

Annali

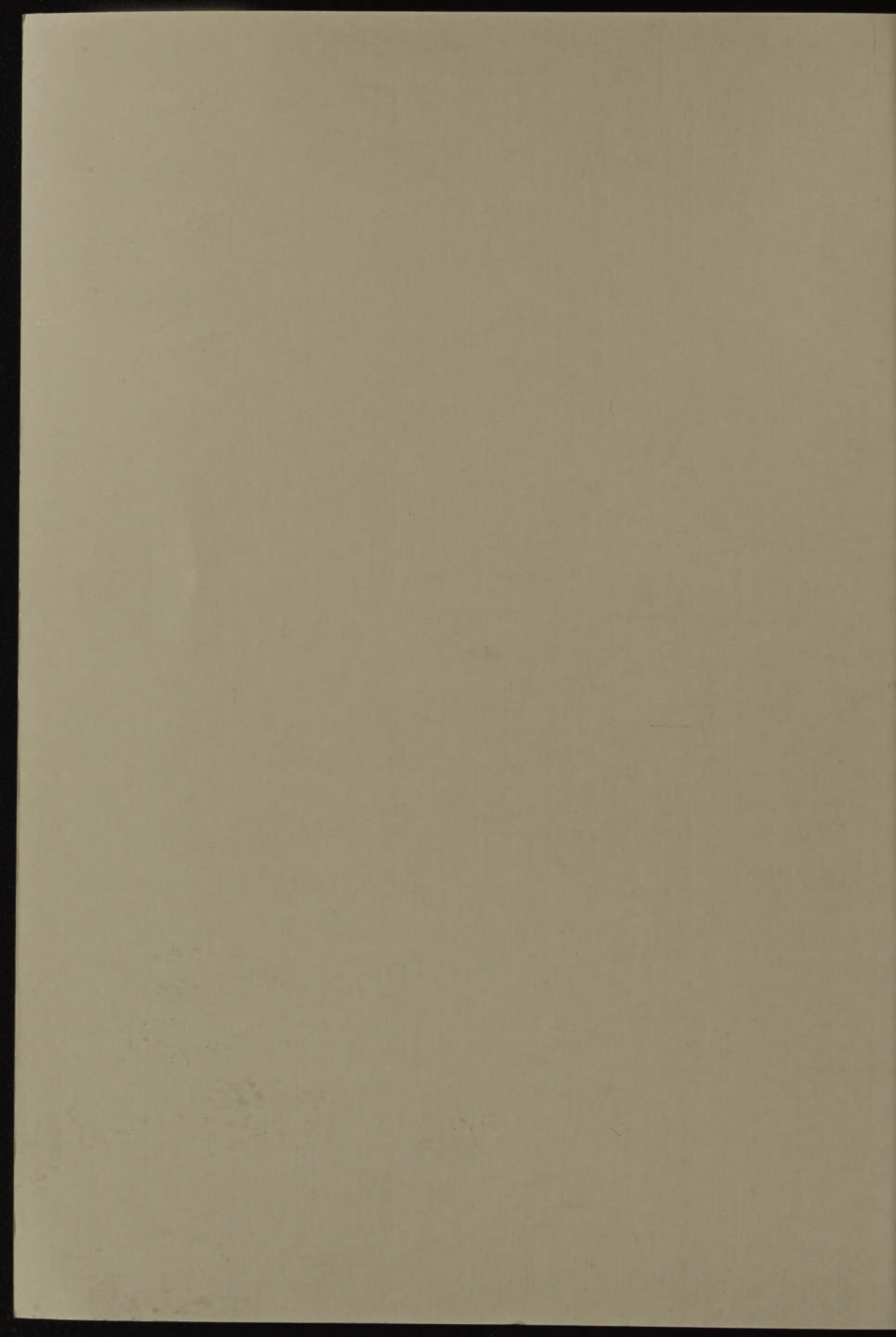
SEZIONE GERMANICA
N.S. XX (2010), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi
Filologia Germanica
Studi Nordici
Studi Nederlandse



LOFFREDO EDITORE



Annali

SEZIONE GERMANICA
N.S. XX (2010), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi
Filologia Germanica
Studi Nordici
Studi Nederlandesi



LOFFREDO EDITORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"FEDERICO II"
LIBRERIA UNIVERSITARIA
VIA DEI TORNABUONI, 184
I-80138 NAPOLI



Finito di stampare nel mese di dicembre 2011
presso Grafica Elettronica srl, Napoli

INDICE

ATTI	pag.
<i>La lingua e i valori della saga nordica. Premessa</i> di Maria Cristina Lombardi	9
MARIA CRISTINA LOMBARDI, <i>Originalità e tradizione nella saga: un genere ancora da scoprire</i>	11
MASSIMILIANO BAMPI, <i>Alcune riflessioni sull'applicazione della teoria polisistemica allo studio delle saghe islandesi</i>	29
FULVIO FERRARI, <i>Per un approccio interdisciplinare allo studio delle saghe. Un bilancio e qualche proposta</i>	41
MARCELLO MELI, <i>Tradurre le saghe in italiano</i>	55
VALERIA MICILLO, <i>Aspetti del fantastico e del mostruoso nella saga</i>	71
AGNETA NEY, <i>The Father-and-Son Motif in Eddic Poetry and Legendary Sagas</i>	95
FABRIZIO D. RASCHELLÀ, <i>Che lingua parlavano i personaggi delle saghe islandesi?</i>	101
SCHEDE	
<i>Á austrvega, Saga and East Scandinavia, XIV Saga Conference, Uppsala 9 – 15.8. 2009, voll. I e II, ed. Agneta Ney - Henrik Williams- Fredrik Charpentier Ljungqvist, Gävle University Press, Gävle 2009 (Angela Iuliano)</i>	115

Kevin J. Wanner, <i>Snorri Sturluson and the Edda. The Conversion of Cultural Capital in Medieval Scandinavia</i> , Univ. of Toronto Press, Toronto 2008 (Luca Di Maio)	117
 SAGGI	
MIRJAM FRIEDIGER, <i>Unreliable Perspectives and Disorienting Strategies. The Influence of E.T.A. Hoffmann on Nathaniel Hawthorne's Rappaccini's Daughter</i>	121
BARBARA DI NOI, <i>Un'archeologia rovesciata. Der Bau e il progetto kafkiano di autobiografia letteraria</i>	161
DONATELLA BREMER, <i>Die Anwendung des Bindestrichs in den deutschen onymischen Komposita</i>	201
RITA CALABRESE - SILVIA PALERMO, <i>Annotating Learner Data from a Cross - Linguistic Perspective: A Study on EFL/DaF Learners' Interlanguages</i>	221
 RIASSUNTI	 237

LA LINGUA E I TEMI DELLA SAGA
ECCO DAL NORD DEL NORD

ATTI



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

1978

1. The first part of the paper discusses the general properties of the system and the experimental setup used for the measurements.

2. The second part describes the results of the measurements and compares them with the theoretical predictions.

3. The third part discusses the implications of the results and the possible applications of the system.

4. The fourth part contains the conclusions and the references.

5. The fifth part contains the acknowledgments and the author's address.

6. The sixth part contains the appendix and the references.

7. The seventh part contains the references.

8. The eighth part contains the references.

9. The ninth part contains the references.

10. The tenth part contains the references.

11. The eleventh part contains the references.

12. The twelfth part contains the references.

LA LINGUA E I VALORI DELLA SAGA:
LUCE DEL MARE DEL NORD



GIORNATA DI STUDIO

NAPOLI, UNIVERSITÀ "L'ORIENTALE", 25 NOVEMBRE 2009

LA LINGUA E I VALORI DELLA SAGA
NELL'ARTE NORDICA



Edizione a cura di
L'Editore

LA LINGUA E I VALORI DELLA SAGA NORDICA.

PREMESSA

Nella prima parte di questo numero sono raccolti gli Atti della Giornata di studio su *Lingua e valori della saga: 'luce del mare' del Nord*, tenutasi il 25 novembre 2009 presso l'Università "L'Orientale" di Napoli.

L'iniziativa, pensata come sviluppo e prosieguo del dibattito iniziato alla XIV Saga Conference di Uppsala (Agosto 2009), ha visto la partecipazione di scandinavisti e filologi provenienti da Università italiane e svedesi. Scopo del Seminario era innanzitutto l'analisi dello stato della ricerca letteraria, linguistica e filologica di ambito nordico medievale in Italia, relativa alla saghe norrene, in modo da costituire un momento stimolante per l'organizzazione di progetti comuni di studio e traduzione a livello nazionale e internazionale.

Le saghe islandesi e nordiche, in generale, sono al centro della ricerca della scandinavistica mondiale medievale e moderna, in quanto non solo preziose custodi di memorie storiche, leggendarie e mitologiche del mondo nordico antico, ma anche basi essenziali per la comprensione di temi, motivi, schemi narrativi e costruzioni sintattiche che ancora oggi stanno alle radici delle letterature svedese, norvegese, danese, islandese. Inoltre, in quanto depositarie di una enorme quantità di carmi epici e scaldici, il loro studio è di conseguenza imprescindibile per chiunque si occupi di poesia nordica.

Per questo nel titolo del nostro incontro di studio compare proprio una *kenning*, speciale perifrasi metaforica particolarmente ricorrente nei componimenti scaldici: 'luce del mare' che significa 'oro'. La saga è l'oro delle letterature nordiche per la quantità di valori e memorie che tramanda, e i testi cui è stata affidata la trasmissione di questo genere letterario meritano di essere editi – in taluni casi riediti –, tradotti e analizzati mediante approcci multidisciplinari.

Come simbolo del legame della saga nordica con la storia dell'Europa, abbiamo scelto un'immagine di copertina tratta dalle storie di Sigurðr, il

Sigfrido nordico, le cui vicende – narrate nella *Saga dei Volsunghi* e nell'*Ed-da* poetica – sono note e celebrate in tutta l'area linguistica germanica; ricordiamo in area tedesca *Il cantare dei Nibelunghi*. Per quanto riguarda l'iconografia, numerosi portali di chiese medievali scandinave, riprendendo le raffigurazioni delle pietre runiche pagane, riportano scene dell'uccisione del drago da parte dell'eroe.

La creazione di una rete di relazioni tra studiosi, che si auspica con questo Seminario, vede già "L'Orientale" come centro propulsore del progetto di traduzione delle saghe dei re norvegesi che compongono la *Heimskringla*, un'opera storica del XIII secolo mai tradotta in italiano, importante tassello mancante tra le opere storiografiche tradotte nella nostra lingua, relative alle origini dell'Europa, che è nostra intenzione inserire nel mosaico della storia del nostro continente.

Le relazioni qui presentate si caratterizzano per l'attenzione al dialogo tra Medioevo e letterature moderne, per l'accento sul valore della traduzione, per l'interesse alla salvaguardia dei comuni valori culturali europei attraverso la conoscenza delle loro radici più profonde.

Maria Cristina Lombardi

ORIGINALITÀ E TRADIZIONE NELLA SAGA:
UN GENERE ANCORA DA SCOPRIRE

di

Maria Cristina Lombardi
Napoli

L'organizzazione di questa giornata di studio sulla saga nordica nasce principalmente da due elementi fondamentali:

1. l'esigenza di fare il punto dello stato della ricerca in Italia sulla letteratura norrena, essenzialmente sul genere della saga – comprese le traduzioni in italiano, lavoro impegnativo quest'ultimo poiché implica studi preparatori e accurati di tipo linguistico, storico e filologico, nonché fondamentale per la diffusione di questi testi. (Sono tante le saghe che ancora non sono state tradotte: in questo senso sono ancora da scoprire).

2. L'altro elemento che ha favorito la preparazione di questo incontro di scandinavisti e filologi è la collaborazione con l'Università di Gävle, in particolare con la Prof. Agneta Ney, esperta di letteratura norrena ed organizzatrice della *XIV Saga Conference*, tenutasi recentemente ad Uppsala.

Oltre a costituire dunque un momento concretamente stimolante nell'ambito degli scambi Erasmus tra il nostro e l'Ateneo svedese, questo convegno rappresenta un prezioso confronto internazionale con le attività di ricerca condotte nelle università scandinave, europee, ed extraeuropee, con le quali collabora la Prof. Ney per i suoi studi, dedicati in particolare alle *Fornaldarsögur* 'Saghe del tempo antico'.

Dalla *Saga Conference* di Uppsala è emersa, come punto chiave per lo sviluppo della ricerca in questo campo, l'esigenza di un approccio multiculturale ai testi delle saghe¹. Come genere letterario variegato e multiforme, la saga pone sempre nuovi problemi che implicano revisioni e riconsiderazio-

¹ Accanto alla necessità di affrontarle con strumenti storici, letterari, linguistici, antropologici, archeologici, ecc., si è tuttavia ribadita la primaria importanza del lavoro filologico come fondamento e punto di partenza per ulteriori approfondimenti nonché la neces-

ni sulla loro origine, composizione, classificazione: il testo di una saga può appartenere a più categorie e condividere dunque temi e forme di diverse tipologie, così i suoi sottogeneri si configurano come insiemi che si intersecano e talvolta si diramano attraverso altri generi letterari. A tutto questo si aggiungano le strofe scaldiche, sparse all'interno della prosa, che costituiscono inserzioni poetiche peculiari della saga e forniscono un ulteriore campo di indagine da sondare sempre alla luce di prospettive e funzioni nuove.

Guðrún Nordal ha recentemente proposto, ad esempio, un sistema cronologico basato sulle relazioni tra Islanda e Norvegia, deducibili dai versi scaldici contenuti nelle *Íslendingasögur*, sulla base del quale propone una suddivisione di esse in nuovi sottogruppi².

Analogamente linguaggio e istituzioni cortesi, provenienti dall'Europa meridionale, con relativi prestiti, possono fungere da elementi aggreganti di insiemi di testi, escludendone altri, creando basi per diversi criteri cronologici relativi. Sono inoltre da menzionare le rielaborazioni che subirono in Scandinavia i nuovi generi letterari di tipo cortese provenienti da sud, ad esempio nelle *Riddarasögur*, che presentano ancora molti aspetti inesplorati da indagare e, date le nostre tradizioni culturali legate al mondo classico e romanzo, il nostro punto di osservazione di tali fenomeni potrebbe consentirci di fornire alla ricerca spunti e contributi originali.

Tale ricchezza ed eterogeneità contenutistica e formale della saga richiede quindi conoscenze sulla situazione linguistica, storico-politica, giuridica, nonché sul quadro di relazioni internazionali relative alla Scandinavia contemporanea alla messa per iscritto dei testi – dunque del XIII e XIV secolo – e non solo dell'età vichinga, età sulla quale in genere gli studiosi di Norreno si erano in passato concentrati.

In Italia, l'esiguità del numero di traduzioni di letteratura norrena l'ha resa in passato accessibile a pochi persino nelle università dove le lingue scandinave erano e sono insegnate (Milano, Firenze, Genova, Roma, Pisa, Napoli, qui a 'L'Orientale') poiché ci si concentrava per lo più su autori e testi moderni, non stimolando lo studio delle fasi antiche della letteratura nordica che, voglio sottolineare, sono la base essenziale per lo studio delle

sità di nuove edizioni critiche di questi testi (in questo senso si è espressa la studiosa islandese SVANHILDUR ÓSKARSDÓTTIR 2009, 6).

² GUÐRÚN NORDAL 2009, I, pp. 336-342.

lingue e delle letterature scandinave moderne. Come per gli studi di italianistica la conoscenza di Dante, Boccaccio, Petrarca è imprescindibile, nella didattica della scandinavistica le saghe sono argomento irrinunciabile poiché costituiscono una base culturale necessaria per chi voglia comprendere e studiare i testi moderni, come avviene regolarmente nelle altre università europee, americane, australiane, dove la didattica e la ricerca si indirizzano spesso verso l'attualizzazione del mondo nordico antico nella letteratura scandinava moderna, analizzandone i differenti ruoli che viene assumendo via via attraverso le diverse epoche.

Ciò è emerso chiaramente al recente convegno di Scandinavistica tenutosi a Milano, affrontando le opere di Strindberg o la drammaturgia di Ibsen. Nella Norvegia di Ibsen le saghe vengono trasformate in teatro, diventano mito di fondazione della nuova cultura nazionale norvegese. La materia nibelungica-volsungica viene rielaborata ed è stata individuata come fonte di ispirazione per le figure femminili forti e ribelli della drammaturgia ibseniana, Nora di *Casa di bambola*, Hedda Gabler nella omonima pièce. Si pensi alla *Jomsvikingasaga* (con la sua mitica società di guerrieri vichinghi scelti) usata durante il Nazismo addirittura come manuale scolastico³. Le saghe sono la base della scrittura della svedese Selma Lagerlöf, di Pär Lagerkvist, entrambi premi Nobel, di autori contemporanei come Torgny Lindgren, persino di Hans Gunnarsson, il giovane autore svedese di cui si sono tradotti i racconti nel nostro Laboratorio di traduzione svedese a 'L'Orientale'.

Ma il successo della letteratura norrena nell'insegnamento della Scandinavistica è testimoniato soprattutto dall'interesse che suscita nei giovani, rispecchiato dalle numerose tesi di laurea su argomenti che ne riguardano i testi, i rifacimenti, gli intertesti medievali, moderni e contemporanei. E lo scambio Erasmus con l'Università svedese di Gävle-Uppsala, oltre a consentirci di rafforzare i nostri contatti con studiosi e ricercatori a livello internazionale, ci offre anche l'opportunità di approfondire lo studio delle lingue nordiche moderne, fondamentale per un'aggiornata conoscenza di testi critici sull'argomento, molti dei quali – articoli e saggi su riviste e miscellanee, monografie, ecc. – cito SÄVBORG 2007, la stessa NEY 2004, LÖNNROTH 1996, MALM 1997, PALME 2010 – sono scritti in lingue scandi-

³ IRLENBUSCH-REYNARD 2009, pp. 420-421.

nave. Dunque, la conoscenza di queste è a sua volta assolutamente necessaria e strettamente connessa alla vitalità della ricerca e all'attività traduttiva della letteratura medievale nordica.

La diffusione nel nostro paese della letteratura norrena è comunque relativamente recente e si manifesta con le prime traduzioni di saghe che negli anni '70 iniziano a presentarsi sul mercato editoriale. *Antiche saghe islandesi* di Marco Scovazzi – al quale si deve anche un manuale di antico nordico in italiano – uscito nel 1973 da Einaudi, conteneva la traduzione di quattro *Íslendingasögur*: *Eyrbyggjasaga* ('La saga degli uomini di Eyr'), *Eiríks saga rauða* ('La saga di Erik il Rosso'), *Vatnsdælasaga* ('La saga del Vatnsdal'), *Hallfreðar saga* ('La saga di Hallfred'). Pur costituendo indubbiamente un importante lavoro che ha in qualche modo aperto in Italia la via alla letteratura norrena, mostra carenze e lacune sul piano testuale, rivelando un interesse del curatore più per le istituzioni sociali e giuridiche del mondo nordico occidentale e per la peculiarità dei fondamenti dello stato islandese che non verso problematiche filologiche e linguistiche⁴.

I filologi germanici sono stati in Italia tra i principali studiosi e traduttori di saghe. Nel 1983 esce a Napoli, presso 'L'Orientale', *La saga di Grettir*, a cura di Vittoria Grazi. Sempre nell'83 è da menzionare l'antologia di brani di saghe (*Laxdælasaga*, *Grettissaga*, *Jómsvíkingasaga*, ecc.) a cura di Alessandro Mari-Catani, uscita presso la casa editrice Sansoni di Firenze, volume ormai introvabile. Nel 1985 Gianna Chiesa Isnardi pubblica la traduzione della *Gíslasaga* 'La saga di Gíslí', nelle edizioni Jaca book.

Ma è negli anni '90 che si assiste al più notevole incremento di traduzioni di testi norreni: Marcello Meli – cui si deve anche la traduzione dei carmi eddici in collaborazione con Piergiuseppe Scardigli – traduce e pubblica alcune tra le saghe più belle e significative a cui abbiamo ampiamente attinto nei nostri corsi e che hanno affascinato gli studenti che si sono potuti accostare, in traduzione, a testi nordici fondamentali sui quali da anni lavoriamo. Oltre alla traduzione della *Völsungasaga*, più volte citata, si devono a Meli anche *La saga degli uomini delle Orcadi*, *La Saga di Njál*, *La saga di Egill Skallagrímsson*: tutte negli Oscar Mondadori, nonché *La saga di Hervör*, uscita da Unipress, Padova e *La saga di Ragnarr* pubblicata da Iperborea.

⁴ Rimando al contributo di Marcello Meli per una bibliografia più dettagliata riguardante le traduzioni italiane delle saghe nordiche.

Da menzionare è inoltre Fulvio Ferrari con *La saga di Oddr l'arcere* e la *Saga di Egill il monco*, uscite da Iperborea come *La saga di Hrafnkell*, tradotta dalla sottoscritta; più recentemente, si segnalano Massimiliano Bampi con *La saga di Gautrekr*, sempre da Iperborea, Marusca Francini con *La Saga di Björn Hítöelakappi*, Rita Caprini con *La saga dei groenlandesi*, Giovanni Fort con *La saga di Bósi*, solo per citarne alcune.

Restano comunque ancora molte lacune da colmare in tutte le categorie di saghe: la più evidente è l'assenza, tranne isolate eccezioni, di traduzioni delle saghe dei re, raccolte nella *Heimskringla*, opera di grande interesse letterario, storico, linguistico e filologico.

Finora, nella scelta dei testi da tradurre, si è proceduto sulla base di gusti personali; si è ritenuta una saga particolarmente bella dal punto di vista estetico o storicamente significativa perché esempio eloquente delle procedure giuridiche di una società, come quella islandese dove il tribunale era anche parlamento (il caso della *Hrafnkelssaga* o della *Njálssaga*), o per l'efficace descrizione del mondo eroico germanico (come la *Völsunga-saga* o la *Ragnarssaga*, appartenenti al gruppo delle *Formaldarsögur*, di cui si sono occupati soprattutto Meli, Ferrari, Bampi); o *La saga degli Jarl delle Orcadi*, privilegiata per gli interessanti contatti degli scaldi nordici con la poesia del sud Europa. Queste operazioni hanno sempre avuto un carattere individuale. Nonostante l'alto valore culturale che senza dubbio le ha caratterizzate, sembrerebbe oggi opportuno che si promuovessero iniziative comuni che coinvolgessero più università, anche per ottenere finanziamenti nell'ambito di progetti traduttivi che prevedessero anche un serio lavoro critico e filologico.

A questo proposito, la traduzione completa delle saghe dei re, precedentemente citate, con relativo lavoro critico, filologico, linguistico, analisi di temi e motivi, ecc., potrebbe costituire una iniziativa da affrontare da parte di una équipe che si distribuisse opportunamente il materiale a seconda delle competenze individuali, con contatti costanti ed incontri periodici che potrebbero concretizzarsi in conferenze o seminari, tenuti, oltre che dai membri del gruppo, da studiosi di università straniere, esperti del campo con i quali intrecciare rapporti di collaborazione e ricerca.

Naturalmente la traduzione è solo uno dei tanti possibili oggetti e progetti di studio. Molti interessanti spunti di ricerca sono offerti dalle *Íslendingasögur* (forse il genere più tradotto, ma ve ne sono ancora tante di cui

non esistono versioni italiane): temi e intrecci narrativi, rapporti con la poesia eroica, problematiche relative alle istituzioni giuridiche, la lingua da confrontarsi con quella di altri generi letterari e non letterari (*Trattati grammaticali*, di cui si sono ampiamente occupati Fabrizio Raschellà e Valeria Micillo), codici giuridici, ecc.

All'esigenza di nuove traduzioni, per la diffusione della conoscenza e dello studio della letteratura norrena, si accompagna la necessità di un approccio alla lingua delle saghe. A questo proposito, desidero qui menzionare brevemente il progetto cui stiamo lavorando Agneta Ney ed io che abbiamo chiamato *Sigdrífa Projekt* 'Progetto Sigdrífa' (la valchiria che insegna a Sigurðr la conoscenza delle rune) che prevede la creazione di un manuale di norreno, basato sul testo di una saga – abbiamo scelto la *Laxdœlasaga*, mai tradotta in italiano – che evidenzia aspetti linguistici, morfologici, lessicali, sintattici, estrapolati da brani salienti del testo. È nostra intenzione metterne in luce contemporaneamente gli aspetti culturali, storici, letterari, affrontando il problema, con tutte le questioni ad esso connesse, dello iato cronologico tra la messa per iscritto e le vicende narrate.

La scelta della *Laxdœlasaga* come base del nostro progetto nasce dalla ricchezza dei suoi contenuti (presenta infatti tutti gli elementi tipici della saga: *þættir*, strofe scaldiche, un insolito sunto in forma dialogica dei motivi dell'abbandono della Norvegia e della conseguente colonizzazione dell'Islanda) e dagli aspetti veramente unici che la caratterizzano, in particolare l'esaltazione – che percorre tutta la saga – delle figure femminili cui si attribuiscono qualità eccezionali.

In molte altre saghe si stagliano interessanti figure di donna, negative o positive, pensiamo a Berþora e a Hallgerd della *Njála*; ma in questa si verifica un vero e proprio rovesciamento dell'orizzonte maschile trasformato in una dimensione dominata e definita da figure femminili che, pur non rivestendo formalmente funzioni giuridiche o istituzionali e non andando al *þing*, prendono decisioni, prevalendo su uomini che si rivelano deboli e nutrono soggezione nei loro confronti. Sono donne di potere, intelligenti e forti, annoverate tra i colonizzatori dell'Islanda: vi risaltano Unnr, figlia di Ketill naso piatto, detta *mente profonda*, della quale si sottolineano le nobili origini. Svolge ruoli maschili: è lei che, raggiungendo la costa meridionale dell'isola, getta dalla nave gli stipiti dei seggi ed è ancora lei che concede la libertà agli schiavi e distribuisce terre. Seguono Þorgerd e Jorunn, descritte come donne di capacità eccezionali, Vigdís che decide di dare ri-

fugio, contro il parere del marito, ad un parente (che aveva commesso un omicidio) e riceve l'approvazione degli altri capi per questo suo gesto, mentre il marito viene fortemente biasimato. Indicativa poi della profonda stima per le donne di chi ha composto il testo è l'enfasi sulla figura di Osk, madre di Þorstein il Nero – noto, secondo quanto la tradizione tramanda, per avere studiato problemi di cronologia e redatto un calendario – e non su suo figlio, ambiguamente quasi attribuendo alla madre l'invenzione del calendario, cosa alquanto eccezionale dato che solitamente alle donne è attribuita una sapienza di altro genere: antica, connessa alla preveggenza e non a scoperte pseudoscientifiche.

Tutti questi elementi hanno promosso la formulazione di ipotesi sulla possibilità che la saga sia stata scritta da una donna: ma parrebbe più probabile che sia stata scritta, per lo meno nella redazione in cui ci è giunta, per una donna, un personaggio femminile potente che rivestiva un ruolo dominante, anche se non istituzionale, nell'Islanda del XIII secolo, epoca a cui risale il più antico testimone. Tra l'altro, è una delle pochissime saghe, assieme a quelle degli scaldi, ad essere stata redatta appena prima che l'Islanda cadesse sotto il dominio norvegese, prima cioè del 1262.

La trama ha al suo centro una faida fra tre famiglie, nata da un conflitto scoppiato per i diritti su alcuni luoghi di pesca dell'Islanda occidentale. Caccia e pesca erano, insieme alla pastorizia, le risorse economiche essenziali dell'isola ed i conflitti che riguardavano fonti di sostentamento e di ricchezza come la pesca potevano causare catene interminabili di omicidi attraverso generazioni. La saga venne scritta ad una distanza di circa tre secoli da quanto narra, in un periodo di lotta civile e di decadenza sociale, vicinissimo, come già accennato, alla perdita dell'indipendenza nazionale: un tempo in cui le oligarchie dominanti si muovevano guerre spietate, distruggendosi a vicenda.

Nella convinzione che le saghe debbano anzitutto essere studiate singolarmente, nello specifico di questo testo è necessario comprendere la motivazione della sua messa per iscritto e il punto di vista dal quale si narrano le vicende. Come in altre *Íslendingasögur*, anche nella *Laxdoelasaga*, la descrizione del passato ha anche la funzione di richiamare alla memoria l'ordine sociale che la collettività islandese del XIII secolo riteneva caratterizzasse l'isola nei primi secoli dopo la colonizzazione, al fine di contrastare, almeno a livello culturale, il disordine nel quale l'Islanda contemporanea versava. I colonizzatori e i loro primi discendenti (di cui qui si narra) ave-

vano sviluppato un modello concettuale immutabile delle relazioni sociali, che tale doveva rimanere per sempre, in cui tutto doveva ritornare all'ordine iniziale (DÜRRENBARGER 1991). Tale convinzione emerge continuamente da questa letteratura: pensiamo alla *Saga di Hrafnkell* ad esempio, dove nonostante alcuni rovesciamenti nella sorte del capo Hrafnkell, alla fine tutto ritorna come prima. Le cose devono riprendere il loro corso normale, naturale.

Ma quando i cambiamenti storico-sociali si fecero talmente evidenti e scioccanti da divenire innegabili, la scrittura delle saghe funse da mezzo di collegamento tra presente e passato, rappresentando un tentativo di ricreare relazioni analoghe, nello sforzo di opporre agli eccessi del XIII secolo un passato di valori e relazioni più equilibrate.

Nella *Laxdœlasaga* tuttavia si va ancora oltre: quel passato lo si trasforma addirittura in mito, attribuendo ai personaggi storici che vi figurano caratteri e comportamenti di antichi eroi ed eroine le cui dispute sono alla base della cultura nordica e germanica in genere.

Questa operazione avviene tuttavia in sordina: non si fanno aperte similitudini – come invece nella *Saga di Gísli*, quando si dice che la sorella del proscritto Gísli non si comporta come la virtuosa Guðrún dei carmi eddici. Tranne la pura coincidenza di nomi come Guðrún, una delle figure femminili protagoniste – che immediatamente richiamano l'eroina del ciclo di Sigurðr ma che in realtà è un personaggio realmente esistito e testimoniato da numerose fonti storiche, tra le quali la *Íslendingabók* di Ári Þorgilsson, di cui era la trisavola (Ári viene tra l'altro menzionato nel cap. 32° della *Laxdœlasaga* come fonte primaria per la vita dell'antenata) – i personaggi del mito vengono calati nei protagonisti delle cui azioni e parole s'impadroniscono.

Nei brani, estrapolati dalla saga, che qui presenterò per illustrare tale procedimento, si fa un uso deliberato di temi e motivi eroici, mutuati dalla storia di Sigurðr, Guðrún, di Brunilde e Gunnar, così come viene raccontata nei carmi eddici (e in parte nella *Völsungasaga*). Si usa cioè un noto modello poetico per interpretare un evento storico e dargli un significato, costringendo il lettore, senza che gli sia esplicitamente annunciato, a valutare le relazioni tra i protagonisti della saga, Kjartan, Guðrún, Bolli e Hrefna, alla luce di un background mitologico del modello interpretativo, benché si tratti di personaggi storici.

La saga, forse proprio perché scritta poco prima che l'Islanda cadesse

sotto il dominio norvegese, rivendica non solo la loro pari nobiltà di stirpe rispetto ai nobili norvegesi attraverso le puntuali e dettagliate genealogie illustrate nel testo, ma sembra anche voler superare addirittura quell'aristocrazia incombente trasformando i propri antenati in vere e proprie figure mitologiche. Secondo un modello analogico che si compone dei seguenti accostamenti impliciti, ma riconoscibili nell'Islanda contemporanea, il testo rielabora epicamente il recente passato dell'isola.

1. PROMESSE D'AMORE NON MANTENUTE

Nella *Laxdœlasaga*, Kjartan e Guðrún, innamorati, si sono scambiati promesse d'amore; ma Kjartan intende partire per la Norvegia, come vuole una radicata tradizione vichinga che imponeva ai giovani islandesi di conquistarsi fama e ricchezze all'estero, in particolare presso il re di Norvegia. Kjartan promette a Guðrún – la quale non vuole separarsi da lui ed esprime il desiderio di seguirlo – che tornerà dopo tre anni:

«Þat má eigi iu mína ok svá vinum vera» segir Kjartan «bræðr þínir eru óráðnir, en faðir þinn gamall ok eru þeir allri forsjá sviptir, ef þú ferr af landi á brott, ok bið mín þrjá vetr.» (*Laxdœlasaga*, 40, 105)

Nei carmi eddici, ad es. dalla *Gripispá*, apprendiamo che Sigurðr giura che non avrà altre donne se non Brunilde:

«Ið munuð alla eiða vinna
fullfastlega, fá munuð halda.
Verið hefir þú Gjuka gestur eina nótt,
mant-at-tu horska Heims fóstru.» (*Eddukvæði, Gripispá*, 31)

2. A CAUSA DI INTERVENTI MAGICI AD OPERA DI DONNE

Kjartan resta in Norvegia più a lungo del previsto sotto l'incantesimo di Ingibjörg, sorella del re Óláfr, dimenticando la sua promessa a Guðrún. Bolli, che si trova con lui in Norvegia, gli dice:

«Þár er þú sitr at tali við Ingibjörgu konungssystur. Hon var þá með hirð Óláfs konungs ok þeita kvenna friðust er þá váru i landi.»
[Kjartan risponde]: «Haf ekki slíkt við, en bera skaltu frændum várum kveðiu mína ok svá vinum.» (*Laxdœlasaga*, 41, 126).

Nella *Völsungasaga*, a causa dell'incantesimo di Grimilde, Sigurðr dimentica il suo amore per Brunilde e la promessa fattale. Grimilde, offrendogli il corno con la bevanda magica, così gli si rivolge:

« [...] Tak hér við horni ok drekk ».

[Lui beve, lei riprende]:

« Þin faðir skal vera Gjúki, en ek móðir, bræðr þínir Gunnar ok Högni ok allir er eiða vinnið, ok munu þá eigi yðrir jafningjar fásak. » (*Völsungasaga*, 28, 90)

[...]

[Sigurðr]: « Hafid þökk fyrir yðra sæmð, ok þetta skal þiggja. »

Þeir sverjask nú í bræðalag, sem þeir sé sambornir bræðr. [...] Drekkur Sigurðr nú brúðlaup til Guðrúnar. (*Völsungasaga*, 28, 94-95)

« Þú verður, siklingr,?

Fyr svikum annars,

muntu Grímhildar

gjalda ráða,

mun bjóða þér

bjarthaddað man

dóttur sína,

dregur hún vél að gram. » (*Eddukvæði, Grípispá*, 33)

3. ENTRAMBE GUÐRÚN E BRUNILDE GIURANO DI NON SPOSARE ALTRI UOMINI.

Nella *Laxdælasaga* si dice che, al ritorno di Kjartan in Islanda, Guðrún dichiara a Bolli che non si sposterà con nessuno finché saprà che Kjartan è vivo:

« Ekki þarftu slíkt at ræð, Bolli, enum manni mun ek giptask, meðan ek spyr Kjartan á lífi. » (*Laxdælasaga*, 42, 128.)

Nell'*Edda* poetica Brunilde giura che non sposterà nessuno se non Sigurðr:

« Hava skal ek Sigurð – eða þó svelt! –

mög frumungan, mér á armi. » (*Eddukvæði, Sigurðarkviða hinn skamma*, 6, 3-4)

« lék mér meirr í mun meiðmar þiggja,

bauga rauða, burar Sigmundar,

né ek annars mannz aura vildak. » (*Sigurðarkviða hinn skamma*, 6, 38, 2-4)

4. KJARTAN E SIGURÐR SPOSANO ALTRE DONNE, SPINTI DAI PARENTI

Tornato in Islanda, Kjartan sposa Hrefna su consiglio di sua sorella Þuríðr e del fratello di lei; analogamente Sigurðr è persuaso a sposare Guðrún su pressioni del fratello di lei Gunnar che gli offre la mano della sorella.

Nella *Laxdœlasaga* viene organizzato un incontro tra Hrefna e Kjartan:

Þá segir Hrefna at hon vill falda sér við motrin. [Kjartan] Hann hafði heyrð tal þeira ok tók undir þegar[...] (*Laxdœlasaga*, 44, 133)

[Kjartan dice a Hrefna]: «Vel þykki mér þér sama motrin, Hrefna. Sé ek at þessi búnaðr berr þér vel, ok sannligt at þú verðu mín kona.» (*Laxdœlasaga*, 44, 133).

Nella *Saga dei Volsunghi*, Gunnar dice a Sigurðr:

«Allt viljum vér til vinna dvelizk hér lengi, bæði ríki ok vára systur með boði [...]». (*Völsungasaga*, 28, 92).

5. GUÐRÚN E BRUNILDE SPOSANO ALTRI UOMINI PER INTERVENTO DEI PARENTI, MA SONO GELOSE E INVIDIOSE DELLE RIVALI

Nella saga, Guðrún cambia idea pressata dai fratelli e dal padre e sposa Bolli, affermando:

«Skjólitit gerir þú þetta mál ok ræddi Bolli eitt sinn þetta mál fyrir mér, ok veik ek heldr af, ok þat sama er mér enn í hug.» [Dopodichè] Brullaupsstefun um vetr náttu skeið. (*Laxdœlasaga*, 43, 139).

Guðrún è gelosa e invidiosa di Hrefna perché a Hrefna viene dato il posto d'onore ad un banchetto:

Þá mælti Kjartan til konu þeirar:

«Hrefna skal sitja í öndvegi ok vera mest metin at görvöllu, á meðan ek em á lífi.»

En Guðrún hafði tó áðr ávallt skipat öndvegi í Hjardarholti ok annars staðar [...] (*Laxdœlasaga*, 44, 139)

Nella storia volsungica, Brunilde è gelosa e invidiosa di Guðrún:

[...]

fyrman hon [Brynhildr] Guðrúnu góðra ráða

enn síðan þér sín at njóta. (*Brot*, 3, 3-4).

Optr gengr hon innan, illz um fylð,
ísa ok jökla, aptan hvern,
er þau Guðrún ganga á beð
ok hana Sigurðr sveipir í ripti [...](*Sigurðarkviða hinn skamma*, 8,
1-4).

6. ENTRAMBE LITIGANO CON LA RIVALE PER QUESTIONI DI PRECEDENZA

Annan dag eptir mælti Guðrún við Hrefnu, at hon skyldi falda sér með mo-
trinum ok syna mönnum svá inn bezta grip, er komit hafði til Ísland [...]
(*Laxdælasaga*, 46, 139)

Come tra Guðrún e Hrefna, così tra Brunilde e Guðrún, andate al fiu-
me, il Reno, a fare il bagno, scoppia una lite per motivi di precedenza:

Brynhildr lengra út á ána. (*Völsungasaga*, 30, 104)

[Guðrún gliene chiede il motivo e Brunilde risponde]:

«Hví skal ek um þetta jafnask við þik heldr en um annat? Ek hugða at minn
faðir væri ríkari en þinn, minn maðr unnit mörg snildaverk ok riði eld bren-
nanda, enn þinn bóndi var þræll Hjálpreks konungs». (*Völsungasaga*, 30,105).

Ma Guðrún le rivela lo scambio di aspetto tra Gunnar e Sigurðr e le
mostra l'anello che Sigurðr aveva sfilato a Brunilde e donato poi alla moglie.
Nella *Laxdælasaga*, anche Guðrún si sente ingannata perché Bolli non le
ha detto tutta la verità. E nella storia di Sigurðr, Brunilde si sente inganna-
ta perché non le è stata detta la verità sullo scambio di forma tra i due
principi.

Nessuna delle due è felice dopo il matrimonio. Guðrún invidia a Href-
na il possesso del copricapo, Brynhild alla rivale il possesso dell'anello e
dell'oro di Sigurðr:

«[...] ok ek ann þér eigi hans at njóta né gullsins mikla. » (*Völsungasaga*, 30,
105).

7. ENTRAMBE GUÐRÚN E BRUNILDE INCITANO I MARITI AD UCCIDERE RI- SPETTIVAMENTE KJARTAN E SIGURÐR, MINACCIANDO IL DIVORZIO

Guðrún si rivolge a Bolli:

«Vel má Kjartan því allt gera djarfliga, þat er honum líkar, því at þat er reynt at hann tekr enga þá ósæmð til, at neinn þori at skjóta skapti at móti honom.» (*Laxdælasaga*, 47, 148)

[E riprende successivamente]:

«Satt segir þú þat, en eigi muntu bera giptu til at gera svá at öllum þykki vel, ok mun lokit okkrum samförum, ek þú skersk undan förinni. » (*Laxdælasaga*, 48,150).

Anche Brunilde incita Gunnar, minacciandolo di divorzio:

«Þú skalt, Gunnarr, gerst um láta mínu landi ok mér sjálfri; mun ek una aldri med öðlingi». (*Sigurðarkeviða hinn skamma*, 10, 2-4)

[...]

«nema þú Sigurð svelta látir ok jöfur öðrom æðri verðir ». (*Sigurðarkeviða hinn skamma*, 11, 4-5).

8. BOLLI E GUNNAR SONO LEGATI DA VINCOLI DI SANGUE NEI CONFRONTI DI KJARTAN E DI SIGURÐR

Bolli kvað sér eigi sama fyrir frændsemis sakar við Kjartan ok tíaði [...] (*Laxdælasaga*, 47, 150).

Poiché erano cresciuti insieme:

Bolli fóstbróðir hans var mikill maðr; hann gekk næst Kjartan um allar íþróttir ok atgörv. (*Laxdælasaga*, 28, 77)

Anche Gunnar è fratello giurato di Sigurðr, come gli ricorda Högni:

«Samir eigi okr slíkt at vinna, sverði rifna svarna eiða, eiða svarna, unnar trygðir ». (*Sigurðarkeviða hinn skamma*, 16, 2-4)

elemento che gli viene ricordato anche nel *Brot*:

er þit blóði í spor báðir rendut. (*Brot*, 17, 2)

e non vorrebbe commettere il delitto:

Reiðr var Gunnarr ok hnipnaði,
sveip sínum hug [...] (*Sigurðarkviða hinn skamma*, 13, 1-2)

Ma sia Kjartan che Gunnarr decidono di compiacere le mogli e insieme ad altri ordiscono l'omicidio. È questo l'aspetto da notare che, nella *Laxdælasaga*, questa azione viene definita *niðingsverk*, un composto molto frequente nei codici legali di tutta la Scandinavia, quando un delitto è particolarmente efferato e ingiusto: in questo frangente si sono spezzati giuramenti di sangue. È questo l'aspetto più volte ribadito da Högni nell'*i* poetica.

