of bewitching supernatural women, the *trollkonor* or *troll* women, beautiful but dangerous sirens or fairies capable of seducing young men riding through the forest.

The ballads about sea-sirens have sometimes a tragic ending, sometimes a happy one. In variant B of the Swedish *visa Ungersven och havsfrun* (The Lad and the Siren), recorded in Uppland by Afzelius around 1810⁴⁸, the protagonist Herr Olof rides in a forest until he falls off the horse when he comes to a river; a siren kidnaps him and takes him to her underwater kingdom. Once there, the siren interrogates Olof about his life and family; the interrogation highlights Olof's status as a stranger in this chthonic world. He is however at first reluctant to the charm of the siren who eventually overwhelms him by making him drink a magic beverage: from this moment on, Olof will forever remain a prisoner of the siren. The refrain of this *visa* depicts an indifferent nature that thrives lushly while the tragedy of Olof is occurring, as can be inferred from the refrain «Men linden gror väl» (But the linden grows well). Variant Ga from Östergötland has a

⁴⁶ *Ivi*, p. 156.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1983, pp. 260-261.

happy ending instead⁴⁹. Initially, the siren appears in a dream to the protagonist inviting him to go to the river the next day; despite his sister's warnings, he obeys the siren. When approaching the bank, his horse jumps over a red ribbon, and he falls from the horseback into the arms of the siren in the depths of the river; but he has his golden harp, and when he intones a melody, the siren lets him go because she cannot stand its sound. The refrain in this variant is almost identical: «medan linden hon grönskar så väl» (while the linden thrives so well). In this ballad, the liminality of the bank of the river is underlined by the red ribbon, and crossing this threshold proves consequently fatal. Like in *Agneta och havsmannen*, the bank of the river, the point where earth meets water, is a threshold of the chthonic world represented by the abysses of the river. Once there, the hero inevitably falls prey to the *naturväsen*.

The most notorious type of *trollkona* is perhaps the elf or fairy woman, in Swedish *älva*, probably also the most dangerous one, as we will see. Generally she does not act alone as in the ballads she always appears in a group; for this reason, this type of *naturväsen* is normally designated by the plural form *älvor* or *elfeqwinnor* ('elves'). It was believed that they performed a magical dance in a circle, the *älvdans*, and in an enchanting way invited woods wayfarers to join it but yielding to their fascination could be fatally dangerous⁵⁰.

Herr Olof is the protagonist of a large number of ballads about the *älvor*: while riding or resting in the woods, he is surrounded by beautiful *älvor*, who try to seduce and involve him in their dance. If the hero resists their invitation, they take revenge through the elf-shot, an invisible arrow that causes illness and death the next day, which is also Olof's wedding day.

In most of the Swedish versions collected by Jonsson, Jersild and Jansson the *älvdans* is the supporting motif of the refrain: «den dansen går väl, så väl uti lunden» ('the dance goes well, so well out in the grove'⁵¹. The

⁴⁹ *Ivi*, pp. 264-265.

⁵⁰ To the *älvdans* OLAUS MAGNUS dedicated a chapter of his *Historiae de gentibus septentrionalibus* (1595, pp. 112-113), while the neo-Romantic Swedish painter Nils Jacob Blommér (1816-1853) portrayed it in his famous painting *Ängsälvor* ('Meadow Elves'). According to ARWIDSSON (1937, p. 304) the whole Scandinavian *folketro* about these supernatural beings is derived from the *Edda* myths where they were either good or evil.

⁵¹ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1983, p. 417. The quoted refrain is from variants Db and Dc; apart from some minor variation, this refrain is almost identical in other variants.

same refrain is also attested in Denmark, in variant B of *Elveskud*⁵²: «Men Dansen den gaar saa lett gennem Lunden» ('but the dance goes so easily through the grove'). The ballads with this refrain were recorded in recent times, the oldest ones having been recorded in 1810 in Småland: variant B⁵³ and variant F⁵⁴. Interestingly, a much older version, A, recorded in 1670 in Västergötland⁵⁵, has a different refrain, but introduces another motif: nature can deceivably mislead the protagonist into making him believe that it is still daylight, but it is night. It is obviously a spell of the *älvor* aiming at attracting Herr Olof into the woods and seducing him. This is the first stanza, the moment when Olof is deceived by the forest:

Herr Olof rijder om Otte	Sir Olof is riding to the matins
drifwer dagg faller rihm	dew is driving, frost is falling
Liuse dagen honom tychte	full daylight seemed to him
Herr Olof kommer hem när skogen	Sir Olof arrives at home when the wood
giörs löffwegröen	is green with loaves.

Very similar is variant H, recorded around 1810 in Värmland or Dalsland⁵⁶; the motif of the blue mountain in line 3 contrasts with the matins in the first line:

Herr Olle rider om ottemål,	Sir Olle is riding to the matins
fallande dagg och drifvande stimm! –	falling dew and driving frost! –
Så kommer han uti det berget blå.	Then he comes in the blue mountain
Uti afton kommer Herr Olle igen.	In the evening comes Sir Olle again.

We have already mentioned above that the night is the time of the unconscious and magic; in this case it is also a mirage and a nightmare, and therefore fatal for Herr Olof: in all versions he dies. There is only one possibility for the hero to escape the elves and save himself: the sunrise. This possibility is demonstrated by *Jungfruarnas gäst* (The Guest of the Virgins), of which Jonsson, Jersild and Jansson report only one version

⁵² GRUNDTVIG 1856, pp. 114-115.

⁵³ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1983, p. 414.

⁵⁴ *Ivi*, p. 419.

⁵⁵ *Ivi*, p. 414.

⁵⁶ *Ivi*, p. 421.

from Västergötland recorded around 1670⁵⁷. The protagonist comes out of the blue mountain thanks to the cockcrow, as the *naturväsen* have to return to their lairs when the day dawns.

What do the *sägner* say about the *älvor* instead? No knights or spells, on the contrary, in my opinion, what transpires from the *sägner* seems to be a more truthful and down-to-earth account of common people's real superstition. A good example is *Älvorna pinade barnen* (The Elves Tormented the Children), a *sägen* from Närke about mosquitoes believed to be elves: «Jo, älver tala di nog om. Dä va en slags mygg. Di sa att di pina barna på nätttra, så di inte feck sova» (Yes, they talk about elves for sure. It was a kind of mosquitoes. They said they torment children at night so that they couldn't sleep)⁵⁸.

Not only could they assume the shape of insects, but even in their anthropomorphic appearance, the *älvor* were not necessarily the beautiful and seductive women described in the ballads. In *Älvorna dansade före soluppgången* (The Elves Were Dancing Before Dawn), a boatman claims to have seen the *älvor* dancing at dawn and describes them as being as tall as two-year-old children chirping like birds; they disappear as soon as the sun shines⁵⁹.

Both the *sägner* confirm that dawn and sunset were the moments for the elves to appear. From another *sägen* we learn that it was not necessarily men they tried to involve in their dance; in *En flicka drogs i älvodansen* («A Little Girl Is Attracted to the Elf Dance»), it is a little girl who is attracted to the dance, but the consequences for her are nevertheless associated with illness: «sen blev hon sjuk en lång tid» ('after that, she fell ill for a long time')⁶⁰. At least she does not die.

To conclude, we can say that the *älvor* represent the maliciously seductive power of nature; they seduce people by inviting them to join their *älvdans*. However, the *sägner* deconstruct a few romantic commonplaces: the *älvor* are not necessarily irresistibly beautiful women, and their victims are not always knights riding in the woods, nor men in general since even girls can be seduced; they can take the revolting shape of insects, and the elf-shot is not necessarily deadly.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ KLINTBERG 1998, p. 178.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

Every discussion about the seductiveness of the powers of nature cannot do without taking into account the *skogsrå*, a siren of the woods with human shape except for a tail in the back, sometimes believed to be the daughter of Lilith herself. She was considered to be a dangerous seducer of men to such an extent that those who had had intercourse with her could stand trial. A farmer from Västergötland in 1691 was sentenced to death for having had sex with a *skogsrå* in the woods⁶¹. For the same crime in 1737 in Halmstad, a teenager named Anders Månsson was tried on the same serious charge. In the court documents Anders is defined «trögtänkt» ('retarded'), and it is significant that while Anders claimed that he had had intercourse with a human woman, the judges did not believe him and held it was the dangerous charmer of the forest he had lied with because normal women do not wander off around mountains or forests⁶². Therefore, in the century of the industrial revolution, in northern Europe, the association between nature and alien creature was so tight as to cause a climate of terror and witch-hunt.

8. NATURE AS THE HOME OF OUTLAWS

In daily life, bandits and brigands were a far more real and frequent peril out in the forest. Even though brigands and bandits are humans, they function as an embodiment of the *naturvåsen*, as we will see.

The Swedish ballad *Herr Töres döttrar*⁶³ (Mr. Töre's Daughters) displays this kind of peril: three virgins are raped and murdered by three men at the edge of the wood, and three springs begin to flow from the spot of the murder⁶⁴. Panza interprets the ballad as an initiation rite in which the mur-

⁶¹ SCHÖN 2000, p. 66.

⁶² *Ivi*, p. 65. A witness from the same parish alleged that Anders had invented the whole story to explain his absence from his master. The case was referred to the Göta Court of Appeal, but the final sentence of the trial is unknown.

⁶³ This ballad inspired Ingmar Bergman for the film *Jungfrukällan* ('The Virgin Spring').

⁶⁴ The murderers are called differently in the several versions: *wallera* ('shepherds') in A from Östergötland, recorded in 1673 (JONSSON / JERSILD / JANSSON 1986, p. 175), but *röffuare* ('brigands') in all other variants including C from Götland, recorded in the mid-1600s or at the latest in 1693 (JONSSON / JERSILD / JANSSON *op. cit.*, p. 177). The reading of C is paralleled by *røvere* ('brigands') in all the Danish versions (OLRIK 1895-98, pp. 114-140).

dered maidens play the symbolic role of *sponsae mysticae* ('mystical brides') in a sort of ritual marriage⁶⁵. Like Schön, Panza also highlights the role of the bridge beyond which the tragedy takes place, but Panza emphasizes above all its initiatory significance⁶⁶.

Brigands were outcasts, outsiders, in short, strangers to the established social order, and also from a geographical point of view they were associated with marginalized spaces. Their even geographical marginality from human society is reflected in the fact that they were nicknamed *stigmän*, i.e. 'men of the paths' because they could be met on the paths of the woods⁶⁷. Ekman describes the composition of these bands of outlaws in Sweden⁶⁸: *djäknar*, i.e., elder students of the Swedish *läroverk*⁶⁹, unmarried mothers who often became wives of brigands, excommunicated priests, and other kinds of outcasts from society. Delumeau, whose research territory is France, explains that the bands of brigands were often formed by deserters or demobilized soldiers at the end of a war who went into brigandage to survive⁷⁰. This historical background is reflected in a Provençal version of *Herr Töres döttrar*, *La duolento* ('The Unlucky Virgin') where the assassins are *sourdats*, 'soldiers'⁷¹.

It is interesting that in the *folktro* the figure of the brigand could have mythological associations. It was believed, for example, that brigands were descendants of the giants: the giants were the leaders and instigators of these bands of bandits, and they hid in holes and caves where for hunters and wayfarers it would not have been safe to enter⁷². Once again, the chthonic dimension highlighted by Schjødt returns. Moreover, in the Old Norse language the brigand was associated to another chthonic being, the wolf: the word *vargr*, ('wolf'), could be used as an epithet for bandits or outlaws⁷³. In short, by virtue of the mythological references, from a phe-

⁶⁵ PANZA 1999, p. 145.

⁶⁶ *Ivi*, p. 180.

⁶⁷ EKMAN 2007, p. 177.

⁶⁸ *Ivi*, p. 178.

⁶⁹ The *läroverk* was a Swedish secondary grammar school form from the 1800s up to the 1970s.

⁷⁰ DELUMEAU 1994, p. 246.

⁷¹ ARBAUD 1862, pp. 120-124.

⁷² EKMAN 2007, p. 177.

⁷³ CLEASBY/ VIGFUSSON 1957, p. 680.

nomenological point of view the brigands pertain to the same sphere as the *naturväsen* since they also personify the hostile otherness of wild nature.

9. THE FAVOURABLE ASPECT OF WILDERNESS

So far, we have seen how the *folktro* depicts nature as the spatial dimension of the anti-cosmic powers, but, as we have seen, wilderness can also have a favourable aspect, albeit very rarely. A *folkevisa* representing the positive aspect of nature is *Jungfrun i fågelhamn* ('The Virgin in Bird-Shape') of which Jonsson, Jersild and Jansson give only one variant from Västergötland recorded around 1670⁷⁴. The plot is about the young Nils Lagesson who goes into the woods to capture a deer, but a sorceress transforms the deer into a hawk; Nils then wants to fell the trees, but two peasants who own the forest stop him, and instead advise him to give the bird a piece of living flesh; Nils cuts a piece of flesh off from his chest and throws it at the hawk that turns into a beautiful girl at the very moment it eats the piece of flesh. The girl recounts that it was her stepmother who turned her into a deer and her brothers into wolves that chase her every day. Nils and the girl fall in love with each other of course.

The atmosphere is positive and friendly throughout the ballad, and, unlike the ballads above, the forest is not eerie, but pleasant from the very beginning and this helps the happy ending: in stanza 2 we can read «der inne spela dhe fägreste diur» ('inside there play the most beautiful animals'). The Danish version *Jomfruen i fuglehamn* ('The Virgin in Bird-Shape') differs in a slight but essential way⁷⁵: Nilas Erlandsson wants to capture a bird, and after a while decides to fell the trees to facilitate the task, but the owners of the forest stop him; at this point a mysterious supernatural woman tells Nilas how to capture the bird; the rest of the ballad is identical. The essential difference between the two variants is that in the Danish one the help comes from the *naturväsen*, a supernatural woman, perhaps an elv, and therefore in this variant the favourable aspect of wilderness is more evident.

⁷⁴ JONSSON / JERSILD / JANSSON 1983, p. 35.

⁷⁵ GRUNDTVIG 1856, pp. 158-168.

10. DAILY RELATIONS WITH THE *NATURVÄSEN*

The *naturväsen* is often monstrous and dreadful in the ballads, but in reality this was not always the case. It being understood that the *naturväsen* was feared, it appears that the *folketro* also had the important function of balancing and governing the relations with nature.

For example, it was believed that it was absolutely necessary not to bother the *vättar*, gnomes who lived underground near houses, otherwise they could take revenge: if provoked they could cause illness especially to children⁷⁶. In order to live on good terms with them, people had to warn them before throwing boiling water out of the window: «Se opp där nere!» ('look out down there!')⁷⁷. Similarly, the *vitrör* (plural form of *vittra*), beings who lived underground in the woods, in stones or trees, had to be warned before felling a tree⁷⁸.

The *älvor* are a perfect example of how the *folketro* could explain the surrounding world: it was believed that fog was caused by their dance and people claimed to be able to see them dancing in the evening and early in the morning⁷⁹. Even with the *älvor* people had to be prudent; the rules were essentially the same: women had to warn them before urinating in the fields⁸⁰.

11. ANALOGIES BETWEEN *FOLKTRO* AND *ASATRO*

Many legends of the *folketro* reveal noteworthy analogies with the *asatro*, as a brief survey of a few *sägner* will show. Of striking interest are the *sägner* about the figure of the giant, a central figure and the main antagonist of the cosmos in the *asatro*; similarly, in the *folketro* the giants appear as the enemies of Christianity and the established order symbolized by the church. A typical motif of a tale widespread in many regional variants is that of the giant who cannot stand the sound of the church bells and tries to destroy the church by throwing huge rocks at it, even if the aim is unfailingly wrong. A further analogy is that people attributed to these destructive acts

⁷⁶ SCHÖN 2000, p. 42.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 49.

⁷⁹ EKMAN 2007, p. 158.

⁸⁰ SCHÖN 2000, p. 51.

a certain creative power that forges the world; in different *sögner*, it is said that mountains, hills, valleys, or other characteristics of the landscape have been shaped by the rocks thrown by the giants⁸¹. The *asatro* also attributes a creative power to the giants; according to *Völuspá* the whole world derives from the dismembered body of the primeval giant Ymir; moreover, the mother of Odin himself was the giant Bertha.

The most striking analogy with the *asatro* is perhaps the legend of the employment of giants in the construction of churches, a legend recounted in many *sögner* in different regional variants⁸². The story is as follows: the giants were exploited for their strength in the construction of churches but they had as high demands for their work as to ask for the moon and the sun. For this reason they had to be deceived; the trick was to discover and reveal their unknown names at the very moment of laying the last stone; in this way, they would lose their power and had to flee, and there was no need to pay them anymore⁸³. This legend is very reminiscent of the myth of the construction of the wall of Midgard narrated by Snorri in *Gylfaginning*: an unknown builder offered the Æsir his help, but his pay claim for the job was Freyja, the sun, and the moon. The Æsir consented under the condition that the work be finished within three seasons, believing that the builder would have never been able to do so; it was soon realized, though, that the builder would have met the deadline thanks to the help of his stallion Svaðilfari. To save the Æsir, the intervention of Loki was necessary, who turned into a mare and distracted Svaðilfari from work by seducing him thus conceiving Sleipnir, the eight-legged horse of Odin. The analogies are many: the unknown names and the almost identical claims of the giants, a trick to avoid paying them.

In a cosmic *sägen* from Småland in Sweden, reported by Elin Wägner, the protagonist is the primordial cow Auðumla⁸⁴: she lives in the wild and is abducted and imprisoned by the giants in a mountain from where she

⁸¹ KLINTBERG 1998, p. 132.

⁸² SCHÖN 2000, pp. 61-62.

⁸³ KLINTBERG (1998, pp. 135-136) reports a variant in which, as payment for his work, the giant demands the priest of the church as food for himself and his family if the priest does not discover the name of the giant before the church is built.

⁸⁴ WÄGNER 1939, pp. 7-8. Auðumla is mentioned by Snorri Sturluson in *Gylfaginning*; she plays an essential role in the *asatro* since she nourishes the primordial giant Ymir with hwr milk.

reminds humanity of her existence when she shakes her collar during storms.

While nature was the realm of anti-cosmic powers enemy of humanity, the Other could likewise manifest itself in the form of the cosmic powers allied of man. The belief that one could meet the gods in the woods was also common to the *folktro*. Ebbe Schön testifies that as late as at the beginning of the twentieth century, when the peasants found a lost ax in the woods, they believed that it was the ax of Thor that the god of thunder had lost in his hunt for giants; the ax was then hung on the door of the house because it had the property to protect from evil⁸⁵. It was also believed that the reason why *troll*, *vättar* and other supernatural beings had become so rare was Thor's hunt. Similarly, in stormy and windy nights, if one listened carefully, one could hear «Odens jakt», Odin's hunt for the supernatural beings of the wood.

I will conclude this survey with an anecdote about a belief that is probably rooted in very ancient times. According to Ebbe Schön⁸⁶, in relatively recent times it was considered dangerous to walk in the middle of a path through the woods. He reports an anecdote told to him by his mother: the latter's grandfather was going back home one evening with his children who were walking in the middle of the street; after warning them in vain not to walk in the middle, one of them is slapped by an unseen hand in the darkness. Hard to say who it was, but the thought runs to the stanza of the *Rigspula* in which Heimdallr is said to walk in the middle of the road: «Gekk mirr sat þar miþrar brautar» ('He continued going in the middle of the way').

12. CONCLUSION

Starting from Schjødt's concept of wilderness and Eliade's opposition of cosmos and chaos, this study has investigated how nature is represented as the space of the otherness in a corpus of ballads and *sågner* representative of the Swedish *folktro*. In analyzing different aspects of wilderness in those texts, the main result was that nature appears as an anti-cosmos inhabited by various progenies of supernatural and chthonic beings, or *naturväsen*.

⁸⁵ SCHÖN 2000, pp. 21-23.

⁸⁶ *Ivi*, p. 11.

Some of these creatures, such as the werewolf, are connected to the chaos powers of the ancient *asatro*, like Loki, Fenrir, and the giants. Besides being strong, monstrous, or magical, the supernatural or otherworldly had the extremely subtle, and therefore dangerous, capacity of enchanting and seducing, as in the case of the *älvor*. In general, the supernatural exerts an attraction on common people: in fact, as Lüthi has pointed out, the otherworld repels but at the same time attracts the ordinary man⁸⁷.

Another point that emerged in this survey is that the otherness of nature is also linked with the fear of the Different represented by the outcast, a different ethnical group, or even by the enemy of a certain country. In a sense, the fear of the Other has shifted over time its object towards historically determined events, and in this way has identified itself with ethnocentric perspectives. In periods of war, the responsible for spells and witchcraft were not witches and wizards anymore, but soldiers and generals of the enemy army.

This study has also found that there is a peculiar difference in how the otherworld creature is represented: terrible, monstrous, conventional in the ballads, realistic and connected to everyday life in the *sägner*. This difference may depend on the fact that ballads were in the past approximately what bestsellers and detective novels are today, with a big amount of sex and violence, while *sägner* more closely reflected beliefs and superstitions. In both cases, the otherworld corresponds to what Lüthi calls «Wholly Other». The Swiss scholar distinguishes between two types of encounter with the Other⁸⁸. In legends, otherworld creatures are physically close to human beings, they dwell in the nearby woods, mountain, lake, or even in their houses, but they are spiritually far, they are Wholly Other. In folk-tales the opposite is true: the hero meets the otherworld creature during long journeys and always far; in this case, the otherworld creature is geographically far but spiritually near. The *naturväsen* of the balladry and the *sägner* corresponds to the type of otherworld creatures that Lüthi identifies in legends: they are near but actually inhabit a world of their own; we have previously described this world as chthoni⁸⁹.

⁸⁷ LÜTHI 1982, p. 4.

⁸⁸ *Ivi*, p. 7-9.

⁸⁹ The difference between legends and folk-tales is very tiny: roughly, a legend has an element of truth and originates from a true event or place, while the folk-tale is passed

A very interesting result is that in many *sägner* giants present notable similarities with the *Edda* myths; they are the enemies of our world. While in the *asatro* they were the enemies of the gods, in the *folktro* they are the enemies of Christianity; basically, they remain in any case the enemies of the established order. Most striking was that the myth of the construction of the Midgard wall has given rise to a variety of clearly influenced stories and legends about the construction of churches.

To conclude with the findings of this research, I think that a very interesting aspect of the *folktro* is that the fear of the *naturväsen* had the precise function of balancing and governing the relations between nature and humanity; surely the *naturväsen* instilled fear and thus commanded respect towards nature.

Due to limited space, this study has only considered a corpus restricted to two genres and has only analysed a few types of *naturväsen*. It would be desirable to deepen this research in other genres, such as *folksagor* or *folk-tales*.

down by word of mouth from generation to generation and the author is unknown. However, many elements of the one fit into the other as well.

References

- ALBERTINUS Ægidius, *Lucifers Königreich und Seelengejaidt: oder Narrenhatz: in 8 Theil abgetheilt*. Augspurg 1617.
- ARBAUD Damase, *Chants populaires de la Provence recueillis et annotés par Damase Arbaud*, Aix 1862.
- ARWIDSSON Adolf Ivar (red.), *Svenska fornsånger: en samling af kämpvisor, folk-visor, lekar och dansar, samt barn- och vall-sånger*. D. 2, Stockholm 1837.
- CIRLOT Juan Eduardo, *A Dictionary of Symbols*, translated from the Spanish by Jack Sage, foreword by Herbert Read, London 1962.
- CLEASBY Richard / VIGFUSSON Gudbrand *An Icelandic-English Dictionary*, 2. ed., Oxford 1957.
- DELUMEAU Jean, 1994, *La paura in occidente*, tradotto dal francese da Paolo Traniello, Torino 1994.
- EKMÄN Kerstin, *Herrarna i skogen*, Stockholm 2007.
- ELIADE Mircea, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*, New York 1959.
- GEIJER Erik Gustaf / AFZELIUS Arvid August (utg.), *Svenska folk-visor från forntiden*, tredje delen, Stockholm 1816.
- GRUNDTVIG Sven, *Danmarks gamle folkeviser*. Anden del, Kjobenhavn 1856.
- JONSSON Bengt R. / JERSILD Margareta / JANSSON Sven-Bertil (red.), *Sveriges medeltida ballader. Bd 1, Naturmytiska visor (nr 1-36)*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1983.
- JONSSON Bengt R. / JERSILD Margareta / JANSSON Sven-Bertil (red.), *Sveriges medeltida ballader. Bd 2, Legendvisor: (nr 37-54). Historiska visor: (nr 55-65)*, Stockholm 1986.
- AF KLINTBERG Bengt (red.), *Svenska folksägner*, Stockholm 1998.
- KUUSELA Tommy, *Varulven i fornnordisk tradition*, in *Varulven i svensk folktradition*, Utök. nyutg., Täby 2012, 320-352.
- LÜTHI Max, *The European Folktale: Form and Nature*, tr. by John D. Niles. Bloomington & Indianapolis 1986.
- MÅRTENSDOTTER Wahlström Anna 2009, *Skogsrået och jag*, «Känguru» 55, 18-19.
- ODSTEDT Ella, *Varulven i svensk folktradition*, Utök. nyutg., Täby 2012.
- OLAUS MAGNUS, *Historiae de gentibus septentrionalibus*, Antverpiæ, apud Ioannem Bellerum, 1595.
- OLRIK Axel (udg.), *Danmarks gamle folkeviser*, Sjette del efter forarbejder af Svend Grundtvig, København 1895-98.
- PANZA Massimo (a c. di), *Ballate magiche svedesi*, Milano 1999.
- PROPP Vladimir Yakovlevich, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, traduzione dal russo di Salvatore Arcella, Roma 1992.
- SCHJØDT Jens Peter, *Wilderness, Liminality, and the Other in Old Norse Myth and*

Cosmology, in L. Feldt (ed.), *Wilderness in Mythology and Religion: Approaching Religious Spatialities, Cosmologies, and Ideas of Wild nature*, De Gruyter, Boston 2012, 183-204.

SCHÖN Ebbe, *Älvor, troll och talande träd: folktro om svensk natur*, Sundbyberg 2000.

UTHER Hans-Jörg, *The Types of International Folktales: a Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I, Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*, Helsinki 2004.

«SO IST DENN ALLES WAS IHR SÜNDE, ZERSTÖRUNG,
KURZ DAS BÖSE NENNT, MEIN EIGENTLICHES ELEMENT»

IL DIAVOLO NEL *FAUST* DI GOETHE¹

di
Stefan Nienhaus
Salerno

I

Se vogliamo credere all'aneddoto, per il grande Riformatore che aveva espulso i santi dalla fede cristiana (protestante), il diavolo esisteva davvero: quando, nel suo studio nella Wartburg, Lutero lancia il calamaio verso il «vecchio nemico maligno»², questi per lui è fisicamente presente e fa parte della sua realtà 'allargata'. Fino alla fine dell'Ottocento, vi era ancora a testimonianza la macchia d'inchiostro lasciata sul muro che, per la delusione dei turisti, oggi non si vede più perché non è stata più ripristinata.

Con l'Illuminismo la realtà empirica si restringe. Quando Kant dichiara che Dio sarebbe un'idea postulata dalla nostra ragione, necessaria sì per motivi etici come l'idea dell'infinito, ma pur sempre soltanto prodotta dalla ragione umana, per il diavolo non c'è più spazio. Se non in qualche capitolo dedicato alla superstizione e alle credenze popolari, gli illuministi non lo trovano più degno di menzione. Anche nella dogmatica teologica di Schleiermacher non gli è data alcuna importanza³. Per quel che riguarda la spiegazione razionale del lancio d'inchiostro di Lutero, si trova un esempio proprio negli scritti del romantico inglese Coleridge che, da grande ammi-

¹ Il presente articolo è la rielaborazione di un intervento al convegno *Paradisi perduti. Satana e il demoniaco nelle culture occidentali*, organizzato a Napoli dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale", 13-14 dicembre 2017.

² Martin Luther, *Eine feste Burg ist unser Gott*. In LUTHER 1923, p. 455sg.

³ Cfr. POLKE 2007/08, p. 17.

ratore del Riformatore, cerca di risolvere l'imbarazzo con lunghe riflessioni sul cibo, troppo sofisticato e abbondante, offerto al povero monaco nel suo rifugio aristocratico nella Wartburg, che gli avrebbe procurato seri problemi di digestione i quali, come tutti sanno, possono produrre sogni strani e fantasticherie: «Luther should have had a full view of the Room in which he was sitting, of his writing Table and all the Implements of Study, as they really existed, and at the same time a brain-image of the Devil, vivid enough to have acquired apparent *Outness*, and a distance regulated by the proportion of its distinctness to that of the objects really impressed on the outward senses»⁴. Ecco: «immagine della mente» e «esteriorità apparente»⁵.

Eppure, più o meno nello stesso periodo del saggio di Coleridge, Goethe pubblica la prima parte del *Faust* (nel 1808) dove il diavolo ha un ruolo centrale, e in *Der zerbrochene Krug* (del 1811) di Kleist il protagonista, il giudice Adam, addirittura afferma: «Man hat viel beißend abgefaßte Schriften / Die, daß ein Gott sei nicht gestehen wollen; / Jedoch den Teufel hat, soviel ich weiß, / Kein Atheist noch bündig wegbewiesen»⁶. Ovviamente, Adam sta dicendo una sciocchezza per deviare verso l'ignoto maligno il sospetto che grava su di lui, ma non ha del tutto torto. Perché, per

⁴ COLERIDGE 1802, pp. 122sg.

⁵ Le riflessioni di Coleridge a conclusione di queste spiegazioni materialistiche e apparentemente banali, sono in realtà più complesse. La fede di Lutero nel diavolo viene considerata nel contesto di una costruzione psicologica e storica che sarebbe stata necessaria per il successo della Riforma. Per trovare la forza di combattere l'inaudita battaglia contro la Chiesa – corrotta ma sempre potente –, per poter osare d'intraprendere una nuova traduzione in tedesco volgare della Bibbia, Lutero non poteva prendere neanche una parola, metaforicamente, del linguaggio e della rappresentazione del suo nemico e doveva interpretare ogni sua esternazione come azione concreta nella lotta contro il male. La scrittura è in questo senso un atto performativo: «Luther did non *write*, he *acted* Poems.» (*The Friend*, p. 123). Il potere delle immagini poetiche è tale che il suo stesso creatore ne viene posseduto e, nella lotta per la ricerca della parola giusta, il demonio appare in un momento di disperazione e di dubbio sul successo della grande impresa, proprio sulla parete che Lutero stava guardando senza fissare niente di preciso, mentre era alla ricerca di una parola. Lo strumento per la traduzione delle sacre scritture, il calamaio, con uno scatto di rabbia diventa l'arma contro il nemico perfido che contrasta la riuscita del lavoro: «Some weeks after, perhaps, during which interval he had often mused on the incident, undetermined whether to deem it a Visitation of Satan to him in the body or out of the body, he discovers for the first time the dark spot on his Wall, and receives it as a sign and a pledge vouchsafed to him of the Event actually taken place.» (*ibidem*, p. 125).

⁶ KLEIST 1977, p. 236.

quanto sia vero che il diavolo è stato espulso dal regno del pensiero filosofico-teologico, in quello della letteratura la sua fortuna continua, anzi per tutto l'Ottocento sembra persino crescere.

Intanto, cancellato come potente avversario maligno del Dio buono, il diavolo sopravvive come concetto secolarizzato. Il male, non più relegabile al Malvagio metafisico, è sceso sulla terra, non è più esorcizzabile come forza estranea che si è impossessata dell'anima, ma deve essere accettato come parte dell'uomo.

II

Nella tradizione faustiana⁷ il diavolo occupa da sempre un ruolo importante. Nelle versioni della leggenda pochi decenni dopo la morte del Faust storico (avvenuta presumibilmente nel 1540 o '41), il diavolo ha la chiara e circoscritta funzione di tentatore dell'erudito, che deve evidenziare i suoi peccati di cupidigia e di *curiositas* e fargli subire una terribile punizione come esempio educativo. Il diavolo qui è l'ingannatore, traditore e bugiardo, solo *uno* dell'armata demoniaca – o magari anche ingigantito a Satana cristiano e grande avversario di Dio – ma sempre con gli attributi canonici e, dunque, personaggio senza personalità. Nella famosa *Historia von D. Fausten* di Johann Spiess del 1587, *Volksbuch* della letteratura edificante venduta a poco prezzo in occasione delle fiere, ma anche nel dramma elisabettiano di Christopher Marlowe *The Tragical History of Doctor Faustus*, scritto soltanto due anni dopo sulla base del *Volksbuch*, l'indiscusso protagonista è, appunto, Faust con il suo spirito malvagio di onnipotenza, condannato all'inferno come monito per tutti i cristiani della Riforma e Controriforma agli inizi della modernità. Ugualmente ridotto a ruolo di catalizzatore per la malvagità di Faust si presenta Mephostophilis negli spettacoli del teatro di marionette dell'epoca che, pare, abbiano riportato in Germania la trama del Faust usando però il testo di Marlowe. *Volksbuch* e teatro dei pupi restano presenti nella storia culturale per almeno due secoli, fino ai tempi della gioventù di Goethe, che incontra la leggenda la prima volta proprio in uno spettacolo di burattini⁸.

⁷ Cfr. MAHAL 1972.

⁸ Cfr. SCHEITHAUER 1980, p. 21. Nella successione dei più importanti commentari al Faust per uso scolastico si può osservare un crescente allontanamento dai riferimenti alla

Albrecht Schöne constata nel suo eccellente commentario: «Was da stofflich vorgegeben war ('Facta und Chraktere'), hat die an solchen ‚Einflüssen‘ interessierten älteren Kommentarwerke und stoff- oder motivgeschichtlichen Studien zum Faust ausgiebig beschäftigt. Für das Verständnis der Goetheschen Dichtung selbst ist damit wenig gewonnen. Zu den ‚Subtexten‘, die sie so in sich aufgenommen hat, daß sie einen ‚intertextuellen Mehrwert‘ aus ihnen zieht, wird man gerade die Faustbücher kaum zählen können»⁹. Non sono d'accordo: in particolare, il personaggio di Mefistofele conserva a mio parere (e come cercherò di dimostrare nel paragrafo IV) non poco della tradizione popolare, soprattutto del teatro dei burattini.

III

Inizialmente Goethe si interessa poco del diavolo. Già dal 1768 si occupa della leggenda di Faust fino alla prima versione del 1775, il frammento del cosiddetto *Urfaust*. In questo periodo anche Lessing aveva tentato un dramma su Faust, rimasto però ugualmente incompiuto e pubblicato soltanto dopo la sua morte. Troviamo pure un dramma di Friedrich (Maler) Müller e un romanzo di Maximilian Klinger – giovani poeti dello *Sturm und Drang* che scoprivano nel personaggio di Faust il genio ribelle che vuole rompere le catene delle regole tradizionali, l'individuo rinascimentale che si libera dalle ristrettezze della morale cristiana e cerca da sé nuove risposte sul senso della vita. In questo contesto il povero diavolo può soltanto dare lo spunto e fornire supporto al titanismo di Faust.

Goethe, insoddisfatto del suo progetto, lascia il tutto incompiuto, ma non lo accantona mai definitivamente¹⁰. Soltanto nel 1831 giunge alla conclusione: «Abschluß», come annota il 21 luglio, «des Hauptgeschäftes»¹¹. Durante tutto questo arco di tempo, un lavoro che lo tiene impegnato per

tradizione popolare come fonte per la prima parte del dramma. Mentre nel suo capitolo sulla «Geschichte des Faust-Stoffes» (pp. 5-24), Scheithauer dedica ancora ampio spazio (pp. 15-20) al *Volksbuch* e alla tradizione dei *Puppenspiele*, Gaier tocca questo aspetto soltanto 'en passant' (cfr. GAIER 2001-2004, vol. 1, p. 38) e non inserisce nessun riferimento al libro di Spieß nel suo capitolo sulle «intertextuelle Beziehungen» (pp. 209-234); successivamente Schöne (vedi la citazione nel testo) ne nega qualsiasi rilevanza.

⁹ GOETHE 2005, vol. 2, p. 185.

¹⁰ Sulle fasi di stesura cfr. GAIER 2001-2004, vol. 1, pp. 264-268.

¹¹ GOETHE 1903, p. 112.

più di mezzo secolo, l'importanza del personaggio di Mefistofele cresce sempre di più. E alla fine il malvagio spirito sottomesso si trasforma nel «protagonista segreto»¹² o, secondo Madame de Stael, non tanto segreto: «le diable est le héros de cette pièce»¹³.

Ma come è possibile che il diavolo 'secolarizzato', il Satana detronizzato, ormai privo del suo ufficio di grande avversario di Dio, ripudiato dal mondo reale e cacciato nel regno fantastico dei credenti sempliciotti, come è possibile che questo personaggio ridicolo possa riconquistare un ruolo centrale nel dramma che viene considerato il più profondo e più significativo della storia letteraria tedesca? La risposta a questa domanda non è semplice e non è soltanto una¹⁴. La prima causa, però, può essere individuata proprio nella posizione del diavolo come essere culturalmente desueto, inattuale che, come le cose buttate via che hanno perso la loro funzione¹⁵, è ormai libero da tutto il peso della dogmatica, dal ruolo esistenziale che difficilmente poteva permettergli di apparire come uno dei tanti altri personaggi drammatici. Il diavolo (e anche Dio) può apparire ed agire come figura sul palcoscenico solo quando nella realtà ha perso il suo potere. E, viceversa, il diavolo (e anche Dio) diventa credibile come personaggio solo quando il pubblico mantiene la consapevolezza che si tratta di una finzione, ma è disposto anche – nelle parole del già citato Coleridge – ad una «willing suspension of disbelief»¹⁶, a sospendere volontariamente la sua incredulità finché non cala il sipario e finisce il gioco poetico.

IV

Da considerare, con ragione, predecessore del 'teatro epico' di Brecht, per giungere ad un *Verfremdungseffekt* Goethe ha posto ben tre testi prima dell'inizio del dramma vero e proprio: la *Zueignung*, il *Vorspiel auf dem Theater* e il *Prolog im Himmel*. Il *Vorspiel auf dem Theater* è un primo

¹² HUBER 2007/08, p. 121.

¹³ MADAME DE STAEL 1890, p. 295.

¹⁴ Tra la letteratura critica sconfinata vorrei citare qui soltanto i contributi più recenti di SAGARRA 2003 e KELLER 2009.

¹⁵ Il personaggio del diavolo sarebbe da aggiungere all'elenco degli oggetti individuati come elemento strutturale del «desueto» da Francesco Orlando, cfr. ORLANDO 1993.

¹⁶ COLERIDGE 2000, p. 314.

‘gioco prima del gioco’ – per l’appunto un «Vorspiel»¹⁷, un preludio più che un ‘prologo’ – che rafforza molto l’effetto di straniamento, con il direttore che invita sempre ad abbondare: «Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen; / Und jeder geht zufrieden aus dem Haus, / Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!» (17), e invita anche ad usare tutti i mezzi che il teatro d’illusione può offrire: «So schreitet in dem engen Bretterhaus / Den ganzen Kreis der Schöpfung aus, / Und wandelt mit bedächt’ger Schnelle / Vom Himmel durch die Welt zur Hölle» (21).

Queste ultime parole sono anche l’introduzione immediata al terzo testo introduttivo, altro ‘gioco prima del gioco’ che, come annunciato, porta in «cielo» (ci sarà anche «Der gräuliche Höllenrachen» (448), ma per vederlo il pubblico dovrà pazientare fino alla fine del dramma). Qui appaiono come personaggi Dio, gli angeli e anche Mefistofele. Si tratta di un vero ‘prologo’ nel senso che, da una sorta di palcoscenico superiore, introduce il pubblico nella tragedia. Nel dialogo tra Dio e il diavolo si sentono «le didascalie celesti»¹⁸ sulla successiva vicenda di Faust e anche sul suo destino finale. Nella gerarchia divina della quale comunque fa parte, Mefistofele ha il ruolo del buffone, dello «Schalk» (28), ma è chiaramente lui che comanda sulla terra; il Signore si accosta soltanto di tanto in tanto per chiedergli «wie alles sich bei uns befinde» (26). Perciò, dopo le lodi iniziali della creazione nell’oratorio dei tre arcangeli, da bravo vassallo che deve fare rapporto al suo signore sulla situazione del feudo a lui affidato, prende subito la parola contrastando le armonie celesti e lamentandosi della miseria umana: «Ein wenig besser würd’ er leben, / Hätt’st du ihm nicht den Schein des Himmelslicht gegeben; / Er nennt’s Vernunft und braucht’s allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein» (26).

Nel dialogo che segue tra Dio e Mefistofele, Faust appare come un moderno Giobbe, di conseguenza Mefistofele si presenta qui come Satana. Citando letteralmente la traduzione di Lutero¹⁹, fin nei dettagli dell’accordo tra Dio e il diavolo, Goethe si rifà al modello biblico, però con variazioni (o forse solo precisazioni?) decisive che definiscono le regole del gioco per la tragedia: come il Satana biblico, anche Mefistofele può fare con Faust quel

¹⁷ GOETHE 2005, vol. 1, p. 13. Le citazioni del testo che seguono saranno indicate col numero della pagina in parentesi.

¹⁸ GOETHE 2005, vol. 2, p. 162.

¹⁹ Cfr. GAIER 2001-2004, vol. 2, p. 303-305.

che vuole: «So lang' er auf der Erde lebt, / So lange sei dir's nicht verboten. / Es irrt der Mensch so lang' er strebt» (27). In realtà, questo permesso è molto più simile di quanto sembri a quello che Dio concede nei confronti di Giobbe quando dice: «Der HERR sprach zum Satan: Siehe, alles, was er hat, sei in deiner Hand; nur an ihn selbst lege deine Hand nicht» (Hiob 1:12).

Nel caso di Giobbe, si sa, il potere del diavolo riguarda anche il corpo, ma non l'anima immortale. Questo vale anche per Faust. E Mefistofele lo capisce, anche se solo a metà: «Da dank' ich euch: denn mit den Toten / Hab' ich mich niemals gern befangen» (27); non si rende conto del tranello che sin da qui renderà inutili tutte le sue fatiche per corrompere l'anima di Faust: Faust è riconosciuto da Dio come suo «Knecht» ed eletto, e in quanto tale anche il suo riscatto è prescritto²⁰. Pare paradossale, ma il suo errare è proprio 'la via retta', oppure, come dice il popolare e proverbiale canto degli angeli alle fine del dramma: «Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen» (459).

Alla fine del *Prolog*, quando il cielo, tutto quel palcoscenico superiore, si chiude, resta solo Mefistofele al quale spetta l'ultima parola: «Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern, / Und hüte mich mit ihm zu brechen / Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen» (28). In questo particolare contesto, la sua affermazione ha la funzione di abbattere drasticamente l'alta retorica della scena aulica barocca, e conferma il suo ruolo di buffone di corte. Allo stesso tempo, come primo esempio di tanti che seguiranno nel dramma, questo rivolgersi *ad spectatores* fa capire subito il compito specifico di Mefistofele come mediatore tra le vicende rappresentate e il pubblico. Di solito, le sue sentenze secche forniscono un'interpretazione razionale, ironica e spesso nettamente cinica delle vicende oppure degli alti ed entusiastici discorsi di Faust, e quasi sempre riconducono il lettore/spettatore al disinganno e alla disillusione, dunque mirano anche a un effetto di straniamento per tenere desta la consapevolezza che ci si trova di fronte ad un spettacolo teatrale, ad una realtà fittizia²¹.

Al buffone di corte è permesso dire la verità e prendersi gioco di tutti e di tutto, anche di rompere l'aura illusionistica dello stesso spettacolo dram-

²⁰ Dieter Borchmeyer parla, a ragione, di una «commedia camuffata»: la fine non tragica in questa «tragedia» è prescritta sin dall'inizio (cfr. BORCHMEYER 2000).

²¹ Cfr. KELLER 2009, p. 343.

matico. Inoltre, a Mefistofele e ai suoi commenti sparsi per tutto il dramma spetta anche la funzione di garantire una coerenza al testo che, specialmente nella seconda parte della tragedia, si presenta in atti poco o per niente collegati tra loro. In uno dei paralipomeni al *Faust*, Goethe lo fa dire al Comico in modo molto chiaro e drastico: «Und wenn der Narr durch alle Szenen läuft, / So ist das Stück genug verbunden» (575)²².

Quando si rivolge al pubblico, Mefistofele conserva parecchio della tradizione del teatro delle marionette aumentandone l'efficacia performativa e creando un continuo contatto diretto con gli spettatori, coinvolgendoli nelle vicende rappresentate e chiedendo il loro contributo per lo sviluppo dell'azione.

V

Chi fa accordi con il Signore, però, non può essere solo un semplice Arlecchino, un povero diavolo. Già il nome, Mefistofele, resta un enigma. Goethe stesso, che l'ha adottato dal «Mephostofiles» del *Volksbuch*, giurava di non sapere niente del suo significato²³. A parte le didascalie che chiariscono al lettore la denominazione, il nome viene pronunciato soltanto un'unica volta nel dramma. Non a caso, Faust chiama il suo compagno col nome abbreviato «Mephisto» (179) quando riesce a staccarsi dall'orgia della «Walpurgisnacht» e a risvegliare la sua coscienza attraverso la visione di Margherita. Faust lascia il ballo con le streghe proprio quando il diavolo, vedendolo perso nello sfrenato godimento erotico, potrebbe sentirsi vicino a vincere la sua scommessa.

Chiamare un demone con il suo nome è un primo passo per avere potere su di lui. Faust lo sa sin dall'inizio dell'incontro con Mefistofele, quando, al momento dell'apparizione, gli chiede appunto subito seccamente: «Wie nennst du dich?» (64). La risposta viene aggirata, nonostante Faust con le sue ipotesi – «Fliegengott, Verderber, Lügner» (cioè: Belzebù) – le arrivi vicino. Mefistofele risponde con le celebri formule enigmatiche che dovrebbero svelare la sua natura come forza, come spirito: «Ein Teil von jener Kraft / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (64); «der Geist, der stets verneint»; «Ich bin ein Teil des Teils, der Anfangs alles war, / Ein Teil

²² Cfr. GOETHE 2005, vol. 2, p. 49.

²³ Cfr. *ivi*, p. 167.

der Finsternis, die sich das Licht gebar, / Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, Den Raum ihr streitig macht» (65).

Faust appare soddisfatto dalla lunga presentazione: «Ich habe dich jetzt kennen lernen», e la riassume nell'espressione «Des Chaos wunderlicher Sohn» (66) – definizione che Mefistofele stesso adotta nella seconda parte del dramma, quando, nelle scene della «Walpurgisnacht», si maschera da Forcide: «Da steh' ich schon / Des Chaos vielgeliebter Sohn!» (519). Mefistofele parla qui proprio come diavolo secolarizzato che, dopo la 'morte' del Dio personale, non può più presentarsi come personificazione del male. È il diavolo moderno, consapevole della propria fine: quando la strega lo chiama «Junker Satan», reagisce indignato: «Den Namen, Weib, verbitt' ich mir! (...) Er ist schon lang in's Fabelbuch geschrieben» (107).

Ma anche dopo aver bandito il Malvagio dalla realtà come fantasma fiabesco, il principio del male non può essere tuttavia cancellato, perciò Mefistofele continua: «Allein die Menschen sind nichts besser dran, / Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben» (107). Il diavolo sopravvive nelle azioni degli uomini, e sotto questo aspetto Mefistofele è una parte di Faust; lo illustra perfettamente Delacroix disegnando il diavolo quasi come sosia di Faust o viceversa:



(fonte: GOETHE 2011, p. 79)

Ma gli uomini continuano a cercare di definire le loro pulsioni più oscure come qualcosa di malfatto, di estraneo alla loro essenza: «So ist denn alles was ihr Sünde», continua Mefistofele nella sua autopresentazione, «Zerstörung²⁴, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element» (65). Contro tali semplificazioni umane²⁵, in questa scena Mefistofele si presenta consapevole (sin troppo consapevole per i motivi del patto, necessari per la dinamica delle vicende del dramma) della sua funzione vitale nell'esistenza degli uomini: soltanto quando tutte le costruzioni subiscono poi la loro *distruzione* – «alles, was entsteht / Ist wert daß es zu Grunde geht» (65) – e solo finché la «Selige Sehnsucht» con il principio dello «Stirb und werde!»²⁶ regna nella sua anima, Faust, e cioè l'uomo, continuerà ad essere insoddisfatto delle sue azioni, «wird immer strebend sich bemühen» e non potrà riposare «auf ein(em) Faulbett» (76)²⁷. Qui, dunque, Mefistofele si autodefinisce proprio come quella forza per la quale Faust non potrà mai «zum Augenblicke sagen / Verweile doch! du bist so schön!» (76), come quel principio che fa desiderare all'uomo sempre qualcos'altro e che, alla fine del dramma, farà perdere al diavolo la sua scommessa²⁸.

²⁴ Un'eco di questa auto-definizione 'nichilista' si trova nel romanzo *Abdallah* del giovane Tieck, dove il demone Mondal propone a Omar un patto, però molto diverso da quello fra Faust e Mefistofele: «Die Menschen haben von ihrem Gotte jenen Trieb, alles zu ordnen und in ein Ganzes zu bringen, meine Freude ist Zerstörung. (...) Kannst du deine angeborne Menschheit bis auf die letzte schwächste Ahndung ablegen und mir voll Vertrauen die Hand reichen, kann ein heiserer Mißklang dir eben so viel Freude geben, als jener Wohlklang dort unten, verlierst du nichts an jenem Gott dort oben, so bist du mein!» (TIECK 1991, p. 340) Cfr. ZAGARI 1995, p. 30.

²⁵ Cfr. CATALANO 2014, p. 246: «Virtuoso delle parole e amante del paradosso, il Mefistofele goetheano si serve della sua destrezza espressiva per dimostrare il relativismo interno a ogni enunciato: il male è tale, come afferma, solo dal punto di vista degli uomini che così vogliono intenderlo.»

²⁶ GOETHE 2010, vol. 1, pp. 24sg.

²⁷ Sulla persistenza del motivo dello *Streben* nel primo Romanticismo vedi, per esempio, nello *Sternbald* di Tieck (TIECK 1994, p. 79): «Viele suchen schon gar nicht mehr, und diese sind die Unglücklichsten, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, da das Leben darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer zu suchen, der Augenblick, wo wir dies aufgeben, sollte der Augenblick unsers Todes sein» (cfr. GEULEN 1968, p. 289).

²⁸ Compiendo così quello che, nel *Prolog im Himmel*, Dio aveva già stabilito assegnandogli il ruolo di «Geselle(.)» dell'uomo che, per salvarlo dalla sua inclinazione alla «unbedingte Ruh», «reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen»(28).

VI

«Faustens Unsterbliches» (459) viene salvato, il suo *Streben* può essere elevato all'*amor dei intellectualis*, all'amore eterno che, secondo Spinoza, costituisce l'ultimo grado della conoscenza²⁹. Grazie all'intervento degli angeli che spargono «Rosen, aus den Händen / Liebend-heiliger Büßerinnen» (459), la sua anima viene strappata a Mefistofele che nelle prime scene di questa parte finale del dramma riappare di nuovo – anche se solo brevemente – come il grande avversario di Dio con tanti diavoli servi, per l'appunto nel «gräuliche(n) Höllenrachen» (448). Ma qui manca proprio la controparte, non c'è più alcun Dio, appare invece soltanto «das Ewig-Weibliche» nelle figure della Madonna, Dea o «MATER GLORIOSA». Quest'ultima si rivolge allo spirito di Margherita: «Komm! Hebe dich zu höhern Sphären, / Wenn er dich ahnet folgt er nach» (464); l'anima di Faust può essere salvata, non con le proprie forze, non attraverso le azioni, ma soltanto se riesce ad accogliere l'amore che gli è stato concesso.

In tutto questo barocco spettacolo celeste delle scene finali nelle «Bergschluchten» (456-464), dove Goethe usa l'immaginario cattolico per rappresentare idee che seguono chiaramente il pensiero di Spinoza, in questa realtà trascendentale per Mefistofele, ovviamente, non c'è più spazio.

Avrebbe dovuto scomparire prima, ridotto di nuovo a 'povero diavolo' bastonato che però, da vecchio buffone saggio, con le sue ultime parole dice magari un'ultima verità, e non soltanto sulla sua sconfitta; se non si riesce a credere a tutto quell'apparato gigantesco che «in dem engen Bretterhaus» bisognava mettere in scena per legittimare la salvezza di Faust, forse esprime anche un diverso giudizio finale su di lui. Faust non ha compiuto alcuna azione senza la collaborazione del diavolo e l'ultima, la più titanica, viene eseguita letteralmente alla cieca su delega dal suo alter ego. Il giudizio che Mefistofele dà apparentemente soltanto su se stesso, sull'esito della scommessa persa già in partenza, suona ridondante se non inteso come modo indiretto (ma a dir il vero, poco velato!) di formulare un verdetto finale sulle azioni che Faust ha compiuto servendosi di lui. Mefistofele, appunto, pronuncia parole che Faust, se non fosse stato sempre così pieno di sé, e dunque facilmente ingannabile, avrebbe potuto rivolgere a se stesso, visto che il suo ultimo progetto titanico – il più ambizioso, quello

²⁹ Cfr. RESTETZKI 2016.

che avrebbe dovuto innalzarlo al livello del Creatore costruendo il «freie(n) Grund» per un «freie(s) Volk» (446) – per lui, ormai stravecchio e cieco, risulta l'azione più disastrosa, più criminale (con l'uccisione di Filemone e Bauci) e più ingannevole (quando, in fin di vita, confonde il rumore dei lemuri che gli scavano la fossa con la costruzione delle dighe per la nuova terra)³⁰: «Du bist getäuscht in deinen alten Tagen, / Du hast verdient, es geht dir grimmig schlecht. / Ich habe schimpflich mißgehandelt, / Ein großer Aufwand, schmählich! ist vertan» (454).

³⁰ Questo disastro finale dello *Streben* di Faust, della sua perenne insoddisfazione rispetto al presente e alle cose ottenute, considerato per secoli (e pure nell'*Erbediskurs* della RDT che volle vedere rispecchiata la società socialista nella formula del '*freien Volk auf freiem Grund*') come simbolo positivo della modernità del *Faustischen Geist*, viene interpretato oggi prevalentemente – per esempio nel nuovo allestimento della mostra permanente del Goethemuseum di Weimar – come anticipazione profetica dei disastri della società industriale e capitalista (cfr. JAEGER 2015).

Bibliografia

- BORCHMEYER Dieter, *Faust. Goethes verkaufte Komödie*, in *Die großen Komödien Europas*, hrsg. v. F. N. Mennemeier, Tübingen 2000, 199-226.
- CATALANO Gabriella, *Goethe*, Roma 2014.
- COLERIDGE Samuel T., *The Friend; Series of Essays*, London 1812.
- COLERIDGE Samuel T., *The Major Works*, edited by H. J. Jackson, Oxford 2000.
- GAIER Ulrich *Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe: Faust*. 2 voll., Stuttgart 2001-2004.
- GEULEN Hans, *Zeit und Allegorie im Erzählvorgang von Ludwig Tiecks «Franz Sternbalds Wanderungen»*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift» 18(1968), 281-298.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Werke*. Sophien-Ausgabe. III. Abteilung, vol. 13: *Tagebücher 1831-1832*, Weimar 1903.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Faust*, hrsg. v. A. Schöne, 2 voll., vol. 1: Texte; vol. 2: Kommentare, Frankfurt a. M. 2005.
- GOETHE Johann Wolfgang, *West-östlicher Divan*, hrsg. v. H. Birus, 2 voll., Frankfurt a. M. 2010.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie. Illustriert von Eugène Delacroix*, Darmstadt 2011.
- HUBER Peter, *Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur*, in «Faust-Jahrbuch» 3(2007/08), 121-131.
- JAEGER Michael, *Faust – oder: Das Drama der modernen Existenz*, in *Lebensfluten – Tatensturm*, hrsg. W. Heller, G. Püschel, B. Werche, Weimar 2015, 35-43.
- KELLER Jost, *Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben. Die Säkularisierung des Teufels in der Literatur um 1800*, Duisburg 2009.
- KLEIST Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. H. Sembdner, 6. Aufl. München 1977.
- LUTHER Martin, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Abt. I, vol. 35, hrsg. v. O. Brenner et al., Weimar 1923.
- MADAME DE STAEL, *De l'Allemagne*, Nouvelle Édition, Charpentier, Paris 1890.
- MAHAL Günther, *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*. Göttingen 1972.
- ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1993.
- POLKE Christian, *Welchen Sinn hat es heute (noch) vom Teufel zu reden?* In «Faust-Jahrbuch» 3(2007/08), 13-28.
- RESTETZKI Philipp, «*der Schlüssel zu Faust Rettung*». «*Streben*» und «*Liebe*» als spinozistische Motive in den «*Faust*»-Szenen «*Prolog im Himmel*» und «*Bergschluchten*», in «*Goethe-Jahrbuch*» 133(2016), 40-48.
- SAGARRA Eda, *Der christliche Teufel in der Literatur der Moderne als Geburtshel-*

- fer und Opfer der Aufklärung*, in *Aufklärungen: zur Literaturgeschichte der Moderne*, hrsg. v. W. Frick et al., Tübingen 2003.
- TIECK Ludwig, *Schriften in zwölf Bänden*, vol 1: *Schriften 1789-1794*, hrsg. v. A. Hölder, Frankfurt a. M. 1991.
- TIECK Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. v. A. Anger, Stuttgart 1994.
- ZAGARI Luciano, *Il male nella letteratura dell'età di Goethe*, in «*Studia theodisca II*», 1995, 21-53.