9. DOPO GLI OMICIDI ENTRAMBE, GUÐRÚN E BRUNILDE, RINGRAZIANO I MARITI E SONO FELICI DEL DOLORE DELLA RIVALE

Quando Guðrún viene a sapere dell'avvenuta uccisione di Kjartan, gioisce e ringrazia Bolli:

«Misjöfn verða morginverkin; ek hefi spunnit tólf álna garn, en þú hefir vegit Kjartan». (*Laxdælasaga*, 49, 154).

[Bolli le risponde]:

«Þó mætti mér þat óhapp seint ór hug ganga, þóttu minntir mik ekki á þat ». (*Laxdælasaga*, 49, 154).

Guðrún apprezza comunque l'azione del marito e ne è felice:

«En ek tel þat þó síðast er mér þykkir mest vert, at Hrefna mun eigi ganga hlæjandi at sænginni i kveld ». (*Laxdælasaga*, 49, 155)

Anche Brunilde è felice e ringrazia gli assassini di Sigurðr:

Hló þá Brynhildr – bæer allr dundí –
einu sinni af öllum hug:
«Vel skuluð njóta landa ok þegna,
er þér frœknan gram falla létuð». (*Brot*, 10, 1-4)

e, come Guðrún nella *Laxdælasaga*, gioisce del dolore della rivale:

Hló þá Brynhildr, Buðla dóttir
einu sinni af öllum hug,

er hon til hvílu heyra knátti
gjallan grát Gjúka dóttur. (*Sigurðarkviða hinn skamma*, 30, 1-4)

10. BOLLI E GUNNAR RIMPROVERANO QUESTE REAZIONI ALLE MOGLI E
CONTEMPORANEAMENTE NOTANO LA LORO DISPERAZIONE

Bolli rimprovera Guðrún:

«Ósýnt þykki mér at hon fölni meir við þessi tíðendi en þú, ok þat grunar mik,
at þú brygðir þér minnr við[...]». (*Laxdœlasaga*, 49, 155).

Lo stesso fa Gunnar con Brunilde:

«Hlæra þú af þvín heiptgjörn kona,
glöð á gólfi, aþ þér góðs viti.
Hví hafnar þú inum hvíta lit,
feikna fœðir? Hygg ek, at feig sér.» (*Sigurðarkviða hinn skamma*, 31, 2-5).

11. LE MADRI DEGLI UCCISI INCITANO GLI ALTRI FIGLI ALLA VENDETTA

La madre di Kjartan, Þorgeirðr, che incita i figli a vendicare la morte di lui, organizzando una spedizione e addirittura accompagnandoli per esortarli alla decapitazione di Bolli, ha un parallelo nella *Guðrúnarkviða II*, alla strofa 17, e nella *Völsungasaga*, cap. 34, quando Grimilde esige di seguire i figli nella vendetta.

Queste sono soltanto alcune delle tante sequenze parallele tra la saga e la materia volsungica che indicano un preciso modello di riferimento secondo il quale si snodano le principali vicende narrative del testo islandese. Dagli esempi illustrati emerge chiara la volontà di perpetrare il mito di una disputa tra donne forti ed altolocate, trasferendo Guðrún e Brunilde dei carmi eddici, dal nebuloso mondo del mito germanico, nell'angusto orizzonte dell'Islanda del X secolo, nel distretto della Valle del Salmone. In questo modo le due donne islandesi vengono ad assumere esattamente i ruoli delle due regine mitiche che sono così calate in un periodo storico preciso, in uno spazio geografico circoscritto, in una banale lite tra famiglie di cui si hanno notizie puntuali nella *Landnámabók*. Questa operazione imprigiona il mito, gli dà confini temporali e spaziali precisi. Il passato eroico remoto, che si perde nei meandri della preistoria, viene secondo

questo procedimento attualizzato, rivive in donne e uomini reali, la cui esistenza è provata. La stretta parentela tra il personaggio di Guðrún della *Laxdœlasaga* e lo storico islandese Ári Þorgilsson sembra qui simbolicamente rappresentare un anello di congiunzione tra storia e mito.

Storicizzando il mito, lo si avvicina ai discendenti dei colonizzatori, a quegli uomini che avvertono nel XIII secolo la loro indipendenza concretamente minacciata e si appellano per questo ai valori che per secoli si erano trasmessi i loro antenati dai quali sono separati solo da poche generazioni. Si tratta dunque di un modello che ha essenzialmente una funzione ordinatrice e consolatoria in un momento di disordine e caos, ma anche di rivalsa verso la monarchia norvegese.

Se la *Landnámabók* dà l'idea di eventi e storie individuali, per così dire, decentrate, saghe come questa cercano di procedere in senso opposto, tentando di riunire varie storie, raccogliendole secondo criteri di organizzazione genealogica e topografica nonché operando una sintesi che è anche interpretazione e che spesso viene a coincidere con l'elemento di fiction caratteristico di questi testi. Infatti una peculiarità delle saghe è proprio quel particolare intreccio di storia e fiction che è comunque una forma di storiografia, seppure romanzata, destinata a divenire mito fondante per le civiltà di tutta la Scandinavia, fungendo da modello per secoli, fino all'epoca moderna, come già si è menzionato. L'elemento di fiction ne è parte essenziale, sono fatti narrati in una forma particolare che è trasformazione della realtà storica, ma che è anche parte della verità, alle cui radici stanno eventi storici del XIII secolo. Ed è questa forma a parlarci del contesto in cui è stata composta e poi scritta, le sue motivazioni e il suo punto di vista sugli avvenimenti narrati.

La suddivisione della letteratura norrena, proposta da Margaret Clunies Ross, in testi mitologici primari e secondari⁵ è una buona base da cui partire per valutare l'operazione dell'autore della *Laxdœlasaga*. La Clunies Ross annovera, tra i testi mitologici primari, quelli il cui principale interesse è il comportamento di dèi ed eroi senza nessuna, o quasi, preoccupazione per la società umana (essenzialmente carmi eddici e scaldici), tra i testi mitologici secondari quelli dove i personaggi mitologici vengono interpretati attraverso desideri e ideali umani (le saghe).

⁵ CLUNIES ROSS 1994, pp. 72-78.

La trasformazione del mito in storia, che si compie nella *Laxdælasaga*, potrebbe indicare la fusione dei due orizzonti e delle due tipologie di testi ed essere stata ispirata dal modello religioso cristiano dove un'operazione simile viene attuata nei confronti del mito che viene storicizzato mediante il dio che si incarna. Facendone un personaggio storico, vissuto in un'epoca precisa, in un luogo determinato, si avvicina notevolmente quel dio all'uomo. Analogamente, in termini proporzionalmente più modesti, gli eroi del passato mitico vengono avvicinati tramite le loro incarnazioni, di cui è provata la realtà storica, agli islandesi del XIII secolo, una fase di decadenza politica e sociale, ma evidentemente non culturale poiché molto del materiale manoscritto a noi pervenuto risale a questo periodo in cui si assiste addirittura ad una straordinaria fioritura letteraria.

Sebbene la *Laxdælasaga* contenga una dettagliata narrazione della colonizzazione islandese, dove sono provate le nobili origini e l'eccezionalità delle qualità dei discendenti di Unnr *mente profonda*, il testo non riflette quel bisogno di accettazione da parte della monarchia norvegese, riscontrabile in altre saghe, scritte dopo la perdita dell'indipendenza. Mostra piuttosto un forte orgoglio e un sentimento di superiorità nella sua ambigua riconsiderazione del passato su un duplice livello: la preoccupazione di stabilire un legame con il mondo di valori e di comportamenti dei colonizzatori e insieme la ricerca di un rapporto che li trascenda, nel contatto con un universo ancora più lontano, quello del mito, per trasformarlo in storia. Sembra che si voglia affermare che il mito si è incarnato nella storia dell'Islanda e non in quella della Norvegia.

Bibliografia

- BOUMAN Arie Cornelis, *Patterns in Old English and Old Icelandic Literature*, Universitaire Press Leiden, Leiden 1962.
- CLUNIES ROSS Margaret, *Prolonged Echoes: The Myths*, The Viking Collection 7, Odense University Press, Odense 1994.
- DÜRRENBARGER E. Paul (ed.), *The Anthropology of Iceland*, in «American Ethnologist» 18 (1991), 386-395.
- EINAR ÓLAFUR SVEINSSON (útg.), *Laxdælasaga*, Íslenzk Fornrít, Híð íslenzka fornritafélag, Reykjavík 1934.
- GÍSLI SIGURÐSSON (útg.), *Eddukvæði*, in «Mál og Menning», Reykjavík 1998.
- GUÐNI JÓNSSON (útg.), *Völsungasaga*, in *Fornaldar sögur Norðurlanda*, I, Reykjavík 1950.

- GUÐRÚN NORDAL, *Alternative Criteria for the Dating of Sagas of Icelanders*, in *Á austrvega, Saga and East Scandinavia*, I, ed. Agneta Ney, Henrik Williams, Fredrik Charpentier Ljungqvist, Gävle University Press, 2009, 342-348.
- IRLENBUSCH-REYNARD Michael, *Die deutschsprachigen Fassungen und Verarbeitungen der Jónsvíkinga saga von den 1920er bis zu den 1940er Jahren*, in *Á austrvega, Saga and East Scandinavia*, I, ed. Agneta Ney, Henrik Williams, Fredrik Charpentier Ljungqvist, Gävle University Press, 2009, 420-428.
- LÖNNROTH Lars, *Skaldemjödet i berget. Essayer om fornisländsk ordkonst och dess återvändning i nutiden*, Atlantis, Stockholm 1996.
- MALM Mats, *I marginalen till eddahandskrifterna*, in Karl G. Johansson (utg.) *Den norröna renässansen. Norden och Europa 1150-1300*, Reykjavolt 2007, 135-155.
- MEULENGRACHT Sørensen Preben, *Fortelling og ære: Studier i islendingesagaerne*, Aarhus Universitets Forlag, Århus 1993.
- NECKEL Gustav (hrsg., rev. Hans Kuhn), *Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, Heidelberg 1962 (4).
- NEY Agneta, *Drottningar och sköldmör. Gränsöverskridande kvinnor i medeltida myt och verklighet ca 400-1400*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- PALME Rune, *Vikingarnas språk 750-1100*, Nordstedt, Stockholm 2010.
- SÄVBORG Daniel, *Sagan om kärleken. Erotik, känslor och berättarkonst i norrön litteratur*, Uppsalas Universitet, Uppsala 2007.
- SCARDIGLI Piergiuseppe (cur.), MELI Marcello (trad.), *Il canzoniere eddico*, Garzanti, Milano 1982.
- SVANHILDUR ÓSKARSDÓTTIR, *To the Letter: Philology as a Core Component of Old Norse Studies*, in *Á austrvega, Saga and East Scandinavia*, I ed. Agneta Ney, Henrik Williams, Fredrik Charpentier Ljungqvist, Gävle University Press, 2009, p. 5.

ALCUNE RIFLESSIONI SULL'APPLICAZIONE DELLA TEORIA
POLISISTEMICA ALLO STUDIO DELLE SAGHE ISLANDESI

di
Massimiliano Bampi
Venezia

Negli ultimi due decenni gli studi internazionali dedicati alla letteratura islandese medievale sono stati caratterizzati da una notevole apertura verso l'adozione di metodi e quadri teorici nuovi, sviluppati in altre discipline o applicati a periodi storici diversi dal medioevo. Il carattere sperimentale di tali studi ha certamente contribuito ad arricchire le conoscenze relative alla produzione letteraria e al contesto socio-culturale dell'Islanda medievale su diversi fronti. Fra i contributi più originali e densi di spunti interessanti vanno citati, a mio avviso, i tentativi di adottare i concetti portanti del pensiero sociologico di P. Bourdieu (TORFI TULINIUS 2004a, 2004b, 2009; WANNER 2008) per discutere il ruolo della letteratura nella società islandese medievale, l'applicazione delle idee di Bachtin (PHELPSTEAD 2007; WAUGH 2003) e l'analisi dei mondi finzionali delle saghe a partire dalle teorizzazioni di Pavel e Doležel (FERRARI 2009).

Nel presente contributo verranno proposti alcuni spunti di riflessione sull'applicazione della teoria polisistemica, sviluppata dal semiologo israeliano Itamar Even-Zohar a partire dagli Anni Settanta del secolo scorso, allo studio delle saghe islandesi, con l'intento di illustrare brevemente in che modo tale teoria, che ha avuto ampie applicazioni soprattutto nell'ambito degli studi traduttologici, possa contribuire ad analizzare le dinamiche di sviluppo del sistema letterario islandese¹.

¹ Le riflessioni presentate in questo saggio sono basate su una relazione che ho tenuto a Reykjavík nell'ambito del convegno *Uppruni og þróun fornaldarsagna*, nell'agosto del 2009. La relazione, intitolata *The Development of the fornaldarsögur as a Genre: a Polysystemic Approach*, aveva come tema lo sviluppo del genere delle *fornaldarsögur*. Il contributo è in corso di pubblicazione.

Come suggerisce il nome stesso, la teoria polisistemica si occupa della struttura e del funzionamento di sistemi complessi. Essa affonda le proprie radici nei lavori teorici del formalismo russo e dello strutturalismo ceco, nonché della scuola semiotica di Tartu².

L'idea di fondo della teoria polisistemica è che «socio-semiotic phenomena (such as culture, language, literature, and society) could be more adequately understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements»³. Il polisistema è inteso «as a heterogeneous, hierarchized conglomerate of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution»⁴. L'elemento cardine dell'architettura teorica è il concetto di relazione tra gli elementi che compongono il polisistema. Per comprenderne la struttura, in senso sia sincronico sia diacronico, occorre infatti prendere in esame le relazioni *intersistemiche* e *intrasistemiche* che intercorrono tra i diversi sistemi e tra elementi del medesimo sistema, a partire dal presupposto fondamentale che tali relazioni sono organizzate in senso gerarchico e sono soggette a mutamenti nel corso del tempo. Secondo Even-Zohar, ogni polisistema – e ogni sistema che lo compone – ha una periferia e un centro, o meglio una pluralità di centri. Ciò che determina l'evoluzione del polisistema è la tensione tra gli elementi che occupano il centro e quelli che aspirano a occuparlo.

Fino alla metà degli Anni Novanta, le riflessioni teoriche di Even-Zohar si sono concentrate principalmente sul polisistema letterario⁵, costituito da diversi sistemi che comprendono generi in costante interazione reciproca. Strettamente legata al concetto di genere – su cui si tornerà sinteticamente più avanti – è la distinzione tra forme canonizzate e non canonizzate. Il primo termine si riferisce a «those literary norms and works (i.e. both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles

² Nell'impossibilità di illustrare nel dettaglio la teoria polisistemica mi limiterò a descriverne le idee principali, funzionali all'obiettivo del presente contributo. Per un'introduzione sintetica al quadro teorico in questione si veda SHUTTLEWORTH 1998. La teoria polisistemica è descritta in EVEN-ZOHAR 1990.

³ EVEN-ZOHAR 1990 (p. 9).

⁴ SHUTTLEWORTH 1998 (p. 177).

⁵ Negli ultimi anni gli interessi di Even-Zohar si sono spostati maggiormente verso l'analisi delle dinamiche di sviluppo culturale, con particolare predilezione per la questione della sopravvivenza di gruppi e della creazione di risorse.

within a culture»⁶, mentre il secondo indica ciò che viene rifiutato come illegittimo dai circoli dominanti.

Tra i sistemi che compongono il polisistema letterario c'è quello della letteratura tradotta che, benché tenda a essere un sistema periferico, può occupare il centro del polisistema quando si presentano le seguenti circostanze:

- quando il polisistema letterario è giovane, ossia è ancora in via di formazione;
- quando il polisistema letterario è periferico - rispetto a un gruppo più ampio di altri polisistemi - o debole, oppure entrambi;
- quando il polisistema letterario è a un punto di svolta oppure attraversa una fase di crisi⁷.

In tali circostanze, il sistema della letteratura tradotta tende a svolgere una funzione primaria, consistente nell'introduzione di elementi in grado di arricchire o rinnovare il sistema stesso. In questo modo, i testi tradotti fungono da modelli per l'elaborazione di testi originali ispirati ad essi, contribuendo allo sviluppo del polisistema. La portata innovativa delle riflessioni di Even-Zohar sulla posizione delle traduzioni nell'ambito di una letteratura consiste principalmente nel riconoscere alla traduzione un ruolo non necessariamente secondario nello sviluppo di un sistema culturale. I testi tradotti, infatti, non hanno uno status ontologico inferiore ai testi originali.

Il polisistema letterario va inteso a sua volta come uno dei polisistemi (ad esempio, quello religioso, quello politico e quello sociale) di cui si compone ogni polisistema culturale. Di cruciale importanza è proprio la rete di relazioni con gli altri polisistemi.

Secondo Even-Zohar,

if we assume that the literary system [...] is isomorphic with, say, the social system, its hierarchies can only be conceived of as intersecting with those of the latter. [...] The literary polysystem, like any other socio-cultural system, is conceived of as simultaneously autonomous and heteronomous with all other co-systems⁸.

⁶ EVEN-ZOHAR 1990 (p. 15).

⁷ EVEN-ZOHAR 1990 (p. 47).

⁸ EVEN-ZOHAR 1990 (p. 23).

Ne consegue che per studiare lo sviluppo di un sistema letterario e dei generi che lo costituiscono occorre prendere in considerazione anche le dinamiche di sviluppo di altri sistemi, tra cui quello sociale da cui i testi scaturiscono e in cui vengono recepiti.

Per un approccio polisistemico allo studio delle saghe islandesi

L'applicazione dei concetti brevemente illustrati fin qui allo studio del sistema letterario islandese medievale risulta particolarmente interessante se si intende indagare le dinamiche di interazione tra i generi, in uno sforzo di generalizzazione che vada oltre lo studio del caso particolare e che favorisca l'elaborazione di una visione d'insieme.

Nell'ambito degli studi sulla letteratura norrena l'acceso dibattito sulla possibilità di suddividere il corpus delle saghe islandesi in generi distinti e sui criteri tassonomici adottabili a tal scopo ha costituito uno dei punti critici di maggior rilievo della ricerca a livello internazionale⁹. Non potendo discutere a fondo la questione nello spazio limitato di questo contributo, mi limiterò ad alcune osservazioni essenziali.

L'utilizzo del termine *genere* in questo contesto va inteso in senso diverso rispetto all'accezione classica, caratterizzata da un approccio di tipo normativo. In estrema sintesi, credo che le riflessioni sul concetto di genere nell'ambito degli studi medievistici formulate da H. R. Jauss nel celebre saggio sull'argomento¹⁰ siano applicabili in modo proficuo anche al caso delle saghe islandesi. Secondo la proposta di Jauss, i generi non andrebbero intesi come classi in senso logico bensì come «Gruppen oder historische Familien»¹¹, soggette al mutamento nel corso del tempo. Tra i fattori in grado di generare tale mutamento c'è l'interazione tra i generi stessi, da cui scaturisce una (potenziale) ridefinizione delle caratteristiche di ognuno di essi, tra variazione, ampliamento e correzione ('Variation', 'Erweiterung', 'Korrektur')¹². È altresì interessante notare che lo stesso Jauss fa riferimen-

⁹ Si vedano, a tal proposito, LÖNNROTH 1975, HARRIS 1975, FERRARI 1994 e QUINN 2006. Sulla definizione dei criteri tassonomici per la suddivisione delle saghe in generi si veda soprattutto SCHIER 1970.

¹⁰ JAUSS 1977.

¹¹ JAUSS 1977 (p. 303).

¹² Ivi, p. 339.

to all'importanza degli studi dei formalisti russi per una migliore comprensione delle dinamiche di sviluppo di un sistema letterario, soprattutto per quanto riguarda proprio lo studio dei generi letterari¹³. Ciò costituisce un interessante punto di convergenza con l'architettura concettuale della teoria polisistemica e può pertanto contribuire a sviluppare ulteriori riflessioni sull'applicazione di tale teoria allo studio delle letterature medievali.

Partendo da queste premesse metodologiche, è pertanto possibile suddividere il corpus delle saghe islandesi in diversi generi (e in alcuni casi in sottogeneri), definiti sulla base di una serie di caratteristiche comuni, sia sul piano del contenuto, sia su quello dello stile. Fra di essi, nelle riflessioni che verranno proposte in questo contributo si farà riferimento principalmente alle *Íslendingasögur* ('Saghe degli Islandesi'), alle *fornaldarsögur* ('Saghe del Tempo Antico') e alle *riddarasögur* ('Saghe dei Cavalieri'), tradotte e originali¹⁴.

Pertanto le osservazioni che seguono non mirano a proporre un'analisi in alcun modo esaustiva, ma vogliono illustrare, attraverso alcuni esempi, in che modo la teoria polisistemica possa essere applicata allo studio delle saghe islandesi e, più in generale, della letteratura norrena.

A questo punto occorre spostare il discorso sul piano delle relazioni intersistemiche, ossia tra diversi sistemi dello stesso polisistema culturale. Credo che l'intersezione tra le gerarchie del sistema letterario e quello sociale ipotizzata da Even-Zohar, a cui s'è fatto cenno poc'anzi, costituisca un presupposto di grande importanza per analizzare in modo proficuo il rapporto esistente tra lo sviluppo della letteratura islandese medievale e il mutamento degli assetti politici e sociali che si verifica a partire dalla fine dell'indipendenza dell'isola e il conseguente inglobamento nei possedimenti della Corona norvegese, nel biennio 1262-1264. Il radicale cambiamento seguito alla fine della *Sturlungaöld* ('epoca degli Sturlungar') corrisponde grosso modo a un nuovo scenario letterario, caratterizzato da una spiccata predilezione per i generi in cui la componente del fantastico e del meraviglioso, nelle sue multiformi declinazioni, è preponderante. A ciò si accompagna, come si avrà modo di osservare in seguito, un rinnovamento di generi preesistenti quali le *Íslendingasögur* e le *fornaldarsögur*. Com'è noto, l'affermazione di generi come le stesse *fornaldarsögur* e le *riddarasögur*,

¹³ Cfr. JAUSS 1977 (pp. 354-356).

¹⁴ Sui generi della saga islandese cfr. SCHIER 1970.

tradotte e originali, è stata a lungo considerata dalla critica come il risultato di un impoverimento del gusto rispetto alla stagione di fioritura delle *Íslendingasögur*, ritenute invece il prodotto di maggior spicco e genuinità dell'arte dell'affabulazione islandese¹⁵. A partire dagli Anni Settanta del secolo scorso, quei generi della letteratura islandese, fino a quel momento bersaglio degli strali della critica, cominciarono a essere rivalutati secondo parametri d'analisi appropriati, e non più sulla base del confronto, per molti versi improprio, con le *Íslendingasögur*.

Per poter capire le ragioni e le dinamiche della svolta che sul piano letterario ha portato all'affermazione dei generi *fantastici* occorre tenere in debita considerazione i cambiamenti intervenuti nel contesto socio-politico dell'Islanda.

In particolare, dal punto di vista della teoria polisistemica, l'affermazione delle *riddarasögur* e delle *fornaldarsögur* è da leggersi alla luce dell'introduzione di un nuovo repertorio¹⁶, caratterizzato da un interesse preponderante verso la regalità e l'ideologia cortese che si radicò dapprima in Norvegia grazie all'iniziativa di Hákon Hákonarson (1217-1263) e che da qui raggiunse l'Islanda, come attesta la cospicua presenza di manoscritti islandesi contenenti copie delle traduzioni di romanzi cavalleresco-cortesi di origine francese. Proprio le *riddarasögur* tradotte¹⁷ contribuirono in maniera decisiva a introdurre temi e stilemi nuovi, caratteristici del mondo della *courtoisie* e della sua rappresentazione sul piano finzionale, nel sistema letterario nordico occidentale. Fu infatti grazie alla traduzione dei capolavori di Chrétien de Troyes e di alcune *chansons de geste* in norreno che l'orizzonte narrativo delle saghe si ampliò notevolmente, giungendo ad includere come elemento costitutivo del rinnovato *modus narrandi* il tema della *queste*, che a sua volta divenne fonte di descrizioni di luoghi e di oggetti mirabili, a cavallo tra fantasia e realtà trasfigurata. La funzione di rinnovamento del canone assolta dalle *riddarasögur* tradotte, che introdussero un repertorio primario (ossia innovativo), è provata dal fatto che, in

¹⁵ Cfr. MITCHELL 1991 (pp. 32-43).

¹⁶ Per repertorio si intende «the aggregate of rules and materials which govern both the making and handling, or production and consumption, of any given product» EVEN-ZOHAR 1997 (p. 19). D'ora in avanti il termine repertorio verrà impiegato secondo l'accezione tecnica definita da Even-Zohar.

¹⁷ Per una sintetica introduzione alle *riddarasögur* tradotte si rimanda a GLAUSER 2005.

seguito all'immissione di questi testi nel polisistema letterario nordico occidentale, e in particolare in quello islandese, anche alcuni dei generi preesistenti vennero ridefiniti attraverso l'introduzione di temi e stilemi tipici delle Saghe dei Cavalieri tradotte. È questo il caso delle *fornaldarsögur* e delle *Íslendingasögur*, come accennato in precedenza. L'interazione con le *riddarasögur* tradotte produce un ampliamento delle Saghe del Tempo Antico attraverso l'adozione di temi e stilemi cavallereschi: da questa commistione, che riguarda anche altre fonti di influenza, nascono le cosiddette *Abenteuersagas*, che conservano le caratteristiche spazio-temporali delle *Wikingersagas* e delle *Heldensagas* – ossia i due sottogeneri ritenuti più antichi delle *fornaldarsögur* – ma le integrano con elementi nuovi, tratti dalle *riddarasögur* tradotte. Inoltre è interessante notare che anche quelle Saghe del Tempo Antico che per materia trattata sono considerate fra le più antiche del genere – come la *Völsunga saga*, la *Hervarar saga* e la *Hrólfs saga kraka* – presentano interessanti tratti cortesi, derivati dalla loro messa per iscritto in un momento in cui il repertorio cortese aveva una posizione dominante nel sistema.

Anche nel caso delle *Íslendingasögur* si nota un parziale mutamento della cifra stilistica in seguito all'interazione con i generi in cui l'incidenza del fantastico è preponderante. Numerose saghe dedicate alla storia dell'isola tra la colonizzazione e l'avvento del cristianesimo – ossia il periodo in cui le Saghe degli Islandesi sono di norma ambientate – scritte dopo la perdita dell'indipendenza si caratterizzano per una maggiore permeabilità nei confronti di stilemi e moduli narrativi di recente importazione (e pertanto tendenzialmente estranei alla fase più antica delle *Íslendingasögur*), derivati essenzialmente dal modello delle *Märchensagas*¹⁸.

A rendere ancora più interessante il mondo delle saghe dalla prospettiva polisistemica è la presenza di un cospicuo numero di testi ibridi, ossia caratterizzati dalla commistione di modalità narrative caratteristiche di generi diversi. Se è vero che da un lato è corretto affermare che la saga come macrogenere presenta una certa multimodalità stilistica – per cui è improprio e fuorviante parlare dell'esistenza di generi puri –, è altresì vero che in alcuni testi il grado e le caratteristiche di ibridazione sono particolarmente

¹⁸ Con il termine *Märchensagas* si fa riferimento alle *Abenteuersagas* e alle *riddarasögur* tradotte, che per molti versi presentano interessanti analogie stilistiche e narrative. Cfr. GLAUSER 1983.

interessanti. Ad esempio, nel caso di alcune *riddarasögur* originali, come la *Samsons saga fagra*¹⁹, la *Vilmundar saga viðutan* e la *Ála flekks saga*, i punti di convergenza con l'universo diegetico delle *Abenteuersagas* sono numerosi. Ancora più interessanti sono i casi in cui l'ibridazione coinvolge modelli narrativi più distanti, come le *fornaldarsögur* e le *Íslendingasögur*. Basti citare, a tal proposito, la *Grettis saga Ásmundarsonar* e la *Bárðar saga Snæfellsáss*, entrambe esempi di Saghe degli Islandesi, composte dopo l'annessione dell'Islanda alla Norvegia, in cui si nota l'influenza delle *fornaldarsögur*. D'altro canto, esistono esempi di Saghe del Tempo Antico costruite in parte sul modello delle Saghe degli Islandesi, come nel caso della *Áns saga bogsveigis*²⁰. Ciò che sembra essere determinante nell'adozione di un modello diverso rispetto a quello prevalente in una data saga è il mondo finzionale che si intende descrivere. Laddove i mondi finzionali sono più d'uno, come nel caso di molti testi ibridi, la multimodalità sembra essere più cospicuamente presente.

Questa situazione di crescente ibridazione tra generi può essere letta come l'esito di una competizione per l'occupazione del centro del sistema letterario. Tuttavia non è sufficiente limitarsi ad osservare quanto accade a livello dell'interazione intrasistemica. Per capire le ragioni delle dinamiche letterarie, e in particolare il prevalere di determinati generi su altri, occorre infatti osservare quanto accade in altri sistemi, come ad esempio quello sociale e quello politico. La produzione e la fruizione di testi letterari in Islanda è infatti supportata e promossa da gruppi sociali che vedono in essi non solo una fonte di intrattenimento ma anche uno strumento di autopromozione e di autorappresentazione, analogamente a quanto accade nel resto d'Europa nel corso del Medioevo. Sono infatti quelli che Even-Zohar definisce i circoli dominanti a favorire la canonizzazione di determinati generi del polisistema letterario, prevalentemente sulla base della loro funzione, non esclusiva, di strumenti da utilizzare per agire in ambito sociale, ossia per avere accesso a maggiori risorse, a loro volta presupposto dell'esercizio del potere²¹. Che le saghe esprimessero anche preoccupazioni e interessi legati alla committenza, è un aspetto su cui si registra ormai un ampio consenso nella critica internazionale. La densità ideologica di molte

¹⁹ Sulla *Samsons saga fagra* come testo ibrido si rimanda a TORFI TULINIUS 1994.

²⁰ Sull'intera questione si rimanda a ROWE 1993.

²¹ Sul ruolo della letteratura come strumento si veda EVEN-ZOHAR 2002.

saghe, appartenenti a generi diversi, è stata messa in evidenza a più riprese da diversi studiosi (GLAUSER 1983; TULINIUS 2002; AXEL KRISTINSSON 2003). Ciò che è interessante notare è che la crescente complessità che caratterizza il sistema letterario in termini di generi attestati è legata a doppio filo ai rivolgimenti che riguardano la struttura sociale dell'isola. In particolare, come s'è accennato in apertura di questo contributo, la fine del periodo che nella storiografia islandese è noto come *þjóðveldi* (o *Commonwealth*, secondo la terminologia internazionale) è segnato da importanti modificazioni degli assetti sociali e politici che, a livello intersistemico, riguardano anche le dinamiche caratterizzanti lo sviluppo del sistema letterario. Con l'inglobamento dell'isola nei possedimenti della Corona norvegese viene meno una struttura sociale costruita attorno al potere dei *goðar* che lascia il posto ad una nuova architettura, caratterizzata dall'introduzione dell'aristocrazia di servizio in funzione di rappresentanza delle istanze del re di Norvegia in Islanda. In questo modo cambiano anche i meccanismi di accesso alle posizioni di prestigio. Ad esempio, per poter far parte del seguito del re era necessario dimostrare la propria discendenza dalle famiglie di *goðar*, di centrale importanza nella precedente storia dell'isola, oltre che il buono stato delle proprie finanze²². Il primo di questi requisiti rendeva particolarmente importante il legame con il recente passato. La nuova élite, composta dai discendenti dei *goðar* e da coloro che detenevano il controllo del commercio di *skreið*, la principale risorsa del nuovo corso dell'economia islandese, ricorre alla letteratura come strumento di legittimazione delle proprie aspirazioni a posizioni di prestigio e di rappresentazione della scala di valori in cui si riconosce. Ne è prova il fatto che molti dei manoscritti che contengono principalmente *riddarasögur* provengono dai Vestfirðingar ('fiordi occidentali'), importante zona di pesca in cui erano localizzate le residenze della nuova aristocrazia islandese²³. La composizione eterogenea dell'élite²⁴ solleva alcuni interrogativi rilevanti riguardo al nesso tra le caratteristiche della nuova élite e quelle del sistema letterario islandese-

²² Cfr. JÓN VIÐAR SIGURÐSSON 1995 (pp. 157-159).

²³ Cfr. GLAUSER 1983 (pp. 75-76).

²⁴ «Sozialer Träger war, soweit man dies dokumentieren kann, vielmehr die neue, durch die um 1300 einsetzenden sozialen und ökonomischen Veränderungen reich gewordene, dünne Schicht von Kleinadligen, hohen Klerikern, Großbauern und Fischereiunternehmern» (*ivi*, p. 77).

se tardomedievale. È plausibile pensare che la promozione delle *fornaldarsögur* – anche nella forma rinnovata delle *Abenteuersagas* – e delle *riddarasögur*, che costruiscono mondi finzionali diversi, rispecchi interessi diversi dei nuovi detentori del potere, conformemente alla diversa estrazione degli stessi? E in che misura le *Íslendingasögur* recenziori – su cui l'attenzione della critica si è concentrata in misura decisamente minore rispetto a opere come la *Egils saga* e la *Njáls saga* – sono utilizzate in funzione ideologica, come strumenti di legittimazione delle aspirazioni al potere? In questo quadro di sviluppo letterario, quali sono quelle che Even-Zohar definisce *canonizing agencies*, ossia le istanze in grado di determinare la legittimità e il successo di un genere nel contesto socio-culturale in cui è collocato?

Queste sono alcune delle domande a cui, a mio avviso, l'adozione della teoria polisistemica come metodo di lavoro può contribuire a fornire risposte plausibili. Gli spunti di riflessione contenuti in questo contributo non hanno altra pretesa se non quella di creare interesse verso un'architettura teorica e metodologica che ha saputo rinnovare in maniera proficua gli studi sulla traduzione come parte di un polisistema culturale, nella convinzione che essa sia applicabile allo studio dell'interazione tra i generi. Credo che soprattutto attraverso un rinnovamento degli strumenti d'indagine – superando i confini disciplinari, spesso troppo angusti – le nostre conoscenze relative al Medioevo islandese potranno essere messe alla prova e approfondite.

Bibliografia

- AXEL KRISTINSSON, *Lords and Literature. The Icelandic Sagas as Political and Social Instruments*, in «Scandinavian Journal of History», 28,1 (2003), 1-17.
- BARNES Geraldine, *Romance in Iceland*, in Margaret Clunies Ross (ed.), *Old Icelandic Literature and Society*, Cambridge 2000, 266-286.
- EVEN-ZOHAR Itamar, *Polysystem Theory*, in «Poetics Today», 11,1 (1990), 9-26.
- EVEN-ZOHAR Itamar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in «Poetics Today», 11, 1 (1990), 45-51.
- EVEN-ZOHAR Itamar, *Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research*, in «Canadian Review of Comparative Literature», XXIV, 1 (1997), 5-34.
- EVEN-ZOHAR Itamar, *Literature as Goods, Literature as Tools*, in «Neohelicon» XXIX (2002), 75-83.

- FERRARI Fulvio, *La Þorsteins saga Víkingssonar e la questione dei generi*, in «Studi nordici», 1 (1994), 11-23.
- FERRARI Fulvio, *Qgmundr: The Elusive Monster and Medieval 'Fantastic' Literature*, in M. E. Ruggerini (cur.), *Studi anglo-norreni in onore di John S. McKinnell. 'He hafað sundorgecynd'*, CUEC, Cagliari 2009, 365-377.
- GLAUSER Jürg, *Isländische Märchensagas: Studien zur Prosaliteratur im spätmittelalterlichen Island*, Basel und Frankfurt 1983.
- GLAUSER Jürg, *Romance (Translated riddarasögur)*, in Rory McTurk (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford 2005, 372-387.
- HARRIS Joseph, *Genre in the Saga Literature: A Squib*, in «Scandinavian Studies», 47,4 (1975), 427-436.
- JAUSS Hans Robert, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München 1977, 327-358.
- JÓN VÍÐAR SIGURÐSSON, *The Icelandic Aristocracy after the Fall of the Free State*, in «Scandinavian Journal of History», XX (1995), 153-166.
- LÖNNROTH Lars, *The Concept of Genre in Saga Literature*, in «Scandinavian Studies», 47:4 (1975), 419-426.
- MITCHELL Stephen A., *Heroic Sagas and Ballads*, Cornell University Press, Ithaca 1991.
- QUINN Judy, *Interrogating Genre in the fornaldarsögur. Round-Table Discussion*, in «Viking and Medieval Scandinavia» 2 (2006), 275-295.
- PHELPSTEAD Carl, *Holy Vikings: Saints' Lives in the Old Icelandic Kings' Sagas*, Mrt, Tempe 2007.
- ROWE Elizabeth Ashman, *Generic Hybrids: Norwegian 'Family' Sagas and Icelandic 'Mythic-Heroic' Sagas*, in «Scandinavian Studies», 66 (1993), 539-554.
- SCHIER Kurt, *Sagaliteratur*, Stuttgart 1970.
- SHUTTLEWORTH Mark, *Polysystem Theory*, in M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York 1998, 176-179.
- TORFI TULINIUS. *Landfræði og flokkun fornsagna*, in «Skáldskaparmál», I (1990), 142-256.
- TORFI TULINIUS. *The Matter of the North: The Rise of Literary Fiction in Thirteenth-Century Iceland*, University Press of Southern Denmark, Odense 2002.
- TORFI TULINIUS, *Kapital, felt, illusio. Kan Bourdieus sociologi hjelpe til at forstå litteraturens udvikling i middelalderens Island?*, in «Maal og Minne», (2004a), 1-20.
- TORFI TULINIUS, *Skáldið í skriftinni. Snorri Sturluson og Egils saga*, Reykjavík 2004b.
- TORFI TULINIUS, *Pierre Bourdieu and Snorri Sturluson. Chieftains, Sociology and the Development of Literature in Medieval Iceland?*, in J.G. Jørgensen (red.), *Snorres Edda i europeisk og islandsk kultur*, Reykholt 2009, 47-71.

- WANNER Kevin, *Snorri Sturluson and the Edda: The Conversion of Cultural Capital in Medieval Scandinavia*, University of Toronto Press, Toronto 2008.
- WAUGH Robert, *Saint Magnús's Fame in Orkneyinga saga*, in «Journal of English and Germanic Philology», 102, 2 (2003), 163-187.

PER UN APPROCCIO INTERDISCIPLINARE
ALLO STUDIO DELLE SAGHE

UN BILANCIO E QUALCHE PROPOSTA

di
Fulvio Ferrari
Trento

Il compito che mi sono assunto con questo breve intervento è in realtà assai complesso e non potrà essere svolto, nell'occasione presente, che in modo parziale e schematico. Non mi sembra tuttavia privo di interesse il tentativo di individuare almeno alcune linee generali lungo le quali lo studio delle saghe islandesi si è sviluppato nel corso della storia, avvalendosi di strumenti metodologici diversi a seconda degli obiettivi che le diverse generazioni e le diverse scuole di studiosi si sono posti. Una riflessione, per quanto abbozzata, sulla relazione tra il contesto storico in cui le ricerche hanno avuto luogo in passato, gli obiettivi delle ricerche stesse e la scelta degli strumenti metodologici impiegati mi sembra possa contribuire, inoltre, a chiarire il contesto in cui hanno luogo le *nostre* ricerche, l'inventario metodologico cui facciamo ricorso e gli obiettivi scientifici, e più generalmente culturali, che motivano e conferiscono senso al nostro lavoro.

La prima questione di cui è necessario tenere conto, in questa riflessione, riguarda la definizione stessa di *saga*. Alla domanda, in apparenza piuttosto semplice, *che cos'è una saga*, diverse epoche storiche hanno dato infatti risposte – implicite o esplicite – radicalmente divergenti. Quando, nei primi secoli dell'era moderna, la letteratura norrena è stata fatto oggetto, in Scandinavia, di un sistematico lavoro di edizione, traduzione e appropriazione nel contesto di una politica di pianificazione culturale¹ condotta dai regni di Danimarca e Svezia ai fini di legittimazione e glorificazione di una recentemente acquisita potenza politica, militare ed economica, le saghe –

¹ Sul concetto di pianificazione culturale si veda EVEN-ZOHAR 2005 (pp. 77-96).

anche le più fantastiche – sono state considerate in primo luogo come preziose e credibili testimonianze sul passato dei popoli nordici². La difficoltà di armonizzare informazioni tra loro contraddittorie e di collocare sulla linea cronologica eventi appartenenti al piano del mito, della leggenda o dell'invenzione narrativa hanno condotto a complesse architetture storiografiche quali, ad esempio, l'imponente *Historia rerum Norvegiarum* di Thormodus Torfæus, pubblicata in quattro volumi a Copenaghen nel 1711.

Un netto cambiamento di prospettiva ha luogo con la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo: per i filosofi e i poeti romantici, la letteratura norrena rappresenta in primo luogo un repertorio di miti e di racconti in cui si esprime l'anima delle nazioni germaniche. Nel momento stesso in cui viene messa in rilievo e valorizzata la natura narrativa dei testi norreni, tuttavia, se ne afferma anche l'insufficienza proprio in quanto creazioni letterarie. Testimoni di una fase storica aurorale dei popoli di lingua germanica, depositarie di un patrimonio di narrazioni e di motivi che devono essere recuperati come elemento vitale e fondante delle moderne identità nazionali, saghe, Edda e composizioni poetiche della Scandinavia medievale vengono sottoposte a un processo di elaborazione e di adeguamento alla moderna concezione di letteratura per poter soddisfare il gusto del pubblico dell'epoca: più che dalla lettura dei carmi eddici, della *Völsunga saga* o dello stesso *Nibelungenlied*, ai lettori tedeschi del primo Ottocento, la materia nibelungica è arrivata così soprattutto tramite la mediazione della trilogia drammatica *Der Held des Nordens* di Friedrich de la Motte Fouqué (1808-1810) e delle successive rielaborazioni della leggenda³, così come la conoscenza della *Friðþjófs saga frækna* è stata mediata, sia per quanto riguarda il pubblico svedese sia – grazie alle numerose traduzioni – per quanto riguarda quello internazionale dalla *Frithiofs saga* di Esaias Tegnér (1825).

Negli stessi decenni in cui teorici e poeti romantici si appropriavano della tradizione letteraria norrena, e in stretta connessione con questo processo di riscoperta e di acquisizione, si affermava però anche nell'ambito

² Per un sintetico quadro della riscoperta e della diffusione della letteratura norrena a partire dalla prima Età moderna si veda VÉSTEINN ÓLASON 2004.

³ Sui modi della ricezione della letteratura norrena in Germania tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento cfr. FERRARI 2004.

degli studi sull'antichità e sul medioevo scandinavo – e più in generale germanico – il metodo scientifico di indagine filologica. Questo nuovo approccio scientifico non si limitava a stabilire delle procedure trasparenti e verificabili, almeno nelle intenzioni, per la ricostruzione delle fasi più antiche dei testi, tendenzialmente fino alla ricostruzione degli originali o, almeno, degli archetipi. L'introduzione di una chiara metodologia ecdotica, per quanto oggi possa apparire per molti versi superata⁴, rappresenta indubbiamente uno degli apporti maggiormente determinanti e durevoli che la filologia di inizio Ottocento ha dato allo studio dei testi norreni, ma a quegli stessi anni risale anche la delineazione di altri interessi e metodi di analisi che si sono mantenuti vivi e produttivi per tutta l'epoca successiva, fino ai nostri giorni. In estrema sintesi possiamo dire che da allora le saghe islandesi sono state considerate secondo tre diversi punti di vista: come documenti storici, come documenti culturali e come testi letterari. Questi diversi modi di considerare le saghe, naturalmente, si sono intrecciati nel corso di tutta la storia degli studi scandinavi, portando a risultati di grande importanza, ma anche dando origine a notevoli ambiguità.

Studiare le saghe al fine di ricostruire la storia dei popoli nordici è operazione del tutto legittima e, per diversi aspetti, proficua. Questo tipo di indagine ha però condotto, in passato, a operare una distinzione tra saghe credibili e saghe inaffidabili, spostando poi questa distinzione dal piano della valutazione dell'utilizzabilità dei testi ai fini della ricostruzione storica a quello della valutazione della loro qualità letteraria, postulando una superiorità dei testi storicamente affidabili in quanto espressione di una civiltà vitale, organicamente legata alla propria memoria storica e aliena da influenze straniere.

Un discorso analogo vale per quanto riguarda lo studio delle saghe come documenti della cultura scandinava antica e medievale. A lungo, infatti, l'interesse degli studiosi si è concentrato non tanto sulla relazione intercorrente tra le saghe e il sistema culturale che le ha prodotte e di cui sono parte – e dunque il sistema culturale dell'Islanda cristiana basso-medievale, soprattutto nei secoli XIII-XV – ma sui *relitti* culturali conservati all'interno delle saghe. In quest'ottica, dunque, i testi narrativi del medioevo islandese

⁴ Sulla discussione relativa ai metodi di edizione dei testi medievali si rimanda qui a FERRARI-BAMPI 2009b e, più specificamente sulla questione dell'edizione dei testi nordici antichi, a FERRARI-BAMPI 2009a.

sono stati studiati soprattutto al fine di ricostruire specifici sottosistemi culturali (in particolare la religione e il diritto) parti di un sistema culturale complessivo che si era ormai profondamente modificato, all'epoca della composizione delle saghe, in seguito a un complesso di eventi storici di portata epocale: la conversione al Cristianesimo, la formazione delle monarchie nordiche, la stessa evoluzione politica in senso oligarchico dell'Islanda e, quindi, la sua annessione allo stato norvegese, per non citare che i più macroscopici. Questo ovviamente non significa né che lo studio delle saghe al fine di ricostruire la civiltà nordica pre-cristiana sia illegittimo né che non abbia prodotto validi risultati. Mi sembra però necessario sottolineare qui come, anche nel caso delle saghe, si sia spesso verificato quello che Tolkien denunciava a proposito degli studi su *Beowulf*: invece di prendere in considerazione l'edificio (letterario) costruito in parte con pietre appartenenti a più antichi edifici crollati, di domandarsi quale fosse la sua funzione e il suo valore, si è spesso proceduto a demolire l'edificio per cercare di riedificare quelli, ormai perduti, da cui le pietre di costruzione erano state ricavate⁵. Anche questo genere di studi, inoltre, ha a volte contribuito a provocare una confusione dei piani di valutazione, per cui le saghe che non testimoniano antichi e autentici elementi culturali, utili alla delineazione della civiltà nordica pre-cristiana, sono state giudicate prive di valore e, non infrequentemente, non interessanti per l'analisi filologica, letteraria o storico-culturale.

⁵ «Un uomo ereditò un campo in cui si ergeva un cumulo di vecchie pietre, parte di un antico edificio. Alcune di queste pietre erano già state usate per costruire la casa in cui egli viveva, non lungi dall'antica magione dei suoi padri. Delle restanti, egli ne prese una parte per costruire una torre. Ma i suoi amici si accorsero a un certo punto (e senza preoccuparsi di salir le scale) che queste pietre in precedenza erano state parte di un edificio più antico. Così essi gettarono la torre a terra, non senza fatica, per cercare incisioni e iscrizioni nascoste, o per scoprire da dove i remoti antenati dell'uomo si erano procurati il materiale da costruzione. Alcuni, sospettando l'esistenza di un deposito sotterraneo di carbone, cominciarono a scavare per cercarlo, dimenticando anche le pietre. Tutti quanti dicevano: «La torre è estremamente interessante». Ma dicevano anche (dopo averla rasa al suolo): «Che disordine c'è qui!» E anche gli stessi discendenti dell'uomo, che avrebbero ben potuto considerare quel che egli era stato sul punto di fare, furono uditi mormorare: «È un tipo così strambo! Pensa, usare queste antiche pietre solo per costruire una torre del tutto insensata! Perché non ha restaurato la vecchia casa? Non aveva il senso delle proporzioni!». Ma dalla cima di quella torre l'uomo era stato in grado di spingere lo sguardo sino al mare» (TOLKIEN, trad. 2000, p. 31).

Una certa ambiguità, infine, ha a lungo caratterizzato gli studi a carattere più strettamente letterario – con ricadute anche sulla pratica ecdotica – riguardanti le saghe. Se infatti questi testi sono stati vagliati e classificati dagli storici, dagli studiosi di religione e da quelli di diritto sulla base della loro utilità al fine di ricostruire contesti sociali e simbolici più antichi, gli storici della letteratura hanno spesso fatto ricorso a criteri altrettanto estrinseci, assumendo il gusto letterario prevalente nella loro epoca come elemento di valutazione e di gerarchizzazione. Formatisi in un'epoca dominata dalle correnti realiste, storiciste e naturaliste, gli studiosi della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento hanno adottato il criterio del maggiore o minore realismo per costruire una gerarchia di testi in cui le saghe a carattere più nettamente fantastico venivano relegate nella posizione più bassa. Questa gerarchia, inoltre, veniva proiettata sull'ipotetico pubblico delle saghe, ipotizzando che le saghe meno realistiche dovessero soddisfare il gusto dei ceti sociali più bassi e più rozzi. Il prevalere del gusto per il fantastico e per l'esotico, a partire dalla fine del XIII secolo, non poteva dunque che rappresentare un fenomeno di decadenza culturale e, vista la coincidenza cronologica, se ne attribuiva la causa all'annessione dell'Islanda al regno di Norvegia⁶.

Fin dagli inizi dello studio scientifico delle saghe, dunque, diversi ambiti disciplinari sono stati coinvolti e diversi metodi di indagine applicati, a seconda degli interessi prevalenti negli studiosi. Questa intersezione di quadri interpretativi è stata senz'altro determinante per il progresso degli studi sulle saghe e sulla letteratura norrena più in generale. Gli aspetti che oggi ci appaiono maggiormente criticabili nella ricerca del XIX e, in parte, del XX secolo nascono, tuttavia, da una insufficiente chiarezza epistemologica: senza una discussione sulla natura della saga e sulla sua funzione nel sistema

⁶ È questo genere di considerazioni a indurre oggi a utilizzare con prudenza un'opera – che pur resta fondamentale – quale la storia della letteratura norrena di Finnur Jónsson (FINNUR JÓNSSON 1894-1902). Le valutazioni estetiche derivanti da criteri estrinseci o da giudizi anacronistici hanno influenzato profondamente non solo la letteratura scientifica, ma anche la più ampia ricezione dei testi norreni nell'ambito della cultura letteraria moderna, tanto che le vediamo accettate e perpetuate da uno scrittore tutt'altro che ostile al fantastico, all'invenzione paradossale e al gioco letterario quale Jorge Luis Borges: «Nel secolo XIII la popolarità del genere [saga] induce molti alla falsificazione di saghe 'antiche'; questi libri apocrifi amplificano alcuni tratti genuini o sono invenzioni irresponsabili. Il loro merito letterario è nullo» (BORGES, trad. 1984, p. 130).

culturale dell'Islanda medievale è inevitabile che criteri estrinseci e spesso anacronistici si sovrappongano all'analisi e ne condizionino i risultati.

Un cambiamento e un rinnovamento negli studi sulle saghe si sono verificati, intorno alla metà del secolo scorso, in conseguenza di alcuni apporti teorici fortemente innovativi e dell'incontro con altri campi di indagine. Una figura chiave, in questo processo di innovazione, è stata senza dubbio quella del filologo islandese Sigurður Nordal (1886-1974): in particolare con lo studio dedicato alla *Hrafnkels saga Freysgoða* (SIGURÐUR NORDAL 1940); lo studioso affermava con forza il carattere di creazioni in primo luogo letterarie delle saghe, da un lato dando inizio a un dibattito vivace quanto proficuo per la chiarificazione del concetto stesso di *saga*, dall'altro aprendo la strada all'applicazione alle saghe di metodi di analisi che si erano venuti affinando nel contesto degli studi letterari⁷. L'utilizzazione dell'inventario concettuale e metodologico dello strutturalismo (si vedano ad esempio i contributi di VAN DEN TOORN 1958, 1961 e 1962) inseriva così lo studio delle saghe islandesi nella discussione generale sul testo letterario, con tutti i vantaggi che tale ampliamento di prospettiva comportava, e in questo modo apriva anche questo specifico ambito di studi agli sviluppi che il dibattito sullo strutturalismo avrebbe in seguito generato⁸. L'insistenza sul carattere letterario delle saghe, d'altro canto, poneva la questione dei modelli cui i loro autori si sarebbero ispirati nell'importare nel mondo nordico modalità di comunicazione che, fino a quel momento, gli erano state estranee. La letteratura antico-nordica, e specificamente islandese, veniva così ripensata nel contesto degli interscambi culturali dell'Europa medievale, contribuendo a intensificare ulteriormente la collaborazione tra studiosi della tradizione nordica e studiosi delle altre tradizioni europee.

Un contributo di importanza altrettanto fondamentale per il rinnovamento degli studi sulle saghe islandesi è venuto anche da un ambito lontano dagli interessi e dall'approccio di Sigurður Nordal e dalla *Scuola islandese*: la pubblicazione, nel 1960, di *The Singer of Tales* di Albert B. Lord riapriva su basi nuove la discussione sulla trasmissione orale e portava a

⁷ Per una sintesi del dibattito scientifico sulle saghe islandesi nei decenni successivi al Secondo dopoguerra si veda HALLBERG 1972.

⁸ Sull'influenza dell'approccio strutturalista sullo studio delle saghe si veda LÖNNROTH 2007.

conoscenza dell'intera comunità scientifica i risultati di una ricerca avviata già dagli anni Trenta dal maestro di Lord, Milman Parry. Le ipotesi avanzate da Parry e Lord, circolanti sotto la definizione *oral-formulaic theory*, possono apparire del tutto incompatibili con l'approccio della *Scuola islandese*: se infatti quest'ultima pone l'accento sulla consapevole costruzione letteraria delle saghe come testi scritti, i sostenitori della *oral-formulaic theory* concentrano la loro attenzione sul farsi e il modificarsi del testo nel momento della sua comunicazione orale. L'incontro tra questi due ordini di riflessioni, tuttavia, si è rivelato assai utile per il progresso degli studi nel nostro campo di indagine. Se è infatti innegabile che le saghe a noi pervenute sono testi letterari, frutto di un consapevole lavoro di costruzione testuale, è altrettanto vero che non solo questi testi nascono dall'introduzione della cultura della scrittura in un contesto sociale e culturale fino a quel momento dominato dall'oralità, ma anche che continuano a circolare grazie alla lettura pubblica ad alta voce, e che l'esistenza di diverse versioni di una stessa *saga*, di una stessa storia, testimoniano come il testo fosse tutt'altro che *fissato*, stabile, anche nella società islandese dell'epoca successiva alla Conversione e all'introduzione della cultura scritta di matrice latina. Lo studio della *saga* come oggetto semiotico implica dunque un'analisi sia della sua struttura testuale sia della sua finalità comunicativa, del suo ruolo nel contesto sociale e culturale di comunicazione⁹.

La forte consapevolezza che studiare le saghe significa in primo luogo analizzare dei testi letterari, inseparabili però dai loro contesti di composizione, di comunicazione e di ricezione, ha fatto sì che negli ultimi decenni del secolo scorso il nostro campo di ricerca si aprisse alla sperimentazione delle nuove proposte metodologiche via via avanzate e discusse nel più ampio ambito degli studi letterari e culturali. Il superamento, in questo ambito, dell'atteggiamento, comune a molti studiosi di scuola strutturalista, che tendeva a isolare il testo letterario dalla cultura che lo aveva prodotto e da quella (o quelle) in cui era circolato, ha del resto facilitato in modo sostanziale il dialogo tra gli studiosi di letterature e culture moderne e quelli delle letterature medievali, che per tradizione di studi e, in larga mi-

⁹ Per quanto riguarda il dibattito sul ruolo svolto da oralità e scrittura nella formazione e nello sviluppo del genere *saga* si veda MITCHELL 1991 (pp. 1-7) e 2001 (pp. 168-172). Sull'influenza dell'*oral-formulaic theory* sugli studi di ambito nordico si vedano le sintetiche notazioni in LORD 1986 (p. 475).

sura, per le esigenze stesse dell'interpretazione, avevano sempre studiato i loro testi in stretta connessione con le condizioni storiche di produzione e di trasmissione.

Non è possibile, naturalmente, dare qui conto dell'insieme di proposte metodologiche che, negli ultimi decenni del secolo scorso e nel primo decennio dell'attuale, hanno notevolmente allargato lo spettro degli studi sulle saghe islandesi, dando vita a un panorama scientifico contrassegnato da grande ricchezza di approcci e di interessi e da una, per molti versi sorprendente, vitalità¹⁰. Mi limiterò dunque a segnalare le linee di indagine a mio parere più interessanti recentemente emerse, consapevole della soggettività e della discutibilità di una tale selezione. Mi sembra inoltre necessario sottolineare, da un lato, come queste nuove proposte metodologiche non rappresentino mai una pura e semplice applicazione di una strumentazione teorica formatasi in altri campi di ricerca, ma siano il risultato di un lavoro di trasformazione e di adeguamento alle specificità del nostro terreno di indagine, e, dall'altro lato, come tali proposte non abbiano affatto sostituito i metodi di ricerca tradizionali, ma si siano ad essi affiancati.

Già la riflessione sulle tecniche di composizione e di esecuzione orale aveva posto la questione della relazione tra testo – orale o scritto – e vita sociale, mettendo a confronto i risultati della ricerca filologica con quella antropologica (MITCHELL 2001). L'applicazione alle società moderne di metodi di analisi culturale da parte di nuove correnti critiche quali i *Cultural Studies* e il 'Neostoricismo', *New Historicism*, ha permesso anche nell'ambito degli studi medievali di affrontare con un'ottica nuova l'interrelazione tra produzione dei testi, contesto storico e pratiche sociali. Soprattutto da una riflessione sulle proposte neostoriciste prendono così origine alcuni contributi, a carattere generale, di Stefanie Würth (1999 e 2005)¹¹. La considerazione delle saghe islandesi *in contesto*, in uno studio che mira contemporaneamente a comprendere i testi come prodotti sociali e a ricostruire le pratiche di una società del passato per il tramite dei testi, non poteva che dirigere l'attenzione degli studiosi di saghe anche sul dibattito

¹⁰ Una dimostrazione del progressivo allargamento e arricchimento del dibattito internazionale sulla saga è fornita dai programmi e dagli atti pubblicati delle *international saga conferences*, convegni che, a partire dal 1971, si tengono a scadenza triennale.

¹¹ Per un quadro generale del Neostoricismo si veda l'antologia di contributi scientifici FORTUNATI-FRANCI 1995.

sociologico contemporaneo. Soprattutto la figura del sociologo francese Pierre Bourdieu (1930-2002), che ha fatto della letteratura un oggetto privilegiato di studi, si è dimostrata influente anche nell'ambito della ricerca sulla saga. L'utilizzazione del suo apparato teorico all'interno del nostro campo di ricerca – in particolare i concetti di *capitale culturale*, di *campo letterario*, e di *illusio* – si deve innanzitutto a Torfi Tulinius (si vedano ad esempio TORFI TULINIUS 2004a, 2004b e 2009a) e alla monografia dedicata a Snorri Sturluson da Kevin J. Wanner (WANNER 2008). Mi sembra inoltre doveroso segnalare qui che già nel 2000, Torfi Tulinius faceva uso, nello studio delle saghe, della teoria dei mondi finzionali (TORFI TULINIUS 2000, p. 250), aprendo una linea di ricerca che ho recentemente ripreso in uno studio sul fantastico nelle saghe leggendarie (FERRARI 2009).

Il caso di Torfi Tulinius, che nella sua ricerca fa uso di apparati metodologici assai diversi, a seconda dell'oggetto e della finalità degli studi che conduce¹², ben dimostra come l'attuale indagine sulle saghe islandesi – e sulla letteratura norrena in generale – veda un dialogo aperto tra diverse proposte teoriche, senza che queste si cristallizzino in prese di posizioni rigide ed esclusive. Così, diversi studi testimoniano anche nel nostro ambito di ricerca l'interesse per tematiche indagate e sottoposte a dibattito dai *Gender Studies* – si vedano, ad esempio, ASHURST 2002, CLARK 2005, QUINN 2005 – senza però che tali tematiche rappresentino l'unico campo di indagine degli studiosi che se ne occupano. Tra le proposte di innovazione teorica e metodologica, mi sembra ancora necessario menzionare gli esperimenti di applicazione allo studio della società e della letteratura scandinava medievale dei risultati teorici derivanti dalla *network theory* (GASKINS 2005, KRAMARZ-BEIN 2007). Questo genere di analisi, derivato dalla riflessione di Albert-László Barabási sulle dinamiche di diffusione delle informazioni e dei contatti nelle reti (BARABÁSI 2002), si è rivelato utile sia a indagare le connessioni tra individui e gruppi attraverso cui determinati fenomeni letterari (generi, motivi, tecniche ecc.) si sono diffusi, sia altri fenomeni di interconnessione sociale che permettono di spiegare eventi e comportamenti descritti all'interno dei testi letterari stessi.

La necessità di studiare le saghe come elementi costitutivi e dinamici di un sistema culturale mi sembra ormai acquisita dall'intera comunità degli

¹² Alla teoria psicoanalitica, ad esempio, fa ricorso TORFI TULINIUS 2009b.

studiosi. Questa consapevolezza ha conseguenze significative non solo nell'ambito degli studi a carattere letterario, sociale e antropologico, ma anche sull'analisi linguistica e sulla pratica ecdotica. In ambito linguistico si sono realizzati interessanti esperimenti di applicazione alle saghe della teoria degli atti linguistici e della pragmatica (si vedano, ad esempio, AMORY 1991, BONNER/GRIMSTAD 1996, HEINEMANN 1998, GRIMSTAD/BONNER 2003). In questa linea di ricerca, sono stati fatti oggetti di studio essenzialmente i dialoghi delle saghe e gli atti linguistici compiuti dai loro personaggi. Molto resta da fare, credo, in questo senso. Mi sembra tuttavia necessario che l'indagine vada allargata anche a un'analisi della funzione pragmatica del testo nel suo complesso: un'analisi degli indizi di enunciazione, ad esempio, può contribuire a formulare ipotesi sulla situazione di produzione della saga, sull'atteggiamento ideologico della voce narrante, sulla situazione di comunicazione implicita, sull'effetto perlocutivo desiderato¹³. Tutto questo, naturalmente, non può non tenere conto dell'articolazione sociale e del polisistema culturale dell'Islanda medievale¹⁴, delle modalità di interazione simbolica, delle dinamiche di competizione all'interno dei sottosistemi. L'analisi linguistica risulta così strettamente connessa a quella semiotica e a quella sociologica.

Anche per quanto riguarda l'universo rappresentato nelle saghe credo sia possibile procedere su strade finora poco battute. Da tempo, ormai, sono stati compiuti passi fondamentali per reinterpretare la semantica dei mondi possibili al fine di ricavarne strumenti adeguati all'analisi dei testi letterari (PAVEL, trad. 1992; DOLEŽEL, trad. 1999). Prendere in esame i mondi finzionali delle saghe può permettere di comprendere come elementi appartenenti a diversi strati o a diversi sottosistemi culturali si combinino costruendo il significato complessivo del testo, un significato ampiamente determinato proprio dalla presenza o dall'assenza di tensioni, dalla presenza o dall'assenza di distacco ironico e così via.

Per quanto riguarda, infine, la pratica ecdotica, la funzione dinamica delle saghe all'interno del sistema culturale, la loro tendenza alla metamorfosi e all'adeguamento ai diversi contesti di comunicazione e ai diversi

¹³ Per una sintetica esposizione delle possibilità di applicazione degli strumenti della pragmatica all'analisi dei testi letterari in generale si vedano MAINGUENEAU 2005a e 2005b.

¹⁴ Per il concetto di polisistema si veda EVEN-ZOHAR 1990.

orizzonti di attesa di un pubblico in rapida evoluzione sociale e culturale tra XIII e XV secolo ne fanno una delle classi di testi cui con maggiore pertinenza possono essere applicate le proposte della scuola neofilologica¹⁵. I progressi compiuti nel corso degli ultimi anni dalla filologia digitale – e già sperimentati anche nel nostro campo di ricerca – ci inducono a sperare che le forti difficoltà imposte dalle esigenze e dai criteri di edizione dell'approccio neofilologico possano trovare risposta grazie a queste nuove risorse tecniche e scientifiche.

Bibliografia

- AMORY Frederic, *Speech Acts and Violence in the Saga*, in «Arkiv för Nordisk Filologi», 107, Oslo 1991, 57-84.
- ASHURST David, *The Transformation of Homosexual Liebestod in Sagas Translated from Latin*, in «Saga-Book», 26 (2002), 67-96.
- BARABÁSI Albert-László, *Linked: The New Science of Networks*, Perseus, Cambridge 2002.
- BONNER Maria / GRIMSTAD Kaaren, *Munu vit ekki at því sættask: A Closer Look at Dialogues in Hrafnkells saga*, in «Arkiv för Nordisk Filologi», 111, Oslo 1996, 5-26.
- BORGES Jorge Luis, *Literaturas germanicas medievales*, Emecé, Buenos Aires 1978, trad. it. *Letterature germaniche medievali*, Teoria, Roma-Napoli 1984.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris 1989.
- CLARK David, *Undermining and En-Gendering Vengeance: Distancing and Anti-Feminism in the Poetic Edda*, in «Scandinavian Studies», 77 (2005), 173-200.
- DOLEŽEL Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1998, trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999.
- EVEN-ZOHAR Itamar, *Polysystem Theory*, in «Poetics Today», 11 (1990), 9-26. Testo disponibile sul sito: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/> (ultima consultazione effettuata: agosto 2010).
- EVEN-ZOHAR Itamar, *Papers in Culture Research*, Tel Aviv University, Tel Aviv 2005. Testo disponibile sul sito: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/> (ultima consultazione effettuata: agosto 2010).
- FERRARI Fulvio, *Nibelunghi dal Nord: fonti scandinave della leggenda nibelungica rielaborate nella letteratura tedesca del XIX secolo*, in G. Chiesa Isnardi / P.

¹⁵ Sulle proposte della scuola neofilologica si vedano CERQUIGLINI 1989 e NICHOLS ET AL. 1990.

- Marelli (cur.), *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il Continente nel corso dei secoli*, Tilgher, Genova 2004, 147-174.
- FERRARI Fulvio, *Ogmundr: The Elusive Monster and Medieval 'Fantastic' Literature*, in M.E. Ruggnerini (cur.), *Studi anglo-norreni in onore di John S. McKinnell. 'He hafað sundorgecynd'*, CUEC, Cagliari 2009, 365-377.
- FERRARI Fulvio / BAMPI Massimiliano (eds), *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, Università degli Studi di Trento, Trento 2009a.
- FERRARI Fulvio / BAMPI Massimiliano (cur.), *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, Università degli Studi di Trento, Trento 2009b.
- FINNUR JÓNSSON, *Den oldnorske og oldislandske Litteraturs Historie*, I-III, Gad, København 1894-1902.
- FORTUNATI Vita / FRANCI Giovanna (cur.), *Il neostoricismo*, Mucchi, Modena 1995.
- GASKINS Richard, *Network Dynamics in Saga and Society*, in «Scandinavian Studies», 77 (2005), 201-216.
- GRIMSTAD Kaaren / BONNER Maria, *Sá er svinnr er sik kann: Persuasion and Image in Hrafnkels saga*, in «Arkiv för Nordisk Filologi», 118, Oslo 2003, 28-35.
- HALLBERG Peter, *Nyare studier i isländsk sagalitteratur*, in «Samlaren», 93 (1972), 211-237.
- HEINEMANN Fredrik J., *Saga Dialogue and Brynhildr's Mousetrap*, in «Alvismál», 8 (1998), 51-66.
- KRAMARZ-BEIN Susanne, *Literarische Milieus in der skandinavischen höfischen Literatur des 13. bis 15. Jahrhunderts unter dem Aspekt literarischer Vernetzung*, in Th. Bein ET AL. (Hrsg.), *Mit clebworten underweben. Festschrift für Peter Kern zum 65. Geburtstag*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007, 213-234.
- LORD Albert Bates, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge MA 1960.
- LORD Albert Bates, *Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula*, in «Oral tradition», 1 (1986), 467-503.
- LÖNNROTH Lars, *Structuralist Approaches to Saga Literature*, in J. Quinn / K. Heslop / T. Wills (eds), *Learning and Understanding in the Old Norse World. Essays in Honour of Margaret Clunies Ross*, Brepols, Turnhout 2007, 63-73.
- MAINGUENEAU Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4e edition, Armand Colin, Paris 2005a.
- MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Armand Colin, Paris 2005b.
- MITCHELL Stephen A., *Heroic Sagas and Ballads*, Cornell University Press, Ithaca and London 1991.
- MITCHELL Stephen A., *Performance and Norse Poetry: The Hydromel of Praise and the Effluvia of Scorn – The Albert Lord and Milman Parry Lecture for 2001*, in «Oral tradition», 16 (2001), 168-202.

- NICHOLS Stephen G. (ed.), *The New Philology*, in «Speculum», 65 (1990), 1-108.
- PAVEL Thomas G., *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge-London 1986, trad. it. *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992.
- QUINN Judy, *Women in Old Norse Poetry and Sagas*, in R. McTurk (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Blackwell, Oxford 2005, 518-535.
- SIGURÐUR NORDAL, *Hrafnkatla*, Studia Islandica, 7, Ísafoldarprentsmiðja, Reykjavík 1940.
- THORMODUS TORFÆUS, *Historia rerum norvegicarum*, I-IV, Joachimi Schmitgenii, Hafniæ 1711.
- TOLKIEN John Ronald Reuel, *Beowulf: the Monsters and the Critics*, in «Proceedings of the British Academy», 22 (1936), 245-295, trad. it. *Beowulf: mostri e critici*, in Tolkien John R.R., *Il medioevo e il fantastico*, edizione italiana a cura di Gianfranco de Turris, Luni, Milano-Trento 2000, 27-87.
- TORFI TULINIUS, *The Matter of the North: Fiction and Uncertain Identities in Thirteenth-Century Iceland*, in M. Clunies Ross (ed.), *Old Norse Literature and Society*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, 242-262.
- TORFI TULINIUS, *Kapital, felt, illusio. Kan Bourdieus sociologi hjálpe til at forstå litteraturens udvikling i middelalderens Island?*, in «Maal og Minne» (2004a), 1-20.
- TORFI TULINIUS, *Skáldið í skriftinni: Snorri Sturluson og Egils saga*, Hið íslenska bókmenntafélag, Reykjavík 2004b.
- TORFI TULINIUS, *Snorri et Bourdieu: vers une sociologie de la production littéraire en Island médiévale?*, in C. Péneau (sous la direction de), *Itinéraires du savoir de l'Italie à la Scandinavie (Xe-XVIIe siècle). Études offertes à Élisabet Mornet*, Publications de la Sorbonne, Paris 2009a, 345-368.
- TORFI TULINIUS, «Ærið gott gömlum og feigum.» *Seeking Death in Njáls saga*, in A. Ney / H. Williams / F. Charpentier Ljunqvist (eds), *Á austrvega. Saga and East Scandinavia. Preprint Papers of The 14th International Saga Conference. Uppsala 9th-15th August 2009*, Gävle University Press, Gävle 2009b, 948-955.
- VAN DEN TOORN Maarten C., *Zur Struktur der Saga*, in «Arkiv för Nordisk Filologi», 73, Oslo 1958, 140-168.
- VAN DEN TOORN Maarten C., *Zeit und Tempus in der Saga*, in «Arkiv för Nordisk Filologi», 76, Oslo 1961, 134-152.
- VAN DEN TOORN Maarten C., *Erzählsituation und Perspektive in der Saga*, in «Arkiv för Nordisk Filologi», 77 (1962), 68-83.
- VÉSTEIN ÓLASON, *Icelandic Sagas and Europea Literature. A Survey*, in G. Chiesa Isnardi / P. Marelli (cur.), *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il Continente nel corso dei secoli*, Tilgher, Genova 2004, 27-49.
- WANNER Kevin J., *Snorri Sturluson and the Edda: The Conversion of Cultural Capital in Medieval Scandinavia*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2008.

- WÜRTH Stefanie, *New Historicism und altnordische Literaturwissenschaft*, in J. Glauser / A. Heitmann (Hrsg.), *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, 193-208.
- WÜRTH Stefanie, *Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Mediävistik*, in S. Kramarz-Bein (Hrsg.), *Neue Ansätze in der Mittelalterphilologie / Nye veier i middelalderfilologien*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2005, 57-69.

TRADURRE LE SAGHE IN ITALIANO

di
Marcello Meli
Padova

Innanzitutto, i miei ringraziamenti per l'invito a Napoli. Devo però dire che, vedendo gli studiosi qui convenuti, mi sento un po' come il vaso di coccio fra i vasi di ferro; non sono propriamente uno scandinavista, ma farò quel che potrò. È, tuttavia, questa, una occasione non trascurabile di dibattito alla luce della definizione dei settori scientifico-disciplinari della nostra Università che mi pare richiedano per forza o per amore un più stretto contatto con le lingue germaniche moderne escluso, ovviamente, l'inglese. Per parafrasare un motto di Oscar Wilde tutti siamo inglesi, tranne ovviamente che per la lingua. E quindi ritengo positivo che i modernisti divengano un po' medievisti e auspico vivamente che accada anche il contrario. L'Italia è un paese oltre che di artisti, santi e navigatori, un paese di traduttori e volgarizzatori. Non mi dilungherò molto sulla differenza fra volgarizzamento e traduzione (FOLENA 1991) né affronterò in alcun modo temi *traduttologici*. Credo infatti che la traduzione, almeno quella letteraria, sia *tèchne* e non *epistème*, che non si possa, in sostanza, insegnare a tradurre in maniera meccanica (in realtà a scuola si insegna la grammatica traducendo) e che il traduttore proceda a vista, sfruttando la sua conoscenza empirica della costa lungo la quale si trova, se vuole, a navigare¹. Lo stesso può dirsi dello scrittore in proprio, né ho molta fiducia nell'insegnamento della *scrittura creativa*.

¹ Maria Cristina Lombardi mi ha fatto notare nel corso della discussione che il laboratorio di traduzione, che lei ha avviato con alcuni suoi studenti napoletani, sta dando ottimi frutti e che la discussione pratica sulle possibili traduzioni di un testo risulta assai fertile nella formazione di (io spero) futuri traduttori. Condivido pienamente. Io avevo in mente un modo di avvicinarsi alla traduzione tutto teorico e fors'anche meccanico, ma quello che si fa a Napoli è proprio un esercizio *tecnico* a parer mio non solo utile ma indispensabile.

1. Se osserviamo l'Italia di gran parte dell'Ottocento, si rimane colpiti da un fatto, a parer mio, singolare. Vi abbondano traduzioni di testi che definiremmo *esotici*: il *Ramāyaṇa* ad opera di Gaspare Gorresio (che ne curò anche la prima edizione scientifica), gran parte del *Mahābhārata* a opera di Michele Kerbaker, un napoletano peraltro, il *Libro dei re* di Firdusi, a opera di Italo Pizzi, per citare soltanto opere estremamente rappresentative, ma potrei moltiplicare e di molto gli esempi. L'Italia dell'Ottocento conosce bene l'India e la Persia antiche e medievali, pur non avendo interessi coloniali o politici nei confronti né dell'una né dell'altra. Di contro, l'Europa Boreale, la Scandinavia le è quasi del tutto sconosciuta, specialmente per quanto riguarda la produzione letteraria e artistica.

Eppure, qualche prodromo in tal senso c'era stato. Nel 1811 esce un libro scritto dal conte Jacopo Gråberg di Hemsø sull'antica poesia scandinava (*Saggio istorico su gli Scaldi o antichi poeti scandinavi di Jacopo Gråber di Hemsø vice console di Svezia in Genova [...]*) e qua e là ci sono tracce di un qualche interesse per la Svezia e persino per l'Islanda. Il libro di Gråberg di Hemsø deve avere avuto una qualche diffusione, se se ne trovano esemplari conservati in più biblioteche italiane e in qualche biblioteca straniera, persino d'oltre Oceano (New York Public Library). Segnalo poi che esiste già nel 1839 uno studio sui Vichinghi scopritori dell'America (BIONDELLI 1839) e nel 1842 appare un singolare articolo del romanista Giovanni Galvani che vede l'origine dei trovatori nei bardi celtici e dei trovieri negli scaldi nordici, pubblicato a Modena nell'Albo Estense. Singolare è notare che un estratto di questo lavoro si trova nella Biblioteca di Casa Carducci (devo al collega Zironi l'aver avuto con straordinaria sollecitudine copia di questo articolo), ma per conoscere qualcosa del Medioevo e delle antichità nordiche occorre attendere la seconda metà dell'Ottocento, in particolare gli ultimi trent'anni, dove compaiono traduzioni significative, ma limitate al *Nibelungenlied*, una delle quali si deve ancora all'iranista Italo Pizzi (1889), che peraltro fu anche il primo a tradurre l'*Atlakviða* in italiano (PIZZI 1876).

L'interesse per i Nibelunghi è solitamente e istintivamente attribuito al successo delle opere di Wagner, sebbene non sia assente nel panorama culturale italiano dell'epoca una crescente attenzione al Medioevo germanico italiano. Poeti eruditi come il Carducci, poi, hanno attinto alla letteratura tedesca coeva o di poco precedente, la quale pare più stimare (dal De la Motte Fouqué in poi) la tradizione nordica che non la propria. Bisogna

tuttavia osservare che non è solo l'interesse suscitato dalle opere di Wagner a stimolare la conoscenza del mondo nordico. Negli ultimi trent'anni dell'Ottocento si assiste in Italia a un fiorire di studi di mitologia ed epica comparate che hanno avuto anche risonanza oltralpe. A questi interessi si devono traduzioni parziali o integrali di singoli carmi dell'*Edda* poetica a cura del suddetto Italo Pizzi, di N. Schiavoni Carissimo (*Hávamál*), del poeta e poligrafo panormita Tommaso Cannizzaro (di Cannizzaro alcune opere credo siano ancora conservate manoscritte), del triestino Giacomo Braun (BRAUN 1902), cui si aggiungono il *Frammento d'un canto di Sigurd* (1903), il *Canto di Regin*, il *Canto di Fafnir* (1903) e il *Canto di Volund* (1906)², sebbene si debba attendere il 1939 per una traduzione non integrale, ma di notevole ampiezza dell'*Edda* poetica a cura di Olga Gogala di Leesthal, più volte ristampata dall'editore UTET di Torino.

La prima traduzione integrale dell'*Edda* poetica e di diversi carmi d'ispirazione eddica si deve, com'è noto, a C. A. Mastrelli nel 1951, pubblicata peraltro in una collana di testi religiosi diretta da Raffaele Pettazzoni. Noto in margine che qualche giovane studioso farebbe bene a raccogliere e riproporre le traduzioni del bibliotecario triestino Giacomo Braun (morto nel 1942), tanto più che Milano bandì la prima cattedra di Filologia Germanica nel 1948 che vide vincitore l'illustre germanista Carlo Grünanger, anch'egli triestino (TAGLIAVINI 1968, p. 214).

In ogni caso, se qualcuno avesse voluto leggere in italiano testi fondamentali non solo per la tradizione norrena ma per la cultura europea quali le due *Edda* non avrebbe potuto. Eppure nella seconda metà dell'Ottocento in Italia si assiste a un fiorire di studi folclorici (Arturo Graff) e di mitologia comparata (Angelo de Gubernatis) che ebbero rilievo europeo e che avrebbero potuto, se non dovuto, suscitare l'interesse almeno per l'*Edda* di Snorri. Inoltre, in Francia, già almeno dal 1737, si aveva notizia dell'*Edda* poetica con traduzioni più o meno accurate. Ci si può però chiedere se il pubblico colto fosse a conoscenza di tali pubblicazioni come, per esempio, della traduzione del *Nibelungenlied*, pubblicata da Italo Pizzi, e la risposta in questo caso non può essere che affermativa perché le opere del De Gubernatis e la traduzione del Pizzi vennero pubblicate dall'editore Hoepli di Milano, uno degli editori allora più rinomati. Segnalo anche il

² Riferimenti bibliografici in MASTRELLI 1951, p. 564.

fiorire, nella seconda metà dell'Ottocento, di antologie epiche, indirizzate alle scuole, le quali riflettono un affermato interesse non solo per la mitologia, dunque, ma anche per la letteratura e la poesia comparata, che avrebbe potuto, quindi, suscitare un interesse più approfondito per l'*Edda* poetica. Per la verità i carmi dell'*Edda*, cui sopra abbiamo fatto riferimento, vennero sì tradotti, ma in pubblicazioni di scarsa accessibilità anche al pubblico colto, sebbene poi rifuse in antologie più facilmente accessibili.

Non mancano, infine, sempre alla fine dell'Ottocento, testimonianze di un interesse non peregrino per la cultura nordica, persino islandese. Nel 1882 Solone Ambrosoli pubblica a Como un *Breve saggio di vocabolario italiano-islandese* in cento copie numerate e nel 1893 Ottone Ambrosoli pubblica, per la stamperia dei Fratelli Treves di Milano, un volumetto dal titolo *Un poeta islandese moderno: Thoransen*. Io non so chi sia né il traduttore né il tradotto, ma gli studiosi modernisti qui presenti potranno sicuramente aiutarmi. Non ho visto né l'una né l'altra opera che si trovano in tre biblioteche italiane soltanto, almeno stando alla catalogazione OPAC reperibile in rete. È allora interessante notare che la geografia culturale dell'Ottocento italiano si orienta assai bene verso il medio e l'estremo oriente, mentre niente si sa della remota Scandinavia, e anche la visione del Medioevo tedesco è piuttosto parziale.

E le saghe? Nell'Ottocento, nulla. Naturalmente tengo qui presenti le pubblicazioni che abbiano avuto qualche risonanza e che sono reperibili consultando le schede della *Bibliografia Nazionale* accessibili in via telematica, le quali garantiscono almeno sulla diffusione delle opere in base alla giacenza nelle biblioteche italiane. Non escludo, sebbene mi paia piuttosto difficile, che qualcuno abbia tradotto una qualche saga nell'ultimo scorcio di quel secolo, ma di quella traduzione non resta traccia evidente nelle biblioteche maggiori e questo vorrà pur dir qualcosa. Nella prima metà del Novecento le cose non vanno molto meglio. La prima traduzione che io conosca di una saga si deve a Sigismondo (Sigismund o Siegmund) Friedman, con prefazione e note di Teresita Friedman Coduri che traduce, nel 1927 per l'editore Carabba di Lanciano, la *Saga dei Volsunghi*. Una nuova edizione della stessa saga compare nel 1931. Si noti che la saga è tradotta dall'originale *antico nordico* in una collana editoriale che allora si distingueva per la pubblicazione di testi, diremmo oggi esotici e raffinati; una sorta di Adelphi delle origini, per intenderci. Bisogna tuttavia ricordare un libro

uscito nel 1926 per l'editore Sonzogno di Milano. Si tratta di volgarizzamento di Barbara Allason dal titolo *L'Edda e i Nibelunghi, raccontati ai giovani italiani*; evidentemente l'inserimento delle letture di epica comparata nella formazione scolastica, che si era profilato nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, dava i suoi frutti. Una edizione della medesima opera è stata ristampata dall'editore Paravia nel 1958 e, suppongo con diverso titolo, nel 1967 (*La saga dei Nibelunghi. L'Edda e la Canzone dei Nibelunghi*), a segno della fortuna che la leggenda nibelungica ha avuto nella letteratura per la gioventù. Nel 1953 era peraltro uscito un altro volgarizzamento a cura di Gustav Schalk, nella traduzione (dal tedesco) di G. Gentili per le Edizioni Mediterranee di Roma, una casa editrice con forte impronta tradizionalista, per non dire di destra (*Saga dei Nibelunghi adattata per la gioventù da Gustav Schalk*). La *Saga dei Volsunghi* è forse la saga più tradotta in italiano, poiché se ne contano altre due traduzioni comparse nello stesso anno (1993): una a cura di Marcello Meli, l'altra di Ludovica Koch (con traduzione di Luisa Febbraro).