FANTASTICO, NEOFANTASTICO, SURREALE: CATEGORIE
CONCETTUALI E MODI DI SCRITTURA NELL'EVOLUZIONE
DELLA MENTALITÀ LETTERARIA MODERNA

CON ESEMPI DI ANALISI TRATTI DA *DIE ANDERE SEITE* DI ALFRED KUBIN

di
Paola Gheri
Salerno

PREMESSA

Leggere opere di finzione, secondo una famosa frase di Coleridge, significa sospendere volontariamente l'incredulità, accettando ciò che succede nel testo come reale. Ma è lo stesso accettare la 'realtà di Don Chisciotte o di Madame Bovary e quella di un vampiro? [...] E ancora. Esiste una parentela fra un uomo che si trasforma in pesce, una statua vendicativa e un sogno che perdura nella veglia¹?

Per rispondere a queste domande è necessario tracciare delle linee di confine in un territorio magmatico, segnato dall'instabilità e dall'incertezza dei concetti con cui ci si dovrebbe orientare. Anche se con i termini 'fantastico', 'neofantastico' e 'surreale' si è cercato di definire e raggruppare sia storicamente sia tipologicamente classi di testi letterari legati da caratteristiche di volta in volta simili, il profilo di certe categorie rimane piuttosto indefinito, tanto che attribuire un'opera a questa o quella risulta ancora, in molti casi, difficile. La critica si trova di fronte ad una materia sfuggente, resa principalmente tale dalla difficoltà di determinare all'interno del mondo letterario, che per definizione è il mondo della fantasia e della libertà immaginativa, cosa si debba considerare come reale o naturale e cosa invece come fantastico e soprannaturale. Certo è, che in tali modi di scrivere il 'fantastico' si riflettono degli atteggiamenti culturali, si riflettono, come

¹ CAMPRA 2000, dalla quarta di copertina.

scriveva Irène Bessière, le «metamorfosi culturali della ragione e dell'immaginario sociale»², il quale, nell'esprimere l'ignoto, getta sempre obliquamente una luce sui propri paradigmi e sulle proprie problematiche. Le visioni di Don Chisciotte e quelle di Nathanael, per citare il noto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann, non sono frutto dello stesso immaginario ed è solo nel caso del secondo che l'ottica laica del moderno si confronta con il proprio inconoscibile. Essendo poi quest'ultimo di necessità un termine vassallo, che non si può determinare senza il suo contrario (il noto, il naturale), appare indispensabile per la teoria e per l'analisi letteraria stabilire i contorni di quella grandezza che ormai sappiamo essere storica e convenzionale e che comunemente chiamiamo 'realtà'. Lungi dal corrispondere all'empiria e alle leggi della natura, *il reale* e la sua rappresentazione corrispondono, dal nostro punto di vista, a quel dato fondamentale della cultura attraverso il quale si costituiscono la concezione del fantastico e i suoi vari statuti nella storia.

Le riflessioni che seguono intendono metterli a confronto in questa prospettiva, assumendo cioè come *fil rouge* la relazione del dato fantastico alla realtà rappresentata o presupposta nella finzione, nel tentativo di contribuire non solo a una definizione più precisa delle categorie con le quali vogliamo identificarli, ma anche di rivelare in controluce alcune delle questioni cruciali che hanno accompagnato le trasformazioni dell'immaginario moderno. Dopo un *excursus* teorico, nel quale si passa criticamente in rassegna la definizione formale dei tre modi di scrittura fantastica più accreditati e discussi, se ne verifica l'efficacia attraverso l'analisi di un romanzo della modernità letteraria di lingua tedesca. La scelta è caduta su *Die andere Seite* (1909) di Alfred Kubin (che già col sottotitolo si presenta come *Ein phantastischer Roman*), soprattutto perché in questo testo dell'espressione fantastica non si sviluppa solamente il modo più classico di marca ottocentesca, ma anche, per quanto *in nuce*, quei modi «che verranno ulteriormente sviluppati negli anni successivi»³ e che si chiameranno 'surreale' e 'neofantastico'. Infine, in una considerazione conclusiva, si propone un'interpretazione che delle questioni formali discusse nelle parti precedenti intende approfondire criticamente le implicazioni culturali.

² BESSIÈRE 1974, p. 10. Se non altrimenti indicato le traduzioni italiane sono a cura dell'autrice.

³ FREUND 1995, p. 63.

QUALE 'REALTÀ'? UNA BREVE RICOGNIZIONE STORICO-CRITICA

Se il termine 'surrealismo' identifica prima di tutto un'estetica ben precisa e il programma di un determinato movimento, per 'fantastico' (così come più tardi per 'neofantastico') non esiste nella storia della letteratura un'esperienza equivalente. Esiste invece una tipologia di testi che, a partire dal romanzo gotico del Settecento inglese, risultano accomunati da caratteristiche tematiche e stilistiche affini, le quali, rispondendo ad «un mutamento radicale nei modelli culturali fino allora diffusi nella mentalità e sensibilità collettive»⁴, producono «un modo letterario nuovo e tipicamente 'moderno', quello appunto della letteratura fantastica»⁵. Quest'ultima, ribelle com'è alla concezione illuministica del mondo, si fonda su un'estetica che potremmo dire del contrasto: l'opposizione inquietante fra la dimensione del quotidiano e di ciò che comunemente si considera o considerava 'normale' e quella dello straordinario o del soprannaturale, che irrompe nel mondo della realtà e lo sconvolge⁶. Molte delle teorie più famose sulla letteratura fantastica (che vantano precedenti illustri fra gli scrittori dell'Ottocento francese e tedesco, come E.T.A. Hoffmann e Maupassant) considerano come connotativo questo conflitto accanto all'*effetto* perturbante⁷, di angoscia o di paura, che la violazione dell'ordine consueto produce nel personaggio e nel lettore insieme⁸. Nel suo noto studio su *La letteratura fantastica*, nel quale si può dire culmini questa tradizione critica, Tzvetan Todorov vedeva nella reazione del lettore addirittura «la prima condizione del fantastico»⁹, il quale, secondo la sua famosa definizione, corrisponde-

⁴ CESERANI 1996, p. 108.

⁵ *Ivi*, p. 100.

⁶ Cfr., ad esempio, CASTEX 1951, p. 8; VAX 1965, p. 88; CAILLOIS [1966] 1985, pp. 18-19.

⁷ Per il valore rivestito dalla psicologia negli studi sul fantastico si rimanda al notissimo saggio di Sigmund Freud *Il perturbante* (1919), nel quale, attraverso l'analisi di *Der Sandmann*, si descrive il senso d'inquietudine che accomuna lettore e personaggio nell'impossibilità di spiegare razionalmente certi eventi narrati nella storia. Anche se Freud scioglie psicanaliticamente il dilemma che attanaglia entrambi nel dubbio, quello che della sua analisi resta valido per la teoria letteraria è piuttosto l'indecisione, la sospensione conturbante del giudizio fra due universi incompatibili, quello reale e quello irreali, cui è costretto chi legge. FREUD ed. 1977, IX, pp. 80-112.

⁸ Si vedano ancora i testi citati alla nota 6.

⁹ TODOROV 2000, p. 34.

rebbe a «l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale¹⁰».

Tuttavia, il parametro soggettivo, che dal punto di vista storico riesce a isolare una ben precisa classe di testi letterari (quelli che solitamente la critica chiama del 'fantastico classico'), incontra, per ammissione dello stesso Todorov, un suo limite in molta letteratura moderna. Oltre alla loro dubbia (e spesso criticata) legittimità nella valutazione estetica di un testo, le reazioni psicologiche poste da Todorov come condizioni del fantastico restano mute davanti ad una certa letteratura che, pur proponendosi come fantastica in senso lato, non presume più la solidità di un reale che, se e perché violato, induce turbamento. Tale letteratura offre piuttosto mondi testuali strani e spesso emotivamente 'freddi', che funzionano sulla base di leggi sconosciute e presupposti incomprensibili rispetto ai quali l'estetica del contrasto e dell'esitazione non funziona più. Lo studio di Todorov termina, non a caso, con Kafka e con la resistenza opposta dalle sue opere allo schema proposto nel suo lavoro. Kafka, scrive Todorov, ci mette a confronto con «un fantastico generalizzato»¹¹, nel quale le tradizionali categorie descrittive e valutative del fantastico come: l'irruzione dell'evento soprannaturale, la collisione tra due mondi, la paura e l'esitazione del lettore, perdono ogni efficacia. La «rara sintesi del soprannaturale con la letteratura in quanto tale»¹² che si realizzerebbe nelle opere di questo scrittore, segna per Todorov la fine del fantastico.

Da un punto di vista storico Todorov non ha torto: il modo letterario che si fondava sull'estetica del contrasto si esaurisce nel momento in cui quella nozione di 'realtà' che nel fantastico classico manteneva una sua indiscussa solidità, si fa incerta e soprattutto non coincide più con le leggi naturali e con i parametri razionali. L'avvento della psicanalisi, insieme a molti altri fatti caratteristici della cultura del Novecento, come ad esempio la rivoluzione tecnologica, inducono una percezione e una concezione del tutto nuova dell'io e del mondo mettendo sempre più in crisi l'immagine collettiva fino ad allora condivisa della 'realtà'. Sarà proprio il surrealismo

¹⁰ *Ivi*, p. 28. «Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio, i quali devono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della 'realtà' quale essa esiste per l'opinione comune». *Ivi*, p. 45.

¹¹ *Ivi*, p. 177.

¹² *Ivi*, p. 178.

che, già col suo primo *Manifesto* nel 1924, lo stesso anno in cui muore Kafka, si farà carico di ridefinire, ampliandone molto confini, la nozione di ciò che tradizionalmente si voleva chiamare ‘reale’:

Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire¹³.

Per quanto numerosi (e dichiarati dallo stesso Breton nel *Manifesto*) possano essere gli aspetti (in particolare le tematiche) che lo legano al fantastico¹⁴, il surrealismo, almeno nei suoi fondamenti teorici, spezza il modello fondato su coppie di contrari a cui fa capo il fantastico classico. Lo notava già Ernst Robert Curtius, che, ancora a ridosso della nascita del movimento, gli riconosceva il merito di aver identificato una «struttura sintetica nuova della coscienza»¹⁵, grazie alla quale si potevano finalmente superare vecchie antitesi come «Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Nationalismus und Internationalismus, Physis und Psyche, Raum und Zeit. Sie haben heute den Sinn einer Alternative verloren. Sie werden aufgehoben in neuen Synthetismen des Bewußtseins».¹⁶ L’impiego straniante degli oggetti del quotidiano ricombinati secondo illogici nessi che sfruttano le possibilità offerte dall’inconscio, è uno dei modi con cui il surrealismo intende ampliare l’esperienza di quella realtà che gli appare altrimenti ‘poca’ nella contingenza del viver comune¹⁷. È un modo per estenderne i confini fino a farli coincidere con le dimensioni incommensurabili della psiche, dimostrando al tempo stesso «die Unwiderlegbarkeit einer antirationalistischen, Traum und Realität konjugierenden Welt»¹⁸. Proprio per questa sua concezione monistica e in un certo senso totalitaria della realtà e della letteratura si è potuto affermare che il surrealismo non si avvale mai delle categorie

¹³ BRETON 1966 e rist., p. 20.

¹⁴ Prima di tutto il rifiuto del realismo mimetico di marca ottocentesca: «Das *Manifeste du Surréalisme* von André Breton unternimmt es ‘der realistischen Haltung den Proceß zu machen, die von Thomas Aquinos bis Comte und Anatole France allen geistigen Aufschwung verhindert habe und sich heute, beispielsweise, in der Romanproduktion entlade». CURTIUS 1926, pp. 158-159.

¹⁵ *Ivi*, p. 161.

¹⁶ *Ivi*, p. 162.

¹⁷ Cfr. BRETON 1927.

¹⁸ SPIES 2009, p. 18.

dell'arte fantastica¹⁹. Nell'arte surrealista, spiega Werner Spies, la soglia (tra sogno e veglia, reale e irreale) che traduce e catalizza ogni definizione del fantastico (da Castex a Todorov) scompare. Il paradossale concepirsi di tale arte come forma interamente subordinata al principio di realtà²⁰ rende l'immagine della soglia, in cui per il fantastico classico si codificava la collisione fra due mondi, un criterio ermeneutico inutile. La coincidenza di condizione onirica e veglia nella percezione di una 'realtà accresciuta', che diventa perciò una *surrealtà*, dissolve il fantastico²¹ e fa spazio ad una scrittura diversa, la quale, se si rivolge al lettore, non è per lasciarlo nel dubbio circa l'esistenza di dimensioni inconoscibili, ma affinché l'ignoto gli diventi noto sotto la forma di un'esperienza epifanica. Se il testo fantastico punta al dubbio del lettore che rimane sospeso fra una spiegazione razionale e una irrazionale dei fatti narrati, quello surrealista mira al suo stupore per renderne possibile l'illuminazione. L'induzione di un'esperienza altrimenti inaccessibile, un'illuminazione profana²² come l'ha definita Walter Benjamin, appare determinante nel surrealismo²³, il quale la vuole a tal punto 'autentica' da spingere l'arte a negare se stessa.

Perciò, se un punto di contatto esiste fra l'estetica del surrealismo e quella del fantastico classico, esso sembra sussistere nell'implicita *soggettivazione* da parte di entrambe di un discorso che quanto più si fa moderno, tanto più tende a far coincidere i confini del reale con quelli, sempre più ampi, dell'esperienza e della percezione dell'Io. Volendosi affidare alla capacità dell'inconscio di raggiungere livelli superiori di realtà²⁴, il surrealismo prosegue, e forse conclude, una tradizione poetica che a partire dalla letteratura romantica ha localizzato sempre di più il suo 'inconoscibile' nel soggetto. Come nota Karl Heinz Bohrer «anche se evitano le tradizioni psicologico-razionaliste, le forme della rappresentazione surrealista si rife-

¹⁹ Cfr. *ibidem*.

²⁰ Cfr. *ibidem*.

²¹ È sintomatico il modo in cui Breton valuta pro domo sua il testo fantastico: «La cosa mirabile, nel fantastico, è che non c'è più fantastico: non c'è che la realtà». BRETON 1966, p. 21, nota 1.

²² BENJAMIN [1928-1929] 1977, p. 297.

²³ «In einer Gesellschaft, die tendenziell die Möglichkeit von Erfahrung eliminiert, suchen die Surrealisten diese zurückzugewinnen». Così Peter Bürger, richiamandosi a Benjamin. BÜRGER 1971, pp. 115-116.

²⁴ STAROBINSKI 1965-1966, pp. 1155-1164.

riscono comunque permanentemente ad un concetto enfatico di realtà»²⁵ proprio in quanto, così ancora Bohrer, si riferiscono ad un concetto enfatico dell'Io²⁶.

A questo punto sorge però il problema di definire la stravaganza di testi in cui, prima di tutto, la soggettività non sembra essere più in gioco, né del personaggio, né del lettore. Testi ai quali si riconosce un 'indiscutibile spessore fantastico', ma che prescindono dalle caratteristiche sia del racconto fantastico, sia di quello surrealista. La domanda è stata posta alcuni anni fa dal critico argentino Jaime Alazraki in un saggio intitolato *¿Qué es lo neofantástico?*:

Come definire certe narrazioni di Kafka, Borges o Cortázar, d'indiscutibile spessore fantastico ma che prescindono dalle caratteristiche del racconto meraviglioso, dall'orrore del racconto fantastico o dalla tecnologia della fantascienza? Naturalmente non si tratta di una mera tassonomia [...]. Si tratta di una comprensione più approfondita delle loro intenzioni e della loro portata; si tratta di fissare una visione che giustifichi il loro funzionamento; si tratta, per riassumere, di stabilire una poetica di questo tipo di racconto che ci colpisce come fantastico [...], ma che differisce radicalmente dal racconto fantastico come lo concepisce e pratica il secolo XIX²⁷.

Sulla scorta dello scrittore argentino Julio Cortázar, che alle specificità fantastiche della sua poetica ha dedicato vari saggi, Alazraki propone di definire certi testi come «neofantastici». Che il neofantastico non si possa comprendere con i criteri proposti a suo tempo da Todorov, come afferma espressamente Renate Lachmann²⁸, è cosa condivisa, più difficile appare invece stabilirne con precisione la poetica. Il panorama di questo fantastico tipico della contemporaneità è, infatti, particolarmente disomogeneo²⁹, né le riflessioni qui proposte hanno la pretesa di riconoscere tutte le costanti

²⁵ BOHRER 2009, p. 248.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 246-247.

²⁷ ALAZRAKI 1990, pp. 25-26.

²⁸ LACHMANN 2002, p. 95.

²⁹ Esistendo ancora molta incertezza nella critica di fronte a questa categoria, anche le attribuzioni risultano piuttosto discontinue e difformi. Tra i contemporanei in ambito germanofono sono, ad esempio, considerati come 'neofantastici' scrittori molto diversi fra loro come Patrick Süskind (BARBETTA 2002), Christoph Ransmayr (KREUZER 2007) e Yoko Tawada (BOOG 2012, pp. 339-354). Tra gli antenati si indicano per lo più Gogol e Kafka.

di testi e stili molto diversi fra loro. L'intenzione è piuttosto quella di individuare l'atteggiamento di fondo di un discorso letterario che sembra consumare un divorzio radicale dalla realtà, sia essa definita dalle categorie razionali del pensiero, sia da quelle irrazionali della psiche³⁰. Nella critica e nella teoria letteraria tedesca si tende ad accostare il neofantastico al 'realismo magico' di origine sudamericana³¹, ma i vari punti di contatto che si individuano tra questi due generi non bastano a giustificare una corrispondenza perfetta e nemmeno una derivazione del primo dal secondo. Come fa notare Erik Hirsch, mentre la realtà magica della narrativa latinoamericana è per lo più quella del Sudamerica, dei suoi miti e delle sue leggende, il neofantastico, del quale Kafka è da molti considerato il capostipite, si riferisce invece nella maniera più critica alla realtà *tout court* ovvero a quello che ne è il paradigma dominante:

Entgegen der aufklärerischen Arroganz, nach der das vollständige Erkennen der Welt gemäß der Maßgaben der menschlichen Vernunft lediglich eine Frage der Zeit sei, ist für Borges, Cortázar u.a. vollkommen klar, dass die Wirklichkeit für den Menschen prinzipiell unerkennbar ist und bleibt. Dieser narzisstischen Kränkung steht die Schaffung einer kulturellen Wirklichkeit gegenüber. Eine solche ist nicht nur unvermeidlich vollkommen artifiziell, sondern in neophantastischer Überzeugung zudem grundsätzlich kontingent und deshalb allenfalls ein 'nice try' des menschlichen Verstandes³².

Nel racconto neofantastico la sola realtà con la quale ci si confronta, per quanto abnorme essa sia, è l'ordine costruito dal testo. Un simile monismo richiamerebbe la prospettiva surrealista, se l'assenza totale di riferimenti al mondo dell'inconscio e di qualsiasi ricerca di autenticità non costringessero a battere altre strade. Nei racconti di questo tipo si gioca, infatti, spesso in maniera inquietante, con l'inevitabile artificialità del cosiddetto 'reale'. In

³⁰ Secondo Alazraki, invero, il neofantastico non prescinde dalla comune realtà, ma la considera come una maschera porosa, al di sotto della quale vede esistere, anche se nascosta, una seconda realtà, più ampia, più articolata e complessa (fantastica), che costituirebbe il suo specifico oggetto. Cfr. ALAZRAKI 1990 in particolare p. 29. La proposta teorica del critico argentino, notevolmente influenzata dalle dichiarazioni di scrittori come Borges o Cortázar, rimane, però, in troppi casi, esterna a meccanismi testuali e strategie di scrittura che invece suggeriscono una poetica diversa da quella teorizzata dagli autori medesimi.

³¹ Cfr., ad esempio, BARBETTA 2002, pp. 42-45.

³² HIRSCH 2014, p. 91.

tutta la sua stravaganza, la finzione s'impone con una forza di oggettivazione che le precedenti forme letterarie del fantastico non conoscono. Non a caso Francesco Orlando definisce questo tipo di racconto che dice caratteristico della piena modernità come espressione di un «sovranaturale d'imposizione»³³. Non esiste evento che possa alterare un ordine già in sé alterato e che, inoltre, costituendo la sola e unica dimensione nota ai personaggi, non induce in loro alcuna reazione di stupore o di paura. Invece di rompere l'assetto di una presunta normalità, in questi testi è il soprannaturale a venire normalizzato³⁴ e non esiste incertezza che il lettore, per quanto meravigliato, possa provare o condividere con i personaggi³⁵.

Per quanto mantenga sempre un legame con il fantastico classico (situazioni labirintiche, oggetti animati, innaturali metamorfosi), il testo neofantastico piega tutti gli elementi che vi rimandano a dinamiche non più assimilabili a quelle di detto modo. Il confine fra sogno e realtà, ad esempio, non è solo difficile o impossibile da riconoscere in questo tipo di testo, ma anche semanticamente irrilevante, cosa che di conseguenza rende altrettanto irrilevante da un punto di vista semantico proprio la soglia considerata come metafora euristica della teoria e dell'interpretazione. Nella totalità 'surreale' del suo discorso, tale testo si avvicina piuttosto al meraviglioso di tipo fiabesco, dal quale però poi si discosta nettamente laddove, al posto dell'ordine simbolico che presiede all'universo omogeneo della fiaba³⁶, ostenta il più totale arbitrio epistemologico:

³³ ORLANDO 2001, pp. 223-226.

³⁴ Lo afferma ancora Francesco Orlando a proposito di Kafka ORLANDO 2017, pp. 80-87. Il testo è uscito a più di sei anni dalla morte dell'autore, grazie allo sforzo e alla volontà dei curatori, i quali, ex allievi di Orlando, hanno trascritto con inevitabili, ma rispettosi interventi sulla forma, le lezioni universitarie tenute dal professore a partire dalla metà degli anni Ottanta su questo argomento e da loro registrate.

³⁵ Può essere interessante citare a questo proposito quello che scrive Calvino dei suoi racconti fantastici: «Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete di immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione di un cristallo». CALVINO 2007, I, p. 267.

³⁶ «Il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza [...] La fiaba si svolge in un mondo dove gli incantesimi sono naturali e dove la magia è la regola. Nella fiaba il soprannaturale non spaventa e non sorprende poiché costituisce la sostanza stessa dell'universo, la sua legge, il suo clima. Esso non infrange alcuna regola: è nell'ordine delle cose». CAILLOIS 1985, pp. 18-20.

Auch wenn [...] die Suche nach irgendeinem genau umschriebenen Sinn des Ganzen im wahrsten Sinne des Wortes sinnlos ist, – die Erzählungen selbst sind es natürlich nicht [...]. Denn schließlich ist das erste Hindernis auf das Schriftsteller wie Cortázar und Borges bei ihrer erzählerischen Herausforderung ‘des Menschen [...], der in einer undurchdringlichen Welt, in einem von ihm selbst als Ersatz der göttlichen Ordnung geschaffenen System versunken ist’ (Alazraki, *Cortázar*, 64), stoßen, die Sprache³⁷.

In discussione in certe narrazioni, non è propriamente la capacità semantica della lingua, ma il valore positivo di questa capacità, in altre parole non il senso del racconto, ma l'*economia* del suo senso. Questa caratteristica era già stata messa in luce da Jean Paul Sartre nel saggio *Aminadab o del fantastico come linguaggio* (1943). Riflettendo sul romanzo omonimo di Blanchot e sulla sua inconsapevole somiglianza con *Il castello* di Kafka, Sartre scriveva:

Il *fantastico umano* è la rivolta dei mezzi contro il fine, sia che l'oggetto considerato si affermi clamorosamente come mezzo e ci nasconda il suo fine con la violenza stessa dell'affermazione, sia che rimandi a un altro mezzo, e questo a un altro ancora, e così di seguito all'infinito, senza che noi si possa mai scoprire il fine ultimo, sia che un'interferenza di mezzi appartenenti a serie indipendenti ci lasci intravedere un'immagine composita e confusa di fini contraddittori³⁸.

All'ordine logico creato e narrato dal testo non corrisponde mai un senso utile e appagante. Se quest'ultimo coincide con finalità sfuggenti e spesso invisibili, l'ordine appare come un meccanismo che gira a vuoto e che, poggiando su leggi e regole assurde, funziona *contro* lo stesso essere umano che l'ha generato. Questo tipo di scrittura, secondo Sartre, rappresenta il frutto di un'umanità laica e moderna, la quale, avendo smarrito ogni forma di trascendenza dal proprio orizzonte spirituale, non ha come oggetto 'fantastico' che se stessa e i mondi linguistici nei quali si perde e si aliena. In altre parole, in certi testi il fantastico giunge al capolinea, «per trovare posto nell'umanesimo contemporaneo, finisce per addomesticarsi [...], rinunciando a esplorare le realtà trascendenti e rassegnandosi a trascrivere la condizione umana»³⁹.

³⁷ HIRSCH 2014, p. 92.

³⁸ SARTRE 1960, p. 230.

³⁹ *Ivi*, p. 228.

DIE ANDERE SEITE. UN ROMANZO NON SOLO FANTASTICO DI ALFRED KUBIN

Sebbene appartenga a pieno titolo al fantastico classico di lingua tedesca, il romanzo *Die andere Seite* di Alfred Kubin⁴⁰ ospita anche modi diversi, più moderni, di concepirne la scrittura. Scritto e pubblicato nel 1909, esso appare in un momento di particolare fioritura della letteratura fantastica del Novecento tedesco e si afferma come uno dei suoi testi più rappresentativi⁴¹. Ciononostante esistono alcuni contributi specifici che, insistendo sui suoi aspetti peculiarmente ‘surrealisti’, lo presentano addirittura come un’opera precorritrice dell’omonimo movimento⁴². Nello stesso tempo *Die andere Seite*, per certe sue altre caratteristiche, è stato considerato anche come una fonte d’ispirazione di quei romanzi di Kafka (*Der Prozess* e *Das Schloss*)⁴³ che l’assenza di un confine chiaro fra il sogno e la realtà non basta a definire surrealisti e che gli studi sul neofantastico tendono a rivendicare per sé. Questa accertata coesistenza di concezioni diverse del ‘fantastico’ rende il romanzo di Kubin particolarmente adatto ad un’analisi formale tesa a indagarne ovvero verificarne le diverse poetiche nell’ottica proposta all’inizio di queste note.

Die andere Seite nasce quasi come una specie di commento ad alcune illustrazioni che Kubin, disegnatore onirico⁴⁴, aveva realizzato per il futuro romanzo *Der Golem* di Gustav Meyrink e che invece diventarono fonte di ispirazione e corredo insieme de *L'altra parte*⁴⁵. *Die andere Seite* è narrato in prima persona dal protagonista, un disegnatore che vive a Monaco di Baviera (questa la cornice) e che un giorno riceve l’invito da parte di un

⁴⁰ Alfred Kubin (Leitmeritz, 10 aprile 1877 - Zwickledt, 20 agosto 1959), fu, almeno in vita, più noto come disegnatore che come scrittore. Kubin illustrò opere di Edgar Allan Poe, di E.T.A. Hoffmann e raccolte di racconti fantastici della sua epoca come, ad esempio: *Das unheimliche Buch* a cura di Felix Schloemp, München, 1914. Il nome di Kubin scrittore è legato a *Die andere Seite*, che è stato il suo unico romanzo.

⁴¹ Cfr. COTTONE 2009, in particolare pp. 60-87. Fra gli studi italiani si ricordano ancora: SECCI 1974, pp. 69-79 e il più recente contributo di ZANASI 2002, pp. 137-156.

⁴² Si veda, ad esempio, JIRKU 1995, pp. 31-53.

⁴³ Cfr. BORNMANN 1978, pp. 61-80.

⁴⁴ Cfr. KUBIN 2013, pp. 9-10. Questo testo raccoglie in traduzione italiana vari scritti di Kubin composti tra il 1921 e il 1949 e dedicati al legame fra esperienza onirica e creazione artistica.

⁴⁵ *Die andere Seite* fu pubblicato nel 1909 con le 52 tavole dello stesso Kubin dall’editore G. Müller di Monaco/Lipsia.

certo Klaus Patera, suo vecchio compagno di scuola, a recarsi nel *Regno del Sogno* da lui fondato in una remota e non meglio precisata regione dell'Asia centrale. Il narratore accetta, parte con la moglie e raggiunge Perla, la capitale. L'azione interna è la storia del suo soggiorno nel Regno e delle strane cose che vi e gli accadono prima che il Regno, con l'arrivo imprevisto di un arrogante capitalista americano, vada incontro a un clamoroso sfacelo che trascina nel nulla cose e persone, misteriosamente risparmiando colui che racconta e la cui strana storia potrebbe anche essere interpretata come un suo gigantesco sogno. Il sogno, del resto, ha una parte fondamentale sia nella poetica, sia nell'arte grafica di questo autore:

Ho sempre provato una forte attrazione per il misterioso mondo del sogno [...] Il sogno è un mago potente! Non voglio insistere troppo sul valore simbolico delle sue singole manifestazioni: più che il contenuto di determinati sogni, mi interessano il sogno in sé e il modo in cui si manifesta⁴⁶.

scrive Kubin nella prefazione al volume *Nuovi sogni* di Friedrich Huch che nel 1921 esce con venti illustrazioni realizzate da lui stesso. Tutto il romanzo *Die andere Seite* è infatti giocato sull'irrisolta oscillazione tra realtà e sogno, tra l'ipotesi che ciò di cui si racconta sia vero oppure si tratti solo di un'esperienza allucinatoria del protagonista. La prima parte (formata dai capitoli primo e secondo) e l'*epilogo* costituiscono la cornice che dovrebbe rappresentare il piano della realtà e si svolgono fuori dal *Regno*. Qui si dice degli «strani eventi»⁴⁷ di cui il narratore ha fatto esperienza nel *Traumreich*, dei «singolari fenomeni dell'immaginazione» (AP, 13, corsivo mio) che ha vissuto durante i tre anni trascorsi in quel luogo. Le enunciazioni d'incertezza di costui, sempre in bilico fra la credulità e l'incredulità, sono innumerevoli nel romanzo⁴⁸. Il lettore, dal canto suo, trovandolo alla fine ricoverato in una 'casa di salute' per malati di mente, in preda a un forte turbamento spirituale, dubita a sua volta che l'avventura di chi narra sia realmente accaduta nello spazio e nel tempo della storia. All'esitazione sul piano psicologico si lega poi su quello metaforico la figura della soglia,

⁴⁶ KUBIN 2013, pp. 9-10.

⁴⁷ KUBIN 1965, p. 13 (corsivo mio). In seguito cit. fra parentesi con la sigla AP, seguita dall'indicazione della pagina.

⁴⁸ «Era qualcosa di reale o il parto mostruoso di una immaginazione sovraeccitata?» (AP, p. 114).

che il romanzo declina su vari livelli: a) strutturale, in quanto la cornice crea il piano della realtà, mentre la storia del soggiorno nel *Traumreich* crea il piano del meraviglioso; b) tematico, poiché l'ingresso nel Regno (e quindi l'abbandono del quotidiano, della casa di Monaco di Baviera) è sottolineato dall'attraversamento di una soglia sia spaziale che temporale. A un certo punto, da Samarcanda in poi, il viaggio che fin qui è stato narrato secondo tutte le caratteristiche del resoconto realistico, perde verosimiglianza. Seguirne l'itinerario su una carta geografica diventa impossibile. Sebbene procedano su un carro trainato da cammelli, il viaggio si accorcia in modo inverosimile per i protagonisti, i quali, invece di una settimana, come l'io narrante aveva calcolato, impiegano un tempo inferiore, due, tre giorni dice la guida⁴⁹. Di fatto poi questo tempo rimane incalcolabile sia per il lettore, sia per l'io narrante e la moglie, che si addormentano sul carro e si risvegliano solo una volta arrivati alla meta (AS, 42)⁵⁰. L'attraversamento della soglia temporale è accompagnato simbolicamente a livello spaziale dalla porta che rappresenta l'accesso al Regno del Sogno. Essa è l'unico varco aperto nella colossale muraglia che lo circonda e che i due perplessi viaggiatori scoprono al loro risveglio (se di risveglio si tratta) (AS, 43). Si entra così anche noi nell'«altra parte», in un regno dove domina una simbolica oscurità che fa tutt'uno con la nebbia su cui si chiude la cornice (AS, 47). In questo mondo il sole non splende mai, i soli colori che si vedono, come spesso accade nei sogni, sono il grigio e il marrone di un eterno crepuscolo. L'idea che possa trattarsi di un'esperienza onirica viene suggerita poi anche dall'eclettismo che caratterizza l'aspetto architettonico del Regno, dalla debolezza o dalla stravaganza delle sue regole e dai molti fatti strani che vi accadono e che il narratore ammette di non essere mai riuscito a spiegare:

Es waren sehr merkwürdige Verhältnisse, die sich mir Tag um Tag entschleierten. Gänzlich enthüllt haben sich mir die letzten Zusammenhänge aber niemals; ich nur alles so hinschreiben, wie ich es selbst erlebt und aus den Mittelungen

⁴⁹ KUBIN 1994, pp. 38-39. In seguito cit. fra parentesi con la sigla AS, seguita dall'indicazione della pagina.

⁵⁰ Si noti anche l'uso di sintagmi come «es schien mir» o «auf einmal war mir» (AS, 42), che, tipici del modo fantastico tradizionale, accrescono dubbio, esitazione, incertezza. Non mancherà poi nel racconto l'altro ingrediente fondamentale del fantastico classico che consiste nella paura provata dal personaggio e condivisa senz'altro dal lettore.

der anderen Traumleute entnommen haben. Meine Meinungen über diese Zustände finden sich in dem Buch eingestreut, vielleicht weiß einer oder der andere Leser bessere Erklärungen (AS, 51).

La complicità fra lettore e personaggio nella conturbante esitazione che è stata detta da Todorov tipica del fantastico non potrebbe essere maggiore.

Esiste però, in un preciso punto del testo, una specie di inserto, «un sogno nel sogno»⁵¹ è stato scritto, che propone un modo diverso di esprimere il soprannaturale. Alla fine della seconda parte, in una posizione centrale nel romanzo, troviamo il capitolo intitolato *Die Verwirrung des Traumes* (AS, 138-140). Il testo si presenta apertamente come la trascrizione di un sogno nella sua forma tipicamente sconclusionata. Se gli aspetti del romanzo che autorizzano a considerare il racconto principale come quello di un'esperienza onirica sono di ordine tematico e metaforico, qui sembra che parli 'direttamente' l'inconscio, al quale Kubin, tra l'altro, ha sempre considerato l'arte come «indissolubilmente legata»⁵². Poche pagine prima il narratore, che ricordiamo è, come lo stesso Kubin, un disegnatore, riferisce di avere sviluppato per i suoi disegni uno stile 'psicografico', che descrive come «ein seltsames Liniensystem. Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben wie gezeichnet, drückt es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus» (AS, 128-129). Il racconto del sogno ingarbugliato, cui si accompagna una corrispondente illustrazione, è sicuramente un frutto di questo stile. Il piano del verosimile viene abbandonato totalmente per fare spazio ad un'acozzaglia di immagini stravaganti, irrelate e chiuse in un racconto la cui forma corrisponde molto da vicino a quello che Freud definisce il «contenuto manifesto» del sogno, cioè quel testo che per effetto della censura, presenta immagini e relazioni deformate ed enigmatiche. Breton, che a tale contenuto attribuisce il «valore di certezza in sé»⁵³, ne teorizzerà la poetica nell'idea della «scrittura automatica»⁵⁴. All'automatismo puro, però, Kubin

⁵¹ BRANDSTETTER 1985, p. 258.

⁵² «L'arte è sempre legata indissolubilmente all'inconscio». KUBIN 2013, p. 50.

⁵³ BRETON [1924] 1966, pp. 18-19.

⁵⁴ Un «nuovo modo di espressione pura» al quale lui e Soupault decidono di dare il nome di «surrealismo». «Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione al

sembra preferire in questo caso un'elaborazione poetica consapevole, anche se tale da simulare perfettamente il meccanismo onirico. Come nel sogno, anche in questo inserto le leggi naturali sono sospese, il tempo non è più misurabile (tanto che degli orologi animati e inutili si trascinano disordinatamente per il prato come delle tartarughe)⁵⁵ e lo spazio ignora i principi della fisica: dei pesci svolazzano nell'aria, l'io narrante può toccare l'altra sponda del fiume con una gamba, mondo animato e mondo inanimato si contaminano come negli orologi ambulanti o come nel vecchio, il cui petto assomiglia e si comporta come la tastiera di una fisarmonica.



Il testo, indecifrabile come l'immagine che lo ripete graficamente⁵⁶, esclude ogni possibilità di oscillazione fra più piani di esperienza o di realtà, restando chiuso e inspiegabile. Le figure sono tenute insieme nello stesso assurdo 'quadro' solo dalla percezione dell'Io che racconta, legame che, nel disegno corrispondente, è suggerito dal tratto ripetuto e continuo della penna la quale, come in una rete, trattiene tutte le figure in un'immagine

di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. Encicl. Filos. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero». *Ivi*, p. 29.

⁵⁵ Grazie alla possibilità offerta dalla 'condensazione' di concentrare un lasso di tempo anche vastissimo in un singolo elemento, il sogno è, come scrive Freud, «indipendente dal fluire del tempo». FREUD ed. 1977, III, p. 68.

⁵⁶ I 52 disegni dell'autore che corredevano l'edizione originale del romanzo, sono stati riprodotti nella traduzione italiana citata. Per l'immagine in questione si veda quindi AP, 161.

annebbiata e immersa in un chiaroscuro uniforme⁵⁷. Tale sogno resterebbe dunque un caos di segni indecifrabili⁵⁸, se non contenesse vari elementi che consentono di riferirlo al racconto principale. Sul piano figurativo troviamo il fiume, il mulino, il mugnaio, l'uomo col cilindro bombato e la finanziaria che richiama l'abbigliamento «antiquato» degli uomini del Regno (AS, 57) e soprattutto gli orologi che rinviano sia al misterioso incantesimo dell'orologio cittadino (AS, 71-74), sia al fatto che nel corso del racconto principale il tempo nel Regno cambia ritmo, prima accelera (AS, 151), poi, fatalmente, si blocca in una strana fissità⁵⁹. Sul piano formale troviamo invece la metamorfosi, la quale, come impera nel sogno ingarbugliato dove tutto può trasformarsi in tutto (il vecchio che scompare nella sua barba, il suo petto che è una fisarmonica), è attiva anche nel Regno, dove un misterioso capriccio trasforma la fisionomia degli abitanti (AS, 82) e soprattutto quella del sovrano stesso. Ottenuta finalmente udienza da costui, il protagonista di fatto ne 'incontra' solo il fantasma il quale, come in una visione, si trasforma sotto i suoi occhi a velocità inaudita in mille cose diverse (AS, 110-111). In virtù del principio di metamorfosi il *Sogno ingarbugliato* sembra dunque realizzare, sia nel racconto sia nell'immagine che lo accompagna, un'operazione di *condensazione onirica*, e per questo simultanea e confusa, di fenomeni della vita nel *Regno*. Al pari del «lavoro onirico» teorizzato da Freud, questo inserto *condensa* e nello stesso tempo *sposta* tali fenomeni sul piano figurativo.

⁵⁷ «Il sogno rende giustizia al nesso, che innegabilmente esiste fra tutti i brani dei pensieri del sogno, riassumendo questo materiale in una singola situazione o avvenimento. Il sogno riproduce un *nesso logico* come *simultaneità*; procede in ciò come il pittore che, per il quadro della scuola di Atene o del Parnaso, raffigura riuniti tutti i filosofi e poeti, che non sono mai stati insieme in una sala o sulla cima di un monte, ma che dal punto di vista ideale formano una comunità». FREUD ed. 1977, III., p. 289.

⁵⁸ Come poi per il surrealismo, anche qui non appare importante il 'senso' del sogno, ma l'esperienza del suo funzionamento e dell'enigmaticità delle immagini, la quale, per Breton, rappresenta una specie di valore aggiunto del contenuto manifesto nel quale, prima che qualcuno lo interpreti, si realizza la soddisfazione del desiderio. Cfr. SPIES 2009, pp. 17-18.

⁵⁹ «Es war nicht mehr möglich, die Nacht vom Tage zu unterscheiden, in dem gleichmäßigen grauen Zwielflicht konnte man sich nur notdürftig zurechtfinden. Da alle Uhren eingerostet und stehen geblieben waren, fehlte uns jede Zeitberechnung; daher ist es mir auch unmöglich anzugeben, wie lange sich der Zustand der Auflösung hinauszog» (AS, 201).

Nel farsi cifrata sineddoche del resto del racconto, *questo* sogno, però, nella sua surreale frammentarietà, non guarda verso il lettore e i suoi dubbi, né verso una realtà inconscia o allargata per il tramite dell'Io, ma verso l'opera stessa, di cui si fa vertiginosa *mise en abyme*. Il procedimento 'surrealista' deriva dal testo medesimo i suoi elementi costitutivi trasformando il modo fantastico della rappresentazione in un modo surreale, che tuttavia, 'in deroga' all'estetica che verrà, ricava i suoi oggetti dalla quotidianità narrata in un racconto.

Questa significativa assenza del principio di realtà dalla poetica del sogno ingarbugliato offre la giusta occasione per riflettere su quel terzo, diverso modo di scrittura del soprannaturale che nel romanzo di Kubin, sia pure in modo rudimentale e involuto, annuncia il cosiddetto 'neofantastico' e che, tra l'altro, la comprovata suggestione che eserciterà su Kafka rende meritevole di una qualche attenzione. Prima del sogno confuso che anticipa la disgregazione del Regno, il protagonista cerca più volte invano un contatto con Patera, il suo grande governatore e tiranno. Quando si reca all'Archivio, «der offizielle Sitz der Regierung» (AS, 56), per chiedere udienza, non trova, però, che spazi labirintici, enormi e vuoti nella loro pompa funerea, «kahle Säle und Kabinette, bis an die Decke mit Akten und Mappen gefüllt» (AS, 65), alcuni di essi sorvegliati da un solitario custode addormentato (!) o occupati da un funzionario dall'atteggiamento ostile che scrive con una penna asciutta e pretende documenti assurdi come, ad esempio, il certificato di buona condotta del suocero del protagonista (AS, 64). Quando costui, più tardi, dopo aver percorso la solita teoria di sale fredde e gigantesche, di Patera non trova che un'immagine allucinatoria, quello che vede è prima «das Gesicht eines schlafenden Menschen» (AS, 109), poi una figura metamorfica che pronuncia frasi sensate, ma del tutto ingiustificate nel contesto e quindi incomprensibili (AS, 110-111). In questo romanzo l'autorità così come l'apparato che la rappresenta sono, come poi in Kafka, tanto inafferrabili quanto potenti, tanto inutili e privi di una ragione positiva che ne giustifichi l'esistenza, quanto capaci di determinare col loro capriccio l'esistenza dei cittadini:

Das war im Traumstaat die wahre Komödienobrigkeit. Hätte man sie fortgenommen, es wäre alles genau so gut und so schlecht gegangen. Diese enormen Aktenstücke — aus aller Herren Länder zusammengekauft — hatten mit dem Traumreich gar nichts zu tun [...] Die *wahre* Regierung lag woanders (AS, 66).

Non sapremo mai dove si trova il *vero* governo, perché quello con cui il romanzo ci mette a confronto, e che costituisce il legame più interessante tra Kubin e Kafka, è precisamente il carattere fantomatico dell'autorità e il suo sotterraneo legame col modo neofantastico della scrittura. Il vuoto della Legge e il fallimento dell'ordine sociale che ad essa risponde creano quasi automaticamente situazioni fantastiche, attraverso le quali diventano nello stesso tempo percepibili:

Zehn Gesuche von mir lagen im Archiv, aber nur ein paar geschraubte Vertröstungen kamen von oben herab, wie: ‚in der gegebenen Jahreszeit hat das Department für Audienzen Ferialtage‘. Oder: ‚Der Bittsteller wurde wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß nur eine normale, bürgerliche Gesellschaftsstellung einige Aussichten auf Gewährleistung einer Audienz zu verleihen vermag. Er möge also nicht von diesen üblichen Gepflogenheiten abweichen, und sehe sich im eine solche‘ ecc. ecc. (AS, 89).

Passi come questo disattivano le categorie del fantastico tradizionale (esitazione del lettore, rottura imprevista dell'ordine normale delle cose), non solo perché, come afferma Campra, in certi testi «l'apparizione del fantasma è stata sostituita con l'irrisolvibile mancanza di nessi tra gli elementi della pura realtà»⁶⁰, ma anche perché quest'ultima (ovvero il suo modello positivo) si eclissa dietro l'inutilità e la precarietà di un ordine disfunzionale col quale finisce per coincidere. Gli uscieri sono più di dieci, si legge, ma svogliati e distratti, il funzionario da cui viene mandato il narratore dorme e quando si sveglia pretende da costui dei documenti che non hanno nessun nesso logico col biglietto d'udienza richiesto, del pari, la torre dell'orologio invece di segnare il tempo ospita uno strano rituale senza senso. In certe situazioni quello che va perduto è il significato e il valore delle istituzioni umane, che, proprio per tale mancanza, divengono fantastiche. Se il «*vero* governo», che fa pensare per contrasto ad una dimensione più solida, più umana e umanamente vivibile, è irraggiungibile, ciò che resta al fondo di questo tipo di narrazione è piuttosto il gioco arbitrario di rappresentazioni prodotte da un pensiero fuori controllo. Invece di servire alla comunicazione o alla realizzazione di cose utili, la *ratio* che organizza la vita sociale segue dinamiche bizzarre e inconcludenti. Nel suo indecifrabile caos, il testo del sogno ingarbugliato, già solo perché testo

⁶⁰ CAMPRA 2000, p. 96.

di un sogno costruito secondo i meccanismi del suo funzionamento, riesce comunque a trasmettere l'illusione dell'esistenza di una realtà esperienziale e significativa al di sotto dei segni che lo costituiscono, mentre il racconto dei contatti del narratore con le istituzioni di Perla non rimanda a nulla, i segni costruiscono l'immagine di un 'reale' che non serve alcun fine e quindi alcun senso. In questo caso la classica opposizione di naturale e sovranaturale si annulla nella logica assoluta prodotta da una «macchina celibe» che sovrasta l'intero universo dell'utile e del concreto.

Iscritto come una condanna nel pensiero umano, il 'fantastico' ha perso ogni pacificante normalità alla quale opporsi, anticipando così, seppur in maniera intuitiva e scarsamente giustificata nell'economia generale della narrazione, le future direzioni di sviluppo di un linguaggio e di un immaginario destinato a incontrare fatalmente se stesso nella bizzarra tragicomica delle proprie produzioni.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Alle molte interpretazioni che ha ricevuto il romanzo di Kubin non aggiungeremo qui l'ennesima, ma ci limiteremo a riflettere nell'ambito di questo studio sulle possibili implicazioni delle differenti forme di rappresentazione fantastica che quest'opera riesce a far coesistere e che, considerate in una prospettiva storico-culturale, denotano prima di tutto, in sintonia con lo sviluppo dei linguaggi artistici della modernità, un indebolimento crescente della referenza. Questo «nodo centrale della cultura dei moderni»⁶¹ che si afferma a tutti i livelli nel fine secolo, riceve proprio nel romanzo di Kubin un'articolazione particolare⁶², che sintomaticamente sfrutta le diverse declinazioni del 'fantastico'.

Ancorato com'è all'antitesi di ordinario e straordinario, il fantastico classico, che in *Die andere Seite* risulta senz'altro dominante, si sviluppa in un paradigma narrativo di tipo inequivocabilmente mimetico. La cornice, la ricerca di chiarezza, i tentativi angosciosi del protagonista di dare una spie-

⁶¹ Secondo Giusi Zanasi *Die andere Seite* è un testo particolarmente rappresentativo «della *Jahrhundertwende*, epoca che ci appare oggi lontana anni luce ma costituisce tuttavia un nodo centrale della cultura dei moderni, anzitutto per la rottura del pensiero della continuità e del 'patto mimetico' (Steiner) tra segno e cosmo». ZANASI 2002, pp. 138-139.

⁶² Cfr. *ivi*, pp. 139-142.

gazione agli strani fatti del regno, sono tratti formali e tematici che rimandano ad un'immagine razionalmente organizzata e come tale rassicurante della realtà, rispetto alla quale esiste un *altrove* (un'*altra parte*) da cui si può sempre fare ritorno, una dimensione incomprensibile, al di qua della quale si stende sempre, concreto e indubitabile, il vasto mondo del comprensibile, dove natura e ragione si compenetrano in perfetta armonia. I dubbi e le esitazioni del personaggio e del lettore rappresentano in definitiva il ponte, anche se fragile, tra l'uno e l'altro mondo. Nel testo del sogno ingarbugliato, invece, l'onirico inghiotte completamente l'idea di un'altra sponda: il reale è l'onirico, che comprende il qui e l'altrove, il mondo esterno e il mondo interno, il noto e l'ignoto. Spezzato il vincolo mimetico, il discorso sposta integralmente la sua referenza nell'*esperienza* del soggetto. Il reale ha perduto il suo essere 'dato' e, interno o esterno che sia, sussiste solo in quanto coincide col vissuto di un Io. Questa concezione surrealista *ante litteram* nel romanzo in questione è complicata però dal fatto che il mondo esterno e l'esperienza a cui si riferisce sono frutto della finzione medesima. A causa di questa autoriflessione della scrittura, il racconto del sogno che nel metodo anticipa la poetica surrealista, se ne discosta poi nell'effetto. L'arte qui non pretende di mediare un'immagine e un'esperienza più ampia della realtà extraletteraria, ma, al contrario, afferma come assoluto il mondo della finzione, dove tutto ciò che può essere detto in senso lato 'fantastico' si gioca esclusivamente all'interno della forma linguistica che lo costituisce. Questa raggiunta autonomia del discorso rispetto a qualsiasi nozione di 'realtà' esterna al testo, crea il presupposto per il modo neofantastico, dove l'assenza della referenza non si limita a provocare il libero gioco dell'immaginazione, ma dà origine ad una declinazione fantastica del pensiero razionale, del quale appare come la manieristica deformazione. Al capriccio (apparente) del mondo onirico si sostituisce l'insensato capriccio di un'autorità, che, in quanto garante della Legge e quindi della parola, si fa metafora di questo tipo di scrittura. Nell'arbitrio del potere si scatena il lato bizzarro del pensiero stesso, che rimodella l'universo umano di cui è figlio senza più riuscire a servirlo. Come si diceva, questa possibilità 'neofantastica' della scrittura non è pienamente sviluppata né giustificata nel romanzo di Kubin, ma il fatto che anticipi visibilmente alcuni aspetti che saranno cruciali sia in Kafka sia in altri autori del Novecento avanzato, invita a convalidare la sua definizione in una breve, finale ottica comparativa.

Una brevissima prosa di Julio Cortázar, lo scrittore che per primo ha

ricevuto l'appellativo di 'neofantastico' da colui che ha coniato il termine studiandone l'opera⁶³, appare particolarmente emblematica di una forma, nella quale, con le parole di Alazraki, «non esistono significati in grado di tradurre il senso [dei] significanti»⁶⁴ proposti dal racconto. Non a caso il brevissimo testo di Cortázar si intitola *Fine del mondo del fine* (*Fin del mundo del fin*, 1960). Il mondo umano, si narra, è condannato a morte a causa dell'ininterrotta produzione di testi scritti destinati a spiegarlo. Mentre i libri intasano i giardini, le città, gli oceani e le valli, il potere non sa fare altro che rifugiarsi su transatlantici, bloccati ormai anch'essi in agglutinati mari di carta, e organizzare allegri festini. Chi ha consentito tale ingombro mortale distoglie dunque lo sguardo, limitandosi a trasmettere vani messaggi che viaggiano «da presidente a presidente, da capitano a capitano»⁶⁵. Il racconto, che si conclude con questa frase, non dice nulla del contenuto di messaggi, i quali, invece di servire alla comunicazione e allo scambio, si limitano a porre se stessi come significanti, anche se vuoti. «Il mezzo – come scriveva Sartre degli universi kafkiani – ha assorbito il fine»⁶⁶, mentre un essere umano non più padrone del proprio linguaggio produce un sapere inutile col quale tesse la tela in cui cadrà prigioniero. Oltre che ottuso, il potere politico qui, come già in *Die andere Seite*, è latitante e quello della burocrazia che lo rappresenta, costituita da alacri, innumerevoli scriba presenti in tutte le nazioni, si esercita 'alla rovescia', alimentando la produzione di libri necessari a spiegare il fenomeno dei libri eccedenti! Il mondo di cui si parla in questo racconto non corrisponde alle leggi naturali e neppure rimanda agli enigmi dell'inconscio, trovando invece la sua assurda coerenza in una logica che ha perso di vista ogni sensata gerarchia di valori, ogni principio positivo di organizzazione vitale.

Al racconto di Cortázar si può affiancare un altro testo, a sua volta brevissimo, dello svizzero Robert Walser, intitolato *Welt* (1914). Qui si racconta di un mondo alla rovescia, nel quale i figli puniscono i genitori oppure i cani si indignano perché i passanti orinano sui muri. «Alles ist Chaos, Geschrei, Gejodel, Laufen, Rennen und Stinken. Endlich erbarmte

⁶³ Cfr. ALAZRAKI 1983.

⁶⁴ *Ivi*, p. 134.

⁶⁵ CORTÁZAR 1971, p. 73.

⁶⁶ SARTRE 1960, p. 232.

sich Gott dieser schnöden Welt»⁶⁷ e rimise nel sacco la terra con cui lo aveva fabbricato. Il mondo sparì e ciò che rimase fu il nulla, sul quale si chiude la strana storia:

Von Nicht sind wir auch nicht mehr imstande, etwas zu schreiben. Selbst der liebe Gott löste sich aus Gram über seine Zerstörungswut endlich auf, so daß dem Nichts nicht einmal mehr der es bestimmende, färbende Charakter blieb⁶⁸.

La realtà capovolta di cui si narra potrebbe suggerire, nella sua assurda coerenza, che si tratti di un sogno o di quella «sintesi [surrealista] della coscienza» (Curtius), in cui la logica del pensiero e quella onirica o dell'associazione libera e fantastica si intrecciano indissolubilmente⁶⁹. Il testo, però, non solo non offre alcun appiglio in tal senso, ma con la lucidissima riflessione conclusiva, si chiude a qualsiasi interpretazione in chiave onirica e surrealista: la fine del mondo coincide con la fine della storia e della scrittura. L'ammutolire finale dell'io narrante appare come la brutale conseguenza dello sconcolato sapere che il mondo e la sua rappresentazione, il suo senso e il suo non-senso, esistono solo fintantoché esiste un Dio che se ne fa garante. Altrimenti lo stesso «nulla» è privo di ogni significato, anche negativo. Davanti a questo tipo di letteratura la categoria del fantastico fondata su parametri psicologici e paradigmi dualistici è del tutto inefficace, mentre quella del surrealismo trova un suo preciso limite nell'esibita artificialità del testo e dei fatti che vi si narrano⁷⁰. Qui l'ordine non viene rotto da un fatto inquietante, ma si mostra fin dall'inizio rovesciato e se, come nel testo surrealista, il fatto narrato rimane enigmatico, esso, grazie soprattutto alla conclusione, non si affaccia sull'autenticità dell'esperienza, sulla 'realtà allargata', per così dire, del sogno, né tantomeno ricerca un 'tutto pieno' del discorso sovrapponendo logica onirica e logica cosciente, come volevano i surrealisti. Il *mondo* di Robert Walser sembra parlare piuttosto della letteratura, dell'immaginazione, delle sue possibilità e dei suoi limiti in un'epoca senza Dio.

In antitesi alla ricerca dell'autenticità o al gesto (retorico) che la cerca nei

⁶⁷ WALSER 1973, p. 156.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 156-157.

⁶⁹ Per un'interpretazione surrealista della scrittura di Walser si rinvia a BENNE 2009, pp. 49-70.