Per trovare una traduzione di saghe dopo il 1927 occorre attendere il 1973, quando, nella prestigiosa collana «I millenni» dell'editore torinese Einaudi, escono le *Antiche saghe islandesi* di Marco Scovazzi. Per la verità un volume dallo stesso titolo e con le medesime saghe tradotte era uscito forse nel 1964, come riporta una scheda della *Bibliografia Nazionale* (SCOVAZZI 1964?). Non ho visto il volume che ha avuto scarsa diffusione ed è oggi reperibile nelle seguenti biblioteche: Biblioteca comunale Giulio Cesare Croce - San Giovanni in Persiceto - BO; Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II - Roma - RM; Biblioteca civica - Varese - VA.

È dunque col 1973 che si assiste a un mutamento significativo nella traduzione delle saghe in italiano, sebbene la maggior parte delle traduzioni si collochi a partire dalla prima metà degli anni '80 del secolo scorso. Delle traduzioni in data successiva ho parlato nella introduzione alla *Saga di Bósi*, tradotta e commentata da Giovanni Fort.

Il primo contributo di rilievo per la conoscenza delle saghe si deve, dunque, a Marco Scovazzi che tradusse nel 1973 un certo numero di questi componimenti nella prestigiosa collana «I millenni» dell'editore Einaudi³.

³ Vi si traducevano, come dall'indice, la *Saga degli uomini di Eyr* (*Eyrbyggja saga*), la

Nel 1982 usciva poi per i tipi di Sansoni la traduzione parziale di alcune saghe a cura di Alessandro Mari-Catani⁴. Nello stesso anno uscivano la ristampa della traduzione dell'*Edda* poetica di C. A. Mastrelli e una nuova traduzione della stessa opera a cura di Piergiuseppe Scardigli⁵. Nell'anno successivo veniva pubblicata a cura di Vittoria Grazi una traduzione integrale, con ampio commento, della *Saga di Grettir* (*Grettis saga*)⁶. Si può dire che, a dieci anni dalla traduzione di M. Scovazzi, l'interesse per la letteratura norrena si era ormai radicato e si avviava a rivolgersi a un pubblico non più limitato alla sfera delle aule universitarie. Nel 1984 viene pubblicata, sempre nella collana «I millenni» dell'editore Einaudi, l'antologia scaldica tradotta da Ludovica Koch e nel 1985 Gianna Chiesa Isnardi traduceva la *Saga di Gísli figlio di Súrr* (*Gísla saga Súrssonar*)⁷.

Fra la metà degli anni '80 e '90 del secolo scorso un ruolo di tutto rilievo nel porre la tradizione norrena all'attenzione degli studiosi prima e di un pubblico più ampio poi si deve all'Università di Firenze, principalmente grazie all'opera di Piergiuseppe Scardigli e di Fabrizio Raschellà che, pur allora assistente alla cattedra di Filologia Germanica, vi tenne un dottorato di lingua islandese. Nella medesima Università, era attivo peraltro un Istituto di Lingue e letterature scandinave, con relativi corsi, se la memoria non m'inganna, di lingua svedese e lingua danese, anima e principio del quale fu Birgitta Ottosson Pinna. Scrivo queste poche righe volendo testimoniare che le cose non nascono per caso e che una buona formazione universitaria è necessario preludio a una diffusione più ampia di contenuti culturali solo in apparenza settoriali e specialistici.

La diffusione maggiore però di traduzioni dal norreno si ebbe negli

Saga di Vatnsdal (*Vatnsdæla saga*), la *Saga di Eirik il rosso* (*Eiríks saga rauða*) e la *Saga di Hallfred* (*Hallfreðar saga [vandræðaskáld]*).

⁴ Vi si traducevano passi della *Saga di Grettir* (*Grettis saga*), della *Saga dei vichinghi di Jomsburg* (*Jómsvíkinga saga*), della *Saga di Njáll* (*Njáls saga*) e della *Saga degli uomini di Laxardalr* (*Laxdæla saga*).

⁵ MASTRELLI 1982 [1951] e SCARDIGLI 1982.

⁶ GRAZI 1983.

⁷ KOCH 1984; CHIESA ISNARDI 1985. Uscivano in quegli anni anche edizioni e traduzioni con testo a fronte di carmi eddici a cura di Carla del Zotto (*Hymiskviða*), Maria Elena Ruggerini (*Lokasenna*) e Anna Maria Guerrieri (*Þrymkiði*), che segnalano qui sommariamente, rinviando il lettore a DEL PEZZO ET AL. 1987-1988 (pp. 269-390) per informazioni bibliografiche più precise.

anni '90⁸. Nel 1990 venne pubblicata una prima traduzione della *Saga di Hervör* (*Hervarar saga*) a cura di M. Meli⁹ e nel 1993 uscì una traduzione con testo a fronte della *Saga dei Volsunghi* (*Völsunga saga*) con ampio commento sempre a cura del medesimo. Nell'anno successivo veniva pubblicata ancora un traduzione con testo a fronte della medesima saga a cura di Ludovica Koch¹⁰. Nel 1993 esce una traduzione, a cura di M. Meli, della *Saga di Ragnarr* (*Ragnars saga loðbrókar*), con cui la casa editrice Iperborea, i cui meriti nella diffusione delle letterature scandinave moderne sono indiscussi, dette l'avvio alla volgarizzazione italiana di testi norreni. Seguono infatti nel 1994 e 1995 le traduzioni della *Saga di Oddr l'arciere* (*Örvar-odds saga*) e la *Saga di Egill il monco* (*Egils saga einhenda*) a cura di Fulvio Ferrari, della *Saga di Hrafnkell* (*Hrafnkelssaga Freysgoða*) nel 1997 a cura di Maria Cristina Lombardi e, da ultimo, nel 2004 della *Saga di Gautrekr* (*Gautreks saga konungs*) a cura di Massimiliano Bampi¹¹. Traduzioni di testi prosastici norreni trovano inoltre spazio anche in collane dedicate alla pubblicazione di opere medievali in cui erano apparsi fino ad allora testi perlopiù latini o romanzi. Nel 1995 la Biblioteca Medievale pubblica la traduzione con testo a fronte della *Saga di Eirik il rosso* (*Eiríks saga rauða*) e della *Saga dei groenlandesi* (*Grœnlendinga saga*) a cura di Rita Caprini e La collana «Gli Orsetti. Testi dell'Altro medioevo», delle Edizioni dell'Orso, pubblica nel 1999 la *Saga di Gunnlaugr lingua di serpente* (*Gunnlaugs saga ormstungu*) a cura di Gianna Chiesa Isnardi e nel 2006 una silloge di testi anche prosastici relativi alla morte dell'eroe Sigurðr 'Sigfrido', a cura di Marcello Meli, entrambe con testi a fronte¹². Riprendendo il filo cronologico, nel 1996 era uscita una traduzione del *Racconto di Nornagestr* (*Nornagests þátr*), a cura di Maria Adele Cipolla¹³ e nel 1997

⁸ È interessante osservare che fra il 1950 e il 1959 si contavano in Italia soltanto tre studi relativi al norreno, che salirono a 21 nel decennio successivo; fra il 1970 e il 1979 erano 26, ma fra il 1980 e il 1989 si contarono ben 42 studi dedicati alla tradizione scandinava medievale. Questi raddoppiarono, assommando a 84, fra il 1990 e il 1997, vedi DEL PEZZO ET AL. 1987-1988 (p. 342).

⁹ MELI 1990; lo stesso testo venne ripubblicato con testo a fronte e ampio corredo di note in MELI 1993a.

¹⁰ *La saga dei Volsunghi*, MELI 1993b; KOCH 1994.

¹¹ MELI 1993c; FERRARI 1994; FERRARI 1995; LOMBARDI 1997; BAMPÌ 2004.

¹² CHIESA ISNARDI 1999; MELI 2006.

¹³ CIPOLLA 1996.

le traduzioni a cura di Marcello Meli della *Saga degli uomini delle Orcadi* (*Orkneyinga saga*), della *Saga di Njáll* (*Brennu-Njáls saga*) e della *Saga di Egill* (*Egils saga Skallagrímssonar*) negli Oscar Mondadori. Sempre negli Oscar Mondadori escono nel 1997, a cura di Marcello Meli, raccolte in due volumi, le traduzioni della *Saga dei Volsunghi*, della *Saga di Hervör*, della *Saga degli uomini delle Orcadi*, della *Saga di Njáll* e della *Saga di Egill*¹⁴. Nel 2004, infine, Marusca Francini pubblica la traduzione della *Saga di Björn campione dei valligiani di Hítardalr*¹⁵.

Il lettore italiano ha dunque a disposizione una vasta gamma di testi ampiamente rappresentativi della tradizione narrativa norrena. Può darsi che abbia omesso qualche altro titolo, ma credo che quelli qui ricordati costituiscano la grande maggioranza delle traduzioni pubblicate negli ultimi trentacinque anni in Italia. Restano, è vero, lacune sostanziali, quali la mancanza di una traduzione completa della *Heimskringla*¹⁶, opera di Snorri Sturluson e della *Saga di Teodorico di Verona* (*Piðreks saga af Bern*); ma, nonostante la mole dei due testi, ci sono fondate speranze che qualcuno si cimenti nell'opera.

Ci si può chiedere a questo punto il perché di un così tardo interesse per la prosa norrena in Italia e perché, dagli anni '80 del secolo scorso, si assista a un fiorire improvviso di traduzioni e studi. Certamente Marco Scovazzi, cattedratico di Filologia Germanica a Milano dal 1964, fu un precursore di assoluto rilievo con le *Origini del diritto germanico* (1957) e la sua *Grammatica dell'antico nordico* (1966), ma in maniera piuttosto singolare la sua eredità venne raccolta da studiosi non milanesi, sicché gli interessi per il mondo scandinavo si trasferirono piuttosto a Firenze, dove dal 1964 comparve una terza (o seconda a pari merito) cattedra di Filologia Germanica nella quale s'insediò Piergiuseppe Scardigli, noto come studioso principalmente di Gotico (TAGLIAVINI 1968, p. 215).

Ritengo che l'Italia dell'Ottocento abbia avuto tutte le premesse per sviluppare un interesse per la poesia e la prosa norrena, analogamente a

¹⁴ MELI 1997d «Oscar Classici» 76.

¹⁵ Francini 2004.

¹⁶ La prima parte di quest'opera monumentale, costituita dalla *Saga degli Ynglingar* (*Ynglinga saga*) e dalla *Saga di Hálf e dei Hálfrekkar* (*Hálfs saga ok Hálfrekkar*), è stata tradotta tuttavia da CHIESA ISNARDI 1977.

quanto accadde per le tradizioni iraniche e indiane. Se questo non è accaduto credo sia dovuto agli interessi principalmente folclorici e rivolti all'epica comparata che privilegiarono in qualche misura le grandi tradizioni asiatiche. Desta comunque stupore che l'*Edda* di Snorri sia stata del tutto assente da quel panorama. Ritengo anche abbia contribuito la scarsa importanza che si attribuiva dal punto di vista della formazione culturale alle lingue e alle letterature straniere. Ancora, nel Liceo Classico che io ho frequentato, la lingua straniera era insegnata al solo ginnasio e le lingue e le letterature straniere non avevano nemmeno grosso rilievo nelle facoltà umanistiche; quando io presi servizio come ricercatore presso la sede distaccata dell'Università di Padova a Verona, il corso di laurea in Lingue e letterature straniere dipendeva dalla facoltà di Economia e Commercio. Per aggiungere ancora un esempio, fu il sanscritista Ferdinando Belloni Filippi a tenere per un certo periodo, nella prima metà del '900, l'insegnamento di Lingua e Letteratura Tedesca nell'Università di Pisa. Fu dunque un insieme di circostanze di cultura istituzionale a trascurare l'area scandinava nell'Italia dell'Ottocento a vantaggio di aree tutto sommato più estranee storicamente e culturalmente al nostro paese. A controprova di quanto detto, si noti che il Sanscrito era insegnato nel Regno di Sardegna, a Torino, già dal 1856.

L'interesse per il Medioevo scandinavo emerge decisamente, invece, con l'istituzione di insegnamenti di Filologia Germanica e di Lingue e Letterature scandinave nelle nostre Università. Mi piace qui ricordare Mario Gabrieli che ricoprì proprio in questa Università la prima cattedra di Lingua e Letteratura svedese in Italia, nella quale si insediò nel 1963 (TAGLIAVINI 1968, p. 215), la cui eredità è ora raccolta con rinnovato vigore dalla nostra gentile ospite.

Furono però gli anni '90 a segnare una svolta quantitativa nella traduzione di testi prosastici norreni. In questo decennio devo menzionare la mia attività di traduttore, nella quale ho coniugato l'interesse per l'Oriente iranico e indiano con quello per la tradizione norrena, iniziata collaborando nel 1982 alla seconda traduzione italiana dell'*Edda* poetica, curata da Piergiuseppe Scardigli e uscita presso l'editore Garzanti di Milano nei «Libri della spiga». Alcuni altri traduttori di quegli anni hanno avuto, pur nella loro autonomia culturale, a che fare accademicamente e, soprattutto scientificamente, con chi scrive (Adele Cipolla, Fulvio Ferrari, Maria Cristina Lombardi, Marusca Francini, Giovanni Fort), sicché m'illudo di aver con-

tribuito in qualche maniera (che spero positiva) al loro lavoro. Un punto fermo è costituito comunque dal fatto che, se non vi fosse stata una diffusione della Filologia Germanica e delle Lingue e letterature scandinave a *livello accademico*, questo non sarebbe stato possibile.

Ora che abbiamo esaminato il *quando* e il *perché* (o i *perché* o parte di essi), dovremmo dare uno sguardo al *come*. Infatti, non solo non in ogni epoca, ma nemmeno non in ogni paese si traduce allo stesso modo, poiché la traduzione è il risultato di un processo culturale e sociale che si attua nella esperienza di un singolo. Le traduzioni delle saghe in Italia presentano alcune costanti. Innanzitutto, tranne volgarizzamenti che riflettono interessi antologico-didattici che riguardano marginalmente il nostro discorso, le nostre traduzioni sono condotte da specialisti su testi originali e sono precedute da introduzioni, arricchite da note esplicative, concludendosi con bibliografie ampie e aggiornate o con rinvii a repertori bibliografici che possano in seconda battuta aiutare a ricostruire una bibliografia esaustiva, ovviamente con gradazioni quantitative in questo. Si va dalla traduzione della *Saga di Grettir* di Vittoria Baroni Grazi e dalla traduzione della *Saga dei Volsunghi* di chi vi parla, le cui note potrebbero figurar bene in edizioni indirizzate a un pubblico erudito, alle traduzioni meritoriamente pubblicate dalla casa editrice Iperborea, dove le note al testo appaiono essenziali, ma le introduzioni costituiscono sovente memorie monografiche di assoluto rilievo scientifico sull'opera tradotta. Insomma, anche nelle traduzioni pubblicate negli Oscar Mondadori, l'impianto lascia intravedere una particolare attenzione non solo all'opera che si traduce più o meno correttamente, ma all'opera e, insieme, alla valutazione che essa ha avuto nella tradizione degli studi scientifici ad essa dedicati.

Altrove non è sempre né principalmente così. Se si prendono in considerazione, per esempio, le traduzioni inglesi pubblicate nella prestigiosa collana anglofona dei «Penguin», si noterà che le note sono pressoché assenti, le introduzioni soltanto esplicative, la bibliografia ridotta all'osso e spesso limitata alla enunciazione del testo su cui è condotta la traduzione. Di contro, i volumi sono corredati da cartine, tavole genealogiche, indici onomastici assai dettagliati. Per la verità anche edizioni con traduzione a fronte, quali la *Saga dei Volsunghi* del Finch appaiono, a confronto con le traduzioni italiane, manchevoli in note e bibliografia. Si può constatare che anche le traduzioni tedesche e francesi presentano all'incirca le stesse carat-

teristiche delle traduzioni inglesi. A differenza delle nostre, queste traduzioni si rivolgono a un pubblico *generalista* che non si ritiene né necessario né vantaggioso opprimere con un corredo erudito ritenuto di conseguenza pleonastico, se non scoraggiante per una lettura immediata. Né si tratta di una tendenza moderna, come mostrano le traduzioni tedesche della celeberrima *Sammlung Thule*, ancora oggi ripubblicate a distanza di un secolo.

Nella cornice, più o meno accentuata, in cui si collocano le traduzioni italiane, si può riconoscere non tanto la formazione dei traduttori moderni, quanto piuttosto lo stimolo a tradurre questo tipo di testi che, come si è detto prima, nasce in concomitanza con l'istituzione di discipline scandinavistiche e filologico-germaniche a livello universitario. Anche il pubblico cui s'indirizza la traduzione ha naturalmente la sua importanza. Poiché le traduzioni italiane sono fatte in generale da professori universitari *che guardano all'Università*, è ovvio che abbiano presente un pubblico in cui si presuppone una formazione analoga già compiuta o condensa. Questo tratto riflette un aspetto, a parer mio essenziale, della cultura italiana, almeno fino agli anni '90. Era presente l'idea in questo paese che le discipline umanistiche non dovessero soltanto fornire un sapere da spendere, ma dovessero accompagnare questo sapere da una formazione che toccasse in maniera non cursoria lo spirito o, come si potrebbe dire ora, la persona (in senso filosofico). Tradurre, allora, non significava proporre nella nostra lingua una storia in prosa o in versi che non c'era, quanto piuttosto proporre un sistema di valori su cui riflettere e con cui nutrire la *persona*. Fra le discipline umanistiche, la Filologia e una Letteratura che tenesse conto della Filologia avevano il compito di offrire una metodologia non impressionistica per questo genere di operazione culturale. Non dico che questo atteggiamento non fosse presente negli altri paesi, principalmente in Germania; per quello che ci riguarda pesava il fatto che i testi medievali scandinavi risultassero in Italia non tanto meno noti, quanto culturalmente estranei. Di conseguenza non sono stati tradotti da noi come testi d'intrattenimento o di complemento culturale, ma con l'intento di collocarli correttamente in una diversa tradizione che contribuisse utilmente a definire per contrasto quella a noi storicamente più congeniale.

La lingua delle traduzioni oscilla naturalmente a seconda dell'indole e delle pretese del traduttore. Nel tradurre la *Saga di Egill*, ad esempio, ho tentato, forse con presunzione, una resa in un italiano letterario, cercando di restituire i versi della strofa *dróttkvætt* in endecasillabi e altri versi scal-

dici in quinari o settenari; da qualche parte, inoltre, traduco, ad esempio, il termine *þjóðkonungr* col desueto (e un po' ridicolo) italiano 'autocrate' (un calco dal greco). Ma, in generale, si può dire che i traduttori che ho menzionato sopra non cadono in queste gigionerie. In ogni caso, tuttavia, modellano il registro della loro lingua su un italiano colto, cogliendo la natura *elevata*, dal punto di vista culturale, dei testi che si accinge a tradurre, sovente restituendo la naturale paratassi della prosa norrena con una più o meno moderata ipotassi. Si nota anche la tendenza a tradurre interpretando il sistema di valori del testo di origine; così qualcuno traduce il norreno *vinr* solitamente reso 'amico' con 'alleato' e talvolta con l'arcaico 'sodale', lamentando che il termine neoitaleiano 'amico' non conserva il valore che aveva nella lingua medievale (dove può valere anche, appunto, 'alleato', 'membro di una consorteria'). Non so sinceramente quanto possa essere produttivo in futuro l'uso di un italiano eccessivamente colto, considerando l'impovertimento linguistico sia nell'uso della sintassi sia nella possibilità di operare scelte lessicali che rilevo, anno dopo anno, nei miei studenti.

Conviene, tuttavia e ora, trarre alcune, se non *le* conclusioni. Ho intitolato la mia relazione *Tradurre le saghe in italiano* e mi accorgo che il titolo non corrisponde al contenuto delle mie riflessioni. Avrei dovuto forse modificare il titolo in *La traduzione delle saghe in italiano. Storia e prospettive*. Se ho visto bene, l'impulso a tradurre la letteratura prosastica norrena in Italia è stato suscitato dall'insegnamento Universitario in una maniera particolare. Non sono stati soltanto professori universitari a tradurre, quanto piuttosto professori universitari consapevoli dell'operazione che si apprestavano a compiere. Di qui una particolare considerazione dei testi sia riguardo alla loro collocazione culturale originaria sia all'apprezzamento che hanno avuto nella loro ricezione scientifica. In questa operazione pesava una particolare concezione delle discipline umanistiche, le quali dovevano non solo impartire conoscenze, ma formare *persone*, un'eredità dell'Umanesimo tardo-ottocentesco, mediata dalla Riforma gentiliana della scuola (troppo sbrigativamente liquidata come *fascista*), che oggi pare comunque votata a un irrimediabile declino. Un altro elemento che mi pare interessante notare è che la traduzione delle Saghe oggi s'inserisce e deve inserirsi in una più ampia visione della tradizione norrena, già presente per la verità in studiosi quali Gianna Isnardi Chiesa, vale a dire in una prospettiva che tenga conto delle letterature scandinave moderne. Chi vi parla ha

trattato e tratta i testi norreni come avrebbe trattato un classico latino o greco, sbagliando, ma obbedendo a una eredità culturale che le istituzioni scolastiche gli avevano comunicato e affidato. Mi chiedo quindi se non sia giunto il momento di considerare la Filologia come strumento per la storia delle Letterature Moderne, sia in senso storico che metodologico, e se i miei studenti debbano sapere forse qualcosa in meno di mutazioni consonantiche, metafonie, fratture, *lectiones faciliores* e *difficiliores*, minuscole caroline, onciali e semionciali e forse qualcosa o molto più di lingua svedese, lingua danese, lingua norvegese, lingua islandese, e poi di Lucaš, Auerbach, Jaus, Giorgio Pasquali, Gianfranco Contini, Cesare Segre e altri più moderni. Comunque, un passo l'abbiamo fatto. Negli anni '70 del secolo scorso, come abbiamo dimostrato, la conoscenza della tradizione scandinava medievale era senz'altro scarsa e quella della Saghe pressoché nulla; e dunque, Fabrizio, Maria Cristina, colleghi qui presenti e assenti, che ne dite di un po' d'orgoglio per quanto s'è saputo fare? Le orme di quanti ci hanno preceduto appariranno forse più profonde, ma le nostre sono più fitte. Di tacco e di punta, mi auguro segnino un più visibile sentiero.

Bibliografia

- ALLASON Barbara, *L'Edda e i Nibelunghi, raccontati ai giovani italiani*, Sonzogno, Milano 1926.
- ALLASON Barbara, *L'Edda e i Nibelunghi, raccontati ai giovani italiani*, Paravia, Torino 1958.
- ALLASON Barbara, *La saga dei Nibelunghi. L'Edda e la Canzone dei Nibelunghi*, Paravia, Torino 1967.
- AMBROSOLI Solone, *Breve saggio di un vocabolario italiano-islandese*, Como 1882.
- AMBROSOLI Ottone, *Un poeta islandese moderno: Thoransen*, Milano 1893.
- BAMPI Massimiliano (cur.), *Saga di Gautrekr*, Iperborea, Milano 2004.
- BRAUN Giacomo, *Il canto di Trym nella Festgabe Mussafia*, Halle 1902 (1905).
- BIONDELLI Bernardino, *Scoperta dell'America fatta nel secolo 10. da alcuni scandinavi*, Tipografia Bernardoni, Milano 1839, in «Rivista europea», 28 febbraio, 1839.
- CANNIZZARO Tommaso, *Degli scandinavi e dell'Edda antica*, in «Atti della Reale Accademia peloritana» v. 23, fasc. 1.
- CAPRINI Rita (cur.), *La Saga di Eirik il Rosso e la Saga dei Groenlandesi*, «Biblioteca Medievale», Carocci, Roma 1995.
- CHIESA ISNARDI Gianna (cur.), *Storie e leggende del Nord*, Rusconi, Milano 1977.

- CHIESA ISNARDI Gianna (cur.), *La saga di Gísli figlio di Súrr. Una storia medievale islandese*, Jaka Book, Milano 1985.
- CHIESA ISNARDI Gianna (cur.), *La saga di Gunnlaugr lingua di serpente*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.
- CIPOLLA Maria Adele (cur.), *Il racconto di Normagestr*, Fiorini, Verona 1996.
- DEL PEZZO Raffaella ET. AL., *Studi italiani di Filologia germanica*, in «Filologia Germanica» 30-31 (1987-1988), Istituto Orientale di Napoli, 269-390.
- FERRARI Fulvio (cur.), *Saga di Oddr l'arciere*, Iperborea, Milano 1994.
- FERRARI Fulvio (cur.), *Saga di Egill il monco*, Iperborea, Milano 1995.
- FOLENA Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.
- FORT Giovanni, *Saga di Bósi*, Carocci, Roma 2009.
- FRANCINI Marusca, *Saga di Björn campione dei valligiani di Hítardalr*, Unipress, Padova 2004.
- GALVANI Giovanni, *Origine dei trovatori dai bardi e per occasione dei troverri dagli Scaldi*, Modena 1842.
- GOGALA DI LEESTHAL Olga (cur.), *Canti dell'Edda*, UTET, Torino 1939.
- GRAZI Vittoria (cur.), *La saga di Grettir*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1983.
- GRÅBERG DI HEMSØ Jacopo, *Saggio storico su gli Scaldi o antichi poeti scandinavi di Jacopo Gråber di Hemsø vice console di Svezia in Genova [...]*, Editore Presso Molini, Landi e co., Pisa 1811.
- KOCH Ludovica (cur.), *Gli Scaldi. Poesia cortese d'epoca vichinga*, Einaudi, Torino 1984.
- KOCH Ludovica (cur.), *La saga dei Volsunghi* (traduzione di A. Febbraro), Pratiche, Parma 1994.
- LOMBARDI Maria Cristina (cur.), *Saga di Hrafnkell*, Iperborea, Milano 1997.
- MARI-CATANI Alessandro, *I Vichinghi. Jómsborg e altre saghe del nord*, Sansoni, Firenze 1982.
- MASTRELLI Carlo Alberto, *L'Edda. Carmi norreni*, Sansoni, Firenze 1951.
- MELI Marcello (cur.), *Saga di Hervör e di re Heidbrekr*, in «In forma di parole» 1, 1990, 13-177.
- MELI Marcello (cur.), *La saga di Hervör. Hervarar Saga ok Heiðreks*, Unipress, Padova 1993a.
- MELI Marcello (cur.), *La saga dei Volsunghi* (con prefazione di Laura Mancinelli), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993b.
- MELI Marcello (cur.), *Saga di Ragnarr*, Iperborea, Milano 1993c.
- MELI Marcello (cur.), *Saga degli uomini delle Orcadi*, Mondadori, Milano 1997a.
- MELI Marcello (cur.), *Saga di Njáll*, Mondadori, Milano 1997b.
- MELI Marcello (cur.), *Saga di Egill*, Mondadori, Milano 1997c.
- MELI Marcello (cur.), *Antiche saghe nordiche*, 2 voll., Mondadori, Milano 1997d.
- MELI Marcello (cur.), *La morte di Sigurðr*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.
- PIZZI Italo, *Il Canto di Atli nell'Edda, tradotto in versi italiani*, Parma 1876.

- PIZZI Italo, *I Nibelunghi. Poema epico germanico. Traduzione in versi italiani*, Milano 1889.
- SCARDIGLI Piergiuseppe (cur.), *Il Canzoniere eddico* (traduzione di P. Scardigli e M. Meli), Garzanti, Milano 1982.
- SCOVAZZI Marco, *Le origini del diritto germanico: fonti, preistoria, diritto pubblico*, Giuffrè, Milano 1957.
- SCOVAZZI Marco (cur.), *Antiche saghe islandesi*, introduzione, traduzione e note di M. Scovazzi, *Multa paucis*, Varese 1964?, XVI, 321.
- SCOVAZZI Marco, *Grammatica dell'antico nordico*, Mursia, Milano 1966.
- SCOVAZZI Marco (cur.), *Antiche saghe islandesi*, introduzione e traduzione di M. Scovazzi, Torino 1973.
- TAGLIAVINI Carlo, *Panorama di storia della Filologia Germanica*, Patron, Bologna 1968.

First main paragraph of text, containing several lines of faint, illegible characters.

Second main paragraph of text, continuing the faint, illegible content.

Third main paragraph of text, with faint, illegible characters.

Fourth main paragraph of text, located near the bottom of the page.

ASPETTI DEL FANTASTICO E DEL MOSTRUOSO NELLA SAGA

di
Valeria Micillo
Napoli

Quando pensiamo al mondo nordico, quasi inevitabilmente lo colleghiamo con la presenza di elementi mitologici, fantastici o soprannaturali: non c'è forse nessuna altra cultura occidentale, se non quella celtica probabilmente, che sia altrettanto ricca di esseri, oggetti e situazioni della più diversa natura legati alla sfera dell'immaginario culturale. È naturale presumere la comparsa di tali elementi in determinati ambiti letterari in cui l'invenzione e la creatività dell'autore prevalgono sulla storicità o sulla 'verosimiglianza'. Non ci aspettiamo invece di trovarne, se non in misura trascurabile e in maniera occasionale, in quei settori della letteratura in cui i fatti storici costituiscono una fonte sostanziale, o che comunque adoperano modelli realistici per individuare personaggi e descrivere situazioni.

Questo è il caso di un genere di saghe, le cosiddette *íslendingasögur*¹, o saghe degli islandesi, che si incentrano generalmente su avvenimenti, problemi e situazioni di conflitto all'interno della società, e in cui le strategie narrative utilizzate prevedono specifici riferimenti cronologici, storico-geografici e genealogici che si concretizzano in descrizioni realistiche con una forte attenzione al particolare. Ho citato non a caso questa tipologia di saga perché è quella che, oltre ad essere la più nota – tanto da costituire talora il riferimento *tout court* per il concetto stesso di 'saga', – è quella che viene più spesso collegata con una (vera o presunta) 'storicità' dei fatti narrati. La saga infatti si presenta come storia, gli eventi sono narrati «as if they were history»² e indubbiamente molti dei suoi personaggi trovano un

¹ Su questa tipologia di saghe cfr. la bella sintesi di VÉSTEINN ÓLASON 1993.

² VÉSTEINN ÓLASON 2005, p. 105.

fondamento storico, spesso testimoniato in altre fonti esterne. Nonostante ciò riscontriamo l'uso più o meno accentuato di elementi del fantastico e del soprannaturale, che si fa più visibile a partire dalla fine del XII sec., in alcune *islendingasögur* talora definite 'post-classiche' che non si attengono strettamente al modello realistico e che, seguendo probabilmente tendenze dell'epoca correnti sul continente³ inseriscono con una certa larghezza mostri, esseri soprannaturali ed elementi fantastici di vario genere.

È evidente che è la tipologia stessa delle saghe a condizionare la misura dell'impiego di materiale fantastico/soprannaturale: e, anzi, tale impiego va collegato anche alla differenza tra questi due generi, il fantastico e il soprannaturale. In linea generale, e semplificando, si può definire, con MUNDAL (2006, p. 718), come 'soprannaturale' ciò che non è soggetto alle leggi della natura, mentre possiamo dire 'fantastico' quanto non appartiene al mondo empirico, ma è frutto dell'immaginazione. Tra i due generi è inevitabile una certa dose di sovrapposizione, tuttavia c'è una distinzione fondamentale: il soprannaturale è percepito come 'vero', al contrario del fantastico⁴. Ora, benché naturalmente non sia facile, per noi moderni, immaginare come potessero essere interpretati dal pubblico fenomeni ed esseri di questo tipo⁵, si può dire che la maggioranza degli studiosi sia concorde nel

³ Cfr. HELGI ÞORLÁKSSON 2006.

⁴ Sul concetto di soprannaturale, che non è scevro da ambiguità, e sulla sua applicazione alle saghe cfr. le interessanti considerazioni in ÁRMANN JAKOBSSON 1998. Il fantastico, come è noto, è per TODOROV quella particolare «esitazione» che sperimenta una persona che conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale (1991, p. 28). Lo studio di HUME 1984 usa una definizione più ampia del fantastico inteso come «any departure from consensus reality» (p. 21), ma in considerazione delle diverse prospettive: «'consensus' immediately refers us both to the world of the author and that of the audience» (p. 23).

⁵ La percezione moderna non è certamente la stessa di quella medievale, e, come osserva MITCHELL (2009), «The relationship of the supernatural (perceived as real) to notions of the fabulous and fantastic (thought to be unreal) is critical» (p. 282). Un esempio particolarmente evidente riguarda i frequenti riferimenti alla presenza di uomini dalle dimensioni gigantesche e che vivono centinaia di anni, anche in testi con pretese di storicità come gli *Íslandske Annaler*, ai quali sembra prestarsi fede (cfr. HELGI ÞORLÁKSSON 2006). O'CONNOR (2005) contesta il concetto di 'fiction' così come è applicato alle saghe, ritenendo che «the concept of literary fiction, while perhaps not unknown to the learned, was too problematic to be fully acceptable within the social practice of saga-entertainment» (p. 106) e che, di conseguenza, in molti contesti è da presumere che quanto viene raccontato sia considerato effettivamente come 'reale'.

definire le saghe così come ci sono pervenute come prodotti letterari⁶, che possono dunque utilizzare in misura variabile sia elementi del reale, storici, sia elementi della finzione, della fantasia (CLUNIES ROSS 2002, p. 444), infatti «The lack of overt signposts of fictionality in a medieval text [...] does not necessarily indicate its absence» (ivi, p. 447).

Si può pensare dunque che il pubblico fosse consapevole di questo aspetto retorico del testo, anche per tipi di saghe in cui sono adoperate strategie quali l'uso di situazioni realistiche e di descrizioni particolareggiate, finalizzate a mostrare che il testo riflette circostanze e fatti realmente accaduti e, in definitiva, ad attribuire autorevolezza alla narrazione.

Da questo punto di vista, tuttavia, non è chiara la funzione che poteva svolgere l'uso di materiali appartenenti alla sfera dell'irreale o del soprannaturale in testi con prevalente impostazione realistica. Se eventi come sogni, profezie, premonizioni e simili possono servire a creare un senso di attesa e di suspense⁷, oppure ad esprimere giudizi o valutazioni morali su situazioni e persone⁸, diverso appare il ruolo attribuibile agli esseri soprannaturali, al 'mostro'.

In questo tipo di saghe la necessità di attenersi ad una asserita storicità fa sì che anche il mostro debba conformarsi quanto più possibile ad un paradigma di credibilità: di qui l'insistenza sull'aspetto fisico – statura, dimensioni, forza etc. – che possono in certo qual modo spiegare o comunque giustificare la presenza di un essere sovranaturale in un contesto di realismo.

Un modello interpretativo, legato fondamentalmente alla definizione della figura dell'eroe, è stato proposto da HUME (1980), secondo cui l'introduzione di creature soprannaturali o mostruose nella saga, come giganti, draghi o morti viventi, risponde a quattro tipi di funzioni narrative:

- 1) il mostro serve a mettere alla prova il protagonista dimostrandone o affermandone lo status di eroe 'di professione' (*professional hero*);
- 2) il mostro mette in pericolo la società e quindi spinge l'eroe a intervenire per sanare la situazione;

⁶ Cfr. ad es. VÉSTEINN ÓLASON 2006, p. 17.

⁷ Ad es. nella *Njáls saga* Hildiglúm, figlio di Rúnólfr Þorsteinsson, vede una figura in un cerchio di fuoco passare al galoppo su un cavallo grigio: è nera come la pece e brandisce una spada infuocata. Questa figura nella saga viene definita *gandreidr* «e quello è sempre un presagio di grandi eventi», ovvero di sventure (cap. 125, trad. mia).

⁸ Sulla funzione di sogni e premonizioni nelle saghe cfr. GLENDINNING 1974.

- 3) la presenza dell'elemento soprannaturale funziona come espediente ironico per ridimensionare un eccesso di eroismo da parte del protagonista;
- 4) l'essere soprannaturale viene introdotto per sollecitare una riflessione critica sulla natura dell'eroismo.

La prima categoria individuata da Hume riguarda un tipo che appare di frequente in tutti i tipi di saghe: è la prima o una delle prime prove a cui si sottopone l'eroe per dimostrare di essere tale, specialmente se il ritratto che si fa di lui, come spesso accade, si basa sullo stereotipo del giovane inetto che apparentemente non farà nulla di buono nella vita e che invece più tardi rivelerà le sue capacità⁹. Il primo combattimento con un gigante di Ketill hængr ('salmone') nella saga omonima è un esempio di questo tipo: il protagonista, figlio di Hallbjörn hálftröll¹⁰ e definito da parenti e conoscenti un buono a nulla (*kolbíttr*), a poco più di undici anni si scontra con Surtr, il primo vero mostro della sua carriera, che comprenderà una serie di mirabolanti creature, tra cui diversi giganti, un drago e vari *tröll*.

Ketill entra nella casa di Surtr, credendola disabitata, e scopre, in mezzo ad un gran numero di carcasse di animali ritrovate in un pozzo scavato nel terreno, 'carne umana salata' (*mannakjöt saltat*), quindi la distrugge. In quel momento giunge Surtr: la saga lo introduce descrivendolo, all'inizio, semplicemente come *bóndi* ('padrone di casa'):

Bóndi reri þá til lands. Hann hét Surtr. Mikill var hann ok illiligr¹¹.

Un uomo sbarcò. Si chiamava Surtr. Era grosso e minaccioso.

Al ritorno Surtr si lamenta del danno subito, recriminando in particolare per la perdita del suo *mannakrof*. Il termine *krof* si riferisce alle carcasse

⁹ Si tratta di un tipo molto diffuso nelle saghe (in particolare nelle *fornaldarsögur*), ne sono esempi Grettir Ásmundarson e Starkaðr inn gamli.

¹⁰ L'appellativo del padre di Ketill 'mezzo troll' tradisce la parentela con i giganti, frequente tra gli eroi delle saghe, che li colloca su un piano analogo a quello dei mostri contro cui combattono, cfr. *infra*.

¹¹ *Ketils saga hængs*, cap. 2, ed. GUÐNI JÓNSSON / BJARNI VILHJÁLMSOÐN 1943-1944. Traduzione mia. L'espressione *mikill ok illiligr* sembra essere diffusa per indicare non soltanto mostri ma anche più genericamente esseri dall'atteggiamento ostile e dalla natura 'simil-mostruosa', come nel caso di Grímarr Grímólfsson con cui si scontra re Hrólfr nella *Hrólfs saga Gautrekssonar*.

se di animali macellate e pronte per la conservazione, e la composizione con *manna* ne chiarisce il significato: si tratta di 'carne umana macellata', sono quindi le scorte alimentari del *bóndi*, le sue cibarie. Ketill lo colpisce con l'ascia regalatagli da suo padre, dimostrando così di non essere un perdigiorno come il padre crede. Solo quando Ketill uccide Surtr infatti viene esplicitata la sua natura di gigante (*jötunninn*)¹²:

Hann snýr heim til skálans, en Ketill undan ok nembr stað at hurðarbaki með reidda öxina. En er Surtr kemr at skálanum, verðr hann at lúta í dyrunum harðla mjök ok rekr fyrst inn höfuðit ok herðarnar. Ketill höggr þá á hálsinn með öxinni. Hún söng hátt við, er hún sneið af honum höfuðit. Fell jötunninn þá dauðr á skálagólfrit. Par hlóð Ketill ferju sína ok fór heim um haustit.

*(Surtr) torna alla sua capanna, ma Ketill si nasconde appostandosi dietro la porta, brandendo l'ascia. E quando arriva alla capanna, Surtr è costretto a piegarsi molto attraverso la porta e fa passare dentro prima la testa e le spalle. Ketill allora colpisce il collo con l'ascia. Questa sibilò forte quando gli tagliò via la testa. Il gigante allora cadde morto sul pavimento della capanna. Poi Ketill caricò la sua imbarcazione e si diresse a casa per l'autunno*¹³.

Questo primo episodio, che costituisce una sorta di rito di passaggio dalla vita adolescenziale a quella adulta¹⁴, comincia quindi ad accreditare Ketill come membro legittimo della comunità.

Può essere visto come una iniziazione rituale, uno stadio del percorso verso l'acquisizione dello status di eroe, anche il combattimento di Grettir Ásmundarson con Kárr inn gamli ('il vecchio') nella *Grettis saga*. Dopo una serie di disastri seguiti al suo comportamento ribelle e arrogante (cap. 14) che ne mettono già in evidenza il carattere non facile, Grettir si scontra con il suo primo mostro, Kárr, un *haugbúi* – ovvero un 'abitante del sepolcro', come viene definito nella saga – che, morto tempo prima, infesta la regione tormentandone gli abitanti. Egli custodisce un favoloso tesoro,

¹² È interessante l'etimologia di a.isl. *jötunn*, che fa riferimento all'antropofagia, se è giusta la ricostruzione a partire da **etuna*- 'mangiatore (di uomini)', 'divoratore insaziabile', cfr. «mannæta eða átvagl», ÁSGEIR BLÖNDAL MAGNÚSSON 1989, s.v. *jötunn*.

¹³ *Ketils saga hængs*, cap. 2, in GUÐNI JÓNSSON / BJARNI VILHJÁLMSOHN 1943-1944, I. Traduzione mia.

¹⁴ Sulla transizione tra mondo dell'adolescenza e società degli adulti nella saga cfr. LARINGTON 2008.

di cui Grettir vede l'enorme bagliore che lo spingerà a cercare di appropriarsene e lo condurrà al combattimento con lo spettro¹⁵:

Nú leið af nóttin. Kemr Grettir þar snemma. Váru þá til reiðu graftólin. Ferr bóndi með honum til haugsins. Grettir braut nú hauginn ok var at mikilvirkr; léttir eigi fyrr en hann kemr at viðum. Var þá mjök áliðinn dagrinn. Síðan reif hann upp viðuna. Auðunn latti hann þá mjök at ganga í hauginn. Grettir bað hann geyma festar 'en ek mun forvitnaz, hvat hér býr fyrir.'