⁷⁰ Su questo preciso aspetto cfr. ancora BOHRER 2009, pp. 245-247.

testi dei surrealisti, quello neofantastico tende piuttosto ad esibire l'artificialità e insieme l'arbitrarietà del pensare e dello scrivere in una civiltà che, con ogni ancoraggio metafisico, ha drammaticamente perduto l'orientamento del senso. L'atteggiamento ironico o scettico circa la capacità del linguaggio di riposare su o anche di creare un ordine utile delle cose, contribuisce così a determinare il neofantastico come quel modo di scrittura che nasce dalla rinuncia non solo alla 'verità', ma anche alla realtà, la quale, ponendosi come logica, ma negativa e disfunzionale, risulta, alla fine, fantastica. In certi testi le istituzioni umane (l'archivio di Kubin, i burocrati kafkiani, gli scriba di Cortázar, la famiglia in Walser, e si potrebbero aggiungere, tanto per citare notissimi esempi, la biblioteca di Borges o i militari di Buzzati) appaiono sempre come costruzioni prive di un fondamento e di un'utilità chiara e incontestabile. Per questo forse il neofantastico si potrebbe definire come quel modo di scrittura che, per primo, rispetto ai suoi antenati storici, abbandona in toto la nozione di realtà (sia essa naturale, empirica o psichica) sia come suo tema sia come suo presupposto estetico per fare spazio ad un'alterità che dimora per intero nelle strutture linguistiche, retoriche e logiche del testo.

A questo punto appare più facile comprendere perché in molte opere di questo genere, la latitanza o il capriccio del potere possa rappresentare sul piano tematico quella che di un certo modo di scrittura è la più o meno nascosta causa formale. In una realtà non più garantita da alcuna istanza stabile e certa, la costruzione del senso cade in balia dell'infinito dell'immaginazione, la scrittura crea un ordine fittizio e provvisorio che si limita ad esibire come tale. Lungi dal predicare il mondo o dal riferirsi ad un suo ordine, essa produce inutili segni che lo condannano a morte, come nel racconto di Cortázar, o valgono solo a denunciarne l'impotenza, come nel testo di Walser⁷¹. Nella logica astrusa di certi racconti si manifesta così, quasi sfacciatamente, tutta la fragilità delle nostre costruzioni di senso dietro alle quali, nell'orizzonte lasciato vuoto da ogni metafisico ideale, la realtà non appare più che come un fantasma, una speranza o un paradiso perduto.

⁷¹ La biblioteca di Babele di J. L. Borges, per citare un testo esemplare a questo proposito, è, come si legge nell'*incipit*, «l'universo» stesso, un universo ordinatissimo e illeggibile, infinito e inutile nella sua bellezza e nella bellezza del testo che lo racconta. Cfr. BORGES [1941] 1984, I, pp. 680-689.

Bibliografia

- ALAZRAKI Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid (Gredos), 1983.
- ALAZRAKI Jaime, ¿*Qué es lo neofantástico?*, «Mester», N. 9/2, 21-33, 1990.
- BARBETTA Maria Cecilia, *Poetik des Neuphantastischen: Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, Würzburg (Königshausen & Neumann), 2002.
- BENJAMIN Walter, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (1928/29)*, *Gesammelte Schriften*, II.1 (*Aufsätze. Essays. Vorträge*) hrsg. von R. Tiedemann et. al., Frankfurt a.M. (Suhrkamp), 295-310, 1977.
- BENNE Christian, „*Schreib je ein Schriftsteller aufs Geratewohl?*“: *der surrealistische Robert Walser*, in F. Reents (Hg.) *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin (De Gruyter), 49-70, 2009.
- BESSIÈRE Irène, *Le récit phantastique. La poétique de l'incertain*, Paris (Larousse), 1974.
- BOHRER Karl Heinz, *Deutscher Surrealismus?*, in F. Reents (Hg.) *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin (De Gruyter), 243-248, 2009.
- BOOG Julia, *Innenblicke. Phantasmagorien in Yoko Tawadas Das nackte Auge*, in L. Schmeink, H. H. Müller (Hg.), *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, Berlin (De Gruyter), 339-354, 2012.
- BORGES, Jorge Luis, *La biblioteca di Babele* (1941), a cura di D. Porzio, *Tutte le opere*, Milano (Mondadori) I, 680-689, 1984.
- BORNMANN Bianca Maria, *Ancora su Kafka e Kubin*, «A.I.O.N. Studi tedeschi», N. 3, 61-80, 1978.
- BRANDSTETTER Gabriele, *Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, in C. W. Thomsen u. J. Malte Fischer (Hg.), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 255-267, 1985.
- BRETON André, *Manifesto del surrealismo* (1924), in *Manifesti del Surrealismo*, Torino (Einaudi), 1966.
- BRETON André, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Paris (Librairie Gallimard), 1927.
- BÜRGER Peter, *Der französische Surrealismus*, Frankfurt a.M. (Athenäum), 1971.
- CAILLOIS Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza* (1966), Napoli (Teoria), 1985.
- CALVINO Italo, *Definizioni di territori: il fantastico* (1970), in *Saggi 1945-1985* a cura di M. Barenghi, Milano (Mondadori), I, 266-268, 2007.
- CAMPRA Rosalba, *Territori della finzione*, Roma (Carocci), 2000.
- CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris (Corti), 1951.
- CESERANI Remo, *Il fantastico*, Bologna (Il Mulino), 1996.
- CORTÁZAR Julio, *Fine del mondo del fine*, in *Storie di cronopios e di fama* (1960), Torino (Einaudi), 71-73, 1971.

- COTTONE Margherita, *La letteratura fantastica in Austria e in Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni*, Palermo (Sellerio), 2009.
- CURTIUS Ernst Robert, *Der Überrealismus*, «Die Neue Rundschau», N. 37/2, 152-162, 1926.
- FREUD Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino (Bollati-Boringhieri), III, 1977.
- FREUD Sigmund, *Il perturbante*, in *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino (Bollati-Boringhieri) IX, 80-112, 1977.
- FREUND Winfried, *Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis Alfred Kubins*, in P. Assmann (Hg.), *Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen*, Linz (Residenz Verlag), 61-76, 1995.
- HIRSCH Erik, „Realismo mágico“, „lo real maravilloso“ und „lo neofántastico“: ein undurchdringlicher Urwald lateinamerikanischer Begrifflichkeiten?, «Zeitschrift für Fantastikforschung», N. 2, 73-97, 2014.
- JIRKU Brigitte E., *Alfred Kubins Die andere Seite als Vorbote des Surrealismus*, «Modern Austrian Literature», N. 28. 31-53, 1995.
- KREUZER Stefanie, *Literarische Phantastik in der Postmoderne. Klaus Hoffers Methoden der Verwirrung*, Heidelberg (Winter), 2007.
- KUBIN Alfred, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt), 1994.
- KUBIN Alfred, *L'altra parte. Un romanzo fantastico* (1965), trad. it. di L. Secci, Milano (Adelphi), 1995.
- KUBIN Alfred, *Disegnatore di sogni*, Roma (Lit), 9-10, 2013.
- LACHMANN Renate, *Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 2002.
- ORLANDO Francesco, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti, *Il romanzo*, I, Torino (Einaudi) 195-226, 2001.
- ORLANDO Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino (Einaudi), 2017.
- REENTS F (Hg.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin (De Gruyter), 2009.
- SARTRE Jean Paul, *Aminadab o del fantastico come linguaggio* (1947), in Id., *Che cos'è la letteratura?* Milano (Il Saggiatore) 225-242, 1960.
- SECCI Lia, *Alfred Kubin. L'altra parte*, in G. Baioni et. al. (cur.), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino (Einaudi) 69-79, 1979.
- SPIES Werner, *Surrealismus mehr als Kunst*, in F. Reents (Hg.), *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin (De Gruyter) 11-22, 2009.
- STAROBINSKI Jean, *Surrealismus und Parapsychologie*, «Schweizer Monatshefte», N. 45, H. 12, 1155-1164, 1965.
- TODOROV Tzvetan, *La letteratura fantastica* (1970), Milano (Garzanti), 2000.

-
- VAX Luis, *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Paris (PUF), 1965.
- WALSER Robert, *Welt* (1914), in *Der Spaziergang. Ausgewählte Geschichten und Aufsätze*, Genf und Hamburg (Kossodo), 155-157, 1973.
- ZANASI Giusi, *Die andere Seite e la cartografia del sogno*, «Cultura tedesca», N. 19, 137-156, 2002.

COME METAFORE E METONIMIE CREANO SIGNIFICATO:
L'ESEMPIO DEI COMPOSTI POSSESSIVI
NELLE ANTICHE LINGUE GERMANICHE

di
Caterina Saracco
Genova

1. INTRODUZIONE

Lo scopo del presente lavoro è di mostrare come i processi cognitivi di metafora e metonimia possono contribuire alla costruzione del significato di particolari parole composte esocentriche chiamate *bahuvrīhi* o anche *composti possessivi* (d'ora in poi CP) all'interno delle antiche lingue germaniche orientali (gotico), occidentali (antico alto tedesco, antico sassone, antico frisone, anglosassone) e settentrionali (antico nordico). Questa famiglia linguistica ha infatti dato vita a numerosi composti di questo tipo che, come nelle lingue germaniche moderne, possono essere sia sostantivi (come aat. *ein-horn* 'rinoceronte', lett. 'colui che ha un corno') sia aggettivi (come an. *orð-fimr*, 'parola-semplice' dunque 'che parla bene', lett. 'che ha facili parole').

L'analisi sarà svolta adottando un approccio di tipo cognitivo e in particolare verrà utilizzata la teoria concettuale della metafora nata da LAKOFF / JOHNSON (1980) e affinata da KÖVECSES (2010), nonché l'idea della metonimia come meccanismo cognitivo, elaborata da KÖVECSES / RADDEN (1998) e RADDEN / KÖVECSES (1999).

Nel contributo si illustrerà dapprima come i processi di metafora e metonimia possano spiegare l'esocentricità in composizione, rendendo di fatto obsoleta la dicotomia bloomfieldiana di endocentricità e esocentricità, che ha portato molti linguisti a vedere la composizione esocentrica come un fenomeno linguistico opaco e non interessante (par. 2); seguirà nella sezione 3 un breve passo su come viene inteso in linguistica cognitiva il processo di composizione e sul perché non sia possibile parlare di composizionalità stretta secondo questo approccio. Dopo aver delineato sintetica-

mente quali sono i tipi di CP che appaiono nelle diverse lingue germaniche antiche (sezione 4), seguirà l'analisi vera e propria di 15 CP il cui significato viene concettualizzato in modo metaforico o metonimico in base a cinque differenti *patterns* di azione (sezione 5 e ss.).

2. COMPOSTI ESOCENTRICI POSSESSIVI E MECCANISMI COGNITIVI DI CREAZIONE DEL SIGNIFICATO

Sull'esocentricità in composizione hanno iniziato a fiorire diversi studi soltanto a partire dagli anni 2000¹. In passato l'esocentricità è stata più volte etichettata come un fenomeno linguistico di devianza dalla norma e di marginalità (oggi diremmo meno prototipico rispetto ai composti endocentrici che sono considerati come aventi una struttura morfologica e semantica maggiormente prototipica). Il fenomeno è stato descritto nella letteratura linguistica come 'extragrammaticale', 'marginale', 'minore' (DOLESCHAL / THORNTON 2000, p. iii). Ciononostante, tale fenomeno linguistico non può essere assolutamente considerato come marginale (cfr. DRESSLER 2000, p. 8).

Sulla base dei dati provenienti da un campione di oltre 50 lingue tipologicamente differenti, BAUER (2008, 2010) ha tentato di esaminare una prima catalogazione di composti che possono essere definiti esocentrici con lo scopo di scoprire quanti tipi di simili composti esistono nelle lingue del mondo e di dar luogo così a una discussione sulle effettive possibilità di analisi interlinguistica degli stessi (BAUER 2008, p. 56). L'autore si è proposto anche di riconsiderare la nozione di esocentricità e di indagare se effettivamente l'etichetta rispecchia il tipo di composizione, ma anche in che misura quest'ultimo può essere distinto dal modo endocentrico². I tipi di composti esocentrici individuati sono cinque, dei quali uno è proprio il possessivo (o *bahuvrīhi*)³. Esso è descritto da BAUER (2008, p. 56; 2010, p.

¹ Solo per citarne alcuni: SCALISE / GUEVARA (2006), BAUER (2008, 2010, 2016), LIEBER / ŠTEKAUER (2009), RALLI / ANDREOU (2012), BENCZES (2015).

² Il binomio *endocentricità/esocentricità* viene adoperato per la prima volta in ambito linguistico da BLOOMFIELD (1964), che suddivide primariamente le parole composte in endocentriche (quando possiedono una testa semantica) e esocentriche (quando invece non la possiedono).

³ Per approfondire la discussione sugli altri tipi di composti esocentrici si rimanda a BAUER (2008, 2010).

169) come una struttura linguistica composta non iponima del suo elemento di testa, bensì esprimente un certo aspetto *posseduto* dal *denotatum*. Nelle lingue indoeuropee il CP per eccellenza è di tipo nominale ed è costituito da un aggettivo (qualificativo o numerale) e da un sostantivo, rigorosamente in quest'ordine (cfr. it. *triangolo*, fr. *rouge-gorge* 'pettirosso', dan. *tusind-ben* 'millepiedi', ing. *paleface* 'viso pallido', come anche il corrispettivo italiano degli ultimi tre esempi). Anche il *pattern* N+N è possibile, poiché il sostantivo modificatore funge comunque da attributo del nome di testa (cfr. ing. *paperback* 'libro in broccia', ma letteralmente 'che ha il dorso di carta').

Nonostante la lettura possessiva sia ritenuta comunemente come l'unica possibile (it. *unicorno* è parafrasabile come 'colui che ha/possiede un solo corno'), BAUER (2010, p. 167) cita ing. *red-eye* come un CP che non denota qualcuno che ha gli occhi rossi, il suo significato è invece 'whisky economico' e 'volo notturno'. L'interpretazione del composto non sarebbe dunque possessiva, bensì di tipo causale, perché ad esempio un volo compiuto di notte (durante il quale magari non si è riuscito a dormire) può causare gli occhi rossi. Anche APPAH (2016, 2017) recupera questa interpretazione di tipo causale nella sua classificazione dei composti esocentrici in akan, etichettando composti simili a ing. *red-eye* come *bahuvrīhi non possessivi*. Nella proposta classificatoria di APPAH (2017), egli identifica infatti due sottoclassi, una è quella dei *bahuvrīhi possessivi* e l'altra è quella già nominata dei *bahuvrīhi non possessivi*. I primi possiedono una lettura possessiva del tutto uguale a quella dei CP nelle lingue indoeuropee, mentre la seconda classe deve il suo nome al fatto che i composti in essa contenuti non si riferiscono al possessore della caratteristica denotata dagli stessi. Riferisce infatti APPAH (2017, pp. 24-25) che è difficile cercare di individuare il significato del composto a partire dai significati dei due costituenti (scarsa composizionalità), poiché non sembra esserci un collegamento tra la semantica degli elementi compositivi e quella del referente. Si riportano alcuni dei suoi esempi (APPAH 2016, p. 109; 2017, p. 25):

- (1) akan *hwèntéáá* 'rosmarino' ['che ha il naso (*hwéne*) sottile (*téáá*)'];
- (2) akan *àsòàbyéw'* 'difficoltà' ['che ha l'orecchio (*àsóá*) caldo (*hyè*)'].

Tra parentesi è stata posta una possibile parafrasi dei *bahuvrīhi non possessivi*. Si può notare che invece un'interpretazione possessiva di queste

strutture non solo è possibile, ma anche che essa è l'unica su cui può basarsi la motivazione del composto. L'esempio in (1) possiede un significato che è frutto di una metafora: le foglioline strette e allungate della pianta del rosmarino ricordano al parlante dei nasi sottili. Il composto in (2) invece risente di un doppio slittamento metonimico del suo significato: una difficoltà di un certo tipo è ravvisabile in un essere umano soprattutto per gli effetti visibili che lo stato di ansia provoca sul suo organismo, pertanto vi è una metonimia EFFETTO DI UN'EMOZIONE PER L'EMOZIONE⁴ che si rende manifesta con il rossore del volto e delle orecchie (ROSSORE DEL CORPO PER CALORE DEL CORPO).

L'esocentricità in composizione non è dunque un fenomeno unitario, bensì essa si esplica in vari modi in lingue tipologicamente differenti⁵.

Riguardo ai meccanismi con cui l'esocentricità opera nel processo di composizione, la metonimia e la metafora svolgono un ruolo di primaria importanza. L'affermazione di Coseriu sul fatto che "non esistono affatto gli esocentrici, bensì esclusivamente gli endocentrici" (COSERIU 1977, p. 50), poggia infatti sulla constatazione che un CP, dunque esocentrico, come il ted. *Dickkopf* 'testa dura', 'testardo' (persona) sia del tutto uguale al suo corrispettivo endocentrico *Dickkopf* 'testa dura' (parte del corpo), che a sua volta ha la medesima struttura del composto endocentrico tedesco *Rotwein* 'vino rosso'⁶.

Se, poi, richiamiamo i lavori di Bauer sull'esocentricità, occorre sottolineare che l'autore arriva a dimostrare che tutti i tipi di composti esocentri-

⁴ In linguistica cognitiva le metafore e le metonimie concettuali vengono di norma espresse in forma scritta mediante il tipo di carattere maiuscolo.

⁵ Questo è il risultato a cui erano giunti anche SCALISE / GUEVARA (2006), GUEVARA / SCALISE (2009) e LIEBER (2009), la quale conclude che «what emerges from this analysis clearly, however, are the various mechanisms by which exocentricity can be established» (LIEBER 2009, p. 100). BAUER (2008, 2010) ha messo in luce, oltretutto, che l'esocentricità in composizione è un fenomeno morfologico (e semantico) marcato, ma presente in quasi tutte le lingue del mondo, senza contare che esistono lingue dove l'esocentricità è la norma. Nelle lingue turkana e kayardild è la composizione endocentrica a essere marcata (BAUER 2008, p. 54).

⁶ Già Jespersen aveva comunque notato che "[bahuvrīhis] must be classed simply as instances of the stylistic trick called *pars pro toto*" (cfr. JESPERSEN 1942: 149). Dopo di lui è Marchand a notare come i *bahuvrīhi* siano basati sulla metonimia parte per il tutto (MARCHAND 1960).

ci rintracciati nel corso della sua indagine possono essere considerati come normali composti endocentrici interpretati però in modo figurato:

Most, perhaps all, exocentric compounds can be viewed as figurative uses of endocentric constructions. In particular, even where the head of the compound is not of the same word-class as the compound, it seems that most cases of exocentricity can be viewed as instances of metaphor or metonymy (with synecdochic compounds often singled out for particular mention in the literature as *bahuvrihis*). (BAUER 2016, p. 474)

Se dunque, per Bauer, metafora e metonimia possono spiegare (quasi) tutti i casi di esocentricità in composizione, allora non solo esse assumono un ruolo rilevante per spiegare fatti morfologici e semantici, ma anche che una dicotomia endocentrico/esocentrico in composizione non ha più molto significato, mentre assume maggiore importanza il binomio letterale/figurato⁷.

Tipo di composto	Possibile figura
<i>bahuvrihi</i>	metonimia (o sineddoche)
<i>sintetici</i>	metonimia
<i>co-composti</i>	metonimia
<i>trasposizionali</i>	metonimia
<i>metaforici</i>	metafora

Tabella (1). *Meccanismi di interpretazione degli esocentrici secondo BAUER (2008, p. 70)*

3. IL PROCESSO DI COMPOSIZIONE IN GRAMMATICA COGNITIVA

In linguistica cognitiva il termine *composizione* è usato in riferimento all'abilità del parlante di integrare due o più strutture componenti in una struttura composta (LANGACKER 2000, p. 94). Il punto centrale dello schema costruttivo di un composto è che esso non rappresenta in modo perfetto la somma delle strutture componenti, poiché la struttura della parola composta finale si riferisce a una nuova entità che possiede caratteristiche

⁷ È questa la tesi sostenuta e dimostrata anche da BENCZES (2006) prendendo in considerazione molti composti della lingua inglese sia endocentrici sia esocentrici con struttura N+N.

e determinate proprietà che non sono immediatamente predicibili dai suoi elementi compositivi. Uno dei componenti, ad esempio, può essere più schematico (generale) rispetto all'intero composto: il sostantivo inglese *lane* è un iperonimo rispetto al composto ing. *fast lane*, dunque essi profilano due entità poste su un differente livello di specificità. In ing. *fast lane* la testa del composto è pertanto *lane* 'corsia'⁸. Il termine inglese *fast* 'veloce' invece ha la funzione di modificatore della costruzione composta, poiché è la sua sottostruttura che viene elaborata dalla testa. L'idea centrale dell'approccio cognitivo alla composizione è dunque il non considerare la composizionalità come il risultato di blocchi da costruzione semplicemente assemblati uno con l'altro (composizionalità stretta). LANGACKER (1987, p. 450) riporta il caso del sintagma nominale ing. *black bird* 'uccello nero', il quale è pienamente composizionale dato che eredita il profilo nominale di *bird* e il suo contenuto semantico si ricava da quello dei suoi componenti. Il composto ing. *blackbird* 'corvo' designa invece un tipo specifico di uccello e pertanto ha un contenuto semantico più preciso di quello dei suoi componenti. Ancora più distante dall'essere pienamente composizionale è ing. *blackboard* 'lavagna', lett. 'tavola nera', che non denota una tavola nell'uso comune e che non è per forza di colore nero. La composizionalità in grammatica cognitiva è pertanto un fenomeno di tipo scalare: se un composto come it. *capostazione* si avvicina alla piena composizionalità (data la sua trasparenza semantica), lo stesso non accade per esempio con il CP it. *quattroocchi*, il cui significato che ci aspetteremmo (qualcosa come 'che ha quattro occhi') è posto solo metonimicamente in relazione al significato che effettivamente possiede.

All'estremo opposto della scala possono essere collocati anche composti in cui non sussiste alcuna connessione evidente tra il significato dei componenti e quello della struttura composta. Un esempio è il composto ted. *Hagestolz* 'scapolo'. Nonostante vi si possano riconoscere a prima vista ted. *Hag* 'piccolo bosco', 'recinto' e *stolz* 'orgoglioso', il significato dell'intero composto non costituisce la somma di quello dei suoi componenti. In effetti, il composto risale ad aat. *hagustalt* 'non sposato' il cui secondo membro sembrerebbe da ricondurre a un significato di possesso (sebbene non

⁸ La testa di una struttura viene chiamata in linguistica cognitiva *determinante del profilo*, giacché è il componente che costruisce la profilazione dell'intera struttura composta (LANGACKER 2000, pp. 16-21).

attestato per altri termini aat., cfr. SPLETT 1993), simile al corrispettivo got. *staldan* ‘possedere’. Dal medio alto tedesco, precisamente dal XIII secolo, il secondo membro è stato sostituito per etimologia popolare da *-stolz*, alterando non solo la forma ma anche il significato originario: mat. *hagestalt* significa ‘possessore di un boschetto’, o meglio ‘possessore di un piccolo bene secondario recintato’, al contrario di colui che invece possedeva un podere (GÄRTNER / GRUBMÜLLER / STACKMANN 2017, p. 1099). Poiché la rendita di un piccolo bosco recintato non permetteva al suo proprietario di mettere su casa, molto spesso lo *hagestalt* doveva rimanere celibe; solo molto più tardi il composto iniziò a riferirsi agli uomini scapoli di mezza età (o superiore)⁹. Per ted. *Hagestolz*, interessato dal fenomeno di etimologia popolare, è pertanto impossibile parlare di piena composizionalità.

La diversità che sussiste tra il significato atteso di un composto e il suo significato effettivo esiste perché nella creazione e nella comprensione delle parole composte possono influire anche la conoscenza di tipo enciclopedico, il contesto in cui un composto appare e viene utilizzato, l’etimologia popolare nonché tutte le possibilità inventive dell’essere umano come la metafora e la metonimia, come è già stato ampiamente spiegato. Tali meccanismi cognitivi devono essere sempre presi in considerazione per spiegare il processo di composizione nelle diverse lingue del mondo, sia sincronicamente sia diacronicamente.

4. IL CP NELLE LINGUE GERMANICHE: CARATTERI GENERALI E TIPOLOGIA

Come già accennato nella sezione 2, il CP esprime il possesso, da parte di un referente esterno al composto, di una proprietà caratteristica mediante il riferimento a una parte che lo costituisce. Il CP it. *purosangue* si riferisce infatti non al *sangue* ‘puro’, bensì ad un animale (solitamente un cavallo) che discende da soggetti della stessa razza, dunque che conserva una linea *pura* di sangue. Il *purosangue* deve pertanto *possedere* il sangue ‘puro’ per essere definito come tale.

Le antiche lingue germaniche sono caratterizzate dal fatto di avere all’interno del loro lessico CP quasi esclusivamente aggettivali che potevano presentare quattro strutture morfologiche¹⁰. Quelle che ricorrono con più

⁹ Cfr. anche DUDEN (2014, p. 361)

¹⁰ Si veda ad esempio CARR (1939) e KRAHE / MEID (1967),

frequenza sono quelle costituite da A+N (3) e N+N (4), ma vi sono anche numerosi casi di CP costruiti con Num+N (5) e Prep/Avv+N (6).

- (3) ags. *eāð-mōd* ‘umile’, ‘obbedi ente’ = *eāðe* ‘facile’, ‘semplice’ + *mōd* ‘animo’;
 (4) an. *svik-lyndr* ‘che ha una disposizione d’animo infida’ = *svik* ‘inganno’ + *lyndr* ‘carattere’;
 (5) afr. *nigun-spēke* ‘che ha nove raggi’ = *nigun* ‘nove’ + *spēke* ‘raggio’;
 (6) got. *anda-nahijis* ‘che ha la notte di fronte’ dunque ‘vespertino’ = *anda* ‘di fronte’ + *naht* ‘notte’.

In questo lavoro verranno presi in considerazione solamente i CP con le composizioni A+N, N+N e Num+N, dunque quelle aventi come primo membro un *item* pienamente lessicale.

Come si evince dagli esempi posti in (3-6), la testa di un CP nelle lingue germaniche è *quasi* sempre un sostantivo, il componente posto a destra (per le eccezioni si veda la parte dedicata al composto invertito in questo paragrafo). Tuttavia questo tipo di composto (nelle tre strutture morfologiche sopra esaminate) svolge quasi esclusivamente la funzione di aggettivo, che può essere impiegato sia in funzione predicativa sia in funzione attributiva; all’occorrenza è possibile anche sostantivarlo. A partire da PETERSEN (1914-1915) i CP delle lingue germaniche nella loro prima fase vengono suddivisi in tre sottotipi principali: il CP *lineare*, quello *esteso* e quello *invertito*¹¹.

Il composto lineare è quello che prevede la sola unione dei due membri componenti seguita dagli eventuali morfemi della flessione aggettivale, come ad esempio ags. *blīð-heort* (‘gioioso-cuore’) ‘allegro’, letteralmente ‘che ha il cuore gioioso’ e as. *gēl-mōd* (‘ostile-animo’):

- (7) *Beowulf* (KLAEBER 1950), vv. 1801-1802:

ags. *oþ þæt hrefn blac heofon-es wynne blīðheort-ø bodode*
 finché corvo nero cielo-GEN.M.SG delizia allegro- annunciarne:
 NOM.M.SG PST.3SG.

it. ‘Finché il nero corvo, allegro, annunciò la delizia del cielo’.

- (8) *Heliand* (TAEGER / BEHAGEL 1996), vv. 3927-3928 C:

as. *stōdun uulanc-a man, gēlmōd-e Iudeo-n*
 stare:PST.3PL. malvagio- uomo: baldanzoso- Giudeo-NOM.M.PL.
 NOM.M.PL. NOM.M.PL. NOM.M.PL.

it. ‘C’erano degli uomini pieni di malizia, Giudei baldanzosi’

¹¹ Tale tripartizione è stata adottata anche da CARR (1939) e da KRAHE / MEID (1967).

I CP estesi presentano invece un suffisso derivazionale tra la testa nominale del composto e la flessione aggettivale, un morfema che dunque li motiva pienamente come parole aggettivali. Le lingue germaniche utilizzano tre morfemi aggettivali diversi per estendere i CP, **-ja*, **-ig* e **-ed*¹². L'ultimo suffisso, quello che CARR (1939: 253) ha definito *participle extension*, compare solamente in antico frisone, antico nordico e anglosassone.

(9) *Skáldskaparmál* (FAULKES 1998), 10/v. 20, *barr-hadd-aðr* 'orzo-chioma-aðr':

an. <i>barrhadd-að-a</i>	<i>byrjar</i>	<i>biðkván</i>	<i>und</i>
chioma_di_orzo-SUFF-NOM.F.SG.	attirare:3SG.PRS	moglie:NOM.F.SG.	sotto
<i>sik</i>	<i>Þriðja</i>		
egli:REFL.ACC.3SG	P:GEN		

it. 'La moglie di Þriði, con la chioma color dell'orzo, attrae sotto di sé'.