Gekk Grettir þá í hauginn. Var þar myrkt ok þeygi þefgott. Leitaz hann nú fyrir, hversu háttat var. Hann fann hestbein; ok síðan drap hann sér við stólbrúðir, ok fann, at þar sat maðr á stóli. Þar var fé mikit í gulli ok silfri borit saman, ok einn kistill settr undir fœtr honum, fullr af silfri. Grettir tók þetta fé allt og bar til festar; ok er hann gekk útar eptir hauginum var, gripit til hans fast. Lét hann þá laust féit en réz í mót þeim, ok tókuz þeir þá til heldr óþyrmiliga. Gekk nú upp allt þat, er fyrir varð. Sótti haugbúinn með kappi. Grettir fór undan lengi; ok þar kemr, at hann sér, at eigi mun duga at hlífaz við. Sparir nú hvárgi annan. Fœraz þeir þangat, er hestbeinin váru; kiptuz þeir þar um lengi, ok fóru ýmsir á kné. En svá lauk, at haugbúinn fell á bak apt, ok varð af því dykr mikill. Þá hljóp Auðunn frá festarhaldinu ok ætlaði, að Grettir mundi dauðr. Grettir brá nú sverðinu Jökulsnaut ok hjó á hálsinn haugbúanum, svá at af tók hofuðit. Setti hann þat við þjó honum. Gekk hann síðan til festar með féit, ok var Auðunn allr í brottu.

La notte passò e Grettir giunse di buon'ora; gli attrezzi per scavare erano pronti e Auðunn lo accompagnò al tumulo. Grettir lo aprì: era una gran fatica, ma egli non smise di lavorare finché non raggiunse la camera di legno; era ormai giorno inoltrato. Poi sfondò la parete di legno. Auðunn lo sconsigliò vivamente dall'entrare nel tumulo; Grettir gli ordinò di badare alla corda 'perché voglio sapere che cosa c'è qua dentro'. Poi si calò nel tumulo; nell'interno c'era un gran buio e non certo un buon odore. Procedeva a tentoni per rendersi conto di quel che c'era. Trovò delle ossa di cavallo, poi urtò contro la spalliera di una sedia e si accorse che ci stava seduto sopra qualcuno. Lì raccolto c'era un gran mucchio d'oro e d'argento e, sotto i piedi dell'uomo, uno scrigno pieno d'argento. Grettir prese tutto il tesoro e lo portò verso la corda; mentre, però, stava risalendo su dal tumulo, fu afferrato dal suo aggressore; lottarono furiosamente e tutto quello che si parava loro davanti volò in pezzi. L'abitatore del sepolcro l'aggredì con impeto; Grettir cercò a lungo di schivarlo finché non si rese conto che non gli serviva a niente il difendersi. Allora nessuno dei due risparmiò più l'altro. Si avvicinarono al punto in cui si trovavano le ossa di cavallo e qui combatterono

¹⁵ Grettis saga Ásmundarsonar, cap. 28, ed. BOER 1900, pp. 64-65.

per un pezzo, cedendo ora l'uno ora l'altro; alla fine l'abitatore del tumulo cadde supino con un gran fragore. Allora Auðunn scappò abbandonando il posto dove la corda era assicurata poiché credeva che Grettir fosse morto. Grettir estrasse la spada *Jökulsnautr* e colpì sul collo l'abitatore del tumulo mozzandogli il capo; quindi glielo pose accanto alle reni¹⁶.

Lo scontro con il mostro non deriva, in questo caso, da una provocazione esplicita o da un attacco del mostro, ma da uno stimolo indiretto, la presenza di un misterioso 'fuoco' che attira l'attenzione di Grettir e che costituisce per lui una sorta di sfida. Si tratta di uno *haugaeldr*, un fuoco proveniente da sepolture in cui è custodito un tesoro e che funge da difesa, un *topos* spesso associato agli *haugbúar*¹⁷. Per quanto il morto vaghi per la regione spaventando i contadini, non sembra infatti essere una motivazione di protezione sociale a spingere Grettir a entrare nel sepolcro, ma piuttosto un impulso a conquistare il tesoro lì custodito, come afferma egli stesso nella *vísa* successiva (BOER 1900, p. 66, *vísa* 17), conquista che gli consente di affermarsi come eroe coraggioso e valente.

La comparsa sulla scena di un mostro costituisce una minaccia alla vita della comunità locale, che può essere contrastata dal punto di vista narrativo mediante l'azione di un eroe. Þórólfr *bægifœtr* 'gambastorta'¹⁸ nella *Eyrbyggja saga* (capp. 33-34) costituisce un esempio di un mostro (un *draugr*, 'morto vivente', 'spettro'¹⁹) le cui azioni hanno conseguenze dal punto di vista sociale. Þórólfr muore improvvisamente nel suo letto dopo aver avuto un diverbio con il figlio Arnkell. La saga riporta che la famiglia è impaurita perché vede in questa morte una stranezza. Il figlio chiude gli

¹⁶ Traduzione di GRAZI 1983, pp. 193-195. L'uso di decapitare l'avversario ucciso e di metterne la testa vicino alla schiena tra le gambe è largamente attestato in area nordica e deriverebbe dal tentativo di evitare che il cadavere dopo la morte si ricomponga e torni a perseguire gli abitanti della comunità.

¹⁷ Cfr. DEHMER 1927, pp. 50 e seguenti. Un fuoco arde anche nelle grotte abitate dai giganti.

¹⁸ Come traduce SCOVAZZI 1973, o, secondo altre traduzioni 'mezzopiede', 'lo zoppo'.

¹⁹ ELLIS 1943 definisce il *draugr* come «the animated corpse that comes forth from his grave-mound, or shows restlessness on the road to burial» (p. 80) o «which dwells within the howe, brooding over its treasures» (p. 112) e «is possessed of superhuman strength and unlimited malice» (p. 94). Cfr. inoltre, sui *draugar* e le loro caratteristiche nella letteratura nordica, CHADWICK 1946.

occhi al padre morto, secondo la consuetudine, e – conformemente ad un costume testimoniato anche in altre saghe²⁰ – lo fa passare attraverso un'apertura praticata nel muro della casa, per evitare che ritrovi la strada di casa e torni in seguito a turbare il mondo dei vivi. Fanno fatica a trasportarlo e a seppellirlo, il corpo diventa sempre più pesante e sembra quasi restio a muoversi²¹. Notando che il morto «non giaceva in pace»²², il figlio Arnkell riesce a farlo spostare in un luogo lontano. Ma dopo l'uccisione di Arnkell, lo spettro di suo padre ritornerà a vagare (cap. 63) e sarà necessario dissepellirlo: il corpo verrà trovato intatto, dall'aspetto demoniaco, e «blu (=nero) come l'inferno»²³ e sarà poi bruciato.

Il turbamento causato dall'apparizione del *draugr* spinge dunque il protagonista a intervenire, per risanare la situazione. La funzione del mostro appare qui collegata anche a considerazioni riguardanti la giustizia sociale e la sua validità nel contesto contemporaneo: tra Arnkell e suo padre Þórólfr infatti non ci sono buoni rapporti e i due si accusano a vicenda. Arnkell ritiene di essere stato danneggiato dal padre, Þórólfr dal canto suo si lamenta del fatto che il figlio non intende aiutarlo a riprendersi una proprietà da Snorri goði. La trasformazione di Þórólfr in *draugr* induce una riflessione sulle modalità più adeguate per garantire una giustizia corretta nella società islandese contemporanea.

Lo scontro tra l'eroe e il mostro in alcuni casi si può configurare come rappresentazione della ancestrale contrapposizione tra la civiltà e il mondo inquietante della natura selvaggia. Un esempio è nella *Bárðar saga*, una saga attribuita di solito al XIV sec. (SCHIER 1970, p. 58), con una trama che mostra evidenti incoerenze e discrepanze. Il protagonista Bárðr Dumbsson è un norvegese discendente da una stirpe di giganti che viene allevato da un altro gigante, Dofri, dal quale apprende la storia e la conoscenza del futuro e di cui sposa una delle figlie. A causa del regime tirannico e oppressivo di Haraldr hárfagri lascia la Norvegia e parte per l'Islanda, ritirando

²⁰ Ad esempio nel caso della morte di Skallagrím, padre di Egill.

²¹ La pesantezza del corpo, la difficoltà a trasportarlo o spostarlo costituiscono un *topos* riscontrabile in molti racconti relativi ai *draugar*.

²² «en er á leið sumarit, urðu men þess varir, at Þórólfr lá eigi kyrr» (*Eyrbyggja saga*, cap. 34, ed. GERING 1897, p. 124).

²³ «var hann þá enn ófúinn ok enn tröllsligsti at sjá; hann var blár sem Hel» (*Eyrbyggja saga*, cap. 63, GERING 1897, p. 222).

dosi poi dal mondo degli uomini e andando a vivere nelle montagne. La gente comincia a considerarlo come un *landvætt*, uno 'spirito della terra'²⁴ o spirito guardiano, un essere semidivino a cui gli abitanti si rivolgono per ottenere favori e offrono sacrifici, e dal quale vengono protetti contro mostri ed altri pericoli. Fa da mentore al giovane Oddr e gli insegna i principi della legge, dandogli poi in moglie una delle sue figlie. Il figlio Gestr è il protagonista della parte finale della saga, che termina tragicamente, con l'accecamento e la successiva morte di Gestr in abito battesimale, attribuita da un sogno allo stesso padre, scontento dalla sua conversione al Cristianesimo.

La saga appare composta di due parti abbastanza diverse tra loro, anche stilisticamente, tanto da far ipotizzare che in origine esistessero due distinte saghe, quella su Bárðr e quella sul figlio Gestr, che sarebbero poi state riunite insieme. Uno studio di ÁRMANN JAKOBSSON (1998) mostra che la storia di Bárðr viene agganciata alla colonizzazione dell'Islanda, con l'inserimento di molti materiali tratti da leggende locali e dalla *Landnámabók* e con una insistenza sulla toponomastica e sulle genealogie, per sostanziarla di credibilità e veridicità storica, nonostante i numerosi personaggi mitico-fantastici di cui la saga è intessuta. Questi sono, secondo ÁRMANN JAKOBSSON «described as completely natural phenomena» (1998, p. 58). I capp. 14-16 della saga raccontano l'episodio di Kolbjörn, un essere gigantesco e dalle malvagie intenzioni, inizialmente introdotto come *maðr* 'uomo, persona', benché questo termine sia accompagnato dalla frase limitativa *ef svá skal kalla* 'se si può chiamare così'²⁵:

[...] sér hann mann, ef svá skal kalla. Þessi maðr var mikill vexti ok mjök stórskorinn.

²⁴ Sui *landvættir* cfr. ELLIS DAVIDSON 1988, in particolare pp. 102 e seguenti.

²⁵ *Bárðar saga Snæfellsáss*, ed. GUÐNI JÓNSSON 1953, cap. 14, trad. mia. Per l'attribuzione di appellativi umani ai mostri, cfr. anche, nell'*Edda* poetica, la stanza 25 della *Helgakviða Hjörvarðssonar*, in cui un gigante è definito successivamente *þurs*, *jötunn*, *braunbúi* 'abitante della roccia' (kenning) e *maðr*. È interessante notare che una delle denominazioni attribuite al mostro Grendel nel *Beowulf* ne sottolinea l'aspetto della liminarietà: Grendel è *mearc-stapa*, il 'vagabondo della marca', letteralmente 'colui che cammina sul confine', e il poema ne conferma l'ambigua identità tramite la terminologia, di volta in volta definendolo *þyrs* o *eoten* ('gigante'), *deofol* ('demonio'), *gāst* ('spettro') ma anche *guma* ('uomo'), *wer* e *rinc* ('uomo, guerriero') oppure *āglæca* ('mostro'), e tramite l'introduzione di caratteristiche bestiali come l'antropofagia e la mancanza di voce umana (cfr. MICILLO 2008).

[...] *egli vede un uomo, se si può chiamarlo così. Quest'uomo era molto alto di statura e di dimensioni enormi.*

Successivamente il mostro è alternativamente denominato *þurs*, *tröll* oppure *dólgr*, ma tutti gli atteggiamenti suoi e della sua famiglia rimandano ad una natura bestiale²⁶. Essi sono assimilati nella terminologia ad animali selvatici per l'aspetto, il modo di mangiare e di bere²⁷:

ok rifu sem ernir ok etjutíkr hold af beinum²⁸

sbranavano via la carne dalle ossa come le aquile e i cani da caccia

urðu þeir skjótt allir svíngalnir²⁹

divennero presto tutti matti (= ubriachi) come maiali

Emettono inoltre suoni simili ai versi degli animali³⁰:

grenjaði upp sem varghundr³¹

ululò come un cane lupo.

Nonostante ci siano evidenti differenze tra le due sezioni di cui è costituita la saga, una divisione netta non è riconoscibile³², ed essa si può ritenere frutto di un unico disegno compositivo che comprende «an interest in the past», la volontà di mantenere vivo il passato ricreandolo nella scrittura della storia relativa a un protagonista di quel periodo (ÁRMANN JAKOBSSON 1998, p. 69-70). Questa volontà si concretizza nel testo come definizione e difesa, da parte di Bárðr e dei suoi familiari, della propria identità di esseri non completamente umani, e non completamente alieni, mediante ripetuti tentativi di conservare la discendenza, sposandosi e riproducendosi con esseri umani. La saga si chiude con l'elusiva affermazione che

²⁶ Cfr. ÁRMANN JAKOBSSON 1998, pp. 66-67.

²⁷ Le citazioni dalla *Bárðar saga* sono tratte da GUÐNI JÓNSSON 1953, le traduzioni sono mie.

²⁸ *Bárðar saga Snæfellsáss*, cap. 15.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² JÓNAS KRISTJÁNSSON 1992, p. 288.

Ekki er getit, at Gestr Bárðarson hafi nökkur böm átt³³.

Non è noto che Gestr Bárðarson abbia avuto figli.

prendendo quindi le distanze, come è tipico di questa saga, e lasciando al pubblico l'interpretazione dei fatti. Ciò nonostante si può dire che questa sia una fine drammatica, che dimostra l'inutilità, ormai, della tradizionale visione del mondo, degli antichi dèi come Þórr e Odino (menzionati una volta), dei *tröll* e dei giganti.

In questo contesto, la funzione di mostri come Kolbjörn e i suoi, all'interno di un testo come la *Bárðar saga* in cui il soprannaturale ha un importante ruolo strutturale, non è limitata all'arricchimento di una storia piena di riferimenti alla tradizione folclorica, oltre che storica e mitica. La loro caratterizzazione animalesca rimanda infatti chiaramente ad una rappresentazione dei mostri come simbolo del tentativo di intrusione delle forze primordiali e arcaiche nella società umana. Secondo ÁRMANN JAKOBSSON (1998), tuttavia, «It is [...] a gross overstatement to regard the conflict of heathendom and Christianity as the centre of the story». L'interpretazione sulla base dell'opposizione civiltà~natura sarebbe però in accordo con una visione della *Bárðar saga* come espressione di una riflessione critica sui tempi e sulle mutate condizioni sociali e culturali: il mostro rappresenta qui il timore della società nei confronti di manifestazioni del passato che potrebbero metterla in pericolo.

Il caso forse più noto di minaccia alla pace sociale da parte di un *draugr* è quello di Glámr e del suo combattimento con Grettir nella *Grettis saga*. Questo è il punto culminante del processo di 'eroicizzazione' di Grettir, il quale decide, nonostante gli venga sconsigliato, di andare a cercare uno spettro che vaga per la regione provocando morte, distruzione e follia. Glámr, un pastore del Sylgsdálr in Svezia (cap. 32), viene ucciso da un *draugr* e diventa egli stesso uno spettro³⁴, vagando inquieto³⁵ e facendo impazzire o causando la morte di persone e animali. Inizia inoltre a 'caval-

³³ *Bárðar saga Snæfellsáss*, cap. 22.

³⁴ Secondo SAYERS (1996, p. 243), «death seems to be a latent state from which corpses could be provoked by the living or drawn back by spiritual contagion if they were themselves a *draugr's* victim».

³⁵ «Glámr lá eigi kyrr» 'Glámr non giaceva tranquillo' (cap. 32, BOER 1900, p. 126).

care' i tetti, mettendosi seduto a cavalcioni e pestando forte con i talloni i muri delle case per farle crollare.

C'è dunque bisogno dell'eroe' per riportare la situazione alla normalità e recuperare l'ordine sociale sconvolto da Glámr. Ma la ragione che spinge Grettir ad intervenire non sembra essere tanto quella di aiutare la collettività quanto, più realisticamente, quella di conquistarsi fama e gloria dimostrando che è il più forte e che può sconfiggere chiunque. È significativo in questo senso il dialogo con lo zio al riguardo³⁶:

Jøkull bað hann eigi gera 'því þat er gæfuraun mikil [...] Er ok miklu betra, at fáz við mennska menn en við óvættir slíkar'. Grettir kvað sér hug á at koma á Þórhallsstaði ok sjá, hversu þar væri um gengit. Jøkull mælti: 'Sé ek nú, at eigi tjáir at letja þik; en satt er þat sem mælt er, at sitt er hvárt, gæfa eða gervigleikr'.

Jøkull gli consigliò di non farlo [=andare in cerca di Glámr] 'perché è un'impresa davvero temeraria' [...] È molto meglio misurarsi con degli umani che con dei mostri come lui'. Grettir replicò che aveva l'intenzione di andare a Þórhalls-

in altre culture ove pure compare il tipo dello 'spettro', per es. nell'antichità classica) non è uno spirito immateriale, ma è caratterizzato da una presente e tangibile fisicità, che da un lato esterna provocando danni a cose e persone e uccidendo con violenza, dall'altro si concretizza nel suo stesso corpo, di enormi dimensioni – simbolo esso stesso della sua forza smisurata, – dai tratti somatici spaventosi, e dallo sguardo agghiacciante che incute orrore al vederlo, una caratteristica dei *draugar* di cui si trovano diversi esempi nelle saghe⁴⁰. Lo sguardo di Glámr sul punto di morire è un dettaglio inquietante che rimane impresso nella memoria: i suoi occhi sbarati che fissano la luna⁴¹ atterriscono, per la prima volta in vita sua, Grettir e lo perseguiteranno per sempre, portandolo prima ad essere un reietto e infine alla morte.

Gli occhi di Glámr (grandi e grigi, sbarrati, cfr. cap. 32) confondono e spaventano Grettir a tal punto da tenerlo sospeso 'tra la terra e l'inferno'⁴². Questa espressione rappresenta efficacemente la connotazione di 'eroe liminale' di Grettir: egli si colloca sulla soglia della comunità sociale, dalla quale viene bandito in quanto incarna impulsi sociali di inquietudine e di ribellione⁴³, ma anche sul confine dell'umanità, in quanto si caratterizza con degli aspetti che paiono appartenere al mondo 'altro', quello dei mostri stessi che egli combatte e con cui sembra quasi tendere progressivamente ad identificarsi⁴⁴. Con l'uccisione di Glámr, Grettir varca dunque definitivamente la linea di demarcazione tra il mondo umano e quello del sovrannaturale – lo dimostra, tra l'altro, l'acquisizione della capacità di vedere gli esseri soprannaturali che abitano l'oscurità: *sýndiz honum þá hvers kyns skrípi* 'gli sembrava di vedere ogni genere di fantasmi'⁴⁵.

⁴⁰ Questo sguardo richiama inevitabilmente alla memoria la 'luce non bella, proprio come una fiamma' che emana dagli occhi di Grendel («him of eægum stöd / ligge gelicost leoht unfæger», vv. 726-727), l'essere sovrannaturale presente in *Beowulf* a cui sono state attribuite molte caratteristiche dei *draugar*.

⁴¹ In considerazione del fatto che *glámr* è *heiti* per 'luna' (cfr. n. 46 più avanti), è possibile che qui si instauri una sorta di gioco di rimandi tra il nome del *draugr* e l'immagine della luce lunare che, a tratti, illumina la scena del combattimento finale tra il mostro e l'eroe.

⁴² «lá náliga í milli heims ok heljar» (cap. 35, BOER 1900, p. 137).

⁴³ Cfr. POOLE 2004, p. 14.

⁴⁴ POOLE 2004, p. 4, n. 5, rimanda a Torfi Tulinius per l'identificazione di un rapporto di *Doppelgänger* tra Grettir e Glámr.

⁴⁵ *Grettis saga*, cap. 35, BOER 1900, p. 139; traduzione GRAZI 1983, p. 273.

Il *draugr*, l'*aptrgangr* – letteralmente ‘colui che cammina dopo (la morte)’ – sono figure collegate ad antiche tradizioni folcloriche, associate a paure ancestrali quali il timore dell’oscurità, la paura dell’ignoto, e in fin dei conti della morte⁴⁶, che sono aspetti psico-sociali essenzialmente drammatici. L’uso di tali elementi è quindi di solito realizzato attraverso scene tese a suscitare inquietudine, terrore e angoscia nel lettore. In alcune saghe, tuttavia, l’autore appare osservare la situazione e i personaggi che la vivono in maniera fortemente ironica, tale da contrastare talora con il contesto complessivo, sostanzialmente realistico, o comunque serio della saga stessa, come accade per es. nel cap. 51 della *Eyrbyggja saga*.

In questo episodio Þorgunna, una donna alta e robusta originaria delle Ebridi, muore di una morte misteriosa preceduta da inquietanti segnali. La donna ha lasciato disposizioni affinché, nel caso venga a mancare, il suo letto e la sua finissima biancheria, lenzuola e coperte, vengano bruciati ed ella stessa sia sepolta nel cimitero cristiano di Skalaholt. La moglie del fattore che l’ha ospitata decide invece di tenersi la biancheria, creando così le condizioni per la nascita di un *draugr*. Il corteo funebre diretto al cimitero incontra una serie di difficoltà, e cerca ospitalità per la notte presso una fattoria, il cui padrone non si mostra ben disposto ad accoglierli e non dà loro niente da mangiare. Durante la notte dei forti rumori svegliano tutti e Þorgunna viene trovata nuda intenta a cucinare⁴⁷:

Peir kómuz at lykðum á þoe þann í Stafholtstungum, er í Nesi heitir enu neðra; kvöddu þar gistingar, en bóndi vildi engan greiða gera þeim; en með því at þá var komit at nótt, þóttuz þeir eigi mega fara lengra, þvíat þeim þótti eigi friðligt, at eiga við Hvítá um nótt. Þeir tóku þar af hestum sínum ok báru líkit í hús eitt fyrir dyrum úti; gengu síðan til stofu ok fóru af klæðum sínum ok ætluðu at vera þar um nótt matlausir, en heimamenn fóru í dagsljósi í rekkju. Ok er menn komu í rekkjur, heyrðu þeir hark mikit í búrit; var þá farit at forvitnaz, hvárt eigi væri þjófar inn komnir; ok er menn kómu til búrsins, var þar sén kona mikil; hon var nøkvið svá at hon hafði engan hlut á sér. Hon starfaði at matseld; en þeir menn, er hana sá, urðu svá hræddir, at þeir þorðu hvergi nær

⁴⁶ Lo stesso etimo del nome Glámr sembra suggerire una connessione con l’ambiguità del crepuscolo, cfr. la menzione del termine in una *þula* nell’*Edda* di Snorri comprendente *heiti* per ‘luna’ (FAULKES 1998, I, p. 85), e cfr. ags. *glōm*, ingl. *gloom* ‘oscurità, crepuscolo’, ovvero, secondo POOLE, «a feared borderland between the safety of day and the danger of night» (2004, p. 5).

⁴⁷ *Eyrbyggja saga*, cap. 51, ed. GERING 1897, pp. 188-189.

at koma. En er líkmenn vissu þetta, fóru þeir til ok sá, hversu háttat var; þar var Þórgunna komin, ok sýndiz þat ráð ǫllum, at fara eigi til með henni. Ok er hon hafði þar unnit slíkt, er hon vildi, þá bar hon mat í stofu. Eptir þat setti hon borð ok bar þar á mat.

Þá mæltu líkmenn við bónda: 'Vera má, at svá lúki við, áðr vér skiljum, at þér þykki alkeypt, at þú vildir engan greiða gera oss.'

Þá mæltu bæði bóndi ok húsfreyja: 'Vit viljum víst gefa yðr mat ok gera yðr annan greiða, þann er þér þurfuð.'

Ok þegar er bóndi hafði boðit þeim greiða, gekk Þórgunna fram ór stofunni ok út eptir þat, ok sýndiz hon eigi síðan. Eptir þetta var gort ljós í stofu ok dregin af gestum klæði þau, er vát váru, en fengin ǫnnur þurr í staðinn. Síðan gengu þeir undir borð ok signdu mat sinn, en bóndi lét stökkva vígðu vatni um ǫll hús; átu gestir mat sinn, ok sakaði engan mann, þótt Þórgunna hefði matbúiit; sváfu af þá nótt ok váru þar í allbeinum stað.

Alla fine giunsero a quella fattoria a Stafholtstungi, che è detta Nes inferiore; qui confabularono per ottenere l'alloggio, ma il contadino proprietario non volle dar loro ricovero; e poiché, frattanto, era sopraggiunta la notte, ritennero di non poter andare più oltre, in quanto pareva loro pericoloso trattenersi a Hvítá quella notte. Smontarono dai loro cavalli e portarono il cadavere in un magazzino davanti alla casa; quindi entrarono nella stanza, si tolsero le vesti e pensarono che quella notte sarebbero rimasti lì senza mangiare, mentre gli uomini della casa se ne erano andati a letto al termine del giorno. Ma quando questi uomini furono a letto, udirono un grande frastuono nel magazzino: si recarono a vedere, se non vi fossero entrati dei ladri; ma quando giunsero al magazzino, scorsero una donna di grande corporatura: ella era nuda da non aver addosso nemmeno un panno; si affaccendava attorno al fuoco, e quegli uomini che l'avevano vista s'impaurirono talmente che non osarono più andarle vicino. Quando i portatori del cadavere si avvidero di questo, accorsero per vedere quel che succedeva: là era apparsa Þórgunna, e tutti ritennero prudente non avere a che far con lei⁴⁸.

La situazione descritta è, potremmo dire, quasi comica: il *draugr* è la donna, le cui disposizioni non sono state rispettate e a cui non è stata offerta la dovuta ospitalità, e che ritorna in vita a preparare da mangiare per la compagnia.

Nella scena citata sopra il modello interpretativo proposto da HUME

⁴⁸ Trad. SCOVAZZI 1973, p. 92.

(1980) non sembra adeguato. Se da un lato è vero che la saga descrive i presenti come atterriti dall'apparizione di Þorgunna, dall'altro la scena non sembra particolarmente tragica: il 'mostro', diversamente dal consueto, non appare violento né ostile, e il fatto stesso che stia preparando da mangiare per gli uomini che l'accompagnano rende Þorgunna un mostro benevolo, disposto a tornare nel suo sarcofago tranquillamente, purché ci si comporti secondo le consuete norme sociali dell'ospitalità. D'altronde qui manca un riferimento esplicito all'eroe, anche per le peculiarità compositive della saga stessa. Strutturalmente complessa e dalla natura episodica e disunita, la *Eyrbyggja saga* non è incentrata sulla vicenda di un singolo individuo o di una famiglia, e non fa riferimento ad eroi nel senso stretto della parola: il mostro quindi non può svolgere quel ruolo attinente alla 'eroicizzazione' del personaggio che abbiamo visto in casi precedenti. Lo conferma un ulteriore episodio nella stessa *Eyrbyggja saga*.

Il cap. 55 racconta che, ad una veglia funebre per un gruppo di marinai morti annegati, compaiono gli stessi marinai tornati in vita come *draugar*, e senza dire una parola prendono posto davanti al fuoco, strizzandosi le vesti bagnate e terrorizzando i presenti. Le apparizioni continuano ogni sera, anche dopo la fine della commemorazione, anzi si verificano numerosi decessi che spingono il giovane Kjartan a chiedere aiuto allo zio Snorri goði. Per cacciare via gli spettri che infestano la casa viene organizzato allora un 'processo della porta':

En þá, er svá var komit undrum þeim, var þat einn dag, at Kjartan fór inn til Helgafells at finna Snorra goða, móðurbróður sinn, og leitaði ráðs við hann, hvat at skyldi gera undrum þeim, er yfir váru komin. Þá var kominn prestr sá til Helgafells, er Gizorr hvíti hafði sent Snorra goða; sendi Snorri prestinn út til Fróðár með Kjartani og Þórð kausa, son sinn, ok VI menn aðra; hann gaf þau ráð til, at brenna skyldi arsal Þorgunnu, en sækja þá menn alla í duradómi, er aprt gengu; það prest veita þar tíðir, vígja vatn ok skripta mǫnnum [...].

Kjartan gekk inn þegar ok sá, at þeir Þóroddr sátu við eld, sem þeir váru vanir. Kjartan tók ofan arsalinn Þorgunnu, gekk síðan í eldaskála, tók glóð af eldi ok gekk út með; var þá brendr allr rekkjubúnadrinn, er Þorgunna hafði att. Eptir þat stefndi Kjartan Þóri viðlegg, en Þórðr kausi Þóroddi bónda, um þat, at þeir gengi þar um hýbýli ólofat ok firði menn bæði lífi ok heilsu; þllum var þeim stefnt, er við eldinn sátu. Síðan var nefndr duradómr ok sagðar fram sakir ok farit at þllum málum, sem á þingadómum; váru þar kviðir bornir, reifð mál ok dæmð; en síðan er dóms orði var á lokit um Þóri viðlegg, stóð hann upp ok

mælti: 'Setit er nú meðan sætt er.' Eptir þat gekk hann út, þær dyrr sem dómrinn var eigi fyrir settr; [...] Síðan sótti hvern at öðrum, ok stóð svá hverr upp, sem dómr féll á, ok mæltu allir nokkut, er út gengu, ok fannz þat á hvers orðum, at nauðigr losnaði⁴⁹.

E mentre si andava avanti così con gli eventi miracolosi, avvenne un giorno che Kjartan si recasse a Helgafell a trovare il godi Snorri, suo zio materno, e che gli chiedesse consiglio: che cosa doveva fare di fronte a quei fatti mostruosi che erano accaduti? Allora era giunto a Helgafell quel prete che Gizur il bianco aveva inviato al godi Snorri; Snorri mandò il prete alla Froda, con Kjartan e Tord Kausi, suo figlio, ed altri sei uomini; egli diede il consiglio di bruciare tutti i panni del letto di Torgunna, e di indire un 'processo presso la porta' contro tutti quegli uomini che facevano le loro apparizioni; invitò quindi il prete a celebrare il servizio divino, a spargere l'acqua santa e a confessare gli uomini. [...]

Kjartan entrò e vide Torod e i suoi sedere, come al solito, accanto al fuoco. Kjartan tirò giù tutto il corredo del letto di Torgunna, andò in cucina, prese dal fuoco un tizzone e uscì con esso; poi là fuori furono bruciati tutti gli oggetti per il letto che Torgunna aveva avuto. Quindi Kjartan intentò causa a Torir Vidleg, mentre Tord Kausi citava il contadino Torod, per il fatto che erano penetrati nella fattoria senza permesso e avevano privato gli uomini della vita e della salute; furono citati anche tutti quelli che sedevano accanto al fuoco. Poi fu intentato il 'processo della porta', fu mossa l'accusa e ci si comportò in tutta la causa, come in un giudizio all'assemblea: furono escussi i testimoni, fu fissato l'oggetto della causa e fu giudicato; ma quando fu emessa la sentenza contro Torir Vidleg, egli si alzò e disse: 'Sono stato seduto, finché è stato possibile sedersi'. Quindi se n'andò dalla porta, davanti alla quale non era stato organizzato il 'processo della porta'. [...] Poi ogni altro fantasma fu accusato, e ognuno si alzava, allorché la sentenza era pronunziata, e tutti dicevano qualcosa, quando uscivano, e dalle parole di tutti si rilevava che se n'andavano di mala voglia⁵⁰.

Il riferimento a un *dyradómr* (*duradómr*) compare due volte nella saga⁵¹ ad indicare un collegio di giudici nominati dal querelante dinanzi alla porta del reo. La 'corte della porta'⁵² emana una sentenza su ciascuno dei

⁴⁹ GERING 1897, cap. 55, pp. 196-197.

⁵⁰ Trad. di SCOVAZZI 1973, pp. 97-98.

⁵¹ L'altra occorrenza è nel cap. 18.

⁵² GUNNAR KARLSSON (2005, p. 507) afferma che «It is tempting to see these instances

draugar, che uno dopo l'altro improvvisano un breve discorso in propria difesa e, ascoltato il verdetto, si ritirano. Segue poi l'aspersione con acqua benedetta.

Le *íslendingasögur* presuppongono l'eroe, è il loro stesso mondo concettuale a richiederlo, o almeno ad esigere «men who can behave heroicaly when need arises» (VÉSTEINN ÓLASON 2005, p. 108). Ma la *Eyrbyggja saga*, scritta probabilmente attorno alla metà del XIII secolo, non è il riflesso di una cultura legata alla rappresentazione eroica del protagonista, risente invece di una impostazione cristiana in cui il protagonista non è più l'eroe germanico, o post-germanico, che vive avventure leggendarie e uccide mostri che minacciano la comunità. L'eroe in questo caso, se così si può chiamare, è Snorri goði, la cui forza non è data dalla prestantza fisica o dalla violenza, che permette di sopraffare il nemico ed ucciderlo, ma da una energia intellettuale indotta dalla saggezza, che consiglia e mette in atto le giuste azioni, legali e religiose («an effective combination of Christian ritual and Icelandic common-law», JOYNES 2001, p. 156) che porteranno alla soluzione del caso e alla sconfitta del mostro.

Kjartan, seguendo i consigli di Snorri goði, riesce a mettere fine ad una serie di spaventosi eventi soprannaturali e a rimandare nell'aldilà gli spettri che terrorizzavano la regione, aumentando il proprio prestigio e potere. È quindi la profonda conoscenza delle norme culturali, sociali e legali che fa individuare la soluzione più adatta per sconfiggere il nemico, e non l'applicazione di una forza fisica.

L'uso di simili scene, nell'ambito di una saga come questa, ha un significato più profondo del semplice inserimento di materiale fantastico finalizzato all'intrattenimento. È la funzione dell'eroe che è cambiata: di fronte ad eventi, anche soprannaturali, che possono sopraffare, di fronte a forze oscure che minacciano l'uomo e la società civile, non è più sufficiente la difesa offerta da un singolo individuo dotato di qualità superiori, in grado di annientare con il suo coraggio e la sua prestantza fisica tali forze occulte. Sono evidentemente cambiate anche le norme etiche e sociali. La società eroica era governata e protetta da valori come la forza, il coraggio,

as genuine evidence of the application of door courts at a stage earlier than that of preserved law. If it is fair to do so, these courts were among the institutions which the settlers brought with them from Norway, without, however, giving them permanent status in the court system of the new country».

l'onore, che portavano prestigio e ricchezza, ora invece la protezione è affidata ad altri mezzi: il segno della croce, l'aspersione con acqua benedetta, le norme giuridiche; ed è opportuna una riflessione sul concetto di 'eroe' e sulla sua necessità e utilità all'interno di una società molto diversa da prima⁵³, come conferma l'interesse, osservabile in questa saga, per le regole sociali e i principi etici⁵⁴.

Nella *Eyrbyggja saga* l'uso del fantastico può rappresentare dunque una presa di distanza critica rispetto alla società islandese arcaica e al suo modo di interpretare gli eventi storici⁵⁵. Gli elementi che non corrispondono più alla moderna sensibilità sociale vengono allora semplicemente banditi dalla comunità, come avviene ai fantasmi del cap. 55.

Spesso notiamo che i mostri incontrati nelle saghe mancano di una vera e propria concretezza storica: nonostante l'insistenza su alcuni dettagli fisici, come l'enorme statura, la grandissima forza, etc., i riferimenti personali, storici e familiari (con l'eccezione di alcuni *draugar*) sono generici. La confluenza, inoltre, in un unico essere mostruoso di elementi appartenenti a tipi diversi contribuisce a questa indeterminatezza di fondo.

La frequente inconsistenza empirica si associa ad una ambiguità terminologica relativa ai singoli esseri fantastici o soprannaturali. Il caso più evidente è quello che riguarda il tipo mitico del gigante, con il quale i *draugar* condividono numerose caratteristiche, e che nella tradizione nordica è individuato da vari termini (*jötunn*, *risar*, *þursar*, *tröll* i più frequenti). Queste sembrano in molti casi denominazioni equivalenti, tanto che possono essere usate nello stesso contesto in maniera apparentemente sinonimica⁵⁶,

⁵³ Indicativa rispetto alla incertezza di fronte ad eventi non più comprensibili è la storia di Þorsteinn Þorvarðsson in *Kumlbúa þáttur*, che portando via una spada da un sepolcro risveglia lo spettro che vi abita (*kumlbúi*). Þorsteinn tenta di ritrovare il sepolcro, ma senza successo, torna quindi a casa e racconta i fatti soprannaturali accaduti, ma senza riuscire a darne una interpretazione. Qui dunque, come sottolinea MITCHELL, «we are exposed to the perplexing power of a world outside our senses, one whose mysteries the hero fails to penetrate or resolve» (2009, p. 283).

⁵⁴ VÉSTEINN ÓLASON 2005, p. 111.

⁵⁵ Cfr. anche O'DONOGHUE 2005, pp. 78 e seguenti per un'analisi dell'uso delle strofe poetiche nella *Eyrbyggja saga* in quanto strumenti per ottenere effetti di «litterarité» e «historical stance».

⁵⁶ In alcuni interessanti studi Lotte MOTZ (1987a e 1987b) ipotizza l'esistenza di quattro categorie di esseri soprannaturali, rispecchiate dai nomi attribuiti ai giganti (*jötunn*, *tröll*,

in particolare nelle più tarde 'saghe leggendarie', e non è sempre facile capire a quale specie di essere soprannaturale si riferisca un determinato termine.

È su questa base che le figure mostruose possono venir rivestite di funzioni simboliche di diverso tipo. Una di queste, come abbiamo avuto modo di vedere, è sicuramente quella collegata alla veicolazione di aspetti di criticità della società. L'incertezza derivante da situazioni di crisi politica, etica, sociale o identitaria può essere espressa tramite l'uso di elementi soprannaturali e l'intervento dell'eroe interpreta la necessità di riflettere sui modi per affrontare tale incertezza. Se infatti, da un lato, l'eroe protegge la comunità, combattendo ed eliminando le diverse minacce che si presentano, dall'altro egli stesso può rappresentare un pericolo per la collettività per le sue stesse caratteristiche. Eroi e mostri, come più volte è stato notato, condividono spesso tratti come l'immensa forza, le imponenti dimensioni, l'abilità nel combattere, la spietatezza; e possono mostrare talora anche una lontana parentela⁵⁷, tanto che si è parlato di 'doppio' simbolico⁵⁸. La stessa terminologia utilizzata a volte sembra sottolineare questa identificazione: Bárðr, dice la *Bárðar saga*, era più simile a un *tröll* che ad un uomo, e per questo venne chiamato *Snæfellsáss*, 'Ase dello Snæfell' (cap. 6), a volerne indicare un'indole quasi soprannaturale. La consapevolezza di questa identità liminare dell'eroe è presente anche al di fuori dell'area nordica: Beowulf, eroe dell'omonimo poema anglosassone, condivide con Grendel il termine *āglæca* 'mostro'⁵⁹. Si può dire quindi che mostri ed eroi siano in un certo senso espressioni diverse di una stessa realtà: il mostro incarna infatti quegli aspetti distruttivi che possono mettere in pericolo la società, quegli stes-

purs, risi), ma, come sottolinea ÁRMANN JAKOBSSON 2006, p. 56, n., la tesi è «highly speculative and while interesting, unsupported by any convincing evidence». Recenti studi quali quelli di SCHULZ (2004) – molto documentato, dedicato ai giganti dell'*Edda* e delle *fornaldarsögur* – e quello di ÁRMANN JAKOBSSON (2009) sulla *Ketils saga* confermano la difficoltà di individuare dei criteri generali, validi una volta per tutte, per l'identificazione di tipologie e funzioni delle varie specie di giganti.

⁵⁷ Ad es. nella *Bárðar saga Snæfellsáss* l'eroe Bárðr discende per parte paterna dalla stirpe dei giganti e per parte materna dai *tröll*, viene allevato da un altro gigante, Dofri, e ne sposa la figlia Flaumgerðr, le sue figlie sono belle e di grande statura. Cfr. anche Ketill, nota 10 sopra.

⁵⁸ Per Grettir e Glamr (cfr. HUME 1980, p. 11), come per Grendel e Beowulf (cfr. ad es. MICILLO 2008).

⁵⁹ Cfr. MICILLO 2008, p. 52, e ivi, Appendice, svv. per le occorrenze dei diversi termini.

si aspetti distruttivi, legati all'uso della forza, che l'eroe mette invece a servizio della comunità degli uomini. Dal punto di vista narrativo, l'elemento soprannaturale rappresenta una modalità letteraria che riproduce la consapevolezza di una incertezza, di un conflitto sociale e/o culturale, di un momento storico di passaggio o di crisi. Tale consapevolezza si concretizza nella giustapposizione di elementi del reale che, posti sullo stesso piano di quelli della sfera del meraviglioso, sollecitano una riflessione sui modi più opportuni per offrire risposte alle domande indotte da nuove condizioni storiche.

Riferimenti bibliografici

- ÁRMANN JAKOBSSON, *History of the trolls? Bárðar saga as an historical narrative*, in «Saga-book», 25 (1998), 1, 53-71.
- ÁRMANN JAKOBSSON, *The Good, the Bad and the Ugly: Bárðar saga and Its Giants*, in J. McKinnell / D. Ashurst / D. Kick (ed.), *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature; Sagas and the British Isles: Preprint Papers of the Thirteenth International Saga Conference, Durham and York, 6th-12th August, 2006*, Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, Durham 2006, I, 54-62.
- ÁRMANN JAKOBSSON, *Identifying the Ogre: The Legendary Saga Giants*, in A. Ney / Ármann Jakobsson / A. Lassen (red.), *Fornaldarsagaerne: Myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2009, 181-200.
- ÁSGEIR BLÖNDAL MAGNÚSSON, *Íslensk Orðsifjabók*, Orðabók Háskólans, Reykjavík 1989.
- BAMPI Massimiliano, *Between Tradition and Innovation: The Story of Starkaðr in Gautreks saga*, in J. McKinnell / D. Ashurst / D. Kick (ed.), *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature; Sagas and the British Isles: Preprint Papers of the Thirteenth International Saga Conference, Durham and York, 6th-12th August, 2006*, Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, Durham 2006, I, 88-96.
- BOER R[ichard] C[onstant] (Hg.), *Grettis saga Ásmundarsonar*, Altnordische Saga-Bibliothek 8, Niemeyer, Halle a. d. S. 1900.
- CHADWICK Nora, *Norse Ghosts (A Study in the Draugr and the Haugbúi)*, in «Folklore», 57 (1946), 2, 50-65 e 3, 106-127.
- CLUNIES ROSS Margaret, *Realism and the Fantastic in the Old Icelandic Sagas*, in «Scandinavian Studies», 74 (2002), 4, 443-454.
- DEHMER Heinz, *Primitives Erzählungsgut in den Íslendinga-Sögur*, Weber, Leipzig 1927.

- ELLIS Hilda Roderick, *The Road to Hel, A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1943.
- ELLIS DAVIDSON Hilda, *Myths and Symbols in Pagan Europe: Early Scandinavian and Celtic Religions*, Manchester University Press, Manchester 1988.
- ELLIS DAVIDSON Hilda / FISHER Peter (ed.), *Saxo Grammaticus. The History of the Danes, Books I-IX*, 2 voll., D.S. Brewer, Cambridge 1979-1980.
- FAULKES Anthony (ed.), *Edda. Skáldskaparmál*, I-II, Viking society for Northern Research, University College London 1998.
- GERING Hugo (Hg.), *Eyrbyggja saga*, Altnordische Saga-Bibliothek 6, Niemeyer, Halle a. d. S. 1897.
- GLENDINNING Robert J., *Träume und Vorbedeutung in der Islendinga Saga Sturla Thordarsons. Eine Form- und Stiluntersuchung*, Herbert Lang, Bern / Frankfurt a.M. 1974.
- GRAZI Vittoria (cur.), *La saga di Grettir*, Le saghe, 1, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1983.
- GUÐNI JÓNSSON (ed.), *Íslendinga sögur*, 13 voll., Íslendinga sagnaútgáfan, Reykjavík 1953 (*Barðar saga*: III, 295-355) (anche <http://www.heimskringla.no/>).
- GUÐNI JÓNSSON / BJARNI VILHJÁLMSOÐN (ed.), *Fornaldarsögur Norðurlanda*, I-III, Bókaútgáfan Forni, Reykjavík 1943-1944, <http://www.heimskringla.no/>.
- GUNNAR KARLSSON, *Social Institutions*, in R. McTurk (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Blackwell, Oxford 2005, 503-517.
- HELGI ÞORLÁKSSON, *The Fantastic Fourteenth Century*, in J. McKinnell / D. Ashurst / D. Kick (ed.), *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature; Sagas and the British Isles: Preprint Papers of the Thirteenth International Saga Conference, Durham and York, 6th-12th August, 2006*, Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, Durham 2006, I, 365-371.
- HUME Kathryn, *From Saga to Romance: The Use of Monsters in Old Norse Literature*, in «Studies in Philology», 77 (1980), 1, 1-25.
- HUME Kathryn, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York / London 1984.
- JÓNAS KRISTJÁNSSON, *Eddas and Sagas. Iceland's Medieval Literature*, trad. di P. Foote, Hið íslenska bókmenntafelag, Reykjavík 1992².
- JOYNES Andrew, *Medieval Ghost Stories*, Boydell Press, Woodbridge 2001.
- LARRINGTON Carolyne, *Awkward Adolescents: Male maturation in Norse Literature*, in S. Lewis-Simpson (ed.), *Youth and Age in the Medieval North*, Brill, Leiden 2008, 151-166.
- LAYHER William, *Starkaðr's Teeth*, in «Journal of English and Germanic Philology», 108 (2009), 1, 1-27.
- LINDOW John, *Addressing Thor*, in «Scandinavian Studies», 60 (1988), 119-136.
- MICILLO Valeria, *Grendel: ellor-gäst 'essere dell'altrove'*, in «AION - Annali

- dell'Università degli studi di Napoli 'L'Orientale'- Sez. Germanica», n.s. XVIII (2008), 2, 45-72.
- MITCHELL Stephen A., *The Supernatural and the fornaldarsögur. The case of Ketils saga Hængs*, in A. Ney / Ármann Jakobsson / A. Lassen (red.), *Fornaldarsagaerne: Myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2009, 281-298.
- MOTZ Lotte, *The families of giants*, in «Arkiv för nordisk filologi», 102 (1987a), 216-236.
- MOTZ Lotte, *Old Icelandic Giants and their Names*, in «Frühmittelalterliche Studien», 21 (1987b), 295-317.
- MUNDAL Else, *The Treatment of the Supernatural and the Fantastic in Different Saga Genres*, in J. McKinnell / D. Ashurst / D. Kick (ed.), *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature; Sagas and the British Isles: Preprint Papers of the Thirteenth International Saga Conference, Durham and York, 6th-12th August, 2006*, Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, Durham 2006, II, 718-726.
- O'CONNOR Ralph, *History or fiction? Truth-claims and defensive narrators in Icelandic romance-sagas*, in «Mediaeval Scandinavia», 15 (2005), 101-169.
- O'DONOGHUE Heather, *Skaldic verse and the poetics of saga narrative*, Oxford University Press, New York 2005.
- POOLE Russell, *Myth, Psychology, and Society in Grettis saga*, in «Alvíssmál», 11 (2004), 3-16.
- SAYERS William, *The Alien and Alienated as Unquiet Dead in the Sagas of the Icelanders*, in J. J. Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, 242-263.
- SCHIER Kurt, *Sagaliteratur*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1970.
- SCHULZ Katja, *Riesen: Von Wissenshütern und Wildnisbewohnern in Edda und Saga*, Winter, Heidelberg 2004.
- SCOVAZZI Marco (cur.), *Antiche saghe islandesi*, Einaudi, Torino 1973 (*Saga degli uomini di Eyr*, 3-117).
- TODOROV Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1991⁴ (orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970).
- TOLKIEN Christopher, *Introduction*, in *Hervarar saga ok Heiðreks*, with notes and glossary by G. Turville-Petre, Viking Society for Northern Research, University College London 1956, xi-xx.
- TORFI H. TULINIUS, *The Matter of the North: Fiction and Uncertain Identities in Thirteenth-Century England*, in M. Clunies Ross (ed.), *Old Icelandic Literature and Society*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, 242-265.
- VÉSTEINN ÓLASON, *Íslendingasögur*, in Ph. Pulsiano et al., *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, Garland Publishing, New York / London 1993, 333-336.
- VÉSTEINN ÓLASON, *Dialogues with the Viking Age: Narration and Representation*

in the Sagas of the Icelanders, Heimskringla, Reykjavík 1998, trad. it. *Dialoghi con l'era vichinga. Narrazione e rappresentazione nelle Íslendingasögur*, Edizioni Parnaso, Trieste 2006.

VÉSTEINN ÓLASON, *Family sagas*, in R. McTurk (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Blackwell, Oxford 2005, 101-118.

THE FATHER-AND-SON MOTIF IN EDDIC POETRY AND LEGENDARY SAGAS

by
Agneta Ney
Gävle (Sweden)

Sigurðr the Dragonslayer is described as an ideal man in the Old Icelandic Literature. He is most famous for his dragon-slaying, and, according to the tradition, he is also loved by women and admired by men. The sources in which he is a protagonist, above all in the *Saga of Volsungs* 'Völsunga saga' and the *Eddic Poetry* 'Eddukvæði', indicate a pre-state society organized through personal relationships and male bonding. The latter may be studied in many aspects, as homo-social links of a different kind that seem to have had great importance both during the Viking Age and during the Middle Ages. However, the purpose of this article is to analyze the father-and-son motif, mainly from a genealogical point of view since it focuses on Sigurðr's relationship to his father Sigmundur, as well as his own role as a father¹.

In general, kinship and kinship ties, both primary as secondary, are conditions for the benefit of individuals in the Old Icelandic Literature, and having a son is generally most important as, for example, is recorded in the Eddic Poetry, *Hávamál* (stanza 72):

Sonr er betri
þótt sé síð of alinn
eptir genginn guma
sjaldan bautarsteinar
standa brautu nær
nema reisi niðr at nið².

A son is better,
though he be late-begotten,
after a man is gone;
memorial stones seldom
stand by the road
unless a kinsman
should raise [them] to kin³.

¹ This article has been partly published in NEY 2009.

² GÍSLI SIGURÐSSON 1998, p. 33.

³ COLLINDER 1964, p. 60.

Within an aristocratic family the importance of sons was even greater. In *Rígsþula* from the *Eddic Poetry*, a poem that deals with heritage and property, only male heirs are taken into account. However, males are not always portrayed positively. *Hávamál*, also from the *Eddic Poetry* (stanza 88), expresses some doubts about the reliability of a male offspring:

akri ársánun	a field sown early
trúi engi maðr	no man should trust,
né til snemma syni	nor too quickly in his son;
veðr ræðr akri	weather rules the field
en vit syni	and the mind of the son,
hætt er þeira hvárt ⁴ .	each of these is unreliable ⁵ .

King Volsungr is the head of the Volsung family. His first son is Sigmundr, one of the male heroes in *The Saga of Volsungs*. He is described as a man with unnatural strength, courage and cunning. After being caught by his brother-in-law, king Siggeir, who has killed Sigmundr's father in a battle, he survives after being fettered to a log in the forest with his nine brothers. During the nights, a she-wolf kills his brothers one after the other, and in the end Sigmundr is the only one left. Before the last night is coming, his twin sister Signý, the wife of king Siggeir, helps him cunningly. She brings honey, which Sigmundr rubs into his skin. When the wolf returns and smells the honey, it starts to lick him in his face. He then bites the she-wolf's tongue so strongly, that in the end the animal dies. After that, Sigmundr hides in the forest for many years, waiting for revenge of his father's death. His sister, still living with her husband, one day visits him, in the shape of a thrall woman. Sigmundr asks her to stay with him, and she stays for three nights. Later she gives birth to a son, named Sinfjötli. The boy is tall and strong, and with an exceptional character. When he is not even ten years old, Signy sends him to his father in the forest. Father and son seem to develop a close relationship, as *The Saga of Volsungs* narrates⁶.

Sigmundr then marries Borghildr and gets two sons with her: Helgi Hundingsbáni and Hámundr Sigmundarson. Helgi is described as a war-

⁴ See GÍSLI SIGURÐSSON 1998, p. 392, see *Sángen om Ríg*, in COLLINDER 1964, p. 152.

⁵ BREISCH 1994, p. 73.

⁶ GUDNI JÓNSSON 1976, pp. 116.

rior with a sharp eye, a good sign for a future hero⁷. According to the sources, the relationship between Sigmundr and Helgi is tender. But Borghildr cannot stand her step-son Sinfjötli, since he has killed her brother in a battle. She plans to poison him at a feast, but Sinfjötli is suspicious and tells his father. Sigmundr advises him: «Filter the poison through your beard»⁸. But that didn't help, Sinfjötli dies and Sigmundr is filled with grief. This detailed saga version of Sigmundr and Sinfjötli does not occur in the *Eddic Poetry*. Sinfjötli is, however, mentioned but only as *Siggeir's step-son*; that is all. But when comparing *The Saga of Völsungs* with the old English epic *Beowulf*, Sigmundr and Sinfjötli are mentioned as uncle and nephew:

He related everything that he had heard men say
of Sigemund, his deeds of valour, many untold things,
the struggle of the son of Wæls, his wanderings far
and wide, the feuds and treacheries – things that the
sons of men know nothing of save Fitela (who was)
with him, when he, *the uncle*, would tell something
of such a matter to fadern his *nephew*, as they had always
been friends in need in every struggle, and had felled
with their sword large numbers of the race of
monsters⁹.

After the death of Sinfjötli, Sigmundr rejects his wife Borghildr and marries Hjördís. Mortally wounded in a battle, Sigmundr is told that his wife is expecting a child, and he predicts that their *son* will be the most famous man within the family. Sigurðr is thus born and brought up without his biological father, but gets a foster-father¹⁰.

The Saga of Völsungs can be divided into two parts, due to terminology and story: the first one mythological, and the second chivalric. It is obvious that the mythological part of the saga that tells of Sigmundr and Sinfjötli and Sigmundr and Helgi, constitutes a different father-and-son motif compared to the chivalric part. In the latter, the father-and-son relationship is

⁷ GÍSLI SIGURÐSSON 1998, p. 165, and see also *Det första kvädet om Helge Hundingsbane*, in COLLINDER 1964, p. 37.

⁸ GUÐNI JÓNSSON 1976, p. 133, KNUTSSON 1991, p. 57.

⁹ CLARK 1994, pp. 50-51; COLLINDER 1955, p. 122; GEORGE 1994, pp. 50-51.

¹⁰ GUÐNI JÓNSSON 1976, p. 137, see also COLLINDER 1964, p. 61.

not important. For example, king Gjúki stays in the background, while his three sons are acting without his presence. Sigurðr, being a father, is also non-active. He has a young son with Guðrún, but the saga author does not deal with the father-and-son motif related to Sigurðr and his offspring. He lets the audience know that Sigurðr's son is killed by Brynhildr as a revenge for a betrayal, but there are no further comments. Sigurðr regrets the loss of his son, and that is on the whole the only occasion, where his role as father is emphasized¹¹.

The Saga of Völsungs indicates a change in the father-and-son motif. While the mythological part calls attention to a close relationship between father and son, the corresponding relationship in the chivalric part seems to be of no importance. Sigurðr himself is in the latter part an irresolute man who lacks commitment. His role as a father is of little interest to the author. Considering the elements of chivalry in the latter part of the saga and the changes in Sigurðr's own personality, from an energetic hero to a yearning knight, his absence as a father figure may be no surprise¹².

The role of the father in *The Saga of Völsungs* is changing from the beginning of the story to the end, especially since it also corresponds to the two separate parts of the saga. It is after all logical that Sigurðr in the chivalric part, where he is portrayed as a knight and as a man who is part of an ongoing individualism, is unable also to be busy as a father.

The father-and-son motif is also frequent in European medieval literature. The French *chanson de geste*, for example, tells of conflicts between father and son. If the sons are in need of help, the father seems ambivalent towards them. The father often survives his sons, and most of the young men die without an heir. In contrast, during the French Romance, the sons are acting as independent adults even at an early age¹³. In this genre men are individuals, and it seems that Sigurðr in the chivalric part of *The Saga of Völsungs* corresponds with the young man of the Romance, while his father Sigmundr and his son Sinfjötli may be compared to the father discourse in *chanson de geste*. In the mythological part of the saga, Sigurðr's identity may be seen in genealogical terms, giving him standing and repu-

¹¹ GUÐNI JÓNSSON 1976, pp. 178, 188, 193-194, see also KNUTSSON 1991, pp. 113, 125, 131-132.

¹² GUREVIČ 1997, p. 99, KÄRFVE, 1997, p. 22.

¹³ KAY 1995, p. 103.

tation. In the chivalric part, on the other hand, the genealogical bonds lose value to the benefit of bonds and alliances of a non-genealogical kind.

Bibliography

- BREISCH Agneta (now Ney), *Frid och fredlöshet. Sociala band och utanförskap på Island under äldre medeltid*, Acta Univestitatis Upsaliensis, Studia. Historica Upsaliensia 174, Uppsala 1994
- CLARK John R. (transl.), *Beowulf and the Finnsburg Fragment. A Translation into Modern English Prose*, London 1911
- COLLINDER Björn (transl.), *Beowulf*, Stockholm 1955
- COLLINDER Björn (transl.), *Den poetiska Eddan*, 2 ed., Stockholm 1964
- GEORGE Jack (ed.), *Beowulf*, Oxford 1994
- GUÐNI JÓNSSON (útg.) *Völsunga saga*, in *Fornaldar sögur Norðurlanda*, vol. 1, Reykjavík 1976
- GÍSLI SIGURÐSSON (útg.), *Eddukvæði*, Reykjavík 1998
- GUREVITJ Aron J., *Den svärfångade individen. Självsyn hos fornordiska hjältar och medeltidens lärde i Europa*, (transl. Carl G. Liungman, preface Thomas Lindkvist), Stockholm 1997
- KAY Sarah, *The Chanson de geste in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford 1995
- KNUTSSON Inge (transl.), *Völsungasagan*, Introduction Staffan Bergsten, Lund 1991
- KÄRFVE Eva, *Konsten att bli människa. Individ och myt i medeltidens riddarvärld*, Stockholm/Stehag 1997
- NEY Agneta, *Drottningar och sköldmör. Gränsöverskridande kvinnor i medeltida myt och verklighet ca 400-1400*, Möklinta 2007. NEY Agneta, *Far och sonmotiv i nordisk hjälteediktning och saga*, in *Approaching the Viking Age. Proceedings of the international conference on Old Norse Literature, mythology, culture, social life and language 11-13 October 2007*, (red.) Erika Sausverde & Ieva Steponaviciutė, Vilnius (Lithuania) 2009, 153-162

Text and translation of the *Hávamál*, <http://www.beyondweird.com/high-one.html> (2010-08-31)

The first part of the book is devoted to a general history of the United States from its discovery by Columbus in 1492 to the present day. It covers the early years of settlement, the struggle for independence, and the growth of the nation.

The second part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1776 to 1865. It covers the American Revolution, the War of 1812, and the Civil War.

The third part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1865 to 1914. It covers the Reconstruction period, the Gilded Age, and the Progressive Era.

The fourth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1914 to 1945. It covers World War I, the Roaring Twenties, and World War II.

The fifth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1945 to the present day. It covers the Cold War, the Vietnam War, and the modern era.

The sixth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1945 to the present day. It covers the Cold War, the Vietnam War, and the modern era.

The seventh part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1945 to the present day. It covers the Cold War, the Vietnam War, and the modern era.

The eighth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1945 to the present day. It covers the Cold War, the Vietnam War, and the modern era.

The ninth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1945 to the present day. It covers the Cold War, the Vietnam War, and the modern era.

The tenth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1945 to the present day. It covers the Cold War, the Vietnam War, and the modern era.

CHE LINGUA PARLAVANO I PERSONAGGI DELLE SAGHE ISLANDESI?

di

Fabrizio D. Raschellà
Siena (Arezzo)

Vi sarete certamente chiesti qualche volta, durante la vostra lettura e il vostro studio delle saghe islandesi, quanto di ciò che state leggendo rispecchia effettivamente le caratteristiche originarie del testo che avete davanti agli occhi, giunto fino a voi attraverso svariati secoli di trasmissione, prima orale e poi scritta, dalla formulazione del primo essenziale nucleo narrativo fino al testo stampato che avete acquistato o preso in prestito in biblioteca, o – perché no – che vi hanno regalato. Non solo relativamente al contenuto, per il quale è facile immaginare quante e quali possano essere state le modifiche (aggiunte, eliminazioni, interpolazioni, riformulazioni etc.) apportate nel tempo, ma anche riguardo alla forma, cioè all'aspetto linguistico complessivo di quel testo. Io me lo sono chiesto più volte, ma finora – vuoi perché assorbito da altri interessi di ricerca più immediati, vuoi per pigrizia – non sono riuscito a darvi una risposta esauriente. La domanda mi è ritornata in mente (non so quanto provvidenzialmente) quando la collega Maria Cristina Lombardi mi ha gentilmente invitato a presentare un contributo al seminario di cui questo volume raccoglie gli atti. Mi sono detto: perché non cogliere l'occasione per tentare un primo, concreto approccio alla questione? E così ho fatto, formulando, velocemente e senza troppo riflettere sulle possibili conseguenze di questa scelta, un titolo che suona, lo riconosco, alquanto bizzarro e anche leggermente provocatorio. Questo, per dire che l'argomento di cui ho scelto di trattare in quest'occasione non è di quelli maturati in lunghe esperienze di studio e di ricerca, ma che è nato da un'idea estemporanea, quasi *per gioco*, o meglio per scommessa – una scommessa con me stesso. Sono sicuro, dunque, che a qualche lettore l'idea potrà sembrare un po' fantasiosa, ma tant'è: a volte la fantasia può aiutare a farsi un'idea più precisa della realtà. Inoltre, tenendo conto

di quanto si afferma, a buon diritto, in alcuni autorevoli saggi contenuti in questo stesso volume, come quelli di Fulvio Ferrari e di Marcello Meli, sulla necessità di un *approccio interdisciplinare* allo studio della saga, queste mie riflessioni hanno se non altro il merito (spero) di ispirarsi ad un genuino criterio di interdisciplinarietà che accomuna storia linguistica, tradizione del testo e storia letteraria in una medesima prospettiva diacronica.

Ma proviamo ora ad impostare il problema in termini più diligenti ed ortodossi. Com'è noto a chiunque si occupi di saghe islandesi, e com'è stato sottolineato anche in altri interventi presentati in questa sede, prima di essere fissate sulla pergamena nella forma in cui ancor oggi le conosciamo, le saghe sono state tramandate oralmente per un periodo di tempo più o meno lungo, un periodo durato non anni o decenni, ma *secoli*: due, tre, talora anche di più. Questo ha fatto sì, come osservavo prima, che esse abbiano subito trasformazioni di cui è difficile farsi un'idea precisa; e ciò vale, appunto, sia per la materia narrativa che per la lingua attraverso cui sono state trasmesse di generazione in generazione¹. Tuttavia, ai fini di questa discussione, mi limiterò, come il titolo dell'intervento lascia chiaramente intendere, a considerare soltanto il secondo aspetto, ovverosia la forma linguistica. Anzi – diversamente, forse, da quanto il lettore si aspetta – tratterò in particolare di un solo aspetto della lingua, quello fonologico, vale a dire di questioni attinenti al sistema fonemico dell'antico nordico occidentale, in particolare dell'islandese, e alle sue variazioni in un arco di tempo compreso, grossomodo, tra il X e il XIV secolo. Quindi escluderò, tranne che per pochi, brevissimi accenni, tutto ciò che riguarda la morfologia in senso stretto, la sintassi, il lessico e lo stile narrativo, che richiederebbero del resto un'analisi assai più ampia e articolata di quella che mi propongo in questa sede.

Cominciamo col ricordare cosa dice riguardo al rapporto intercorrente tra l'epoca in cui si collocano i fatti narrati nelle saghe e il momento in cui la loro narrazione viene fissata per la prima volta sulla pergamena uno dei

¹ Colgo l'occasione per ricordare che Maria Cristina Lombardi, nel suo saggio *Originalità e tradizione della saga: un genere ancora da indagare*, accenna a recenti proposte della studiosa islandese Guðrún Nordal circa l'impiego dell'analisi lessicale – con particolare riguardo ai prestiti – ai fini di un riesame della cronologia delle saghe.

più illustri studiosi di letteratura islandese di tutti i tempi, Peter Hallberg. Nella sua introduzione al volume *Den isländska sagan*, Hallberg scrive:

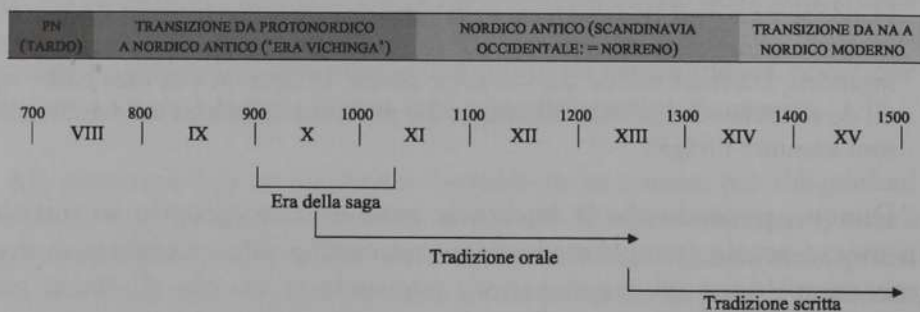
Händelserna i dem [= *Íslendingasögur*] utspelas väsentligen under de hundra åren från alltingets inrättande 930 till 1030, det skede som just brukar kallas sagatiden. Däremot har de skrivits långt senare; åtminstone om man håller sig till de centrala och klassiska alstren, är det praktiskt taget bara tolvhundraåret som kommer i fråga².

Dunque, ponendo che la *tradizione orale* in senso proprio sia iniziata un mezzo secolo (tempo mediamente necessario all'avvicinarsi di due generazioni) dopo gli eventi narrati, e tenendo conto che gli eventi più remoti cui si fa riferimento nelle saghe possono risalire ad un'epoca anche anteriore al 930, mentre le *prime* redazioni scritte sono collocabili nella seconda metà del XIII secolo, abbiamo a che fare con un divario temporale di circa tre secoli (vale a dire, grossomodo, dal 950 al 1250); tre secoli durante i quali le saghe furono tramandate, per quanto ci è dato sapere, in forma esclusivamente orale. E, com'è fin troppo facile immaginare, in questi tre secoli – che tra l'altro si collocano, nella loro prima parte, nel periodo cruciale di transizione (VIII-XI secolo) dal cosiddetto *nordico comune* o *protonordico* al cosiddetto *nordico antico* (e più precisamente, per quanto attiene all'area scandinava occidentale, che è la sola che ci interessa in questo contesto, al *norreno*) – la lingua non è certo rimasta immutata³. Questo

² HALLBERG 1979, p. 1 («Gli eventi in esse [= *Íslendingasögur*] narrati si collocano prevalentemente nei cento anni compresi fra il 930, anno di fondazione dell'*Alþingi*, e il 1030, nel periodo, cioè, che viene comunemente chiamato 'era della saga'. Ma esse furono messe per iscritto molto più tardi: se ci limitiamo a considerare la produzione centrale e 'classica' di questo genere, il discorso si riduce in pratica al XIII secolo»).

³ Relativamente alla denominazione delle fasi linguistiche in questione è da osservare che non esiste, a tutt'oggi, una terminologia univoca e concorde. I termini utilizzati, ad esempio, da Einar Haugen nella sua basilare introduzione alla storia delle lingue scandinave (HAUGEN 1976), sono, rispettivamente, *Common Scandinavian* e *Old Scandinavian*, ovvero, nella versione tedesca riveduta e ampliata dell'opera (HAUGEN 1984), *Gemeinskandinavisch* e *Altskandinavisch*. Parzialmente diversa, poiché fondata su una periodizzazione più analitica, è la terminologia adottata in *The Nordic Languages*, la monumentale opera collettanea curata da Oskar Bandle per l'editore Mouton de Gruyter (BANDLE ET AL. 2002-2005, in particolare cap. IX, pp. 691 ss.): qui, in corrispondenza del *Common Scandinavian* di Haugen vengono impiegati i termini *Late Ancient Nordic* 'protonordico tardo' per la fase iniziale (ca. 550-750) e *Viking Age* 'era vichinga' per la fase più avanzata (ca. 750-1050),

stato di cose può essere schematicamente rappresentato attraverso il grafico riportato alla Tav. 1.



Tav. 1. La tradizione orale e scritta delle saghe islandesi a confronto con la periodizzazione delle lingue nordiche.

Oltre a ciò che si è detto fin qui, c'è poi da considerare il divario linguistico tra quello che è il testo dei manoscritti in cui le saghe vengono tramandate e quello delle edizioni correnti che – non ponendosi finalità principalmente linguistiche, cioè di rappresentare fedelmente la lingua del testo edito se non al livello puramente grammaticale e semantico – ignorano perlopiù le peculiarità e le variazioni linguistiche interne al testo, riportando il tutto ad un'ortografia *normalizzata* priva di precisi riferimenti temporali e spaziali (il cosiddetto *textbook spelling*, applicato anche in alcune edizioni di prestigio, come quelle della celebre collana *Íslensk fornrit*⁴).

Vorrei puntualizzare anche un'altra cosa: le considerazioni precedenti, come quelle che seguiranno, si applicano in particolare alle cosiddette 'Saghe

mentre per il periodo successivo si fa uso del termine *Old Nordic*, di fatto equivalente allo *Old Scandinavian* di Haugen. Purtroppo l'estrema variabilità che caratterizza la terminologia relativa alla periodizzazione delle lingue scandinave in uso nelle diverse lingue e presso le diverse scuole non aiuta a far chiarezza sulla distinzione e soprattutto sul processo di transizione tra le due fasi linguistiche qui considerate. C'è comunque una sostanziale concordanza sul fatto che nell'epoca compresa tra l'VIII e l'XI secolo – denominata, come si è detto prima, *era vichinga* in ragione del fenomeno (sociale, politico e culturale) che maggiormente la caratterizza sul piano storico – le lingue scandinave abbiano maturato e consolidato quei tratti innovativi di cui si hanno le prime tracce nelle attestazioni epigrafiche già a partire dal VI secolo ma che solo dal XII secolo in poi, vale a dire in epoca letteraria, si manifesteranno con piena evidenza.

⁴ Pubblicata da Hið Íslenska Bókmenntafélag (Reykjavík) a partire dal 1950.

degli Islandesi' (*Íslendingasögur*) – o, più raramente, 'Saghe delle famiglie [islandesi]' (*Ættarsögur*) –, ma sono virtualmente applicabili a qualsiasi testo narrativo in lingua norrena che riferisca di eventi e personaggi di molto antecedenti all'epoca in cui la narrazione trovò presumibilmente la sua forma scritta; quindi, per esempio, anche alle 'Saghe dei re [norvegesi]' (*Konungasögur*), al 'Libro della colonizzazione [dell'Islanda]' (*Landnámabók*), al 'Libellus Islandorum' (*Íslendingabók*) di Ari Þorgilsson il Saggio e altre opere consimili. Mentre si prescinde dalle saghe di contenuto leggendario o pseudostorico (*Fornaldarsögur* ovvero 'Saghe del tempo antico', *Riddarasögur* ovvero 'Saghe cavalleresche' etc.), poiché si tratta di opere prodotte in epoca tarda e narranti eventi collocati in tempi e spesso in luoghi talmente remoti da escludere qualsiasi legame linguistico diretto con il momento (spesso solo ipotetico o indefinito) della narrazione.

Dunque – per riprendere il filo del discorso iniziale – quando leggiamo una saga, in particolare le parti dialogate, che sono, come sappiamo, molto frequenti in questo tipo di testi, non la leggiamo, in effetti, nella forma in cui personaggi (prima) e narratori (poi) possono essersi espressi, ma in una forma che è il prodotto finale di secoli di cambiamenti linguistici. Ciò vale in particolare per il cambiamento fonologico, essendo quello della fonologia il livello più superficiale, più *esterno*, del sistema linguistico e quindi il più esposto ad alterazioni e trasformazioni; ma vale, in certa misura, anche per la morfologia e la sintassi, nonché per lo stile che – a prescindere dalla secolare disputa tra sostenitori della *Freiprosalehre* e della *Buchprosalehre* ('teoria della prosa libera' e 'teoria della prosa letteraria')⁵ – nel passaggio da tradizione orale a tradizione scritta avrà certamente risentito in maniera più o meno consistente della elaborazione letteraria, sempre meno spontanea e sempre più obbediente a modelli imposti dalla tradizione erudita, perlopiù di matrice straniera, in particolare latina.

Per fare un esempio significativo: tra la lingua di Kormákr Ógmundarson, scaldo islandese vissuto intorno alla metà del X secolo e protagonista della saga eponima (*Kormáks saga*), scritta probabilmente agli inizi del XIII secolo⁶, e quella dell'anonimo estensore della *Mjóðruvallahólk* (= AM 132 fol), il principale manoscritto in cui la saga è tramandata, redatto nella metà del

⁵ Per un'informazione essenziale e aggiornata a questo riguardo, si veda MUNDAL 2007.

⁶ Cfr. CLOVER 1993.

XIV secolo⁷, le differenze – almeno a livello fonologico – dovevano essere considerevoli, e probabilmente i due connazionali, a distanza di quattro secoli, avrebbero avuto qualche difficoltà a comprendersi correttamente.

Certo, per avere un'idea concreta di queste differenze, dovremmo avere la possibilità di effettuare un confronto diretto fra il testo di una saga nella forma linguistica in cui, agli inizi della tradizione orale, si costituì la sua materia narrativa e il medesimo testo così come appare nelle prime testimonianze manoscritte. Il che, per quanto riguarda il primo termine di confronto, è ovviamente impossibile, se non attraverso una complessa operazione di ricostruzione linguistica che, per quanto fondata su criteri scientificamente attendibili, sarebbe pur sempre una ricostruzione, quindi qualcosa di artificiale e, comunque, di approssimativo. A ciò si aggiunga la difficoltà derivante dal fatto che le sole attestazioni dirette che possediamo per questa fase del nordico occidentale (come per tutte le lingue scandinave nella stessa epoca) sono costituite da iscrizioni runiche, per di più scritte in quella forma ridotta ed *ermetica* di alfabeto che è il *fupark* di 16 lettere (o *fupark recente*), sicché molti dei tratti fonologici della lingua di quel periodo possono essere evinti solo per via indiretta e, paradossalmente, anche proprio attraverso il confronto con la loro esplicita e compiuta manifestazione in attestazioni di epoca più tarda⁸. Ma anche per il secondo termine di confronto si renderebbe necessario, onde poter effettuare una comparazione tra piani linguistici perfettamente omogenei, procedere preliminarmente ad un'approfondita analisi grafo-fonematica del testo tramandato nei singoli manoscritti, al fine di evincere dalla scrittura la realtà fonologica soggiacente; e anche questo sarebbe possibile soltanto con una certa approssimazione poiché ovviamente non possiamo disporre di una puntuale conoscenza del sistema fonologico relativo ad un *preciso momen-*

⁷ L'altro testimone pervenutoci, l'AM 162 fol, è addirittura posteriore: ca. 1400 (CLOVER 1993).

⁸ Notevole importanza, a questo fine, riveste la poesia scaldica, in quanto particolarmente conservativa anche delle strutture superficiali – fonologiche e morfologiche – della lingua. (La trattazione più estesa ed esauriente delle strutture fonologiche della poesia scaldica – soprattutto in rapporto alle combinazioni tipiche di fonemi nelle rime – è tuttora, a mia conoscenza, quella di KAHLE 1892). Di grande aiuto è naturalmente anche la descrizione del sistema fonologico del primo islandese *classico* presente nel *Primo trattato grammaticale* islandese, databile alla metà del XII secolo (edizioni: HAUGEN 1972; ALBANO LEONI 1975; HREINN BENEDIKTSSON 1975); cfr. nota 13 *infra*.

to di uno stadio linguistico di cui non si hanno, appunto, altro che testimonianze scritte.

Ma, per avere un'idea concreta, sebbene molto parziale, dei cambiamenti linguistici di cui fin qui abbiamo parlato solo in termini generali e astratti, osserviamo alcuni dei più significativi fenomeni di ordine fonologico che contraddistinguono l'evoluzione del nordico occidentale dall'*era della saga* (epoca in cui si collocano gli avvenimenti in essa narrati) a quella della sua trasposizione su pergamena, ovvero sia, in termini di periodizzazione linguistica, dalla tarda *era vichinga* (X-XI secolo) al *norreno classico*, che si può far coincidere, per l'Islanda, con la fine della cosiddetta *Sturlungaöld* 'epoca degli Sturlungar (o Sturlunghi)' (1264)⁹.

Primo periodo (ca. 900-1050; presenta fenomeni comuni a gran parte delle lingue scandinave):

- Completamento e stabilizzazione della sincope (caduta di vocali in sillaba finale), della metaforia e della frattura (variazioni del vocalismo tonico per influsso di fonemi, perlopiù vocalici, presenti nelle sillabe post-toniche). Non farò esempi di questi fenomeni, sia perché la loro origine si colloca in pieno periodo protonordico – quindi in epoca antecedente a quella di cui si sta trattando –, sia perché suppongo siano ben noti a tutti coloro che mi stanno leggendo.
- Definitiva scomparsa della semivocale /w/ in posizione iniziale davanti a vocale posteriore e a consonante liquida (fenomeno, quest'ultimo, tipico del nordico occidentale). Esempi: */wulfR/ ¹⁰ > *ulfr* 'lupo'; */wraŋgR/ > *rangr* 'storto, sbagliato'.
- Confluenza di /r/ e /R/ (< */z/) in /r/ ¹¹. Esempi (oltre alle due forme

⁹ È opportuno precisare che in questa sede verranno considerati, tra i cambiamenti avvenuti nel nordico occidentale, soltanto quelli che riguardano (anche) l'islandese, poiché – non dobbiamo dimenticarlo – è *la lingua della saga islandese* l'oggetto specifico di questa discussione. Si noti inoltre che, negli esempi illustrativi, le forme poste come punto di partenza dei cambiamenti descritti sono rappresentate, per ragioni di uniformità, come ricostruzioni di sequenze fonematiche (riferite allo stadio iniziale dell'epoca considerata), anche laddove si tratti, come in alcuni casi, di forme realmente attestate nella documentazione epigrafica.

¹⁰ Per il valore del fonema /R/ si veda la nota seguente.

¹¹ Con il simbolo R si indica convenzionalmente, soprattutto nella trascrizione dei testi runici, una fricativa o vibrante sonora post-alveolare, dal valore approssimativo di [ʀ] o [ʁ]

menzionate per illustrare il fenomeno precedente): */laukr/ > *laukr* 'porro'; */ru:no:r/ > *rúnar* 'rune'.

Secondo periodo (ca. 1050-1250; presenta fenomeni perlopiù esclusivi del nordico occidentale):

- Assimilazione regressiva nei nessi /n/ + occlusiva sorda. Esempi: */benkr/ > *bekkr* 'panca'; */bant/ > *batt* (III pers. sing. pret. ind. di *binda*) 'legai'.
- Dissimilazione del nesso /-nnr/ in /-þr/ ([-ðr]). Esempi: */mannr/ > *maðr* 'uomo'; */munnr/ > *muðr* 'bocca' (accanto a *munnr*, forma analogica).
- Perdita del tratto nasale nelle vocali lunghe nasalizzate e loro confluenza nelle corrispondenti vocali orali. Esempi: */q:sr/ > /q:ss/ ~ /a:ss/, vale a dire, in termini di notazione ortografica tradizionale, *q'ss* ~ *áss* 'aso'¹²; *ha'r* /hã:r/ > /ha:r/, ovvero *hár*, m. 'pescecanè'¹³. È

(un suono analogo a quello espresso dal ceco ř), corrispondente alla lettera runica · (nel *fupark* antico) o ö (nel *fupark* recente, dove assume anche altre forme, più essenziali). Tale consonante rappresenterebbe, secondo l'opinione tradizionale, uno stadio intermedio tra la sibilante sonora protogermanica */z/ e la liquida sonora /r/, esito ultimo della precedente nel germanico settentrionale (cfr. HAUGEN 1984, p. 152, e RALPH 2002, p. 715). Di fatto, poiché non è possibile stabilire con precisione quando tale passaggio sia avvenuto, né quali valori articolatori la consonante in questione abbia assunto nella lunga transizione da protogermanico a protonordico, è ormai sempre più diffusa la prassi di rappresentarla con lo stesso simbolo utilizzato per l'originario fonema germanico, vale a dire z. Tra i più convinti sostenitori di quest'uso è il linguista statunitense Elmer H. Antonsen, che ne ha teorizzato l'applicazione in diversi suoi scritti (si veda p. es. ANTONSEN 1980, in particolare alle pp. 8-14).

¹² Ai fini di una visione più completa dell'evoluzione fonetica di questa parola, ricordiamo che alla sua base si pone un protonordico (arcaico) */ansuz/ (sostantivo maschile con tema in */-u-/), e che la nasalità della vocale radicale nelle forme più tarde è dovuta appunto alla presenza dell'antica nasale alveolare, la quale, dileguandosi, ha lasciato traccia della sua caratteristica dominante nella vocale precedente, causandone anche l'allungamento: */ansuz/ > */ãnsuz > */ã:suz/. In seguito, la vocale tonica è stata metafonzizzata dalla */-u-/ tematica (poi scomparsa), subendo un processo di labializzazione: */ã:suz/ > /qq:sr/, che è appunto la forma di partenza del nostro esempio.

¹³ Per il secondo esempio ci siamo avvalsi di una delle forme utilizzate nel *Primo trattato grammaticale* islandese – quindi di una testimonianza letteraria diretta – per illustrare l'originaria opposizione tra vocali nasali e vocali orali. In questo scritto, infatti, il sostantivo maschile *ha'r* 'pescecanè', contenente una vocale nasalizzata (/ã:/), viene contrapposto al sostantivo neutro *hár* 'pelo', con vocale orale (/a:/), a dimostrazione di come la sempli-

importante osservare, a questo riguardo, che le iscrizioni runiche di epoca vichinga – e quindi scritte nel *fupark recente* di 16 lettere – operano una distinzione sistematica tra *a* nasale e *a* orale; cioè usano, per rappresentarle, grafemi diversi (per esempio, nel *fupark* danese, È e a rispettivamente); non è un caso, del resto, che il *fupark* scandinavo di 16 lettere venga anche chiamato, sinteticamente, *fupark*, dove il simbolo *q* sta appunto ad indicare, per convenzione, la *a* nasalizzata (/ã/)¹⁴.