I CP *invertiti*, infine, sono quelli che presentano una struttura compositiva speculare a quella dei *lineari* A+N, dunque hanno una sequenza morfologica N+A seguita dall'eventuale flessione aggettivale. Tali composti compaiono in antico alto tedesco, antico sassone, anglosassone e antico nordico.

(10) *Heliand* (TAEGER / BEHAGEL 1996), vv. 4121-4122, *mōd-stark* 'animo-forte':

as. <i>Than</i>	<i>uuas</i>	<i>eft</i>	<i>thes</i>	<i>uuerod-es</i>	<i>sō</i>
poi	essere:PRS.3SG	ancora	il:GEN.N.SG.	folla-GEN.N.SG.	così
<i>flu,</i>	<i>sō</i>	<i>mōdstark-e</i>	<i>man [...]</i>		
molto	così	ostile-NOM.M.PL.	uomo:NOM.M.PL.		

it. 'C'erano poi ancora molti della folla, uomini così ostili [...]'

5. METAFORE E METONIMIE IN COMPOSTI POSSESSIVI GERMANICI. UNA PANORAMICA.

In molti CP delle antiche lingue germaniche vi è una notevole discrepanza tra il loro significato atteso (quello dato dalla somma dei significati dei componenti) e quello effettivo. Per la creazione del loro significato agiscono metafore e metonimie concettuali, ossia espedienti cognitivi che sfruttano la somiglianza di due domini concettuali chiamati *dominio sor-*

¹² I CP estesi (e i relativi suffissi derivazionali con cui sono creati) sono trattati sia da PETERSEN (1914-1915, pp. 257-259) e KRAHE / MEID (1967, pp. 34-35), che li definiscono *erweiterte Bahuvrīhi*, sia da CARR (1939, p. 252ss.) che li chiama *extended bahuvrīhi*.

gente e dominio bersaglio (metafora; LAKOFF / JOHNSON 1980) o la contiguità tra le parti di uno stesso dominio concettuale (metonimia; RADDEN / KÖVECSES 1999), tale per cui un elemento del dominio serve da punto di riferimento cognitivo per accedere mentalmente ad un altro elemento dello stesso dominio. Si può pertanto parlare di metafora concettuale quando un certo dominio, un determinato segmento strutturato dell'esperienza umana solitamente caratterizzato da un alto grado di astrazione, viene compreso nei termini di un altro dominio concettuale più concreto (KÖVECSES 2010, p. 4). Il gioco del calcio (dominio bersaglio) è spesso inteso metaforicamente come una guerra (dominio sorgente), tanto che si parla di *reparto difensivo* e di *reparto offensivo*, di *linea avversaria* e di *barriera* e la partita è anche chiamata *scontro*.

La metonimia concettuale è invece un processo cognitivo che ha luogo all'interno di un solo dominio: un'entità concettuale di questo dominio, chiamata veicolo, consente di accedere mentalmente a un'altra entità del dominio, chiamata *bersaglio*. Un esempio famoso di metonimia è quella di PRODUTTORE PER PRODOTTO all'interno di un dominio di produzione: una sua realizzazione linguistica potrebbe essere la frase *C'è una delle nuove Fiat parcheggiata sul viale*, in cui si evince che la casa di produzione dell'automobile funge da punto di accesso cognitivo per concettualizzare il prodotto, ossia l'autovettura.

Metafore e metonimie agiscono nella concettualizzazione del significato dei CP nelle antiche lingue germaniche con una certa sistematicità. In SARACCO (in stampa) è stata svolta un'analisi accurata, di tipo sia qualitativo sia quantitativo, dei CP presenti nelle antiche lingue germaniche orientali e occidentali: lo studio si basa su un corpus di circa 550 composti possessivi, raccolti mediante uno spoglio critico dei principali studi già esistenti sulla composizione nella famiglia linguistica germanica e su singole lingue, nonché con la consultazione di diversi dizionari cartacei o elettronici¹³. Una successiva indagine sugli elementi compositivi dei CP del corpus ha permesso di tracciare una tipologia di strutture figurate in base a quale parte del compo-

¹³ FABIAN (1931), CARR (1939), KRAHE / MEID (1967) per tutte le lingue; DOLCETTI CORAZZA (1997) per il gotico, ILKOW (1968) per il sassone antico, SAUER (1992) per l'anglosassone, FALTINGS (1996) per l'antico frisone. Dizionari: gotico STREITBERG (2000), antico alto tedesco SPLETT (2004), antico sassone TIEFENBACH (2010), anglosassone BOSWORTH / TOLLER (1898), antico frisone HOLTHAUSEN / HOFMANN (1985).

sto possessivo è soggetta all'azione di una metafora o una metonimia concettuali. Sono emersi in modo preponderante cinque *patterns* diversi:

1. Metafora/metonimia sul modificatore (il primo membro aggettivale/nominale nei CP lineari ed estesi, il secondo membro aggettivale nei CP invertiti);
2. Metafora e metonimia sul secondo elemento nominale (CP lineari ed estesi) o sul membro nominale dei CP invertiti;
3. Doppia metonimia sul secondo elemento nominale (CP lineari ed estesi) o sull'elemento nominale dei CP invertiti;
4. Metonimia sull'intero composto;
5. Metafora sull'intero composto.

Si ricorda che di norma l'elemento nominale di destra di un CP lineare o esteso, o di sinistra in un CP invertito, sono già posti in una relazione metonimica PARTE-TUTTO con il referente esterno del composto stesso: in un composto come aat. *mihhil-fabs* ('grande-chioma') 'che ha una chioma grande', glossa per il lat. *crinitus*, la capigliatura è infatti una parte costitutiva dell'essere a cui appartiene.

5.1 CP con primo membro modificatore metaforico

Come esempi di composti che possono rientrare in questo gruppo sono qui esaminati aat. *gold-fabs* ('oro-chioma') 'che ha la chioma d'oro', an. *skrúf-hár* ('cespuglio-chioma') 'che ha i capelli arruffati', ags. *wulf-beort* ('lupo-cuore') 'crudele' e got. *hauh-hairts* ('alto-cuore') 'superbo'.

In tali CP il primo elemento compositivo, il modificatore (che può essere nominale o aggettivale) è inteso in senso metaforico. Questo tipo è ben rappresentato in tutte le lingue germaniche antiche. Il modificatore posto a sinistra è il concetto sorgente della metafora concettuale, per mezzo del quale siamo in grado di comprendere il significato del composto (il concetto bersaglio). Il componente nominale di destra, invece, fa parte di un dominio più ampio, con il quale si relaziona per mezzo di una metonimia concettuale PARTE-TUTTO.

Il CP lineare aat. *gold-fabs* 'che ha la chioma d'oro', con struttura [N+N]_A si trova usato in antico alto tedesco da Notker III come calco del latino *auri-com-us* (ORO: GEN.N.SG. -chioma- NOM.M.SG.) 'dalla chioma d'oro'. L'aggettivo è riferito al dio Apollo, il quale a volte era identificato dall'antica religione romana anche con il Sole.

L'identificazione di Apollo con il Sole e il fatto che l'oro sia il materiale che più ricorda il colore giallo favoriscono la metafora GIALLO È ORO (e dunque biondo, aggettivo riferito esclusivamente ai capelli). Tale composto ha un parallelo anche in anglosassone: vi troviamo infatti il CP *gylden-feaxa* 'avente la chioma d'oro', che anche in questo caso traduce il termine latino *auricomus* in uno dei glossari contenuti nel manoscritto Cotton Cleopatra A.iii.

Rimanendo nei termini per la descrizione dei capelli, possiamo includere in questo paragrafo anche il CP an. *skrúf-bár* 'avente i capelli arruffati' ma letteralmente 'che ha i capelli a cespuglio'. Il composto si trova nella *Laxdæla saga* per definire il tipo di capigliatura di Lambi Thorbjornson, di cui viene fornita una particolareggiata descrizione. Probabilmente all'autore della saga l'insieme dei capelli scomposti e arruffati del personaggio ricordavano l'immagine di un arbusto o di un cespuglio; dunque è presente nel composto la metafora LA CAPIGLIATURA È UN CESPUGLIO (oppure I CAPELLI SONO RAMI).

In anglosassone l'aggettivo *wulf-heart* 'crucele' si basa sulla metafora LA PERSONA CRUDELE È UN LUPO. Tale CP è presente soltanto nel poema *Daniele* per tre volte. Esso serve per descrivere in tutti e tre i casi la crudeltà del sovrano Nabucodonosor II di Babilonia, dovuta alla sua ripetuta ostilità e violenza contro gli Israeliti di cui faceva parte anche Daniele: cfr. ags. «*Pa onwoc wulfheart [...] Babilone weard*» ('Allora si svegliò la crudele guardia di Babilonia', vv. 116-117, FARRELL 1974, p. 54). Nella mitologia germanica il lupo era considerato un animale pericoloso, da cui stare lontani: legato ad una simbologia nefasta, che lo vede come annunciatore della morte imminente, esso è connesso all'uomo malvagio anche per il fatto che questo, quando commette misfatti, può essere espulso dalla società e dunque costretto a vagare per le foreste (CHIESA ISNARDI 2012, pp. 578-582). A testimonianza di questo vi è la locuzione ags. *wulfes heáfod* 'testa di lupo', che nel diritto anglosassone designa il fuorilegge. Il lupo è un animale presente anche nell'onomastica e nella toponomastica anglosassone: molti sono i nomi propri bimembri contenenti *wulf* 'lupo' (come *Æthelwulf*, *Coenwulf* o *Eardwulf*), mentre come toponimo si può ricordare Woolpit, un villaggio del Suffolk registrato nelle fonti del X secolo come Wlpit dall'ags. *wulf-pytt* 'lupo-trappola' (MILLS 2003).

Nella lingua inglese odierna sono presenti numerosi CP estesi con il sostantivo *heart* 'cuore' al secondo membro che si basano sulla comprensione di alcune caratteristiche umane mediante quelle di animali: ing. *chi-*

cken-hearted ‘pauroso’, lett. ‘che ha il cuore di un pollo’ si basa sulla metafora LA PERSONA PAUROSA È UN POLLO, che è presente in inglese già dal XIV secolo (cfr. medio inglese *hen-herte* ‘pauroso’)¹⁴; ing. *lion-hearted* ‘coraggioso’, ‘audace’ fa riferimento al supposto coraggio del leone, visto in antichità come modello dell’uomo eroico (BIEDERMANN 2001, p. 263); ing. *pigeon-hearted* ‘pavido’, ‘codardo’, lett. ‘che ha il cuore di un piccione’, significato dovuto al fatto che il piccione è un volatile che scappa non appena è avvicinato dall’uomo.

Il primo membro del composto gotico *haub-hairts* ‘superbo’, lett. ‘alto-cuore’ è portatore di una metafora di orientamento (ossia di metafore che rendono comprensibili dei concetti astratti mediante alcuni basici orientamenti spaziali umani, come *su-giù*, *dentro-fuori*, *centro-periferia*). In particolare, nel nostro composto, vi è una metafora di orientamento SU-GIÙ. Quando un individuo è superbo significa che ha un’esagerata stima di sé e dei propri meriti e questa si manifesta esteriormente con un atteggiamento altezzoso e con un ostentato senso di superiorità nei confronti delle altre persone. In un’ipotetica scala della stima di sé, dunque, chi è superbo tende a collocarsi più in alto rispetto agli altri: in base a ciò sono possibili pertanto le metafore SUPERBIA È SU e UMILTÀ È GIÙ, ancora presenti nel tedesco moderno. Il sostantivo *Hochmut* ‘superbia’ e il CP aggettivale *hochmütig* ‘superbo’, lett. ‘che ha l’animo (posto in) alto’ sono costruiti come il composto gotico in esame. Va notato come il significato contrario, quello di umiltà, sia espresso da ted. *Demut*¹⁵ < mat. *diemuot* < aat. *thio-muotī* ‘umiltà’ ma lett. ‘animo da schiavo’ (germ. **þewaz*; cfr. got. *þius* ‘schiavo’). L’umiltà è dunque equiparata all’animo di uno schiavo, una persona che è obbligata a manifestare un atteggiamento di rispetto e di sottomissione (UMILTÀ È GIÙ).

5.2 CP con membro modificatore metonimico

Nelle antiche lingue germaniche figurano anche CP in cui entrambi gli elementi compositivi sono metonimici. Questo comporta che i due com-

¹⁴ *Middle English Dictionary*, University of Michigan, 2001-2014. Url: <http://quod.lib.umich.edu>.

¹⁵ La vocale anteriore del primo membro *de-* è dovuta a un influsso delle varietà linguistiche settentrionali (cfr. mbt. *dēmōt* e neder. *deemoed*).

ponenti servono da punti di referenza cognitivi per mezzo dei quali il concettualizzatore può accedere agli elementi bersaglio (che appartengono al medesimo dominio delle entità denotate dai componenti).

Il composto *epen-uddred* ‘che ha la mammella gocciolante’, lett. ‘aperto-mammella’ si trova esclusivamente in antico frisone e serve per descrivere la vacca da latte pronta per la mungitura. Il secondo membro nominale, afr. *ūder* ‘mammella’ (cfr. ing. *udder* e neder. *uier* ‘mammella’) è una *parte* della vacca (dunque è rispettata la metonimia PARTE-TUTTO), ma anche l’elemento modificatore afr. *epen* ‘aperto’ è metonimico nella creazione del significato del tutto. Quando la vacca ha la mammella piena di latte ed è pronta per essere munta, il latte tende a premere sui quattro capezzoli che si aprono e provocano il gocciolio. *Epen* ‘aperto’ rappresenta pertanto la condizione causale del capezzolo che perde il latte: all’interno di un dominio di causalità ha luogo la metonimia CAUSA PER L’EFFETTO espressa linguisticamente dall’aggettivo afr. *epen* ‘aperto’.

All’interno del poema anglosassone *Andrea* il CP lineare *brond-stæfn* ‘che ha la prua scintillante’, lett. ‘fuoco-prua’ viene utilizzato per descrivere una nave che non può essere danneggiata dalle tempeste e di essa si dice che ‘ha la prua di fuoco’. Il fuoco, oltre a produrre calore, viene usato anche per fare luce ed è questa seconda funzione che rappresenta il concetto bersaglio della metonimia. Dall’autore del poema il fuoco è usato come punto di accesso cognitivo alla luce che da esso è prodotta (lo splendore della prua). FUOCO PER LA LUCE DA ESSO PRODOTTA è la metonimia sottesa al primo membro del CP lineare anglosassone *brond-stæfn*, che è un caso specifico della più generale metonimia PRODUTTORE PER PRODOTTO all’interno di un dominio cognitivo di produzione.

5.3 CP con secondo membro sia metaforico sia metonimico

Questo particolare modello di concettualizzazione del significato di CP è molto rara all’interno delle lingue germaniche antiche e prevede che il secondo elemento subisca sia una metonimia concettuale PARTE-TUTTO, sia una metafora concettuale. La concezione secondo cui sia una metafora sia una metonimia concettuali possano agire simultaneamente sul significato di un’espressione composta non è qualcosa di nuovo. Il primo ad occuparsene è stato GOOSSENS (1995) che ha coniato il termine metaftonimia (ing. *metaphonymy*) per riferirsi a quando sia una metafora sia una metonimia

concettuali hanno effetto sulla concettualizzazione del significato. Più recentemente BENCZES (2006) ha invece discusso casi di composti inglesi con struttura $[N+N]_N$ dove sono all'opera entrambi i meccanismi cognitivi. Allo stesso modo GEERAERTS (2002), nella sua analisi sull'interazione di metafora e metonimia in composti e locuzioni nederlandesi, ha concluso che esistono numerosi casi in cui i due tipi di estensione del significato possono occorrere o in modo consecutivo, o in parallelo oppure intercambiabilmente.

Gli esempi di questo tipo compositivo all'interno delle lingue germaniche sono due: aat. *lang-fari* 'anziano', lett. 'lungo-viaggio' (con il corrispettivo ags. *lang-fære*) e aat. *murg-fari* 'caduco', 'che ha vita breve', 'transitorio', lett. 'breve-viaggio'. Entrambi hanno il secondo membro aat. *fara* 'viaggio', dunque il loro significato letterale sarebbe rispettivamente 'che ha un lungo viaggio' e 'che ha un breve viaggio' (cfr. germ. **murguz* < IE **mreg^bu-*/**mrġ^bu-* 'corto', 'breve'; POKORNY 1959, p. 750).

La metafora che colpisce il secondo membro di questi composti è LA VITA È UN VIAGGIO, una metafora profondamente radicata nella nostra cultura: questi antichi composti germanici testimoniano quindi la sua esistenza anche in un'epoca lontana dalla nostra.

La vita, dunque, viene concettualizzata in questi composti per mezzo della metafora del viaggio e tuttavia risente anche di una metonimia PARTE-TUTTO, perché la vita è posseduta inerentemente dalla persona a cui, ad esempio, l'aggettivo 'anziano' è riferito. Il fatto che solo questi due casi presentino un doppio slittamento di significato metaforico e metonimico è comprensibile: il secondo membro nominale di CP lineari ed estesi è la *parte* posseduta dal referente esterno e per subire anche una metafora concettuale tale parte (la VITA in questo caso) deve costituire un concetto bersaglio abbastanza astratto da dover essere messo a confronto con un concetto più concreto (il VIAGGIO). Altre *parti* come parti del corpo, indumenti, aculei o oggetti che figurano solitamente come teste di CP germanici sono già per loro natura entità concrete e dunque non serve una loro metaforizzazione.

Il composto *lang-fari* 'anziano' è interessante anche perché in esso è in gioco un terzo meccanismo cognitivo. In questo composto, infatti, per riferirsi in generale alla parte finale dell'età di un individuo (la vecchiaia) viene utilizzata l'intera scala dell'età di una persona, la vita (qui metaforizzata con il viaggio). Si tratta dunque di una metonimia PARTE-TUTTO all'in-

terno di un dominio di scala: è la stessa metonimia che è presente nella frase tedesca *wie alt bist du?* (PARTE PER IL TUTTO), ove per riferirsi all'età di un individuo è usata solamente la parte finale, denotata dall'aggettivo tedesco *alt* 'anziano, vecchio'.

5.4 CP con secondo membro doppiamente metonimico

In questo tipo di CP sul secondo membro agiscono due metonimie concettuali; esso è dunque punto di accesso cognitivo a due domini diversi. Siccome è una parte costitutiva posseduta dal referente esterno, il secondo membro nominale di ogni composto ha con quest'ultimo una relazione metonimica PARTE-TUTTO (che qui chiameremo *metonimia primaria*), ma esso è posto anche in una seconda relazione metonimica di diversa natura, in base al tipo di secondo elemento compositivo (*metonimia secondaria*).

Nelle lingue germaniche antiche questo modello è utilizzato con alta frequenza e adopera metonimie concettuali secondarie che possono essere riassunte negli esempi che sono qui di seguito analizzati.

Il CP got. *twalib-wintrus* 'che ha dodici anni' (e diverse formazioni simili presenti in altre lingue come il corrispettivo an. *tólf-veþr* 'che ha dodici anni', 'dodici-inverno', ags. *nigun-wintre* 'che ha nove anni', 'nove-inverno' e afr. *þri-wintere* 'che ha tre anni', 'tre-inverno') costruisce il significato utilizzando una metonimia concettuale secondaria STAGIONE DELL'ANNO PER L'ANNO INTERO sull'elemento compositivo di destra, got. *wintrus* 'inverno'. Si tratta di un uso metonimico del termine 'inverno' piuttosto marcato, come segnalano GRIMM (1960 XXX, p. 425) anche per l'anglosassone e l'antico nordico. Essi precisano che "*winter* für Jahr ist schon in mhd Zeit nicht mehr geläufig" e che la metonimia sia usata soprattutto in poesia e nella lingua alta; tuttavia tale significato metonimico di 'inverno' è ancora presente anche nella narrativa tedesca moderna:

- (11) ted. *Traurig war es für beide zu hören, dass Askold, der Herr über das Fürstentum Kiew, schon vor acht Wintern verstorben ist* (da Norbert Vogel, *Die Geschichte von Rune Eriksson: Der Zauber geht weiter, die Erben von Vindsvalur*).

It. "Per entrambi fu triste apprendere che Askold, il signore del Principato di Kiev, era morto già da otto inverni [anni]".

Anche nella lingua italiana è presente questo uso metonimico della pa-

rola *inverno*, sebbene sia molto più usato *primavera* per riferirsi al periodo di un anno:

- (12) Poteva egli avere cinquanta primavere ed era dunque già molto vecchio, ma muoveva il suo corpo instancabile con una agilità, che a me sovente faceva difetto (da Umberto Eco, *Il nome della rosa*).

Un analogo tipo di metonimia secondaria scalare si trova utilizzato in CP soprattutto anglosassoni e antico nordici, aventi però il secondo costituente indicante la notte, ags. *niht* e an. *nátt*: ags. *six-niht* ‘che ha sei giorni’, ‘sei-notte’, ags. *ān-niht*, e an. *ein-nætr* ‘che ha un giorno’, lett. ‘uno-notte’. In questi composti il periodo notturno permette di accedere concettualmente a GIORNO, inteso come lo spazio di ventiquattro ore (giorno + notte)¹⁶.

Molto utilizzati sono anche CP con l’elemento nominale che denota la mano (got. *handus*, aat. *hant*, ags. *hand*, an. *hōnd*). Di rado i composti con *mano* hanno significato letterale, cfr. aat. *ein-henti* ‘che ha una sola mano’, dunque ‘monco’, lett. ‘uno-mano’ o an. *hand-sīðr* ‘che ha le mani lunghe’, lett. ‘mano-lungo’; più spesso invece il termine per *mano* è usato con un’accezione metonimica all’interno di un dominio cognitivo di azione, poiché le mani stanno ad indicare un preciso comportamento di un individuo. Il CP aat. *fast-henti* (‘saldo-mano’) è usato ad esempio per denotare la persona tenace e costante, ferma nel suo proposito. Le mani, dunque, stanno metonimicamente per il comportamento umano, poiché è con esse che si compiono numerose azioni (si può quindi parlare di una metonimia STRUMENTO PER L’AZIONE). Ciò è dimostrato anche da altri CP come aat. *wīt-henti* ‘munifico’, lett. ‘ampio-mano’, in cui si evidenzia che la persona con mani grandi è colei che è largamente generosa nello spendere e nel donare; oppure da ags. *spær-hende* ‘parco’, ‘frugale’, lett. ‘che ha le mani sobrie, magre, frugali’ (‘sobrio-mano’) in cui invece si pone l’attenzione al comportamento sobrio ed essenziale della persona che ha quel tipo di mani.

Composti di questo tipo sono molto presenti nella lingua inglese moderna, con varie metonimie o metafore anche sugli elementi modificatori: come esempi si citano ing. *even-handed* ‘imparziale’ (lett. ‘che ha le mani uguali’),

¹⁶ Cfr. ing. *fortnight* ‘periodo di due settimane’, contrazione del termine medio inglese *fourteniht* ‘di quattordici notti [giorni]’. L’uso della notte al posto del giorno da parte dei Germani è ricordato anche da Tacito in *Germania* XI.

free-handed ‘generoso’ (lett. ‘che ha le mani libere’), *hard-handed* ‘severo’ (lett. ‘che ha le mani dure’), *high-handed* ‘dispotico’, ‘autoritario’, (lett. ‘che ha le mani in alto’), *large-handed* ‘magnanimo’ (lett. ‘che ha le mani larghe’), *open-handed* ‘munifico’, ‘liberale’ (lett. ‘che ha le mani aperte’).

Se i CP con *hand* servono per concettualizzare diversi tipi di comportamento dell’essere umano, i CP germanici con *word* sono adoperati per denotare i modi con cui un individuo parla, per denotare il suo linguaggio.

Si è deciso di riportare come esempio as. *slīð-wurdi* ‘che parla in modo malvagio’, lett. ‘cattivo-parola’, sebbene tutte le lingue germaniche eccetto l’antico frisone presentino CP con il primo o il secondo costituente il termine ‘parola’: cfr. got. *dwala-waurds* ‘che parla stupidamente’ (‘pazzo-parola’), aat. *wār-wurti* ‘che parla in modo sincero’ (‘vero-parola’), ags. *word-snotor* ‘eloquente’ (‘parola-prudente/sagace’), lett. ‘che ha parole prudenti’ e an. *orðhvass* ‘pungente’, ‘tagliante’, (‘parola-tagliante’), lett. ‘che ha parole affilate’.

As. *slīð-wurdi* ‘che parla in modo malvagio’ è dunque un CP esteso costruito in maniera da descrivere come un determinato individuo parla, dunque pronuncia determinate parole. Anche in questo caso le parole possono essere considerate come lo strumento mediante il quale l’essere umano concretizza una delle sue facoltà principali (ragione e linguaggio). È possibile pertanto parlare di una metonimia concettuale STRUMENTO PER IL RISULTATO DELL’AZIONE, più dettagliatamente PAROLA X PER LINGUAGGIO X: l’aggettivo/sostantivo che funge da modificatore specifica il tipo di linguaggio utilizzato. Il composto gotico *dwala-waurds* ‘che parla stupidamente’ precisa infatti che le parole *possedute* dal referente esterno e da lui usate sono *dwals* ‘stolte’, ‘ridicole’, mentre in ags. *word-snotor* è evidenziato che colui che è eloquente, dunque colui che parla con facilità e soprattutto con efficacia e forza di persuasione, possiede in sé (quindi utilizza) parole ‘prudenti’ e ‘sagaci’ (*snotor*). È tuttavia possibile anche parlare semplicemente di una metonimia STRUMENTO PER L’AZIONE, OVVERO PAROLA X PER AZIONE DEL PARLARE IN MODO X.

Il CP anglosassone *nibt-eāge* ‘che è in grado di vedere nella notte’ (‘notte-occhio’) è un *unicum* all’interno delle lingue germaniche (nonché *hapax*), poiché è l’unico possessivo che presenta un’unità temporale non come testa del composto ma come modificatore. La testa di ags. *nibt-eāge* è il termine anglosassone per *occhio*, che in questo CP subisce una doppia metonimia concettuale. Oltre a costituire un organo importante dell’essere umano e

dunque PARTE dell'individuo visto come TUTTO, l'occhio è adoperato in questo composto per riferirsi al senso della vista; 'colui che possiede un occhio nella/per la notte' è dunque la persona che nel buio riesce perlomeno a distinguere i contorni di oggetti e persone¹⁷. Ancora si deve parlare dunque di una metonimia concettuale secondaria STRUMENTO PER L'AZIONE (se si dà risalto all'azione di vedere) oppure STRUMENTO PER IL RISULTATO DELL'AZIONE (se è posta invece maggiore attenzione alla facoltà della vista). Comunque la si consideri, è in gioco una metonimia concettuale secondaria sul secondo membro di composto ags. *ēage* 'occhio', che funge da accesso mentale, da veicolo, a un altro concetto all'interno del medesimo dominio concettuale di azione.

In tedesco moderno i CP estesi con *Auge* 'occhio' al secondo membro sono perlopiù letterali, ossia esprimono la quantità, una caratteristica o una forma degli occhi di un individuo/animale: è possibile citare cfr. ted. *einäugig* 'guercio', 'che ha un solo occhio', ted. *braunäugig* 'che ha gli occhi marroni'; mentre ted. *scharfäugig* 'attento', lett. 'che ha gli occhi pungenti' allude maggiormente allo sguardo penetrante. Nella lingua inglese sono presenti sia composti estesi letterali, descrittivi forme e attributi degli occhi, sia anche CP dove il termine inglese *eye* 'occhio' è usato metonimicamente per 'vista': ricordiamo qui ing. *blue-eyed* 'che ha gli occhi blu' e *almond-eyed* 'che ha gli occhi a mandorla' vs. *quick-eyed* 'che ha una vista acuta'.

5.5 Composti possessivi interamente metonimici

Quando un CP è interamente metonimico significa che l'intera sua struttura funziona da punto di riferimento cognitivamente saliente per accedere mentalmente all'intera entità bersaglio all'interno dello stesso dominio concettuale. Questa è la situazione che si riscontra, di norma, nei CP nominali o sostantivati. Questo stato di cose è spiegabile in linguistica cognitiva mediante quella che viene chiamata *reference-point construction* (LANGACKER 1993, 1995, 2000), ossia un modello cognitivo che riflette l'idea secondo la quale noi abbiamo bisogno di rifarci al concetto di un'entità per stabilire un contatto mentale con un'altra entità. Ciò è ben visibile ad esempio nelle relazioni parte/tutto: non potremmo mai concettualizzare la coda di un cane senza

¹⁷ Il CP ags. *nibt-ēage* è una glossa per il termine latino *nyctalmus* 'che riesce a vedere di notte' (ms. Cotton Cleopatra A.iii).

raffigurarci per intero l'animale, proprio perché *cane* è il punto di riferimento naturale con cui si stabilisce un contatto per concettualizzarne la coda.