- Confluenza delle vocali lunghe basse /a:/ e /q:/ nel fonema /a:/ (ma verosimilmente più vicino a [q:] nell'articolazione)¹⁵. Esempi: *skq'l* > *skál* 'ciotola'; *q'tum* > *átum* (I pers. plur. pret. ind. di *eta*) 'mangiammo' (ca. 1200).
- Confluenza delle vocali brevi labializzate /ø/ (anteriore) e /q/ (posteriore) in una vocale centrale labializzata, in genere indicata con /ö/ (come nell'ortografia islandese moderna). Esempi: *røkker* > *rökkr* 'crepuscolo'; *rødd* > *rödd* 'voce'; *ørloq* > *örlög* 'fato, destino' (inizio XIII secolo)¹⁶.
- Delabializzazione della vocale media anteriore /ø:/ e sua confluenza nella vocale bassa anteriore /æ:/. Esempi: *bór* > *bær* 'villaggio'; *lókr* > *lækr* 'ruscello' (prima metà del XIII secolo)¹⁷.

ce presenza o assenza di nasalità può determinare una differenza di significato (cfr. HREINN BENEDIKTSSON (ed.) 1975, pp. 216-217 (testo critico e traduzione inglese) e 128-137 (commento, in particolare pp. 128 e 132)). In conseguenza del mutamento sopra descritto, avvenuto presumibilmente poco dopo la metà del XII secolo, epoca di redazione del *Primo trattato grammaticale* (infatti non vi è traccia concreta della presenza di vocali nasali in islandese dopo la testimonianza riportata in quest'opera), i due sostantivi verranno ad assumere la medesima struttura fonematica (*hár*), in altre parole diventeranno perfetti omofoni.

¹⁴ Cfr. SEIM 2007, p. 171 (sull'uso distintivo dei simboli runici denotanti /ã/e /a/) e HAUGEN 1984, p. 182 (per una rappresentazione schematica del *fupark* danese).

¹⁵ Cfr. HREINN BENEDIKTSSON 1965, p. 62.

¹⁶ Fanno eccezione quei casi in cui /ø/, in seguito a delabializzazione, era precedentemente confluita in /e/, come ad esempio nelle voci verbali *køm* > *kem* 'vengo' e *søf* > *sef* 'dormo', I pers. sing. pres. ind., rispettivamente, di *koma* e *sofa*.

¹⁷ Come si è detto all'inizio, in questa sede vengono considerati soltanto i cambiamenti riguardanti il sistema fonologico. Ci sembra tuttavia opportuno menzionare almeno due importanti fenomeni di ordine morfologico e sintattico compiutisi nel primo dei due periodi considerati: il fissarsi della forma media del verbo attraverso la suffissazione del pronome riflessivo di III pers. sing. (es.: *finnask* 'trovarsi', < *finna*+*sik*, con sincope della

Come si vede da questi esempi, i cambiamenti più cospicui riguardano, specialmente nel periodo più recente, il vocalismo. Il consonantismo, infatti, dopo aver conosciuto un momento di incisive trasformazioni nel periodo propriamente protonordico (VI-VIII secolo)¹⁸, non subirà variazioni di rilievo fino all'epoca protomoderna e, comunque, sempre in quantità meno rilevante rispetto al vocalismo (che anzi, in epoca moderna, conoscerà un vero e proprio sconvolgimento strutturale).

Da un'attenta osservazione di questo quadro, per quanto essenziale e semplificativo (infatti, come avevo anticipato, mi sono limitato a menzionare soltanto *alcuni* – certamente i più significativi – cambiamenti fonologici), emerge abbastanza nettamente l'idea di quanto possa essersi trasformata la lingua delle saghe – anche solo a livello fonologico – nel lasso di tempo intercorrente tra la nascita della loro trasmissione orale e l'inizio della loro nuova esistenza come forma eminentemente letteraria.

A questo punto sarebbe opportuno passare ad illustrare l'effetto e la portata di questa trasformazione con degli esempi concreti, mettendo in atto quell'esperimento *ricostruttivo*, un po' opinabile e comunque complesso e laborioso, cui si accennava prima, in modo da poter confrontare, testo contro testo, le conseguenze, almeno potenziali, dei mutamenti fonologici di cui si è trattato finora e la loro ricaduta sulla diversificazione tra la lingua delle saghe all'inizio della tradizione orale e la stessa lingua all'inizio della tradizione scritta. Questa, però, non è cosa da potersi realizzare nei limiti di spazio necessariamente imposti in questa sede. Auspichiamo pertanto di poter riprendere e completare il nostro discorso in una prossima occasione.

Per concludere: non voglio dire, naturalmente (*e non si può dire*), che a causa di questo divario linguistico si sia persa la *sostanza* della narrazione – assolutamente no; ma, appunto, che non si è conservato molto più che la sostanza, che poi è quella che maggiormente, se non esclusivamente, interessa alla gran parte dei lettori e dei commentatori di saghe islandesi (mi riferisco ovviamente a coloro che – almeno in contesti di carattere scientifico – si avvalgono di testi in lingua originale e non a chi, prescindendo dal

/i/ atona) e dell'uso del pronome dimostrativo (*h*)inn / (*h*)it / (*h*)in suffisso al sostantivo con valore di articolo determinativo (es.: *skipit* 'la nave', < da *skip+it*). Per una descrizione sintetica di questi due fenomeni in prospettiva diacronica si veda SYRETT 2002, pp. 723 e 725-726.

¹⁸ Cfr. HAUGEN 1984, pp. 195-198, e RALPH 2002, pp. 713-717.

fatto che le saghe siano state prima raccontate a voce in una forma di nordico più o meno arcaico e poi scritte in norreno piuttosto che in un'altra lingua, costruisce le proprie considerazioni, anche di carattere genericamente *linguistico* – vale a dire sul lessico, sullo stile e magari anche sulla sintassi –, intorno a questo genere letterario su traduzioni in qualche lingua moderna)¹⁹.

Dunque, se da una parte non vi è alternativa al leggere le saghe nella forma in cui ci sono pervenute attraverso le testimonianze manoscritte del basso medioevo, quando leggiamo una saga – pur apprezzandone, discutendone e studiandone anche gli aspetti formali – lo si dovrebbe fare senza mai perdere la consapevolezza che ciò che leggiamo altro non è che quanto è rimasto, in una forma non si sa quanto modificata e rielaborata, anche sul piano linguistico più esterno, di un'entità testuale la cui identità originale è irrimediabilmente perduta, in quanto costituitasi in una realtà linguistica assai lontana e diversa da quella in cui, a distanza di secoli, è affiorata alla luce ed è stata resa accessibile all'umanità intera.

Bibliografia

- ALBANO LEONI Federico (cur.), *Il primo trattato grammaticale islandese*. Introduzione, testo, traduzione e commento, il Mulino, Bologna 1975.
- ANTONSEN Elmer H., *Linguistics and Politics in the 19th Century: The Case of the 15th Rune*, in «Michigan Germanic Studies», 6, University of Michigan 1980, 1-16.
- BANDLE Oskar ET AL. (eds), *The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, 2 vols, Mouton de Gruyter (Handbooks of Linguistics and Communication Science – Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 22.1-2), Berlin / New York 2002-2005.
- CLOVER Carol J., *Kormáks saga*, in Ph. Pulsiano (ed.), *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, Garland, New York / London 1993, 368.

¹⁹ A questo proposito ritengo opportuna una precisazione, poiché non vorrei essere malamente frainteso: le traduzioni, quando ben fatte, sono opere, oltre che molto impegnative, importantissime ed encomiabili (quel che scrive al riguardo Marcello Meli nel suo articolo *Tradurre le saghe in italiano*, in questo stesso volume, è più che sufficiente a convincerci – se ce ne fosse bisogno – di questo); ma certo non possono costituire oggetto di analisi per altri aspetti che non siano quelli legati alle *macrostrutture* semantiche e narrative del testo.

- HALLBERG Peter, *Den isländska sagan*, Esselte Studium, Stockholm 1979.
- HAUGEN Einar (ed.), *First Grammatical Treatise: The Earliest Germanic Phonology. An Edition, Translation and Commentary*, Longman, London 1972.
- HAUGEN Einar, *The Scandinavian Languages. An Introduction to their History*, Faber and Faber, London 1976.
- HAUGEN Einar, *Die skandinavischen Sprachen. Eine Einführung in ihre Geschichte*. Vom Verfasser durchgesehene, umgearbeitete und erweiterte Auflage. Autorisierte Übertragung aus dem Englischen von Magnús Pétursson, Buske, Hamburg 1984.
- HREINN Benediktsson, *Early Icelandic Script as Illustrated in Vernacular Texts from the Twelfth and Thirteenth Centuries*, The Manuscript Institute of Iceland, Reykjavík 1965.
- HREINN Benediktsson (ed.), *The First Grammatical Treatise. Introduction, Text, Notes, Translation, Vocabulary, Facsimiles*, Institute of Nordic Linguistics, Reykjavík 1972.
- KAHLE Bernhard, *Die Sprache der Skalden auf Grund der Binnen- und Endreime, verbunden mit einem Rimarium*, Trübner, Strassburg 1892.
- MUNDAL Else, *Sagaliteratur*, in O. E. Haugen (Hrsg.), *Altnordische Philologie: Norwegen und Island*, de Gruyter, Berlin / New York 2007, 358-361.
- RALPH BO, *Phonological and Graphematic Developments from Ancient Nordic to Old Nordic*, in Bandle Oskar ET AL. (eds), *The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, vol. I, Mouton de Gruyter, Berlin / New York 2002, 703-719.
- SEIM Karin Fjellhammer, *Runologie*, in O. E. Haugen (Hrsg.), *Altnordische Philologie: Norwegen und Island*, de Gruyter, Berlin / New York 2007, 147-222.
- SYRETT Martin, *Morphological Developments from Ancient Nordic to Old Nordic*, in Bandle Oskar et al. (eds), *The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, vol. I, Mouton de Gruyter, Berlin / New York 2002, 719-729.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the United States. The author discusses the various factors that have influenced the development of the country, including geography, climate, and the influence of European immigrants. He also touches upon the role of the federal government and the states in the early years of the nation.

The second part of the book is a detailed account of the American Revolution. The author describes the events leading up to the war, the military campaigns, and the eventual victory of the Continental Army. He also discusses the impact of the Revolution on the young nation and the formation of the Constitution.

The third part of the book covers the period from the end of the Revolution to the beginning of the Civil War. The author discusses the growth of the United States, the expansion of slavery, and the tensions between the North and the South. He also touches upon the role of the federal government in maintaining the Union.

The fourth part of the book is a detailed account of the Civil War. The author describes the events leading up to the war, the military campaigns, and the eventual victory of the Union. He also discusses the impact of the Civil War on the United States and the role of the federal government in Reconstruction.

The fifth part of the book covers the period from the end of the Civil War to the present. The author discusses the growth of the United States, the rise of the industrial revolution, and the role of the federal government in the economy. He also touches upon the role of the United States in the world and the challenges it faces today.

Á austrvega, Saga and East Scandinavia, XIV Saga Conference, Uppsala 9-15.8.2009, voll. I e II, Ed. Agneta Ney - Henrik Williams - Fredrik Charpentier Ljungqvist, Gävle University Press, Gävle 2009, 1081 pp.

I due volumi *Á austrvega, Saga and East Scandinavia* (Verso est, Saga e Scandinavia orientale) raccolgono gli Atti dell'ultima *Saga Conference*, tenutasi a Uppsala tra il 9 e il 15 agosto 2009, che ha riunito scandinavisti provenienti da tutto il mondo. Come è consuetudine fin dalla sua fondazione a Edimburgo nel 1971, promossa su iniziativa dello studioso islandese Hermann Pálsson, si è caratterizzata per interdisciplinarietà e pluralità di approcci alla ricerca linguistica, filologica e letteraria nel campo della Scandinavistica.

La Conferenza è stata organizzata da Agneta Ney dell'Università di Gävle, e da Anne-Sofie Gräslund, Daniel Sävborg, Fredrik Charpentier Ljungqvist, Heimir Pálsson, Henrik Williams, Lars Mårtensson, Lennart Elmevik, Maja Bäckvall, Olof Sundqvist, Per Vikstrand dell'Università di Uppsala, con la collaborazione dell'*Institutet för språk och folkminnen* e l'*Isländska sällskapet*.

Si è aperta con una relazione del Prof. John McKinnell, dell'Università di Durham (Inghilterra), sul carne scaldico *Yngligatal: A Minimalist Interpretation*, estrapolato dal suo contesto narrativo, la *Yngliga Saga* ('Saga degli Ynglingar'), e considerato come un'opera unitaria in base a elementi strutturali e contenutistici: il numero dei re elencati e le fonti utilizzate.

Successivamente, in dieci sessioni parallele, si sono susseguiti seminari e relazioni sui temi: *Sigurðr* (Sigfrido), *Oðinn* (Odino), *Svíþjóð* (Svezia), *storiografia, archeologia, iscrizioni runiche, tradizione orale, onomastica nelle saghe, pittura rupestre, Codex Upsaliensis*.

Tra gli interventi dedicati alla figura di *Sigurðr Fáfnisbani* spicca l'analisi proposta da Judy Quinn, dell'Università di Cambridge, che ha posto l'accento sui concetti di tradimento e giuramento. La relazione valuta problematiche di ordine etico connesse al giuramento, inteso come fondamento dell'onore sociale e della sopravvivenza dinastica.

Da segnalare inoltre, all'interno della sezione *Oðinn*, l'intervento di Anders Hultgård, dell'Università di Uppsala, sull'origine del culto di Odino. Sulla base di comparazioni linguistiche e mitologiche, lo studioso ha riproposto la dibattuta questione sulla possibile origine del dio da contesti geografici e culturali non germanici.

Di notevole interesse anche *Myth and Memory in Swedish Conversion Narra-*

tive di Stephen Mitchell, dell'Università di Harvard, che esamina la possibilità di definire due cronache svedesi del XV secolo, *Lilla Rimkrönikan* e la *Prosaiska krönikan*, come primi esempi di letteratura nazionale. Mitchell sottolinea che le informazioni sulla conversione degli svedesi al cristianesimo, contenute nelle due cronache, non concordano con quelle provenienti dalle saghe norrene che mostrano invece come la Svezia fosse un paese fortemente ancorato alle origini pagane.

Tra i progetti di ricerca presentati è da menzionare quello di Maja Bäckvall, Heimir Pálsson, Lasse Mårtensson e Daniel Sävborg, dell'Università di Uppsala, centrato sull'*Edda* di Snorri Sturluson contenuta nel *Codex Upsaliensis: The Original version of Edda Snorra Sturlusonar? Studies in Codex Upsaliensis: A project presentation*. Il gruppo si propone di studiare questa versione, notevolmente più breve delle altre, avanzando l'ipotesi che si tratti della più vicina all'archetipo.

Un altro progetto di ampie dimensioni, illustrato in questa occasione, mira a una nuova edizione critica della poesia scaldica norrena, che dovrebbe diventare punto di riferimento non solo per gli studi filologici, ma anche per l'analisi letteraria dei testi. In questo contesto le interazioni necessarie tra filologia e studi letterari sono state al centro della Tavola Rotonda in cui sono intervenuti Anders Andrén, Margaret Clunies Ross, Matthew Driscoll, Guðvaður Már Gunnarlaugsson e Odd Einar Haugen.

Svanhildur Óskarsdóttir, dell'Istituto *Árna Magnússon* di Reykjavík, ha fatto il punto della situazione delle edizioni critiche esistenti, auspicando anche la redazione di nuove edizioni elettroniche.

Nel suo contributo *Old Norse Texts as Performance*, Lars Lönnroth, sulla base della teoria degli atti linguistici di J.L. Austin (*How to do Things with Words*, London 1962), ha proposto un'analisi che mette in luce come i testi non siano semplice espressione narrativa, bensì atti performativi in cui le parole hanno lo scopo di produrre effetti concreti all'interno di un dato contesto sociale. Secondo questa chiave di lettura, si può analizzare una scena di corte in una saga come un caso esemplare di azione giudiziaria, una *drápa* scaldica come un atto di celebrazione retorica, o ancora un *galdr* come un rito magico volto a distruggere il proprio nemico.

Il gruppo degli studiosi italiani ha presentato diverse relazioni, tra le quali è da segnalare quella di Fulvio Ferrari, dell'Università di Trento: *From saga to Chronicle: Motif Migration inside Medieval Scandinavia*, che sottolinea le reciproche relazioni culturali tra i paesi scandinavi durante il Medioevo attraverso la presenza di temi paralleli in tre opere: l'*Erikskrönikan* svedese, le *Gesta Danorum* di Saxo e la *Knýtlinga saga*.

Concludendo, si può affermare che l'enfasi sulla interdisciplinarietà, intesa non come giustapposizione di studi svolti in ambiti diversi, ma come incontro proficuo tra diverse prospettive (filologica innanzitutto, ma anche letteraria, storica, storico-religiosa e artistica) ha indubbiamente costituito il nucleo essenziale di questa XIV

Conferenza internazionale sulla saga, permettendo di cogliere la complessa realtà del mondo nordico nella sua ampia dimensione culturale e storica.

Angela Iuliano

KEVIN J. WANNER, *Snorri Sturluson and the Edda. The Conversion of Cultural Capital in Medieval Scandinavia*, Univ. of Toronto Press, Toronto 2008, 258 pp.

Kevin J. Wanner propone una lettura innovativa della figura tuttora misteriosa di Snorri Sturluson (1178/79-1241), uomo politico e poeta islandese, autore dell'*Edda* in prosa, il più importante documento sulla poesia scaldica giunto ai giorni nostri.

Le poche fonti di cui siamo in possesso descrivono Snorri come un uomo politico avido, intento a intessere e disfare alleanze strategiche – un'immagine che, in un certo senso, confligge con quella di sensibile poeta, storico e antiquario che emerge dalla sua *Edda*; gli studiosi, infatti, hanno sempre indicato in lui inconciliabili differenze tra sfera pubblica e privata.

Wanner parte da una prospettiva diversa, considerando la scissione della personalità di Snorri non autentica, bensì operata dagli studiosi contemporanei. Per spiegare questa apparente dicotomia, lo studioso canadese fa ampio uso delle teorie del sociologo francese Pierre Bourdieu sulla circolazione di diverse forme di capitale per scopi politici all'interno di 'mercati' e contesti sociali. In tal modo tenta di dimostrare come Snorri investisse le sue energie intellettuali nella poesia scaldica non tanto per un interesse da antiquario, quanto per preservare la capacità di quest'arte antica di fungere da simbolo di prestigio sociale e strumento di potere politico.

Nel capitolo introduttivo del saggio (*The paradox of Snorri Sturluson*) viene ripresa, per l'appunto, la teoria di Bourdieu con la terminologia necessaria all'analisi (*campo, habitus*). Il secondo ed il terzo capitolo offrono un'ottima e dettagliata biografia di Snorri: la sua formazione ad Oddi con Jón Loftsson, il suo ricco matrimonio e la sua attività di uomo di legge con la descrizione dei casi di cui si occupò, confrontati con la carriera giuridica del padre. Qui viene facilmente dimostrato, in particolare, come il capitale culturale di Snorri sia stato la chiave della sua veloce e fortunata ascesa sociale.

Il quarto capitolo (*Snorri abroad: Icelandic exploitation of cultural capital*) è centrato sui viaggi di Snorri in Norvegia e sui suoi contatti con la Corte. Si delinea in questa fase il suo chiaro tentativo di capitalizzare la propria erudizione e abilità diplomatica al fine di ottenere privilegi dai potenti di Norvegia, in particolare dal giovane re Hákon Hákonarson (1204-1263), il quale intendeva diffondere nel

suo regno, assieme al sistema feudale europeo, la nuova cultura cortese proveniente dal continente.

Il capitolo *A poet in search of an audience: the diminishing prestige-value of skaldic poetry* affronta in dettaglio temi e forme della poesia scaldica nonché le difficoltà che questa stava attraversando fra i contemporanei. L'analisi testuale dell'*Edda* in prosa, che abbraccia il sesto, settimo e ottavo capitolo, mostra infine l'evoluzione dell'opera, ipotizzando che Snorri avesse provato a risolvere la crisi della poesia scaldica con la stesura di un 'manuale' che avrebbe dovuto perpetuare la tradizione.

L'*Edda* è in conclusione per Wanner un processo piuttosto che un progetto ben definito. Lo studioso ribalta inoltre l'ordine di stesura delle sezioni dell'*Edda* comunemente accettato: se lo *Háttatal* veniva fin qui considerato l'ultima parte del 'manuale', egli ritiene invece che la sua redazione sia stata precedente a quella degli *Skáldskaparmál* e della *Gylfaginning*.

A metà tra saggio e biografia, questo studio è un'opera ben strutturata che, pur operando forse alcune forzature nell'applicazione delle teorie di Bourdieu, dà tuttavia indubbiamente nuova linfa alle ricerche sul grande autore islandese, fornendo anche un'ampia e utile raccolta di materiali.

Luca Di Maio

SAGGI

Introduzione di E. A. Morsiani.

Del Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università di Padova.

Padova, 1974.

197 pp.

INTRODUZIONE

Il presente Saggio è frutto di una lunga e paziente ricerca (1954-1968) nel campo dell'epica greca, e in particolare della Iliade, e della sua ricezione in Italia. L'epica greca, e in particolare l'Iliade, ha avuto un ruolo di primo piano nella cultura italiana del Rinascimento, e in particolare nel pensiero di Francesco Petrarca. L'epica greca è stata tradotta in italiano in varie occasioni, e in particolare in occasione della pubblicazione della Iliade di E. Vieuille (1968) e della Iliade di E. Vieuille (1974).

Una delle ragioni per cui si è scelto di tradurre l'Iliade in italiano è stata la mancanza di una traduzione completa e accurata in questa lingua. L'epica greca è stata tradotta in italiano in varie occasioni, e in particolare in occasione della pubblicazione della Iliade di E. Vieuille (1968) e della Iliade di E. Vieuille (1974).

Il presente Saggio è frutto di una lunga e paziente ricerca (1954-1968) nel campo dell'epica greca, e in particolare della Iliade, e della sua ricezione in Italia. L'epica greca, e in particolare l'Iliade, ha avuto un ruolo di primo piano nella cultura italiana del Rinascimento, e in particolare nel pensiero di Francesco Petrarca.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the world.

The second part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day.

The third part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day.

The fourth part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day.

The fifth part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day.

UNRELIABLE PERSPECTIVES AND DISORIENTING STRATEGIES

THE INFLUENCE OF E.T.A. HOFFMANN
ON NATHANIEL HAWTHORNE'S *RAPPACCINI'S DAUGHTER*¹

by
Mirjam Friediger
Stuttgart

INTRODUCTION

The great American writer of tales and romances Nathaniel Hawthorne (1804-1864) was never explicit about the literary sources used for his fiction, and there has been a lot of speculation in that regard. Especially the atypical tale *Rappaccini's Daughter* (1844) has been the object of many postulations regarding the literary and non-literary sources hiding underneath its textual tissue. This study adds yet another perspective to the intertextuality of *Rappaccini's Daughter* as well as shedding new light on the hypothesis concerning the influence of the German late Romanticist German writer Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) on this great American writer of fiction.

Even though he was not explicit about his literary inspirations, Hawthorne did several times present his practice of re-using and embellishing existing literary texts to form new ones – a practice to be regarded as almost universal to the Romantic tradition of story-telling. An indication of this mode of re-telling is already implicit in the title of Hawthorne's first collection of tales from 1837, *Twice-Told Tales*, as well as explicitly declared in the tale *Feathertop; a Moralized Legend* (1852) published in the second

¹ This article is an adaptation of my master thesis *Disorienting Strategies: A Comparative Analysis of Hawthorne and Hoffmann*, University of Naples «L'Orientale», November 2008.

edition of Hawthorne's subsequent collection of tales *Mosses from an Old Manse* of 1854².

Another example of Hawthorne alluding to his own practice of retelling is from his last completed romance *The Marble Faun* (1860). The passage is all the more relevant to the object of this study, given that Hawthorne here mentions E.T.A. Hoffmann for the first and last time in writing, thus revealing his acquaintance with the German writer. The character Miriam has gotten separated from her group during a tour of the labyrinthine catacombs in Rome, only to return in the company of a mysterious stranger, the Spectre of the Catacomb. The story quickly reaches different groups of story-tellers:

The story of this adventure spread abroad, and made its way beyond the usual gossip of the Forestieri, even into Italian circles, where, enhanced by a still potent spirit of superstition, it grew far more wonderful than as above recounted. Thence, it came back among the Anglo-Saxons, and was communicated to the German artists, who so richly supplied it with romantic ornaments and excrescences, after their fashion, that it became a fantasy worthy of Tieck or Hoffmann. For, nobody has any conscience about adding to the improbabilities of a marvellous tale³.

The two German writers Johann Ludwig Tieck (1773-1853) and E.T.A. Hoffmann are mentioned here as representing the highest achievement in the art of the fantastic narrative (referred to as «fantasy»). Hawthorne describes the *developing* of a tale as it passes through different cultural traditions of story-telling, reaching its finest expression when furnished with the «ornaments and excrescences» of the German romantic tradition. The last sentence of the passage is a kind of justification for this type of story-telling. Hawthorne is saying that as far as fantastic literature is concerned (what he refers to as «a marvellous tale»), there is no harm in further ex-

² In this quotation the narrator figuratively considers the scarecrow created by Mother Rigby as a patch-work sort of text: «Shall I confess the truth? At its present state of vivification, the scarecrow reminds me of some of the lukewarm and abortive characters, composed of heterogeneous materials, used for the thousandth time, and never worth using, with which romance-writers, (and myself, no doubt, among the rest,) have so overpeopled the world of fiction». HAWTHORNE, *Feathertop*, ed. 2003, p. 179.

³ HAWTHORNE, *The Marble Faun*, ed. 1968, p. 32.

panding (or rather «adding to the improbabilities of») an already existing tale⁴.

The quote from *The Marble Faun* essentially tells us two things: that Hawthorne in 1860 knew E.T.A. Hoffmann and admired his fantastic narratives, and that Hawthorne did not have any scruple about borrowing material from existing fantastic literature in order to create his own. These two conclusions are essential for the study at hand, in which I attempt to demonstrate the probability of Hawthorne having re-used materials from two of Hoffmann's tales for the creation of *Rappaccini's Daughter*.

THE HISTORICAL EVIDENCE

Did Hawthorne read some of Hoffmann's texts before writing *Rappaccini's Daughter* in 1844 and if so, which ones? For the comparative analysis, comprising the main part of this article, I have picked out two of Hoffmann's early tales, *Der goldene Topf* (1814) and *Der Sandman* (1816), which both share several obvious thematic similarities with *Rappaccini's Daughter*. In order to establish whether or not Hawthorne could have read these two Hoffmann tales, it will be necessary briefly to introduce the American reception of Hoffmann in the first half of the nineteenth century. Thereafter, I will first examine which of Hoffmann's texts were translated and then assess Hawthorne's linguistic competences.

Already at the time when Hawthorne graduated from Bowdoin College (Maine) in 1825, the two authors mentioned in the catacomb incident of *The Marble Faun*, Tieck and Hoffmann, were two of the most acclaimed writers of fantastic tales in the western world. In Germany the audience venerated E.T.A. Hoffmann but the critics were skeptic and did not take him seriously. After his death in 1822, his works very soon became quite popular outside of Germany, and especially in France, Russia, England, and America, the audience enjoyed the fantastic universe of his fiction. Accord-

⁴ This absence of scruple is, we can assume, ensured by the tale being of the «marvelous» kind, and it is thus implicitly expressed that this process of *improvement* would not be generally accepted had the tale belonged to a more realistic genre. Only a fantastic kind of story can be *enlarged* and *improved* by other storytellers preserving a clear conscience.

ing to KAISER (1988), in France Hoffmann played an important role as catalyst for the process of the growing disassociation from Classicism⁵. His works were first translated separately and published in the «Revue de Paris», but in 1829 Adolphe-François Loève-Weimars began his systematic translation of Hoffmann's entire work. Though never completed, the twenty volumes published until 1833 contain the most characteristic texts⁶.

The United States was influenced by the Scottish reception of Hoffmann and at first it was the European translations which were published there. No systematic translation of the complete works has ever been carried out in English, while Hoffmann's tales and novels, from the start of his reception in England and America, were translated separately and sporadically, published in journals and collections of short stories. According to the research of Henry A. Pochmann, Hoffmann ranked among the first thirty contemporary German writers most frequently reviewed and translated in American periodicals between 1810 and 1864⁷. In order to get an idea of Hoffmann's increasing popularity throughout the nineteenth century, Pochmann specifies that his works were translated eight times before 1864 (including British as well as American translations), but twenty-two times in the thirty-five years following (until 1899)⁸. Allienne R. Becker notes how translations of Hoffmann's stories were published in different American periodicals, and how «The Democratic Review», «Godey's Magazine», and «The Boston Miscellany», all publishers of Hawthorne's tales, also published translations of Hoffmann's works⁹.

⁵ Cfr. KAISER 1988, p. 169.

⁶ Cfr. POCHMANN 1978, p. 714. Other translations soon competed with those of Loève-Weimars and Hoffmann is today considered an important part of the French literary history of the 1830's and 1840's. Almost all important authors expressed themselves about him in one way or another in France in those years. Hoffmann's first translations, however, were made in Russia from the year of his death and all through the 1820's. The real breakthrough, though, came in connection with Hoffmann's French success, and the 1830's saw a boom of translations into Russian. Important authors such as Nikolai Gogol (1809-1852) and Fyodor Dostoevsky (1821-1881) are noticeably influenced by Hoffmann's works. Cfr. KAISER 1988, pp. 180-184.

⁷ Cfr. POCHMANN 1978, p. 333 and p. 343. Hoffmann is ranked as number twenty-three with fifteen periodical items in American journals from 1825 to 1852. Johann Ludwig Tieck ranks among the first twenty.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 346.

⁹ Cfr. BECKER 1986, p. 1. Becker adds that one of the 1845 issues of «The Democratic

The Scotsman Robert Pearce Gillies was the first to introduce Hoffmann to the English audience with his 1824 translation of *Die Elixiere des Teufels* (1815). In 1826 he translated both *Das Fräulein von Scuderi* (1819) and *Das Majorat* (1817) for his story collection *German Romance*, published by William Blackwood in Edinburgh. A chapter outline, as well as some extracts of the novel *The Devil's Elixir*, were published in an issue of the «Blackwood's Edinburgh Magazine» in 1824. Hawthorne is likely to have read this issue in Salem in 1827¹⁰.

Gillies' compatriot Thomas Carlyle (1795-1881) included his translation of *Der goldene Topf* in the second volume of the collection of German contemporary writers, *German Romance* (1827). The anthology was published in America by the Boston publishers Dana Estes and Company, and throughout the 19th century Carlyle's translation of *Der goldene Topf* was to be re-published in England and America in various collections of tales of German writers. The popularity of this tale among publishers enhances the probability that Hawthorne might have read it.

By far the most important and influential review of Hoffmann in all of Europe and America was the essay of the famous author of historical romances Sir Walter Scott entitled *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William¹¹ Hoffmann*, originally published in the first issue of Gillies' periodical the «Foreign Quarterly Review» in 1827. Scott's essay, which was republished in Boston the same year, was to have effect far beyond England and America. In Germany, France, and Russia it set the tone for Hoffmann's reception among literary critics. Pochmann writes that «Scott's essay was the most carefully thought-out and best-written review of Hoffmann yet to appear

Review» published both a translation of Hoffmann's *Das Majorat* (1817) and one of Hawthorne's *P's Correspondence* (1845).

¹⁰ It is Henry Zylstra who, in his Harvard dissertation *E.T.A. Hoffmann in England and America* from 1940, states that «Blackwood's Edinburgh Magazine» published parts of *The Devil's Elixir* the same year in which it was published in two volumes by William Blackwood in Edinburgh and T. Cadell in London (cfr. KAISER 1988, p. 177). The exact issue of «Blackwood's Edinburgh Magazine» is the volume number sixteen (July-December, 1824), which appears on the list of Hawthorne's borrowings from the Salem Athenaeum as checked out on May 12 of 1827. Cfr. KESSELRING 1949, p. 175.

¹¹ Walter Scott here uses Hoffmann's Christian name, ignoring the name change from *Wilhelm* to *Amadeus* made by Hoffmann himself in his early youth.

in English» adding that «even in Germany it was recommended by Goethe to the German public, and in France it furnished material for two articles on Hoffmann»¹².

After sketchily presenting the life of Hoffmann, focusing on his deranged mind and offering hypotheses on the reasons for this mental instability, Scott presents two of his tales: *Das Majorat* (in English, *The Entail*) and *Der Sandmann*, both from Hoffmann's second collection of tales *Nachtstücke* from 1817. *Das Majorat* is partly translated, while *Der Sandmann* is only summarized.

It is not clear whether Hawthorne actually read Scott's essay and thereby became acquainted with *Der Sandmann* and possibly for the first time with Hoffmann. The list of the books and magazines checked out by Hawthorne from the Salem Athenaeum library between 1828 and 1850 shows that he repeatedly borrowed the «Foreign Quarterly Review», but not the first issue in which Scott's essay was printed¹³. In any case, Hawthorne is known to be an admirer of Scott and is therefore likely to have read his essay on Hoffmann sooner or later¹⁴. In order to read *Der Sandmann* in

¹² POCHMANN 1978, p. 715.

¹³ KESSELRING 1949. In his analysis of Hoffman's influence on Hawthorne, Hubert COHEN (1972, p. 148) observes that the record stops between January 1839 and June 1848, implying that in that time span of almost ten years, Hawthorne could very likely have taken out the number one issue of the «Foreign Quarterly Review». Another argument speaking in favor of Hawthorne having read Scott's essay in this first issue of the «Foreign Quarterly Review» is the rather obvious one of Pochmann, who states that «the first number of a new magazine is likely to be more widely distributed and read than later issues» (POCHMANN 1978, p. 715).

¹⁴ Alfred MARKS (1989, p. 4) draws attention to *Hawthorne's Lost Notebook*, from which he deduces that Hawthorne was reading *Das Majorat* in September 1835. This hypothesis is based on a notebook entry recording an important piece of action from Hoffmann's tale, thereby indicating that Hawthorne was reading the tale at the time. Marks also points to one of the succeeding notebook entries which states (October 26, 1835): «translations are never satisfactory; – and less so, I should think, to one who cannot, than who can, pronounce the language» (*Hawthorne's Lost Notebook, 1835-1841*, ed. 1978, p. 19), which he interprets as a clue to the fact that Hawthorne was in fact reading Hoffmann in translation at the time. However, I would like to draw attention to the fact that if Hawthorne really *was* reading Hoffmann's tale in the late summer of 1835 (as the notebook entry seems to indicate), it could just as well have been Gillies' translation of the tale from 1826 and not Scott's partial translation in his essay of 1827.

English translation, however, Hawthorne would have to wait until 1844, the year he wrote his *Rappaccini's Daughter*¹⁵.

Apart from the scarce number of translations of Hoffmann into English, there is of course also the possibility that Hawthorne was able to read and access Hoffmann's stories in French translation or even in their German original form. Recalling POCHMANN (1978), Hoffmann was translated into English eight times before 1864, but it must be assumed that Loève-Veimars' (almost) complete translation of Hoffmann was available to the American audience soon after its publication. A translation of the complete works by Henry Egmont was finally published in France in 1836 with the title *E.T.A. Hoffmann: Œuvres complètes*. In the following I will examine Hawthorne's language skills so as to get a better idea of whether or not he could have read Hoffmann in French or German.

While Nathaniel Hawthorne went to college, no modern languages were taught, but Brenda Wineapple states that Hawthorne studied French in his college years with a private tutor¹⁶. He also started to study German probably in the second half of 1837 or early 1838 encouraged by Elizabeth Peabody, whose study books he borrowed¹⁷. Wineapple writes that Hawthorne studied German together with the town beauty Mary Silsbee, who he was courting at the time¹⁸. However, he does not seem to have shared

¹⁵ This, the earliest published translation I have come across, is part of the compilation of English translations *Tales from the German. Comprising Specimens of the Most Celebrated Authors* (1844). *The Sandman (Der Sandmann)* as well as two others of Hoffmann's tales are translated into English by the English dramatist John Oxenford and a short introduction to the life and works of Hoffmann is included. The two other tales are *The Elementary Spirit (Der Elementargeist, 1816)* and *The Jesuit's Church in G- (Die Jesuiterkirche in G., 1821)*. The publishers are Chapman and Hall in London.

¹⁶ Cfr. WINEAPPLE 2003, p. 52.

¹⁷ The intellectual Elizabeth Peabody was a Salem friend of Hawthorne's and later to become his sister-in-law when he married Sophia Peabody in 1842.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 111. There seems to be some confusion about this matter. A few critics claim that Hawthorne started studying German in 1843 (JESSUP / CANBY 1903, BRODSKY 1974), but most critics argue for the year 1838 when Hawthorne supposedly was encouraged, not by *Elizabeth* (as Wineapple asserts), but by *Sophia* Peabody to study German (COHEN 1972, POCHMANN 1978). I would like to draw attention to the fact that in the list of books charged from the Salem Athenaeum, a certain book called *German Student* is taken out for a week in the beginning of September 1837, which could be an indication that Hawthorne started his study of the language already in the early autumn of 1837. See

the enthusiasm of the Peabody sisters for this language, and Pochmann writes that he does not appear to have joined any of the classes in German language at the transcendentalist community Brook Farm while living there in 1841¹⁹.

It is not clear how well Hawthorne learned German, but in a notebook entry from April 8, 1843, he writes to his wife (who had gone to Boston to her sister's) that the day before he had «studied German (translating *Lenore*²⁰) with an occasional glance at a beautiful sunset»²¹, his translation activity obviously not sufficing to preserve his full attention. The day of the notebook entry, Hawthorne writes that he has started to read a tale of Tieck, which is «Slow work, and dull too!»²². The reading of the tale goes on for another three days, during which Hawthorne seeks help in the *Phrase Book* longing for his wife's «bright little wits to help me out of my difficulties»²³. After four days of reading Tieck's tale in German, Hawthorne gives up, planning to pass on the reading to Sophia upon her return²⁴. This being the only verification of Hawthorne's German reading skills, it seems he did not reach reading proficiency nor possess the will to improve his skills in this direction.

Hawthorne's ability to read French, on the other hand, is surmised to have been quite good. Inspecting Hawthorne's borrowings from the Salem Athenaeum, Simpson notes that Hawthorne borrowed «most of Racine, many volumes of Rousseau and Voltaire, all of Montaigne's essays, and scattered volumes of several other authors», all in the original French versions²⁵.

KESSELRING 1949, p. 136. This is obviously only the case if the book is a study book of the German language and not Washington Irving's well known story *Adventure of the German Student* (1824).

¹⁹ POCHMANN 1978, p. 706.

²⁰ A reference to Gottfried August Bürger's narrative poem *Lenore* from 1774.

²¹ HAWTHORNE, *The American Notebooks*, ed. 1932, p. 369. April 8, 1843.

²² *Ivi*, p. 370. April 8, 1843.

²³ *Ivi*, p. 372. April 9, 1843.

²⁴ The entry reads: «It is my purpose, poor little wife, that thou, the very morning after thy return, shall take up this awful business, and finish the tale, and then lead thy husband through its bewilderingments, perfectly at his ease». *Ivi*, p. 378. April 11, 1843.

²⁵ *Ivi*, p. 577. The «several other authors» include Richelieu, Fontenelle, Florian, Pascal, Batteaux, Fenelon, and Corneille among others. See KESSELRING 1949. The editor of *The American Notebooks* of 1932, Claude M. Simpson, adds that Hawthorne read Fourier in

Due to Hawthorne's scarce German language proficiency and his ability and practice of reading French, I assume that Hawthorne read Hoffmann either in English or in French translation thus having access to the complete works of Hoffmann by 1836 (the year Henry Egmont finished his *Ceuvres complètes*). It is, however, difficult to verify to what extent the French translations were available to the American audience.

Having established that Hawthorne most likely read *Der goldene Topf* and *Der Sandmann* before 1844, and that both had been translated into English and French by that time, I will now make a literary comparison of the three tales. My aim is to show how the tales share both thematic and narratological traits, thereby demonstrating how Hawthorne possibly re-used Hoffmann's two tales for the creation of his *Rappaccini's Daughter*.

BORROWING PLOTS AND CHARACTERS. THEMATIC PARALLELS

As has been pointed out by COHEN (1972) and MARKS (1989), the plot of *Rappaccini's Daughter* has many similarities to that of Hoffmann's *Der Sandmann*. Marks also compares Hawthorne's tale to *Der goldene Topf* and *Datura Fastuosa* (1821)²⁶.

1851 preparing to write *The Blithedale Romance* (cfr. HAWTHORNE, *The American Notebooks*, ed. 1932, p. 577). Concerning Hawthorne's French proficiency I would like to call attention to the fact that he in 1837 went to visit his college friend Horatio Bridge in Augusta, Maine. Here he became acquainted with the twelve year younger French teacher Monsieur Schaeffer. On Tuesday, July 11, 1837, Hawthorne notes in his journal that he is «going to take lessons from him [Schaeffer] in the pronunciation of French» (*ibidem*), and again on July 13, he writes that he «took a lesson in French of Mr. Schaeffer» (*ivi*, p. 45). However, when it came to *speaking* and *understanding* French, Hawthorne had great difficulty even in his older days, as he confesses upon arriving in France in January 1858. In his notebook entry from January 6 of that year, Hawthorne tells how he had trouble communicating with the French railway attendant and officials on his way to Paris: «If they would speak slowly and distinctly, I might understand them well enough, being perfectly familiar with the written language, and knowing the principles of pronunciation, but in their customary speech, it sounds like a mere string of gabble» (HAWTHORNE, *The French and Italian Notebooks*, ed. 1980, p. 7).

²⁶ I have chosen not to consider this late tale of Hoffmann's as a possible source for *Rappaccini's Daughter* since the tale was less known and thus less translated and because it differs much from the two other tales in both thematic and narrative aspects. Said very reductively, the three tales considered in this article (the one of Hawthorne and two of Hoffmann) are about a young male student living in a town far away from home, who

Rappaccini's Daughter, published in *Mosses from an Old Manse* (1846), is the story of the young student Giovanni Guasconti who comes to Padua to pursue his scientific studies. He becomes attracted and almost possessed by the young beauty, Beatrice, who dwells in the garden under his window. Both the garden and the girl are scientific experiments of Dr. Giacomo Rappaccini. Giovanni starts courting the girl and is mysteriously granted entry into the garden. It turns out that Beatrice is poisonous like the flowers around her, and in the end it becomes clear that she has made Giovanni as poisonous as herself by infusing him with her breath. In a final dramatic scene in the garden Giovanni verbally attacks the girl for having made him venomous, and then tries to save her from her poison by giving her an antidote to drink. The antidote is too strong for the delicate girl who is already dying from the hard words of her lover. The maker of the antidote is Prof. Baglioni who is a colleague and rival of Dr. Rappaccini, and who seems to have devised the scheme of Beatrice's death in order to impede Rappaccini's experiment. This is hinted at several times throughout the tale as well as in the end, where Prof. Baglioni reveals himself as an onlooker of the dramatic scene in the garden, where Beatrice has just died «at the feet of her father and Giovanni»²⁷. The last words are those of the professor calling out loud: «Rappaccini! And is *this* the upshot of your experiment?» (*RD*, p. 99).