In un CP di tipo nominale come got. *þruts-fills* 'lebbroso' ('pustola-pelle'), ovvero 'che ha la pelle con pustole' la proprietà caratteristica reificata *pelle con pustole* di una certa categoria funge da punto di riferimento che consente al concettualizzatore di accedere mentalmente al bersaglio costituito da quella categoria (uomini con la pelle con pustole). Poiché la proprietà caratteristica reificata rappresenta una parte saliente del dominio concettuale costituito da quella categoria, il bersaglio della concettualizzazione e il dominio tendono a coincidere. È importante sottolineare che per la *reference-point construction* LANGACKER (1995, p. 60) definisce il dominio come un *set di entità* a cui un dato punto di riferimento fornisce l'accesso mentale; pertanto *la pelle con pustole* ci consente di accedere mentalmente all'intera categoria dei lebbrosi. Tale metonimia concettuale, che ha luogo in tutti i composti possessivi nominali (PROPRIETÀ CARATTERISTICA PER CATEGORIA), è chiamata da BARCELONA (2011, p. 152) *overriding*, poiché l'intera categoria di entità con la pelle con pustole viene concettualizzata e nominata sulla base della sua proprietà saliente.

All'interno del composto lineare in antico sassone *dol-mōd* 'stolto' ('stolto-animo'), *mōd* 'animo' è la parte dell'essere umano che funge da testa, mentre as. *dol* 'sciocco', 'pazzo' è l'elemento modificatore. In antico sassone questo CP è usato sia con funzione aggettivale, sia con funzione nominale; le occorrenze di *dol-mōd* come sostantivo che compaiono in *Heliand* sono le seguenti:

(15) *Heliand* (TAEGER / BEHAGEL 1996), vv. 3722-3723:

as. *Thō gengun dolmōde, that sie uuīð uualdand Crist uuordun sprākun*

It. 'E poi se ne andarono gli sciocchi, quelli che dissero parole contro Cristo Signore'.

(16) *Heliand* (TAEGER / BEHAGEL 1996), v. 5237:

as. *Than stōdun dolmōde, Iudeo liudi endi thane godes sunu uuordun uuwōgdun*

It. 'Rimasero allora gli sciocchi, gli ebrei, e allora con parole accusarono il Figlio di Dio'.

In questi due CP appena analizzati si può infine notare come la concettualizzazione della proprietà che funge da punto di riferimento cognitivo sia letterale: i sintagmi *pelle con pustole* e *animo sciocco* non sono concettualizzati metaforicamente o metonimicamente.

5.7 *Composti possessivi interamente metaforici*

Un CP interamente metaforico è un composto la cui caratteristica saliente veicolata è concettualizzata mediante una metafora. Nelle lingue germaniche antiche e moderne questo modello di concettualizzazione del significato dei composti è presente esclusivamente nei nominali (o negli aggettivali sostantivati): prima che la caratteristica saliente di un oggetto o di un individuo venga metaforizzata, dunque diventi il vero dominio bersaglio, essa subisce la metonimia concettuale PROPRIETÀ CARATTERISTICA PER CATEGORIA descritta in 5.6.

Il CP nominale got. *aihva-tundi* ‘che ha i denti di cavallo’ si trova nella Bibbia gotica come traduzione della parola greca per *cespuglio* e designa il rovetto in tre passi (Lc 6, 44; Lc 20, 37 e Mc 12, 26). Il procedimento di creazione del nome di questo arbusto o, semplicemente, del nome stesso *rovetto* è di tipo metaforico; nel composto *aihva-tundi* agisce in ultima analisi una metafora concettuale LE PIANTE SONO ANIMALI sulla caratteristica peculiare posseduta, i ‘denti di cavallo’. Ciò significa che la dentatura di un cavallo ricorda in modo evidente probabilmente le foglie di quella particolare pianta.

La metafora LE PIANTE SONO ANIMALI è molto usata per la denominazione popolare delle specie vegetali (cfr. *dente di leone* [tarassaco] e ted. *Löwenzahn*, *coda di cavallo* [equiseto] e ted. *Pferdeschwanz* ma anche *Katzenwedel* ‘coda di gatto’).

6. CONCLUSIONI

In questo contributo si è cercato di illustrare, con casi concreti, come nei CP delle lingue germaniche antiche occidentali, orientali e settentrionali meccanismi cognitivi quali la metafora e la metonimia abbiano un ruolo fondamentale nella costruzione dei significati di tali strutture composte. In queste lingue è infatti ravvisabile una certa regolarità di strutture costruite in senso figurato, regolarità che si basa su quale parte del composto possessivo agisce una metafora o una metonimia concettuali (o entrambe). L’analisi dei differenti CP ha permesso di identificare cinque schemi di azione dei due processi cognitivi, dei quali quello più raro è il *pattern* che prevede sia una metafora sia una metonimia che agiscono sulla testa del composto (l’elemento di destra).

Un'analisi di questo tipo ha avuto il merito di dimostrare che il significato di una struttura composta *non sempre* può essere pienamente predicibile dal significato dei suoi componenti, poiché, come afferma LANGACKER (2000, p. 16), «rather than constituting a composite structure, the component structures correspond to certain facets of it, offering some degree of motivation for expressing the composite conception in the manner chosen». Ciò significa pertanto che il significato complessivo di un composto evoca una complessa rete semantica che solo in parte può dirsi motivata dai significati degli elementi compositivi.

Questo stato di cose spiega perché un CP come got. *aiha-tundi* 'roveto' non possa essere considerata una costruzione periferica solo perché esocentrica, poco trasparente e non avente un significato pienamente compositivo. Essa è invece una costruzione creata grazie al potere creativo e immaginifico dell'essere umano, il quale, grazie a meccanismi cognitivi onnipresenti come la metafora, ha la capacità di paragonare i denti (got. *tunþus*) del cavallo (got. **aiha-*) alle spine di un rovetto.

Bibliografia

- APPAH Clement K. I., *A Short Note on the Typology of Exocentric Compounds*, «SKASE», N. 13/1, 2016, 107-113.
- APPAH Clement K. I., *Exocentric Compounds in Akan*, «Word Structure», N. 10/2, 2017, 139-172.
- BARCELONA Antonio, *The conceptual motivation of bahuvrihi compounds in English and Spanish*, in M. Brdar, S.T. Gries e M. Žic Fuchs (eds.), *Cognitive Linguistics: Convergence and Expansion*, Amsterdam/Philadelphia 2011, 151-178.
- BAUER Laurie, *Exocentric Compounds*, «Morphology», N. 18, 2008, 51-74.
- BAUER Laurie, *The Typology of Exocentric Compounds*, in S. Scalise e I. Vogel (eds.), *Cross-disciplinary Issues in Compounding*, Amsterdam/Philadelphia 2010, 167-175.
- BAUER Laurie, *Re-evaluating exocentricity in word-formation*, in D. Siddiqi e H. Harley (eds.), *Morphological Metatheory*, Oxford 2016, 461-477.
- BENCZES Réka, *Creative Compounding in English*, Amsterdam/Philadelphia 2006.
- BENCZES Réka, *Are Exocentric Compounds Really Exocentric?*, «SKASE», N. 12/3, 2015, 54-73.
- BIEDERMANN Hans, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 2001.
- BLOOMFIELD Leonard, *Il linguaggio*, Milano 1964.
- BOSWORTH Joseph / TOLLER T. Northcote, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford 1898.
- CARR Charles T., *Nominal Compounds in Germanic*, London 1939.
- CHIESA ISNARDI Gianna, *I miti nordici*, Milano 2012.
- COSERIU Eugeniu, *Inhaltliche Wortbildungslehre*, in H. E. Brekle e D. Kastovsky (Hg.), *Perspektiven der Wortbildungsforschung*, Bonn 1977, 48-61.
- DOLCETTI CORAZZA Vittoria, *La Bibbia gotica e i Bahuvrihi*, Alessandria 1997.
- DOLESCHAL Ursula / THORNTON Anna Maria, *Foreword* in U. Doleschal e A.M. Thornton (eds.), *Exagrammatical and Marginal Morphology*, München 2000, iii-vii.
- DRESSLER Wolfgang U., *Exagrammatical vs. marginal morphology*, in U. Doleschal e A.M. Thornton (eds.), *Exagrammatical and Marginal Morphology*, München 2000, 1-10.
- FABIAN Erich, *Das exozentrische Kompositum im Deutschen*, Leipzig 1931.
- FALTINGS Volkert F., *Zur Bildung desubstantivischer Adjektiva mit dem Derivati-
onssuffix -ed/-et im Friesischen und in verwandten Sprachen*, «Us Wurk», N. 45, 1996, 79-113.
- FARRELL Robert T., *Daniel and Azarias*, London 1974.
- FAULKES Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Skáldskaparmál I: Introduction, Text and Notes*, London 1998.
- GÄRTNER Kurt / GRUBMÜLLER Klaus / STACKMANN Karl, *Mittelhochdeutsches*

- Wörterbuch. Zweier Band, Doppellieferung 3/4, Lieferung 3: *gevatere - grim-milich*, Lieferung 4: *grimmigære - hanse*, Stuttgart 2017
- GEERAERTS Dirk (2002), *The interaction of metaphor and metonymy in composite expressions*, in R. Dirven e R. Pörings (eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin, 435-465.
- GOOSSENS Louis, *Metaphonymy. The Interaction of Metaphor and Metonymy in Figurative Expressions for Linguistic Action*, in L. Goossens et. al. (eds.), *By Word of Mouth: Metaphor, Metonymy and Linguistic Action in a Cognitive Linguistic Perspective*, Amsterdam 1995, 159-174.
- GRIMM Jakob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch. Band 30*, Leipzig 1960.
- GUEVARA Emiliano / SCALISE Sergio, *Searching for universals in compounding*, in S. Scalise, E. Magni e A. Bisetto (eds.), *Universals in Language Today*, Berlin 2009, 101-28.
- HOLTHAUSEN Ferdinand / HOFMANN Dietrich, *Altfriesisches Wörterbuch*, Heidelberg 1985.
- ILKOW Peter, *Die Nominalkomposita der Altsächsischen Bibeldichtung. Ein semantisch-kulturgeschichtliches Glossar*, Göttingen 1968.
- JESPERSEN Otto, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, London 1942.
- KLAEBER Friedrich, *Beowulf and The fight at Finnsburg*, Lexington 1950.
- KÖVECSES Zóltan, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford 2010.
- KÖVECSES Zóltan / RADDEN Günther, *Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View*, «Cognitive Linguistics», N. 9/1, 1998, 37-77.
- KRAHE Hans / MEID Wolfgang, *Germanische Sprachwissenschaft. Band 3: Wortbildungslehre*, Berlin 1967.
- LAKOFF George / Johnson Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.
- LANGACKER Ronald W., *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*, Stanford 1987.
- LANGACKER Ronald W., *Reference-point Constructions*, «Cognitive Linguistics», N. 4/1, 1993, 1-38.
- LANGACKER Ronald W., *Possession and Possessive Constructions*, in J.R. Taylor e R.E. MacLaury (eds.), *Language and the Cognitive Construal of the World*, Berlin 1995, 51-79.
- LANGACKER Ronald W., *Grammar and Conceptualization*, Berlin 2000.
- LIEBER Rochelle, *IE, Germanic: English*, in R. Lieber e P. Štekauer (eds.), *The Oxford Handbook of Compounding*, Oxford 2009, 357-369.
- LIEBER Rochelle / ŠTEKAUER Pavel, *Introduction: Status and Definition of Compounding*, in R. Lieber e P. Štekauer (eds.), *The Oxford Handbook of Compounding*, Oxford 2009, 3-18.
- MARCHAND Hans, *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation*, Wiesbaden 1960.

- MILLS, David, *A Dictionary of British Place-Names*, Oxford 2003.
- PETERSEN Walther *Der Ursprung der Exozentrika*, «IF», N. 34, 1914-1915, 254-285.
- POKORNY Julius, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern 1959.
- RADDEN Günther / KÖVECSES Zóltan, *Towards a Theory of Metonymy*, in K-U. Panther e G. Radden (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, Amsterdam/Philadelphia, 1999, 17-59.
- RALLI Angela / ANDREOU Marios, *Revisiting exocentricity in compounding: Evidence from Greek and Cypriot*, in F. Kiefer, M. Ladányi e P. Siptar (eds.), *Current Issues in Morphological Theory: (Ir)regularity, analogy and frequency. Selected Papers from the 14th International Morphology Meeting in Budapest, 13-16 May 2010*, Amsterdam/Philadelphia 2012, 65-81.
- SARACCO Caterina (in stampa), *I composti possessivi del germanico orientale e occidentale: un approccio cognitivo*, Roma.
- SAUER Hans, *Nominalkomposita im Frühmittelenglischen. Mit Ausblicken auf die Geschichte der englischen Nominalkomposition*, Tübingen 1992.
- SCALISE Sergio / GUEVARA Emiliano, *I composti esocentrici in una prospettiva tipologico-comparativa*, in E. Cresti (cur.), *Prospettive nello studio del lessico italiano. Atti SILFI 2006 Vol. II*, Firenze 2006, 583-590.
- SPLETT Jochen, *Althochdeutsches Wörterbuch. Band I, 2*, Berlin 1993.
- STREITBERG Wilhelm, *Die gotische Bibel. Gotisch-griechisch-deutsches Wörterbuch*, Heidelberg 2000.
- TAUCHMANN Christine / SCHOLZE-STUBENRECHT Werner, *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Band 7*. Berlin 2014.
- TAEGER Burkhard / BEHAGEL Otto, *Heliand und Genesis. 10. Überarbeitete Auflage*, Tübingen 1996.
- TIEFENBACH Heinrich, *Altsächsisches Wörterbuch. A Concise Old Saxon Dictionary*, Berlin 2010.

RECENSIONI

ALESSANDRO COSTAZZA (a cura di), *Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo*. LED, Milano 2017, 266 p., € 32

I saggi raccolti in questo volume aspirano a ripensare nelle loro relazioni reciproche due categorie fondamentali per la periodizzazione storiografica del Moderno. Sulla polarizzazione di classicismo e romanticismo la germanistica italiana in particolare ha giocato diverse partite interpretative che, se da un lato hanno permesso il consolidamento di strumenti disciplinari destinati a esercitare un'influenza di lunga durata, dall'altro hanno vincolato la discussione critica a un'ottica meramente contrastiva, poco interessata al riconoscimento delle affinità e delle interazioni fra gli intellettuali operanti nei due schieramenti. L'opposizione fra un classicismo eternistico e un romanticismo immerso nel dinamismo della storia, come si delineava per esempio nei lontani saggi di Carlo Antoni sulla *Lotta contro la ragione* (1942), prestava sì un suggestivo paradigma culturale alla ricerca sul primo Ottocento, ma trascurava di mettere in evidenza, per non richiamare che un aspetto fra tanti, come la questione dell'identità nazionale fosse sentita come una preoccupazione costante a Weimar molto prima che nei circoli di Heidelberg e Berlino. In *Classicismo e Rivoluzione* (1969) Giuliano Baioni avrebbe recuperato l'intima politicità della dottrina classicistica, ma – con una mossa uguale e contraria – avrebbe finito per schiacciare il romanticismo sul versante drasticamente semplificato del suo risentimento anticapitalistico. Ancora nel 1995, introducendo una raccolta di opere di *Romantici tedeschi*, Giuseppe Bevilacqua individuava sì il fermento più tipico e trasversale alla base di tutta la letteratura tedesca a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo nella proiezione sull'antico di uno slancio progressivo, univocamente teso alla predisposizione di una poesia futura, e tuttavia adombrava poi di preferenza non una *koinè* condivisa, estesa oltre il limite convenzionale della divisione tra classici e romantici, ma – al contrario – due movimenti contrapposti, ciascuno dei quali sbilanciato su un disegno di civiltà incompatibile con quello coltivato nell'altro campo.

Classici e romantici lottano accanitamente in Italia, secondo la formulazione goethiana. E non si va forse troppo lontani dal vero se si ipotizza che questa resistenza a leggere classicismo e romanticismo come parti concordi di una spinta transnazionale alla modernizzazione prima di tutto delle forme e degli strumenti della cultura estetica (mediante la circolazione delle idee su scala europea permessa dall'accentuata medializzazione di ogni attività creativa) sia dipesa, nella nostra germanistica, dall'estensione di una prospettiva tradizionalmente italiana a un am-

bito storico-culturale completamente diverso. L'ipotesi di due scuole ideologicamente inconciliabili, voglio dire, non tiene conto di una circostanza – il valore protensivo del riferimento programmatico all'antico ben al di là dell'evocazione di un modello di eccellenza stilistica – che, se è centrale in Germania, è invece molto meno rilevante nelle lettere italiane, dove, come si rileva nel saggio di Luca Danzi (*Classicisti con Romantici tra 1807 e 1817 a Milano*, pp. 45-58), l'asprezza della discussione si appuntò soprattutto su questioni di codice retorico. Fin dall'introduzione del curatore, si osserva in questo volume come la gran quantità di ibridazioni nascoste sotto la superficie delle polemiche pubblicitiche si presti a essere riconosciuta nel modo migliore in un'ottica multidisciplinare, avvicinando le posizioni degli scrittori alle questioni del dibattito estetico e filosofico, fino a comprendere musica e arti figurative. Un'impostazione che è tanto più vantaggiosa, perché recupera e mette a frutto criticamente una dimensione costitutiva dell'epoca oggetto di studio, consapevolmente sviluppata dai protagonisti di quella stessa epoca come una componente essenziale del loro lavoro intellettuale.

Un lucido riepilogo dei termini generali del problema è offerto dal contributo di Albert Meier («*Come tutto è diverso presso noi moderni!*» *L'invenzione del Classicismo come progetto romantico*, pp. 15-29), che ripercorre il filo del confronto fra classici e romantici focalizzandone alcuni momenti esemplari. Sui celebri disegni di John Flaxman, per esempio, Goethe e August Wilhelm Schlegel impostano due teorie apparentemente del tutto inconciliabili circa il significato del frammentario e dell'allusivo nella rappresentazione estetica. E tuttavia, argomenta Meier, i principi teorici assumono una curvatura molto meno divergente quando, nel passaggio alla prassi, sono chiamati a incorporarsi nella materialità di un *medium* specifico. La politezza della linea neogreca corrisponde a un impulso formale che può trovare appagamento solo nell'arte figurativa, laddove in poesia – così lo studioso – “anche i Classici [...] producono in maniera romantica, poiché sono coscienti del fatto che un'estetica coerentemente classicista può rivendicare validità nel contesto della modernità tutt'al più nel campo particolare delle arti visive, mentre per la poesia una simile oggettività della bellezza non è più assolutamente possibile” (19). Un movimento pendolare fra l'astrattezza di un principio evocato come universale e la concreta definitezza della traccia formativa impressa nel singolo oggetto d'arte che si ritrova, specularmente, anche nel lavoro inventivo profuso tra classicismo e romanticismo sul meno letterario dei *media*: la scultura. Si legge con notevole profitto, a questo proposito, la ricostruzione dedicata da Elio Franzini (*Un corpo da toccare. Riflessioni sulla tattilità da Burke a Herder*, pp. 73-86) a un importante capitolo di storia dell'estetica che chiama in causa i fondamenti percettivi sottesi all'idea stessa di rappresentazione finzionale.

Il principale elemento di frattura nel corpo delle poetiche neoclassiche è evidentemente la riflessione sul carattere secondario delle pratiche imitative. La reviscenza della grecità è tanto più produttiva quanto più esplicita è l'intenzionalità

delle procedure mimetiche che ne sono alla base. Alessandro Costazza («*Studio*» invece di «imitazione». *L'antichità classica come costruzione per i Classicisti e i Romantici tedeschi*, pp. 87-104) focalizza il progressivo slittamento del rapporto con l'antico a partire dall'idea di un'osmosi possibile sulla base di un'identificazione completa tra l'artista moderno e il modello classico, nella direzione di un confronto critico sostenuto dalla coscienza della profondità del divario fra la cultura del presente e quella del passato. Da Winckelmann in poi – così Costazza – tale divario non si presta a essere riempito tramite la pura e semplice assimilazione di un codice estetico assoluto e sovrastorico, ma richiede di essere incorporato in una costruzione interpretativa che deve necessariamente dar conto teoreticamente anche del punto di vista dell'interpretante, della sua posizione storica, dei suoi bisogni identitari. Se la categoria di 'imitazione', che aveva uniformemente regolato l'immagine del classico nella cultura europea fino alla metà del Settecento, «presupponeva [...] una continuità tra antichità e modernità, lo 'studio' [...] è il prodotto della coscienza di una frattura insanabile, che non ammette alcuna identificazione soggettivistica e sentimentale col mondo greco, ma che può almeno in parte essere superata attraverso tecniche ben definite che consentono un avvicinamento progressivo [...] a quel passato» (p. 99). Il dominio della riflessione sull'ingenua empatia, dell'indagine spregiudicata sull'ammirazione acritica, della rappresentazione consapevole sull'illusione mimetica segna l'uscita da un classicismo primordiale e l'accesso a una logica della messa in scena, così come è documentata dalle *attitudes* di Emma Hart, la celebre moglie dell'ambasciatore inglese presso la corte di Napoli i cui spettacoli costituivano un'attrazione imperdibile per la cosmopolita società raccolta nella capitale del Regno. Lorella Bosco (*L'immagine che vive. Le attitudes nella letteratura dell'età classico-romantica*, pp. 139-151) ne dà un quadro dettagliato e ricco di aperture teoriche sull'immagine del corpo nella cultura estetica del tardo Settecento.

Le oscillazioni tra classico e romantico, finanche la reversibilità di tali polarità (secondo l'interpretazione che Sabine Doering dà del lavoro creativo svolto da Hölderlin intorno al gruppo di odi brevi documentate a partire dal 1798 – «*Siate solo giusti, come lo furono i Greci!*» *Le odi epigrammatiche di Hölderlin e i loro ampliamenti*, pp. 153-165), sono collegate da Elena Agazzi alla riattivazione di storicismo ed epicureismo come fonti nel dibattito sul funzionamento delle passioni nella produzione dell'effetto estetico. Il denso saggio di Agazzi (*L'intreccio di Classicismo ed esperienza tardo-illuminista nella riflessione sull'arte di Wilhelm Heinrich Wackenroder e di Ludwig Tieck*, pp. 105-118) segue la traccia della speculazione filosofica sottesa alle prime compiute teorie del romanticismo tedesco, mostrando come l'apparato concettuale a disposizione di Wackenroder e Tieck inclini a combinare tra loro varie suggestioni, ricalibrandole in un disegno nuovo e coerente, destinato a evocare l'ideale di un perfezionamento progressivo alimentato dalla plasticità e dalla permeabilità della psiche umana. Solo che, prosegue

Agazzi, questa disponibilità dell'anima a lasciarsi plasmare in vista di una superiore determinazione può sia sfociare nell'aspirazione a una condizione di felicità epicurea, basata su un legame diretto e primario tra umano e divino (ed è la piega che il discorso sulle passioni assume nelle *Herzenergießungen* di Wackenroder), sia esercitarsi in un'attitudine al controllo degli affetti e alla soppressione delle emozioni che guarda al concetto stoico di *Beständigkeit*. A questo proposito Agazzi documenta in modo perspicuo la pervasività degli effetti prodotti in Tieck dalla conoscenza del *De Constantia* di Justus Lipsius, in particolare circa il lavoro teorico svolto dal giovane drammaturgo intorno alla pietà come affetto tragico. Nello stesso torno di tempo, si può rilevare con Renato Pettoello (*Lo «strumento degli dei»*. *La filosofia dell'arte di Schelling tra Romanticismo e Classicismo*, pp. 59-70), un filosofo a lungo considerato come un esponente tipico della sensibilità romantica, Schelling, teorizzava la medesima forma di compostezza e di pacata misura come il più potente degli antidoti «agli 'eccessi' stürmeriani e romantici» (p. 65).

Oltre la parte specificamente germanistica (che è completata da un saggio di Giancarlo Lacchin sulla ricezione di Hölderlin nel cenacolo di Stefan George, pp. 243-259), questa miscellanea compatta e ben strutturata si spinge a considerare ancora un momento cruciale per la dialettica fra classico e romantico nella cultura italiana come la transizione dalla dominazione napoleonica al regime asburgico (con un'istantanea di William Spaggiari sulle polemiche letterarie del 1816, pp. 31-43, e un'indagine di Maria Gabriella Riccobono sulla tessitura stilistica dei *Promessi sposi* in rapporto ad alcune fonti visuali, pp. 183-194), illuminando inoltre un significativo segmento di cultura inglese (con i lavori di Francesca Orestano su Richard Payne Knight, pp. 119-136, e di Marco Canani su John Keats, pp. 167-182) e sondando infine ambiti disciplinari eterogenei come la musicologia (con uno studio di Cesare Fertonani su Schubert, pp. 195-208), la storia delle arti figurative (con una complessa indagine di Piera Giovanna Tordella sulle ricorrenze classico-romantiche nel disegno in Europa ai primi del diciannovesimo secolo, pp. 211-230) e l'architettura (con un saggio di Gianni Contessi su alcune espressioni di riuso storicistico del classico, pp. 231-241).

Maurizio Pirro

CAROLA HILMES / ILSE NAGELSCHMIDT (a cura di), *Christa Wolf-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2016, Metzler, 406 p., € 99,95.

Nella collana *Autoren-Handbücher* di Metzler è apparso il volume dedicato all'opera di Christa Wolf; nel 2003 era apparso quello su Heiner Müller: così i due protagonisti di maggior successo della letteratura della DDR ora sono presenti

nella prestigiosa collana. Per entrambi è ipotizzabile che il progetto di un *Handbuch* dedicato sia stato inserito nel piano editoriale dopo la loro morte, e che lo si voglia o no, ciò è indice della loro rilevanza nel canone letterario tedesco ovvero nel canone *gesamtdeutsch*, come talvolta si precisa nel caso di autori dell'ex Repubblica Democratica. Come curiosità a latere si può ricordare che gli autori vivi vengono inseriti nella collana solo se si tratta di premi Nobel: in questo caso si tratta di autrici, il volume su Elfriede Jelinek è stato pubblicato nel 2013, quello su Herta Müller nel 2017.

Le curatrici del *Christa Wolf-Handbuch*, Carola Hilmes e Ilse Nagelschmidt, entrambe esperte di scrittura delle donne e di letteratura della DDR, insieme a numerose altre studiose (gli studiosi sono in netta minoranza), hanno prodotto un volume imponente per ampiezza di temi affrontati, per accuratezza e ricchezza di prospettive critiche, infine per scelte metodologiche, che sono le più importanti e su cui conviene subito soffermarsi.

Nel recente volume *Auslaufmodell ,DDR-Literatur': Essays und Dokumente* (Berlin 2018, Ch. Links Verlag) il curatore Roland Berbig fa il punto sulla questione: la categoria 'letteratura della DDR' deve «essere tarata nuovamente e deve essere inserita con esattezza nel suo contesto storico» (p. 22); più appropriato che rifugiarsi sotto «un tetto terminologico» chiamato *DDR-Literatur* risulta quindi l'impegno a ricostruire per ogni autore le reti di relazioni e di fatti reali (*ivi*, p. 23). Queste premesse di Berbig spiegano bene perché le autrici del volume su Christa Wolf abbiano scelto proprio il metodo dell'esatta ricostruzione delle relazioni e dei fatti reali nel loro intrecciarsi, cosicché abbiamo di fronte un libro che ai lettori e alle lettrici fornisce non solo un utilissimo strumento per approfondire i molteplici aspetti dell'opera wolfiana, ma anche un quadro ricco e aggiornato dei nodi e dei problemi di quel mondo letterario: per certi versi ne viene fuori anche un'introduzione alla letteratura della DDR. Una particolarità da segnalare sta nel procedimento adottato che talvolta si prende l'agio, l'ampio respiro della narrazione piuttosto che ricorrere a un andamento di tipo manualistico; ciò comporta evidenti ripercussioni sullo stile, che a tratti risulta avvincente pur nella sua dimensione informativa.

Il volume è suddiviso in quattro parti, suddivise in capitoli e sottocapitoli, la prima parte getta uno sguardo d'insieme su vita e opere; la seconda si intitola *Werke und Kontexte* ed è la più ampia; la terza presenta gli epistolari già editi, i saggi e le interviste sotto il titolo di *Zeitzeugnisse*; la quarta parte è tutta dedicata ai vari aspetti della 'Rezeption'.

Esemplare per l'ampio respiro di una narrazione che ricostruisce le reti di relazioni e fatti è la prima parte, che dà l'impronta al volume, a firma di Ilse Nagelschmidt. È intitolata *Von der Zeitgenossenschaft zur Zeitzeugenschaft: Christa Wolf in Zeit- und Generationszusammenhängen*, dove è evidente una ridondanza quasi provocatoria del termine *Zeit*, scelto come cifra sia dell'opera di Wolf sia del

punto focale usato per presentarla. Si può subito dire che Wolf sarebbe stata d'accordo con tale approccio, con l'avvertenza che vi manca però una delle tre dimensioni temporali, quella sussunta nella sua famosa formula della «erinnerte Zukunft». Già qui si potrebbe iniziare a entrare nel vivo della discussione critica, ma si potrà riprendere il filo prendendo in esame più avanti i capitoli dedicati alla poetica, in particolare alla dimensione etica e utopica.

Per ritornare dunque alla prima parte introduttiva si tratta di una presentazione della formazione di Wolf che mette al centro il suo romanzo *Kindheitsmuster*, completando il commento delle vicende biografiche con le necessarie notizie storiche, con le testimonianze e citazioni di altri autori, in particolare di Franz Fühmann, Johannes Bobrowski, Brigitte Reimann, Irmtraud Morgner. Sulla delicata fase degli anni Cinquanta, in cui Christa Wolf si laurea a Lipsia con Hans Mayer, iniziando a scrivere prima contributi critici e recensioni e poi i primi racconti, è illuminante il giudizio finemente articolato di Nagelschmidt: «Alle, diese einst in Leipzig und anderen Universitätsstädten der DDR Zusammengekommenen, mit dem Adjektiv 'Aufbau'-Generation fassen zu wollen, das Assoziationen zu Anpassung, Gläubigkeit, Konfliktarmut und Staatsnähe freisetzt, greift zu kurz. Diese Generation war ständigen Spannungen ausgesetzt. Sie hatte den restriktiven Maßnahmen einer einseitig ausgerichteten Kultur- und Literaturpolitik standzuhalten, gleichermaßen erlebte sie Momente einer intellektuellen Befreiung. [...] Dieses ständige Ausloten von Ambivalenzen wurde in einer Weise generiert, die ständig zur Überprüfung von Haltungen führte. Kollektive Visionen wurden zunehmend hinterfragt, die Hoffnung auf das andere, bessere Leben blieb; die Zweifel jedoch, ob dieses auf den vorgezeichneten Bahnen zu erreichen sei, wurden nach 1956 immer stärker» (p. 14).

Chi ha presente il romanzo *Nachdenken über Christa T.*, alle cui tormentate vicende editoriali («un'Odissea», p. 22) si dà ampio spazio sia qui che nel capitolo sulla ricezione nella DDR, non può fare a meno di mettere in relazione queste considerazioni di Nagelschmidt con la loro trasformazione letteraria nel romanzo del 1968. Le date del 1956 e del 1965, nel mezzo delle quali si colloca il successo di *Der geteilte Himmel*, ritornano del resto come un filo rosso in molti dei capitoli del volume; nel dicembre del 1965, all'undicesima riunione plenaria del Comitato Centrale della SED, Wolf prese la parola, per respingere accuse fatte ad altri autori (Biermann, Brasch, Bräuning) di propagare valori controrivoluzionari, scontrandosi con un acceso dissenso da parte dell'uditorio. Questo episodio rappresenta una cesura, altri se ne aggiungeranno, come l'invasione della Cecoslovacchia nel 1968, il ritiro della cittadinanza a Biermann nel 1976; Wolf reagisce, ammalandosi e ritirandosi gradualmente dalla vita pubblica (rimane però formalmente membro della SED fino al giugno del 1989) per dedicarsi completamente al proprio compito, quello di scrivere, approdando a quella poetica per la quale conierà la formula 'autenticità soggettiva'.

Sulla genesi della poetica wolfiana mi sembra interessante citare dal capitolo che un'esperta studiosa di Wolf come Sonja Hilzinger dedica a *Christa und Gerhard Wolf: eine lebenslange Partnerschaft* (tema sul quale Hilzinger ha pubblicato una monografia nel 2014); nelle sue pagine dedicate appunto alla coppia, Hilzinger traccia anche la rete delle amicizie; queste comprendevano pure persone della generazione precedente, quella dei *Remigranten*; i coniugi Wolf avevano così la possibilità di conoscere la storia del comunismo dalla viva voce di alcuni protagonisti, come per esempio Louis Fürnberg e la moglie Lotte. Soprattutto nel racconto di coloro che erano ritornati dall'esilio nell'Unione Sovietica rimaneva però un non-detto: «Auf diesem schwierigen Weg zur eigenen Autorschaft erhielt sie nicht nur die Unterstützung ihres Mannes, sondern auch von Louis Fürnberg, der ihr Talent erkannte und ihr Selbstvertrauen stärkte. Schon Mitte der 1950er Jahre hatte Christa Wolf begonnen, den biographischen Wendepunkt in ihrem Leben erzählerisch zu umkreisen, Material zu sammeln, Strukturen und Stimmen auszuprobieren. Aufgrund der Erfahrungen mit dem Verdrängen und Verschweigen der älteren Kommunistengeneration spürte sie ganz deutlich, wie wichtig es war, sich selbst zu kennen, sich auf die Spur zu kommen und offen und öffentlich darüber zu reflektieren und wahrheitsgemäß darüber zu berichten – auch wenn es noch dauern sollte, bis sie ihre spezifische Erzählhaltung der subjektiven Authentizität [...] entwickeln sollte» (p. 312).

Nella ricerca della propria poetica, che vede la scrittura come processo di conoscenza e riflessione di un Io inserito nella sua dimensione storica, quale verrà rappresentato a iniziare da *Nachdenken über Christa T.*, Wolf si rivolge ad autori e in particolare ad autrici del passato, come quelle figure del Romanticismo cui dedicherà saggi e opere di narrativa: Kleist, Günderrode, Bettina von Arnim. Nei testi di autori e autrici che non facevano parte del canone ufficiale nella politica culturale della DDR Wolf cerca il potenziale dimenticato di progetti alternativi, vale a dire utopici. Non fa meraviglia, dunque, che già da metà degli anni Sessanta individui in Ingeborg Bachmann un'autrice «sul cui uso serio delle parole» poter sempre far affidamento, come si leggerà in *Kindheitsmuster*. Nel suo saggio del 1966 *Die zumutbare Wahrheit* trova per la scrittura di Bachmann la formula per indicare in che cosa consista l'impegno etico della scrittura: «Wahrhaben, was ist – wahrmachen, was sein soll. Mehr hat Dichtung sich nie zum Ziel setzen können»; come nota Nagelschmidt, si tratta anche di un'autodefinizione: questa formula «wird schließlich zum Credo des eigenen Schreibens» (p. 34).

Le rivisitazioni dell'eredità romantica e femminile in chiave di critica delle tendenze distruttive nel processo storico, che caratterizzano le opere dopo *Kindheitsmuster*, cui viene riservato un ampio capitolo, vengono analizzate a fondo nei capitoli *Projektionsraum Romantik*, *Weibliche Deutungen des Mythos – Zivilisationskritik* e *Fortschritt und Fortschrittsgläubigkeit*. La caduta del Muro, con le conseguenze di lì a poco provocate dall'apertura degli archivi della Stasi e la cam-

pagna mediatica contro Wolf, non fanno prendere una strada molto diversa all'autrice, se dopo Cassandra pensa a un'altra figura femminile del mito, a Medea, per la sua 'risposta' a questi avvenimenti; e anche in *Medea. Stimmen* si sente la voce di Ingeborg Bachmann (p. 189). L'ultima riflessione e rappresentazione narrativa sulle ricadute soggettive degli accadimenti storici, in particolare quelli innescati dalla caduta del Muro, sono affidati alle pagine di *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*.

Fino alla fine Christa Wolf continua a scrivere, e una parte importante di questo suo costante lavoro sono sicuramente i saggi e le corrispondenze; di queste sono state pubblicate quelle con Anna Seghers, con Franz Fühmann, con Brigitte Reimann, con Charlotte Wolff, parzialmente quella con Günter Grass; quella con Max Frisch si trova negli archivi di Berlino e di Zurigo; ad ognuna di queste corrispondenze viene dedicato un capitolo nel volume, e ognuna meriterebbe di essere illustrata qui per il notevolissimo interesse culturale, sul quale molto bene si focalizzano gli autori di questi contributi.

A proposito del rapporto con Anna Seghers vorrei citare ciò che Wolf scrive nella sua premessa alla biografia di Seghers (*Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern*, a cura di F. Wagner, U. Emmerich, R. Radvanyi, Berlin 2000, Aufbau Verlag, p. 7): «Deutsche, Jüdin, Kommunistin, Schriftstellerin, Frau, Mutter. Jedem dieser Worte denke man nach. So viele einander widersprechende, scheinbar einander ausschließende Identitäten, so viele tiefe, schmerzliche Bindungen, so viele Angriffsflächen, so viele Herausforderungen und Bewährungszwänge, so viele Möglichkeiten, verletzt zu werden, ausgesetzt zu sein, bedroht bis zur Todesgefahr. Ein Mensch wie sie, ihre Überzeugung, ihr Gewissen mußten in diesem Jahrhundert zum Kampffeld scheinbar oder wirklich entgegengesetzter Kräfte werden, die ihr öfter gleich stark vorgekommen sein mögen, so daß jede Wahl eine bittere Entscheidung wurde und ein Stück ihrer selbst mit ausschloß». Certamente alcuni sostantivi che all'inizio definiscono la condizione di Seghers andrebbero adattati, in primis quello di ebrea, e tuttavia l'empatia che si sente nella sottolineatura delle contraddizioni dolorose, dell'esposizione e vulnerabilità dell'amica sono riconducibili alla situazione di Wolf stessa. Forse quelle sei condizioni si escludevano meno l'una con l'altra che essere, come nel suo caso, oltre che donna e madre, una tedesca dell'Est, membro della SED che voleva continuare a rimanere fedele al proprio compito di autrice?

Si può ritornare all'introduzione biografica di Nagelschmidt, quando sottolinea come siano stati alti i prezzi pagati da Wolf per le sue lotte interiori dovute allo sforzo di controbilanciare le contraddizioni causate dalla volontà di essere critica e di scrivere la verità, senza arrivare alla rottura definitiva (cfr. p. 33). Come già detto, le conseguenze per Wolf si estrinsecano per lo più in malattie; vi si può rintracciare la motivazione del suo interesse per la psicosomatica; nel novembre del 1991 partecipa anche a un convegno a Brema parlando di 'Cancro e società',

argomentando che ci può essere un possibile legame tra una diagnosi di cancro e le concrete condizioni sociali (p. 165); fin dalla morte per cancro dell'amica Maxie Wander, Wolf si era posta in modo critico rispetto al linguaggio usato in questi casi a livello mediatico, ma anche nella letteratura scientifica (p. 166).

Infine la parte sulla ricezione comporta circa un quarto del volume, in primo luogo la ricezione all'interno della DDR: vi viene ricostruita la storia delle varie pubblicazioni e della loro preventiva autorizzazione; speculare è la storia della ricezione nella Repubblica Federale, diversa per ogni opera. Per quanto riguarda la ricezione internazionale vengono presi in considerazione quattro paesi, la Francia, la Polonia, gli Stati Uniti e naturalmente l'Italia: Anna Chiarloni inserisce la fortuna – straordinaria – di Wolf in Italia nell'interesse per la letteratura della generazione che aveva iniziato a scrivere dopo il 1945, per la letteratura antifascista e poi, a partire dagli anni Settanta, per i temi femministi ed ecologici. Chiarloni sottolinea giustamente l'interesse che suscitò *Riflessioni su Christa T.*, tradotto prima de *Il cielo diviso*; a conferma di ciò vale la pena ricordare, per esempio, che *Riflessioni su Christa T.* fu al centro del quaderno *Lecture di Christa Wolf* del Gruppo la luna di Pisa (Torino 1988, Rosenberg & Sellier) più di *Trama d'infanzia* o *Cassandra*.

Un ultimo capitolo molto informativo e accurato tratta anche delle trasposizioni filmiche e teatrali e dei rapporti con le arti figurative.

Si può concludere ritornando all'inizio di questo *Handbuch* e alla centralità del tempo, della *Zeit*, perché così si possono riprendere tutti i fili dando la parola a Christa Wolf stessa e alla sua fede, sempre affermata, nella scrittura fino a *Die Stadt der Engel*, al cui inizio si legge: «Daß der Gedankenstrahl die Zeitschichten rückblickend und vorausblickend durchdringen kann, erscheint mir als ein Wunder, und das Erzählen hat an diesem Wunder teil, weil wir anders, ohne die wohltätige Gabe des Erzählens, nicht überlebt hätten und nicht überleben könnten».

Rita Svandrlik

RIASSUNTI

ANDREA BERARDINI, *The Technological Other in Sam Ghazi's Sängen ur det kinesiska rummet*

Science Fiction, as other kinds of speculative fiction, aims at creating what Darko Suvin has called 'cognitive estrangement': the representation of narrative worlds that differ from the 'real' one in a way that is supposed to bring about a critical reflection on reality itself. As a consequence, the dimension of alterity is inherent to the narrative mode of SF. The Other is almost always there, though it can appear in different shapes, and its function is typically to urge us to rethink how we define ourselves. In many contemporary SF texts, concerned with the latest developments in technology, the Other is represented by what can be called the technological Other: usually, machines or computers that develop a form of consciousness that appears to be human-like. In this respect, Sam Ghazi's 2014 novel *Sängen ur det kinesiska rummet* is a typical example of a text that, while rewriting a fairly traditional SF plot, draws on posthumanistic ideas and concepts from cognitive science in order to blur the distinction between human and non-human, and to represent the Technological Other as a fully autonomous Subject.

GIACOMO BERNOBI, *Re e fuorilegge. La mostruosità di Sverrir nella Sverris saga*

Although on the one hand the Sverris saga has been classified as one of the Kings sagas, it presents on the other hand elements, which might connect it with the so-called Outlaw sagas. At the beginning of the narration its protagonist (and at the same time patron of the writing of the saga) Sverrir is often depicted as an alien element toward the Norwegian society; the figure of the giantess Grýla, which gives the name to the first part of the saga, fits well to the frightening depiction of an outlaw who aims to seize power through a group of rebels called Birkibeinar. In fact an interesting witness coming from two runic inscriptions carved by opponents of Sverrir from the torn down stave church of Vinje could testify how monstrous and dreadful the figure of the outlaw-king might have been in the collective imagination of his contemporaries.

MASSIMO CIARAVOLO, *La narrativa di Marjaneh Bakhtiari tra Malmö e Teheran: multiculturalità e memoria intergenerazionale*

This article discusses a pattern and a development in the three novels written

by the Swedish writer Marjaneh Bakhtiari between 2005 and 2013. Previous research has above all focused on Bakhtiari's debut novel and, occasionally, on her second novel, in order to analyse the way they conform to or question the notion of Swedish immigrant literature. A closer reading of Bakhtiari's three novels shows a path from Malmö to Teheran, i.e. an engagement with the issue of multicultural society as it is debated in Sweden, but also an urge to go back to Iran and reconsider its recent history. Thus, Bakhtiari's novels belong clearly to the Swedish canon, but manage to enlarge its scope, adding a translingual, transcultural and transnational dimension. This process is evidently connected with the individual and collective history Bakhtiari is a part of, and it uses intergenerational memory and dialogue to offer a convincing literary representation of both the Iranian diaspora and the post-migration existence.

SILVIA COSIMINI, *Gli Islandesi e gli altri: inquilini e nuovi residenti*

The relationship between Icelanders and foreigners has often been controversial. One of the first novels to represent this complicated cohabitation was *Leigjandinn* (1969), by Svava Jakobsdóttir (1930-2004), which was often interpreted as a satirical metaphor for the fear of the foreign. After fifty years, Iceland has thoroughly changed and the concept of a homogeneous society has no longer any real foundation. To demonstrate how the attitude has gradually improved, the partly autobiographical novel *Skegg Raspútins* (2016) by Guðrún Eva Mínervudóttir (1976) tells of the bond between the author and an immigrant, demonstrating how the presence of *nybúar*, or 'new residents', can only be culturally enriching. Although foreign residents in Iceland represent now approximately 10% of the entire population, language still seems to be an obstacle to their contribution to the national literature.

FULVIO FERRARI, *Il nobile e la zingara: stereotipi e controsterotipi in Singoalla di Viktor Rydberg*

Published for the first time in 1857, *Singoalla* is the story of a tragic love between a Gypsy girl, Singoalla, and a young Swedish noble boy, Erland. Both lovers defy the rules and conventions of their communities, but finally their union reveals itself to be impossible. In the first edition of the novel they die together, killed by sorrow and by the black death, whilst in the later editions they survive separate from each other: Singoalla as an Indian priestess and Erland as a Christian hermit.

My paper aims at analysing how Viktor Rydberg constructs his fictional world as a composite of social and religious tensions, oppositions and conflicts, in order to show how only a new way to experience the spiritual life can overcome such conflicts. Whereas in the first edition Rydberg confines himself to pointing out

how harmony and joy are only attainable on the plane of eternity, in the subsequent editions he outlines a utopian universal religion as a synthesis of Western and Eastern traditions.

ANGELA IULIANO, *L'idillio dell'altro: motivi di classe e di genere in una pièce di Stig Larsson*

Stig Håkan Larsson is one of the most interesting names on the Swedish cultural scene. Since the 1980s, he has explored and narrated contemporary Sweden in his books, dramas, poems and movies. In this article, I argue that his play *VD* (1987) addresses the concept of identification and definition of the *other* in the Swedish society, in terms of class and gender. A Foucauldian metaphor for biopolitical power, the play criticizes Sweden as a model of social egalitarianism and social-democracy, and unveils Swedish society as entirely, though unrecognizably, capitalistic. The play thus displays a realistic image of Sweden, remarking that hierarchies and class/gender differences do exist even in a society that apparently lacks social conflicts and wide class gaps. The *other* put on stage by Larsson results from gender and class inequalities in a society that is commonly perceived and celebrated as devoid of gender and social disparities

MARIA CRISTINA LOMBARDI, *The 'other' outside and inside the borders: the Sami world in Nordic literature. From the Historia Norwegiae to Carl von Linné's Iter Laponicum to Jesper Svenbro's Samisk Apollon.*

In Norse traditions other ethnicities, such as the Sami, are generally associated with secular evil (this has obviously to do with the fear of the 'other', of the 'stranger'). Instead of a clear separation between real and unreal, natural and supernatural, the spatial aspect is emphasized: the 'locus' of monstrous creatures and pagan magic experiences was not regarded as extra-geographical, but was placed in the North of Scandinavia at the borders between Norse people and the others: the Finns. Over the centuries such a view has changed and Lapland has been represented as a resource rather than a danger and has recently become a symbol of a pure and uncontaminated universe where ancient myths still speak to men and are alive. This paper aims at analysing this evolution through three Scandinavian texts belonging to different times: the medieval anonym *Historia Norwegiae*, Carl von Linné's *Iter Laponicum* and the contemporary Swedish poet Jesper Svenbro's collection *Samisk Apollon*.

SERGIO OSPAZI, *L'alterità di Struensee, diverso tra i diversi*

Die Geschichte von Johann Friedrich Struensee, einem deutschen Arzt am

dänischen Hof (1768-1772), ist dank dem Roman *Livläkarens besök* von P.O. Enquist (1999) und dem Film *En kongelig affære* von Nikolaj Arcel (2012) international bekannt. Die beiden skandinavischen Werke sind nur zwei unter einigen hunderten von Texten, die sich für die Struensee-Geschichte interessiert haben. Zahlreich sind sowohl die Medien (nicht nur Romane und Theaterstücke, sondern z.B. auch einige Filme, zwei Opern und ein Comic), die diese Geschichte bearbeitet haben, als auch die in diesen Texten behandelten Themen: Politik, skandalöse Liebe, Tod. Trotz der Unterschiede scheint ein Thema alle Texte zu verbinden: Struensee ist *anders*. Manchmal ist er der Fremde, auf den man sich nicht verlassen kann, in anderen Fällen ist er der Aufklärer, der neue Ideen nach Dänemark bringt. Jedenfalls ist er eine Figur der *Alterität*, die das dänische System in Frage stellt. In seinem *Anderssein* steht er gleichzeitig zwei weiteren Figuren des Anderen nahe: dem schizophrenen König und der fremden Königin. In diesem Beitrag wird demnach die Entwicklung des *Andersseins* von Struensee anhand einiger relevanter Texte vorgestellt.

FRANCESCO SANGRISO, *Chi ha paura del lupo cattivo? Banditi e fuorilegge nella Scandinavia medievale*

In the Old Norse culture otherness and exclusion merge in the linguistic elements which indicate a particular type of outcast: the one, who is sentenced to live outside (*út*) of the area – clearly defined and protected – where the life of the community takes place, and is forced to wander in the forest (*skóggangr*, *skógarmaðr*), as a consequence of particularly reprehensible offenses. The spatial dimension is associated with the attribution of an animal nature to the outcast. This is not only a mark for the crimes he committed, but also a real bestial metamorphosis disclosing the outlaw's essence: he is an evil and aggressive being, not belonging to the human world but rather to the entities forming that *negative polarity*, which will lead to the fate of the gods.

My analysis will focus on the particular value of the linguistic elements in the *Poetic Edda* and in the skaldic poetry, which highlight the connection between the condition of the outlaw and the mythical context (*gandr - úlfr - vargr*). A comparison with the referents that define the outlaw in other sources of different typology, such as sagas, historical sources (e.g. the outlaw as enemy of the royal power in Snorri Sturluson's *Heimskringla*) and juridical texts (regulation and provisions in *Gulatingsslova* and *Grágás*) will also be drawn. Thus, it will be possible to outline an evolutionary process, in which the influence of the new Christian faith is significant, and, above all, to highlight the close relationship among narrative language, poetic word and juridical regulations, thus proofing the interdependence among sacred dimension, mythical elements and the beginnings of legal language.

CAMILLA STORSKOG, *Dikter om ting och människor. Eller: (HT) + (TT) + (TH) + (HH)*

This paper looks at four object-oriented poems from the Scandinavian 1960s: Klaus Riffbjerg's *Livet i badeværelset* (Life in the bathroom), Olaf H. Hauge's *Ljåen* (The scythe), as well as Benny Andersen's *En gammel kniv* (An old knife) and *Din kjole uden dig* (Your dress without you). By departing from Ian Hodder's definition of the entangled dependency between humans and things, formulated by the British archaeologist as a relationship in which humans depend on things (HT), things depend on other things (TT), things depend on humans (TH), humans depend on humans (HH), the analysis will show how poetry written in an era of consumerism such as the 1960s can question the traditional hierarchy regulating the relationship between human *owner* and material object and challenge preconceived categorizations of living beings and inanimate matter, *us* versus *them*.

LUCA TAGLIANETTI, *Stregoni, pagani ed esseri soprannaturali: l'alterità dei Sami nei racconti popolari norvegesi*

As recorded, starting from the medieval sagas, laws and chronicles, until recently, the Sámi have always represented a distinct and often hostile ethnic group. Accused of practicing witchcraft and their ancient pagan religion, the Sámi lived, until the last century, on the margins of the Norwegian society, victims of prejudices and wrong convictions. This idea is largely reflected in popular literature, in which the Sámi are often considered not only powerful wizards, but also real supernatural beings, ready to harm or injury the inhabitants of local communities, who tried to avoid any form of contact with them.

The article discusses, through the analysis of primary sources, mostly found in oral tales recorded and written down during the 1800's, the role of the Sámi in Norwegian society, and it will be confirmed that they did not only represent a group to be converted, if not, exterminated, but also a supernatural *other* to be treated like people used with trolls and other subterranean creatures.

BRUNO VILLANI, *Nature and the Other between Folketro and Asatro*

The present study will investigate how nature in the Scandinavian *folketro* is seen as the spatial dimension of otherness. Starting from Eliade's opposition between cosmos and chaos and from Schjødt's concept of wilderness, the aim is to investigate how nature is represented in the *folketro* as the dimension of chaos or as an anti-cosmic dimension. The chaos-dimensionality of nature is embodied by the *naturvæsen*, the supernatural beings that inhabit nature, i.d. forests and sea-depths: these creatures represent the anti-Christian, the chthonic, and the seductive

aspects of nature. In conformity with the concept of wilderness, nature can also be favourable in a few cases, though. A few analogies with the *asatro* show that the identification of nature with chaos is inherited from that ancient belief.

This article is based mainly on *folkvisor* and *sägner* and will even investigate how the otherness of nature is represented in these two genres: more conventional in the first, more realistic in the latter.

STEFAN NIENHAUS, «*So ist denn alles was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, mein eigentliches Element*» – *Il diavolo nel Faust di Goethe*

Der ‚säkularisierte‘ Teufel, der entthronte Satan, inzwischen seines Amtes als großer Gegner Gottes beraubt, von der realen Welt verstoßen und in das phantastische Reich des Aberglaubens vertrieben, nimmt in Goethes Faust, in dem Drama, das als das tiefste und bedeutendste in der deutschen Literaturgeschichte gilt, dennoch eine zentrale Rolle ein. Gerade die kulturell überwundene Rolle des Teufels wie eines der weggeworfenen Dinge, die ihre Funktion verloren haben, frei von allem Gewicht des Dogmas, erlaubt es ihm als eine von vielen anderen dramatischen Figuren zu erscheinen. Der Teufel kann nur dann als Figur auf der Bühne auftreten und agieren, wenn er in der Wirklichkeit seine Macht verloren hat. Ist man auch «den Bösen los», so kann doch das Prinzip des Bösen nicht ausgelöscht werden, der Teufel überlebt in den Handlungen der Menschen, Mephistopheles ist in dieser Hinsicht ein Teil von Faust. Mephistopheles selbst stellt in ihm gerade das Prinzip dar, das den Menschen niemals zufrieden sein und immer mehr Neues begehren, und das am Ende des Dramas den Teufel seine Wette verlieren lässt.

PAOLA GHERI, *Fantastico, Neofantastico, Surreale: categorie concettuali e modi di scrittura nell'evoluzione della mentalità letteraria moderna. Con esempi di analisi tratti da Die andere Seite di Alfred Kubin*

In der Literaturkritik sind die Begriffe ‚phantastisch‘, ‚neophantastisch‘ und ‚surreal‘ immer noch sehr umstritten. Da Literatur als solche aus dem Spiel der freien Einbildungskraft entsteht, scheint es tatsächlich schwer, solche Kategorien als differente Schreibmodi zu umschreiben und voneinander abzugrenzen. Gleichzeitig steht aber fest, dass Texte, die man ganz allgemein als ‚nicht realistisch‘ bezeichnet, immer, implizit oder explizit, eine bestimmte Wirklichkeitsvorstellung voraussetzen. Für die nähere Bestimmung der obengenannten Kategorien hat sich deswegen die Untersuchung der Wirklichkeitsvorstellung, die dem einen oder dem anderen Modus zugrundeliegt, als besonders ergiebig erwiesen. In diesem Sinne werden die unterschiedlichen Ausdrucksweisen des Phantastischen zuerst theoretisch analysiert und dann in der literarischen Darstellung am Beispiel von Alfred

Kubins Roman Die andere Seite untersucht. Schließlich wird der Versuch unternommen, sie in entwicklungsgeschichtlicher Perspektive als Ausdruck einer durch zunehmenden Referenzverlust gekennzeichneten Kultur zu betrachten.

CATERINA SARACCO, *Come metafore e metonimie creano significato: l'esempio dei composti possessivi nelle antiche lingue germaniche*

Dieser Beitrag beschreibt die verschiedenen Konzeptualisierungen der Bedeutungen der Possessivkomposita (*bahuvrihi*) in den alten germanischen Sprachen. Ziel der Analyse ist es, die entscheidende Rolle von kognitiven Mechanismen wie Metapher und Metonymie beim Aufbau der Bedeutung von exozentrischen zusammengesetzten Sprachstrukturen zu zeigen. Kognitive Linguistik demonstriert deutlich, dass sogenannte semantisch nicht transparente Strukturen wie Possessivkomposita dagegen völlig verständlich sind. Das ist möglich, wenn man bedenkt, dass die Bedeutung von einem Element des Kompositums (oder von beiden) metaphorisch und/oder metonymisch betrachtet werden muss.

Finito di stampare nel mese di luglio 2018

Abbonamento annuo: Italia € 35,00 - Estero € 50,00.
Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., IBAN:
IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa
oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 
Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT

PAOLO LOFFREDO EDITORE S.r.L.
E-mail: loffredopaolo@virgilio.it
www.loffredoeditore.com

Impaginato presso Graphic Olisterno, via A. Diaz, 113 - Portici (Napoli)
stampato presso Grafica Elettronica srl, via B. Cavallino 35/G - Napoli