Hawthorne's tale stands out from the other tales in the collection not only for its rare and exotic setting in sixteenth-century northern Italy (the city of Padua), far away from both the Puritan and the modern New England which are the typical setting of Hawthorne's tales and sketches, but also for its ironically playful preface²⁸ and its open and puzzling ending, which is very unlike the cyclic, allegorical and moralizing pathos finale of

falls in love with a young and beautiful but rather strange girl. In all three cases, it is the beauty and the mystery of the girl that causes the attraction, and in all three cases the protagonist is manipulated into falling in love as part of a larger scheme laid by the father/creator of the girl.

²⁷ HAWTHORNE, *Rappaccini's Daughter*, ed. 2003, p. 99. Indications of work and page numbers will henceforward appear in parenthesis directly following the quotation. The abbreviation used is *RD*.

²⁸ The subtitle of the tale is *From the writings of Aubépine*, and its preface is a critical presentation of this imaginary writer, the *alter ego* of Hawthorne himself.

most of Hawthorne's tales. This variation in choice of setting and style of writing indicates possible literary influences from elsewhere.

Hoffmann's *Der goldene Topf*, with the genre conscious sub-title *Ein Märchen aus der neuen Zeit*²⁹, is a complex fairytale about the young and clumsy student Anselmus who goes through a number of supernatural experiences and complicated exercises in calligraphy before being granted access to the paradise of Atlantis, united with the bride of his choice: the small green snake *Serpentina*. The snake girl is the daughter of the archivist Lindhorst, who at the same time is a king of the elemental spirits, a salamander, confined to earthly existence until he manages to marry off his three daughters to imaginative young men, who have learned to realize and believe in the existence of the fantastic dimension of Atlantis. From the moment in which Anselmus is presented with a view of this world, he falls in love with *Serpentina*'s dark blue eyes and embarks on the maturation process teaching him to distinguish between the real and the fantastic and finally enter completely into this latter dimension. A counter-figure trying to obstruct this process is the representative of the dark elemental powers, the Apple Woman. She invests the middle-class girl Veronika with dark powers of magnetism in order to control Anselmus' mind and thus eliminate the fantastic dimension.

The second of Hoffmann's tales to be compared with *Rappaccini's Daughter* is the gloomy *Der Sandmann*, contrasting the cheerful mood of *Der goldene Topf*³⁰. It is the story of the student Nathanael³¹ who feels haunted by a childhood trauma after going away to study, thereby entering into a tunnel of gloom and losing the capacity to distinguish the real from the imaginary. The personification of this trauma, Giuseppe Coppola, sells him a pair of magic spectacles, seeing through which Nathanael falls in love with the artificial daughter of Prof. Spalanzani, who is sitting behind the window adjacent to his own. The love for Olympia makes Nathanael forget his childhood fiancée, Clara, and he enters into a state of illusion. Nathanael falls into a fit of madness after having discovered the true nature of the

²⁹ The tale constitutes the third volume of Hoffmann's first published collection of texts *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814).

³⁰ This tale is written about two years after *Der goldene Topf* as part of Hoffmann's second and more sinister collection of tales called *Nachtstücke* (1817).

³¹ The name of the protagonist must have caught the attention of Hawthorne.

mechanical doll Olympia in a dramatic scene with Spalanzani and Coppola. He ends up throwing himself off a tower in a final fit after having glanced at Clara through the magic spectacles.

In respect of their romantic temperaments the three protagonists of the tales *Rappaccini's Daughter*, *The Sandmann*, and *Der goldene Topf* are much alike; they all share a tendency to daydream and melancholy. They all fall almost instantly in love with the daughter figure, subsequently suffering from their passionate and overwhelming emotions.

Furthermore, an interesting parallel between Giovanni and Nathanael is the fact that the worship of Beatrice and Olympia respectively seems to have the aim of personal affirmation and is characterized by an idealized conception of love and worship of the loved one. The narrator characterizes Giovanni as not having a «deep heart» (*RD*, p. 6) and repeatedly hints at his incapacity to feel true love. Before the final scene, the narrator draws attention to the fact that Giovanni enjoys his own reflection in the mirror thereby demonstrating his «shallowness of feeling and insincerity of character»³². In the final scene the narrator judges him a «weak, and selfish, and unworthy spirit» (*RD*, p. 97) when he wishes to save Beatrice from her confined condition just a moment after having harshly accused her of deliberately poisoning him. In his egocentrism, Giovanni never understands the pure and innocent nature of Beatrice and her sincere and deep love for him, just as Nathanael is too absorbed in his own image as reflected in the eyes of Olympia to realize her true nature of a robot.

The three daughters are also similar in character. They all have seemingly supernatural qualities and spellbind the protagonist with their beauty. In the case of Hoffmann's female characters, both Serpentina and Olympia captivate their young *victims* with their mysterious and penetrating eyes, and Hawthorne's Beatrice enthralls Giovanni with her voice and physically captivates him with her poisonous breath. Also Veronika, the middle-

³² «Before descending into the garden, Giovanni failed not to look at his figure in the mirror – a vanity to be expected in a beautiful young man, yet, as displaying itself at that troubled and feverish moment, the token of a certain shallowness of feeling and insincerity of character. He did gaze, however, and said to himself that his features had never before possessed so rich a grace, nor his eyes such vivacity, nor his cheeks so warm a hue of superabundant life». *RD*, p. 94.

class *double* of Serpentina, tries to manipulate Anselmus into loving her by applying the powers of magnetism given to her by the Apple Woman.

Beatrice is a complex character embodying the dimensions of the real and the fantastic. She is the manifestation of female purity and virtuousness, but at the same time she is deadly poisonous and artificial. She is made of logic contradictions being deadly and innocent at the same time, full of poison and bursting with life and health, venomous and charming, artificial and angel-like. These are the oppositions that Giovanni is unable to transcend in his shallowness³³.

In Hoffmann's tales, the real and the fantastic spheres are represented by two different characters that constitute the pairs of opposites of Hawthorne's heroine. *Der goldene Topf* has Veronika and Serpentina and *Der Sandmann* Clara and Olimpia³⁴.

The fathers of the tales all want to marry off their daughters. Dr. Rappaccini wants his socially outcast daughter to have a lifelong partner as poisonous as herself with whom to rule the world, Spalanzani seems to find great pleasure in deceiving Nathanael into thinking that Olimpia is a living being, and Archivarius Lindhorst has a personal interest in getting Serpentina married and sent off to Atlantis – the first step towards his liberation from the material world of man. Furthermore, in all three tales it seems to be the father who creates the conditions for the two young people to meet each other in order for the protagonist to fall in love. Only in *Der goldene Topf* is this primary involvement explicit, while in the two other tales it is merely hinted at³⁵. Another parallel is the fact that both

³³ After having witnessed how Beatrice kills a reptile with her breath Giovanni asks himself: «What is this being? Beautiful shall I call her, or inexpressively terrible?» *RD*, p. 80.

³⁴ These two pairs of characters are expressions of the typical romantic *Doppelgänger-motiv* which was frequently employed by Hoffmann.

³⁵ Archivarius Lindhorst invites Anselmus to work for him at his house, promising him that he will meet Serpentina again if he does a good job copying the manuscripts. He tempts the young man by making him look into a crystal mirror reflecting Serpentina and her sisters. In *Rappaccini's Daughter* it seems that Dr. Rappaccini has schemed the bond of poison between the two young people in order to ensure a partner in life for his daughter, making Giovanni enter into breath contact with Beatrice in the garden. In the same way there is something tricky about the fact that Nathanael is placed directly in a room in front of Olimpia's window after his old living quarters burned to the ground while he was away.

Dr. Rappaccini and Prof. Spalanzani are portrayed as mad scientists, ready to sacrifice anything in the name of progress³⁶.

One of the main themes in all three tales is the coexistence of a real and a fantastic dimension. This theme is expressed as the conflict between what is real and what is imaginary in the experience of the protagonist and the ability to grasp and relate to supernatural experiences as representing a sphere beyond the purely rational one³⁷. The male protagonists of the three tales are confronted with supernatural occurrences, which they have to relate to. This is presented as a conflict between rational/enlightened explanation models as opposed to romantic/idealistic points of view.

In the case of *Der goldene Topf*, it is the rational perspective which confuses Anselmus when he first experiences the supernatural. After having his first fantastic experience of the green snakes under the elder bush, he becomes torn between rational explanations and trusting his own experience. After meeting with his friends, Anselmus starts to doubt the certainty of the fantastic incidents he has witnessed, and a «toller Zwiespalt»³⁸ takes over his mind. He starts to convince himself that nothing fantastic has actually taken place:

er sah' nun deutlich, daß das, was er für das Leuchten der goldenen Schlänglein gehalten, nur der Widerschein des Feuerwerks bei Antons Garten war (HOFFMANN, *Der goldene Topf*, ed. 1993, p. 239)

but at the same time he keeps on hearing and seeing the snakes all around him. This inner conflict continues until Anselmus completely gives in to the fantastic sphere symbolized by the love for the green snake. This surrender takes place in the extreme position of being trapped in a crystal

³⁶ The father in *Der goldene Topf* is also a scientist, but contrary to the two other fathers, he serves good powers and is portrayed as a positive character in the tale.

³⁷ In *Der goldene Topf* this is also the case for other characters besides the protagonist. Veronika as well is confronted with supernatural occurrences, as is the whole company of the punch party when Archivarius Lindhorst comes to visit in the form of a talking parrot.

³⁸ HOFFMANN, *Der goldene Topf*, ed. 1993, p. 239. Indications of work and page numbers will henceforth appear in parenthesis directly following the quotation. The abbreviation used is *GT*.

bottle as a result of (and a metaphor for) his prosaic state of mind after the punch party.

Also *Der Sandmann* presents a conflict of the rational and the imaginary, but it is here represented by the contrasting views of Clara and Nathanael. In the tale, no clear indication is given of whether to trust the romantic imagination of Nathanael or to believe the rational/enlightened psychological explanations of Clara. In his struggle to free himself from the prosaic attitude of Clara, Nathanael loses his sense of distinction between what is real and what is imaginary, entering a world of imagination where he reflects himself in the idealized female form of Olimpia. He is not able to find a healthy balance between the two spheres as Anselmus does. The incapacity of distinction is an effect of the *Kommunikationsstörungen* which delineate Nathanael's childhood and love stories³⁹. Günter Sasse, in his brilliant psychoanalytical analysis of *Der Sandmann*, argues that Clara in her letter repeats the *Verharmlosungsstrategien* that have defined Nathanael's childhood⁴⁰. By insisting that the barometer seller Coppola is a different person than the alchemist Coppelius and that Nathanael's traumatic childhood experiences did not take place but in his own self, Clara reproduces the way Nathanael's mother played down his fear of the Sandman when he was a child. It is in fact the character of the mother who carries most responsibility in the traumatizing of the little Nathanael by insisting that there is no Sandman but in Nathanael's imagination:

Es gibt keinen Sandmann [...] wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut⁴¹.

As a consequence of this tabooing of the unknown, Nathanael's outer and inner worlds become confused, and he develops an obsession with the figure of the Sandman, sinking into the world of his own imagination. This process is repeated as Clara in her letter patronizingly reduces what Nathanael has observed to being merely something he has imagined. The con-

³⁹ SASSE 2004, p. 97.

⁴⁰ *Ivi*, p. 101.

⁴¹ HOFFMANN, *Der Sandmann*, ed. 1985, p. 13. Indications of work and page numbers will henceforward appear in parenthesis directly following the quotation. The abbreviation used is *DS*.

sequence is that he turns his back on the real world, instead finding confirmation in the «narzissistischer Selbstspiegelung» of Olimpia⁴². The love for the automaton is the ultimate loss of the capacity of telling the difference between real and imaginary, and Nathanael surrenders completely to the world of the imagination in which he remains until reality finally shows its ugly face and uncovers his delusion of Olimpia as a human being. The consequence of losing his only *ally* (the *idea* of Olimpia) and realizing his fatal error in believing her to be human is complete self-annihilation.

In *Rappaccini's Daughter*, as in *Der goldene Topf*, the tension between the real and the fantastic worlds is expressed through Giovanni's inner conflict, which is presented as a crisis of perception in front of supernatural occurrences. Giovanni, like Anselmus, decides from the beginning to «take a most rational view of the whole matter» (*RD*, p. 77) regarding Beatrice and her absurd resemblance to a flower. But unlike Anselmus, he does not learn to be open for and accept the existence of another illogical dimension. In his process, Anselmus learns to grasp the ambiguity of reality as a coexistence of manifold layers. He learns to believe in the fantastic sphere and his own imagination and wins both his object of love, Serpentina, and a blissful state of mind in the heaven of poetry. Giovanni on the other hand is stuck in the paradox of Beatrice being both «redundant with life, health, and energy» (*RD*, p. 75) and toxic at the same time, unable to transcend the «limits of ordinary experience» (*RD*, p. 76) and recognize the complex nature of the flower girl. The back side of trusting one's imagination is represented by Nathanael in *Der Sandmann*, who loses his ability to distinguish between real and imaginary and thus falls into a self-destructive state of madness.

AMBIGUITY AND INDETERMINACY. SIMILAR NARRATIVE MODELS

The fundamental theme the three tales share, the problem of the distinction between real and imaginary, is extended to the formal aspects of the tales through ambiguity, indeterminable and multiple perspectives, and uncertain perception. This is expressed both on a grammatical level, connected to the theme of perception and seeing, and on the level of the nar-

⁴² SASSE 2004, p. 111.

rative model, concerning the role of the narrator and the numerous perspectives. The narrated point of view as well as the physical perception of the protagonists is fundamental for the problematical distinction between real and imaginary, and it is this indeterminacy which ultimately creates the effect of *the uncanny*. I will return to this issue in the final part of this study, where I will conclude the comparative analysis employing contemporary theories of the fantastic genre and the uncanny⁴³.

Hawthorne's tales are generally marked by ambiguity in respect to what is happening, the so-called *perspective* or *voice*. In their analysis of Hawthorne's fiction on the level of the actual wordings, David Stouck and Janet Giltrow show that Hawthorne uses many of the so-called *modalizing expressions* that give an indeterminable character to the statements neither confirming nor denying them, as for example when Hawthorne's narrators say that things *seem to be* rather than *they are*⁴⁴. When Giovanni says of Rappaccini's garden that it «*seemed to have been cultivated with great care*» (*RD*, p. 73, my emphasis), it is not clear whether the garden really *has* been cultivated with great care or whether it is merely Giovanni's impression.

Another device employed by Hawthorne to create ambiguity is his use of modal verbs and especially of the *epistemic modality* that expresses «the limits of knowledge and the indeterminacy of the proposition»⁴⁵. Epistemic modality can be formed grammatically as well as non-grammatically (or lexically) through the use of a number of adverbials such as *perhaps*, *possibly*, *apparently*, *certainly*. These are all applied by Hawthorne in order to create ambiguity as to the certainty of a statement⁴⁶.

⁴³ I am aware of the tricky character of such an endeavor, since I am using general genre theories to say something specific about a possible connection between the tales of the two authors. However, I find it quite impossible to avoid dealing with the concept of the fantastic, and I believe that my findings are valid in any case, whether or not they correspond with general characterizations of a genre. Furthermore I want to point out, that the idea of a genre or a mode of the fantastic owes part of its origin to the literary productions of E.T.A. Hoffmann, and therefore the theories of the fantastic express something specific about his narratives at the same time as they say something general of a category of texts.

⁴⁴ STOUCK / GILTROW 1997, p. 563.

⁴⁵ The epistemic modal verbs are *may*, *might*, *could* and *must*. Cfr. *ivi*, p. 564.

⁴⁶ *Rappaccini's Daughter* is replete with examples of the use of modality. For instance when Giovanni first sees Dr. Rappaccini, he gives the following description: «He was beyond the middle term of life, with gray hair, a thin gray beard, and a face singularly

As a further effect, the epistemic modality also veils the position from which the evaluation comes, making room for the presence of the indeterminable voice of the community. Hawthorne includes the community in his fiction (explicitly) through the use of rumor and gossip as well as grammatically (implicitly) in his «preference for expressions that not only inscribe a statement as indeterminate and positioned but also have the capacity to suppress the identity of that position»⁴⁷, as stated in STOUCK / GILTROW (1997). Therefore, the mysteriousness of Hawthorne's writing stems from both the use of indeterminate phrasing and from what Stouck and Giltrow call «unidentifiable intelligences» or «expressions from oblique points in a matrix of positions», or rather: statements which do not come from a defined source but from the indeterminable voice of the community⁴⁸. The community represents another and unidentified voice in the tale, apart from Giovanni and the narrator.

Hoffmann also used the modals in his tales to create ambiguity. In *Der goldene Topf*, modals are applied especially in the beginning of the fairytale to express Anselmus' confusion about the realness of the supernatural events he is witnessing. In the beginning of the tale, as he sits under the elder bush speaking to himself about his misery, Anselmus is interrupted by a «Rieseln und Rascheln» in the grass around him and his observations are described using modalizing expressions to emphasize his disbelieving position:

Bald *war es, als* schüttele nur der Abendwind in die Blätter, bald *als* kos'ten Vögelein in den Zweigen [...] – Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und *es war, als* ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen. (GT, p. 233, my emphasis)

With the use of modalizing expressions in this passage, the narrator

marked with intellect and cultivation, but which *could never*, even in his more youthful days, *have* expressed much warmth of heart» (RD, p. 74, my emphasis). Here, the use of «could never have» is an epistemic modality. It expresses a certainty that is completely speculative since Giovanni has never met Dr. Rappaccini before, much less in the «more youthful days» of Giacomo Rappaccini.

⁴⁷ *Ivi*, p. 561.

⁴⁸ *Ibidem*. This is the case with the example mentioned in note number 46 about the description of Dr. Rappaccini. The source of the assessment is ambiguous. It is not clear whether it is Giovanni musing over Rappaccini's appearance, a general comment from the narrator, or the voice of the community.

underscores the very personal experience of Anselmus into which the narrator himself is not initiated. It is Anselmus who perceives the wind in the leaves and the small bird in the twigs, or rather, he is the one creating these rational explanations of the experience of nature speaking around him.

In the night piece *Der Sandmann* as well, modals are used to create confusion as to what is real and what is imagined. In his first letter, Nathanael tells about spying in his father's office in order to discover who the dreaded Sandman really is⁴⁹. From his hiding position he sees his father's face *seemingly* change because of a convulsive pain: «Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz *schien* seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben» and he *believes* to have seen eyeless human faces around the room: «Mir *war es als würden* Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen» (*DS*, p. 17, my emphasis). The reader is not given any verification of whether what Nathanael thinks he has seen as a child is true or imagined, and even Nathanael himself seems not to be sure about it due to his use of modalizing expressions.

Even though the main perspective of *Rappaccini's Daughter* is that of the protagonist Giovanni, the modalizing expressions employed in the tale create a condition of multiple perspectives, introducing the agent-less voice of the community. Apart from Giovanni and the narrator, other voices represented are those of Beatrice and Prof. Baglioni⁵⁰. The narrator in Haw-

⁴⁹ *Der Sandmann* is introduced by three letters presented without comments. The first and third letter is written by Nathanael: he tells about his childhood experiences and his encounter with Giuseppe Coppola, («piemontesischer Mechanicus» and barometer seller), whom he believes to be the dreaded Sandman («der alte Advokat Coppelius») of his childhood. The second letter is written by Clara as a response to Nathanael's first letter, rationally interpreting his trauma as a fancy.

⁵⁰ Only twice throughout the tale does the narrator provide an account of a scene without Giovanni in it. Both of these scenes focus on Prof. Baglioni, speaking to himself after having met with Giovanni. They are demonstrations of Baglioni's ambiguous nature and work as sort of forewarnings of the surprise ending. They serve as hints, provided by the narrator in the form of a noticeable change in perspective, in order to reveal the wicked intentions of the professor. Another interesting feature of these two scenes is the fact that the narrator only recounts the *words* of Baglioni and not his *thoughts*. This makes the incident stand out even more in the context, since usually the narrator only reports Giovanni's *thoughts* and not his *words*. Also Beatrice has the point of view a few times in the tale. The first time is when she looks at Giovanni in his window from her garden position. The only other time in which Beatrice has the perspective is in the final scene in

thorne's tale for the most part hides behind the (limited) perspective of Nathanael and remains unidentified throughout the tale. A couple of times, though, the narrator does claim explicit authority over the text by breaking off the narrative to take a step back and evaluate the events from outside Giovanni's perspective. By doing this, the narrator accentuates the limitation of the point of view of the protagonist. This, as we will see, is equally the case in both tales of Hoffmann's, where the narrator breaks the mimesis and gives further information about the characters or the events, indicating the limitations of their perspective. The first time this happens, the narrator addresses the reader directly to provide information that Giovanni does not have and that would possibly have changed his opinion had he known about it:

The youth *might* have taken Baglioni's opinions with many grains of allowance *had he known* that there was a professional warfare of long continuance between him and Dr. Rappaccini, in which the latter *was generally thought* to have gained the advantage. If *the reader* be inclined to *judge himself*, we refer him to certain black-letter tracts on both sides, preserved in the medical department of the University of Padua. (*RD*, p. 78, my emphasis)

A lot is going on in this passage. We can infer that Giovanni does not have the information about the «professional warfare», but that it is so important for the understanding of the tale, that the narrator actually suspends the narration in order to inform the reader. In this way, at least the *reader* can take Baglioni's words with «many grains of allowance», since Giovanni is not able to do so. This is the first (explicit) clue in the narrative that the reader has to be alert in respect to Baglioni. It is also a sort of warning that Giovanni does not know everything worth knowing for the understanding of the story, and that he might be deceived by his mentor.

Second, there is the presence of a community in this quotation in that it was «generally thought» that Rappaccini had taken the advantage over Baglioni. Here the narrator's knowledge coincides with that of the community, or more exactly, the narrator employs the practice of rumor. Baglioni uses the device of rumor to manipulate Giovanni, just as the narrator seems to be manipulating the reader.

the garden when she senses that something is wrong with the disposition of Giovanni, only to blush at having «doubted for an instant». *RD*, p. 95.

My third point about the quotation concerns its last sentence, where the reader is invited to «judge himself» by reading the «tracts» on the subject. This is an attempt of authenticating the story through seemingly genuine proof: the story is presented as real, or at least it has a real and verifiable context⁵¹.

These lines in the tale are, in my opinion, a manifestation of the omniscience of the narrator, which he discloses for a moment to give the reader a broader perspective on the events of the tale as an aid to understanding them better, or at least understanding them as the narrator wants them to be understood.

Regarding the use of rumor and gossip, which is yet another way of representing the voice of the community, it is especially employed by old Dame Lisabetta, Giovanni's housekeeper, and Prof. Baglioni⁵². Giovanni is very susceptible to gossip and he forms his impression of the garden and of Dr. Rappaccini and his daughter based on the gossip of Lisabetta and the slander of Baglioni. This, combined with Giovanni's extensive imagination and preference for mystery, causes the young man to *imagine* Dr. Rappaccini as a mystical scientist scrutinizing his plants, «looking into their inmost nature, making observations in regard to their creative essence» (*RD*, p. 74), and to endow him with an air of insecurity towards his own plant, which is «strangely frightful to the young man's imagination» (*RD*, p. 75). When Beatrice thereafter enters the garden for the first time, Giovanni *imagines* that she is also a flower, «more beautiful than the riches of them, but still to be touched only with a glove, not to be approached without a mask» (*ibidem*). This first impression and idea of Beatrice sticks with Giovanni until the end, and he is only able to think of the girl in terms of *flower* and *poison*. He thus, as it were, *imagines* the story about the poisonous flower girl even before anything actually happens. The German scholar Manfred Menzel writes that this way of creating analogies between passing optical impressions rather than relying on causal connection is

⁵¹ This is an important characteristic of Hawthorne's fiction, which even in its most allegorical manifestations has some explicit link to reality (and especially to history).

⁵² Dame Lisabetta is the one who first tells Giovanni about the garden and its inhabitants. She does this through rumor. For example she says of Dr. Rappaccini's science: «It is said that he distils these plants into medicines that are as potent as a charm» (*RD*, p. 73, my emphasis). The responsibility of this claim is placed on an unidentified third person.

typical for Giovanni, and that it is one of the characteristics that makes the validity of his observations questionable⁵³. The narrator, in fact, repeatedly emphasizes how Giovanni is keen to let his fancy get the best of him, thereby undermining his integrity as a focalizer of the events of the tale, reinforcing the impression of Giovanni as a dreamer who creates his own reality. Giovanni chooses to believe Baglioni's slander of Dr. Rappaccini, and fails to see the intrigues and intentions of the professor, thereby helping to cause the death of Beatrice by giving her Baglioni's *antidote*.

But just as Baglioni slanders Rappaccini and his daughter, so too does the narrator slander Giovanni by constantly drawing attention to his superficiality of emotions and his fanciful character. All through both of the window scenes, the narrator is consistent in his contempt for Giovanni as well as the assumption that what he has seen is a mere figment of the imagination. After having observed the fantastic events in the garden, the narrator is of the opinion that the best thing for Giovanni to do is either to «quit his lodgings and Padua itself at once» or instead to bring Beatrice and the garden «systematically within the limits of ordinary experience» (*RD*, p. 81). But then suddenly the narrator changes his standpoint and writes: «Whether or no Beatrice possessed those terrible attributes [...] she had at least instilled a fierce and subtle poison into his system» (*RD*, p. 82). This is the first time the narrator has expressed indecision as to whether Giovanni's impressions really are products of his own fantasy or not, writes Menzel⁵⁴. After this, the narrator returns to his initial position of throwing suspicion on Giovanni's observations and character. The narrator therefore also proves unreliable due to his lack of consistency. His only consistency is in criticizing the protagonist, without giving a clear picture of what is really going on. The ambiguity of the events of the narrative is thereby increased and the tale is insufficient as a didactic work, raising questions as

⁵³ Cfr. MENZEL 1996, p. 68.

⁵⁴ *Ivi*, p. 79. Again in the street scene, the narrator forestalls Baglioni's slander and suspicions regarding Dr. Rappaccini, remarking about the way the passing doctor looks at Giovanni: «Nevertheless, there was a peculiar quietness in the look, as if taking merely a speculative, not human, interest in the young man» (*RD*, p. 83). Right after, Baglioni warns Giovanni that «this man of science is making a study of you. I know that look of his!» (*ibidem*). The narrator hereby further mystifies Rappaccini and breaks with his own rationality, suggesting that Giovanni's ideas about the doctor and his temperament are true. Cfr. MENZEL 1996, p. 79.

to what really happened, who is guilty, and what is the *true* interpretation of events⁵⁵.

Differently from Hawthorne's narrator in *Rappaccini's Daughter*, both of Hoffmann's narrators explicitly claim authority over their texts through the meta-fictional discourses which are part of the tales themselves (in Hawthorne, explicit meta-fiction is only present in the preface). Hoffmann's narrators can be considered brash and attention-seeking in comparison to the (seemingly) more traditional and reserved narrator in Hawthorne's tale. Although not very visible, Hawthorne's narrator cunningly organizes his tale with changing perspectives and limited perceptions so as to give it the horror effect of its ambiguity. As in *Rappaccini's Daughter*, both of Hoffmann's narrators employ multiple perspectives to convey ambiguity of perception.

Quite contrary to the narrator in *Rappaccini's Daughter*, the narrator in *Der goldene Topf* calls himself *I* and claims authority over the text in the sense that he is the one writing the story. He is omniscient from the beginning, but through the final gimmick of Romantic irony, the narrator becomes one of the characters, moving down from his «verdamnten fünf Treppen» (*GT*, p. 317) and stepping into the house of Archivarius Lindhorst in order to gain inspiration to write the last *Vigilie*. He hereby resigns from his status as authority, giving in to an even higher authority⁵⁶. He goes from being a heterodiegetic narrator (not part of the narrated world) to being a homodiegetic narrator (a figure of the narrated world). He is still the one writing the story, but is no longer the one deciding what to write, or said differently, by interacting with his own characters, he so to speak lets the fiction write itself – just as the manuscripts copied themselves under the pen of Anselmus⁵⁷. Four times does this narrator interrupt the narration of the tale and speak directly to the reader. The reader is thus established as an additional narrative feature and is addressed informally as a male figure through the appellation «günstiger Leser». The first three interruptions are all attempts to lead the reader emotionally into the story, just as the narra-

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 81.

⁵⁶ Hartmut Steinecke calls this higher authority *Erzählinstanz* (STEINECKE 2004, p. 191).

⁵⁷ This is what makes Steinecke claim that the main theme of the tale is the poetic production itself (cfr. STEINECKE 2004, p. 191).

tor himself enters it in the end⁵⁸. The narrator is obviously very interested in keeping the reader's attention and getting him to identify with the sensations of Anselmus. In the first interruption, he worries about not being able to convince the reader of the truth of what he is telling, of not being able to present the coexistence of the two worlds convincingly. In order to make the tale not look completely like nonsense (as was also Hawthorne's fear expressed in his preface⁵⁹), the narrator time and again addresses the reader beseeching him to use his sense of imagination. The tale hence becomes an attempt to enhance the consciousness of the reader and make him undergo the same process as Anselmus (and the narrator as well), clearing the way for poetic realization.

Another device to make the tale convincing (apart from the reader's imagination) is the use of multiple perspectives and multiple voices. This multiplicity creates a state of confusion and ambiguity, which makes the two worlds (the real and the imaginary) appear as equally possible. Paul-Wolfgang Wühl writes how the fluctuating narrative position (changing perspectives and distance) establishes what he calls an *ambivalenter Märchenwirklichkeit*, meaning that the fantastic becomes integrated in the Dresden reality through the ambivalences of the narrative positions. The ambivalence is there to legitimate the reverse side of reality, says Wühl⁶⁰. In this tale, the story has different versions depending on which voice is heard, and the fact that the chapters (*Vigilien*) switch from one world to the other, relating the same events from (at least) two different angles, gives the tale a confusing appearance.

Der Sandmann begins by presenting three letters and thus feigns taking

⁵⁸ Paul-Wolfgang Wühl claims that the narrator treats the reader like an audience member looking at a theatre play (WÜHL 2004, p. 78). I would argue, however, that the reader in *Der goldene Topf* is more than just a passive spectator, since he is actively invested with the emotions and physical experiences of the protagonist and even asked to enter the scene with a plot of his own in the witch ceremony in the seventh *Vigilie* (where he is furthermore given the only visual point of view on the characters in the scene).

⁵⁹ The last part of the preface of *Rappaccini's Daughter* is a meta-fictional discourse about how to interpret the tale. Hawthorne writes that the key with which to read his fiction, to «amuse a leisure hour as well as those of a brighter man», is «to take them in precisely the proper point of view» because if taken in the wrong point of view «they can hardly fail to look excessively like nonsense» (RD, p. 72).

⁶⁰ WÜHL 2004, p. 74.

the form of an epistolary novel. Following the three letters, though, instead of the traditional interruption of the epistolary novel by an *editor* presenting himself as an aid to the reader, we have a *narrator* more or less barging in on the reader. Anything but a modest editor, this narrator engages in the tale on an emotional level⁶¹ and, just like the narrator of *Der goldene Topf*, claims full authority over the text written following the three letters. He presents himself as a friend of the protagonist's and of the protagonist's cousins Lothar and Clara and is thus a homodiegetic narrator. He has gotten possession of the three letters and is eager to tell the rest of the story. The story is thus presented as real and the characters, including the narrator, as existing persons. Paradoxically, the narrator proves that he knows what is going on inside Nathanael's mind and is thus more than just a homodiegetic narrator. The narrator of *Der Sandmann* gives the impression of being omniscient, knowing more than the protagonist knows or perceives. An important aspect of an omniscient narrator is that he is able to evaluate the things going on in the narrative from an objective or at least detached perspective. The narrator of *Der Sandmann* does not conform to this characteristic, particularly because he does not reveal to the reader whether Nathanael's supernatural experiences are real or imagined. He exclusively imparts these experiences from the personal perspective of Nathanael, without presenting any alternative point of view to help the reader understand the *real nature* of the events. One example of this is Nathanael's perception of Olimpia when he is dancing with her at the ball:

Eiskalt war Olimpia's Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick *war es auch, als* fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. (*DS*, p. 39, my emphasis)

At this point of the tale, the reader knows (almost certainly) that Olimpia is an automaton, although it is not clear whether her eyes really *do*

⁶¹ What comes to mind is the editor in Samuel Richardson's *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), in the tradition of the English novel, who interrupts the letters of the servant girl in order to give additional information that Pamela does not know about or is unable to write about. Another case is the editor in Goethe's *Werther* (1774), who only encloses himself in the last few lines after Werther has killed himself.

shine full of love and longing and her pulse really *does* start to beat, or whether this is all in Nathanael's imagination. The use of the modal expression «war es als» makes this even more indistinct. The ambiguity is thus due not only to the use of modals, but also to the presentation of fantastic events from the personal perspective of an unreliable character, as is also the case in *Rappaccini's Daughter*. The emotional character of Nathanael does not exactly make him into an authority, and the reader is therefore in need of someone else to present the situation from an impartial point of view in order to gain certainty about the events recounted, much like the case of *Rappaccini's Daughter*.

As in Hawthorne's tale, the narrator displays the (limited) viewpoint of the protagonist and adds additional information to the events recounted. One example is the dance scene, where Nathanael is not aware that the crowd is laughing at him and his exaggerated infatuation with the awkward Olimpia. Another example is when the narrator emphasizes the suspicious fact that Nathanael's new room faces that of Olimpia, or rather, the fact that Nathanael does not seem to find it suspicious. To the very end, the reader expects some definite information from the narrator about the happenings in the story, but to no avail. Even the letters become an integral part of the story itself, and the narrator does not feel called upon to take a critical position towards them. It is never clarified whether Nathanael's childhood experiences of the Sandman are true or not, or whether Coppelius and Coppola are one and the same person (possibly representing the dark fate of Nathanael, as he himself is convinced). Another trait which makes the narrator lose his credibility is the already mentioned passion and excitement by which he claims to be driven to narrate the story. By adding the second interruption of the tale, telling the reader about things per se not important for the plot, the narrator reveals that he is not particularly concerned with the economy of the text, but rather with creating suspense for his reader in order to make the tale more effective, or, perhaps more to the point, more aesthetically convincing.

The narrator in *Der Sandmann* is unreliable in that he does not live up to the function of the kind of narrator he pretends to be. He hides behind the protagonist character and almost fails to impart an exterior counterpart to the interior perspective of Nathanael. He never fully disappears, though, and thus keeps the hope alive in the reader that he will at some point give a clear exterior view on things. One example of the narrator peeping out

at us is when Nathanael is reading his tales to Clara, who is evidently bored. The narrator comments: «Nathanael's Dichtungen waren *in der Tat* sehr langweilig» (*DS*, p. 30, my emphasis). Here the narrator really gives objective information: «in der Tat» is fact, Nathanael's literary creations really were boring. Therefore, as Nicole Calian argues, *Der Sandmann* also deals with the narrator's (in)ability to tell the story, with his dilettantism⁶². This dilettantism comes to expression not only in his incapacity to begin the story, but also in the ambiguity with which the story is told. Calian writes that «die Einheit des Bildes wird prekär, weil keine eindeutige Sichtweise möglich wird»⁶³ and that the «Unentschlossenheit» or «Ungewissheit» of the factual circumstances runs through the entire tale to the very end, where the tale is not even really brought to a final close but instead ironically presents a dubious glimpse of the supposed happiness of Clara (not personally testified by the narrator)⁶⁴.

As discussed above, an ongoing theme is the question of the reliability of both the characters and the narrators. Another aspect of the unreliability of the protagonists is their limited visual faculties. Limited perception and the theme of seeing are two interrelated aspects of the grammatical ambiguity in the tales. In *Rappaccini's Daughter*, the limits of knowledge expressed by the use of epistemic modality are not only vague assessments by agentless sources, but they are often connected with Giovanni's physically limited perception. Rappaccini's garden, for example, is exclusively perceived through Giovanni, who is looking at it from behind the frame of his window. His perception is limited by the size of the window and the distance of the window from the garden. The garden therefore can be viewed as a sort of theatrical scene with the characters entering upon it the moment they are perceived by Giovanni⁶⁵. From this framed perspective

⁶² CALIAN 2004, p. 42.

⁶³ *Ivi*, p. 43.

⁶⁴ *Ivi*, p. 45. «Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten». *DS*, p. 49.

⁶⁵ Stouck and Giltrow emphasize how the characters are «introduced to the scene through the young man's perception» (STOUCK / GILTROW 1997, p. 586). To be more precise, it is actually through the sense of *hearing* that Giovanni first perceives both Dr. Rappaccini and his daughter. This notion of the garden as a theater scene presents another level of interpretation, namely that when Giovanni finally gains access to the garden, he at

he (along with the narrator) has a reason to doubt the accuracy of his observations, as the following example shows. In this particular case, Giovanni has even been drinking wine with Prof. Baglioni and thus has yet another reason to disbelieve his senses⁶⁶:

But now, unless Giovanni's draughts of wine had *bewildered his senses*, a singular incident occurred. A small orange-colored reptile, of the lizard or chameleon species, chanced to be creeping along the path, just at the feet of Beatrice. It *appeared* to Giovanni, – but at the distance from which he gazed, *he could scarcely have seen any thing so minute*, – it *appeared* to him, however, that a drop or two of the moisture from the broken stem of the flower descended upon the lizard's head. For an instance the reptile contorted itself violently, and then lay motionless in the sunshine. (*RD*, p. 80, my emphasis)

Having seen this, Giovanni says to himself: «Am I awake? Have I my senses?» (*ibidem*). He is doubting his senses, whether they are confused or not, and capable of presenting the truth. In this quotation, Giovanni's sight is relativized and modals are used to express the ambiguity of what he sees. What Stouck and Giltrow call a *satellite intelligence* brings doubt as to whether or not Giovanni is actually able to distinguish «any thing so minute». The tale expresses a fundamental mistrust in the human physical senses. Questioning sight as conveyer of truth means challenging one of the fundamental notions of the Enlightenment era, where philosophers ac-

the same time breaks the illusion of watching a theatrical drama by altering his position from that of a suspended spectator, a voyeur, to that of an active participant in the show. It is when he enters the garden that he physically and mentally becomes fixated on Beatrice by way of her poisonous breath, which he could only observe, but not sense, from his window position. It is not until he enters the scene of the garden that Giovanni's confusion between sense and senses becomes complete. As he moves from the limited perspective to the full perspective, he needs to take active part in the *play*, and it is in this situation that he first really exposes his incapacity for compassion and his inherent self-centeredness. As Manfred Menzel argues, Giovanni is not able to transcend his dreamy state of mind even when confronted physically with the object of his dream. Beatrice tries to help him overcome his inner dilemma of comprehension, but he is unable to overcome the contrasting nature of his object of love. Cfr. MENZEL 1996, p. 69.

⁶⁶ The theme of intoxication is also part of *Der goldene Topf* where both Anselmus and the narrator have their fantastic visions after drinking alcohol or smoking. In both tales, intoxication (*Rausch*) is used as a rational explanation for supernatural observations.

claimed the sense of sight as supreme among all the senses and the ultimate conveyer of truth⁶⁷.

In both *Der goldene Topf* and *Der Sandmann* the physical eyesight is questioned. Just like Hawthorne, Hoffmann questions the reliability of the senses. Right perception in *Der goldene Topf* means accepting the inherent duality of reality. Just as in *Rappaccini's Daughter*, the protagonist has to acknowledge the ambivalence of things by moving beyond logic and rationality, and contrary to Giovanni, who is trapped in his one-sided view of the world, Anselmus with his poetic nature learns to comprehend this extended reality. During this process the physical sense of sight is called into question, and Anselmus is often confused about what he is seeing. Later, the young man develops the capacity to perceive both worlds at the same time, as for example when he is trapped in the crystal bottle in the blue room. He realizes that the other young men trapped in the bottles around him are not aware of their entrapment, but think that they are living normal lives. The right perspective depends on the capacity to have faith and love (*Glaube und Liebe*) – these are the parameters which separate Anselmus from the other young men. They are not aware of the duplicity of reality. Jochen Schmidt writes that by being trapped in the bottle, Anselmus has the existential experience of how the *Alltagsfixierung* (the state of being absorbed by the matters of everyday life) is like an imprisonment out of which only Serpentina can save him⁶⁸. Serpentina symbolizes imagination and poetic creativity and represents a liberating force.

The theme of seeing is fundamental to *Der Sandmann*, where Nathanael's trauma is caused by his curiosity of seeing the Sandman with his own eyes, leading to the experiences in his father's study⁶⁹. He sees multiple eyes in the glasses that Coppola tries to sell him, and it is his looking through a perspective glass focusing on Olimpia's eyes that causes his obsession with her. Olimpia's bloody eyes thrown at him by Professor Spalanzani cause his second fit of madness, and in the end he enters into his third and last

⁶⁷ Hilda Brown notes how Hoffmann and his generation broke with the prevailing idea of dominance of the eye. Cfr. BROWN 2006, p. 11.

⁶⁸ SCHMIDT 2004, p. 57.

⁶⁹ From his hideout the little boy sees eyeless puppets, and the ensuing intended eye-robbery prevented by his father reinforces Nathanael's dread of losing his eyes (a dread first created by the nanny's tale).

fit of madness by looking at Clara close up through the perspective glass. When he spots Coppelius standing in the crowd under the tower, his last words are a repetition of Coppola's refrain: «Ha! Sköne Oke – sköne Oke» (*DS*, p. 49) signifying 'beautiful eyes' pronounced with a heavy foreign accent.

The faculty of seeing is, thus, a leitmotif in *Der Sandmann*, and the perplexity of the tale is caused by the indefinite distinction between real and imaginary, or more exactly, between seeing and imagining as two different but equally valuable modes of perception. Already in Nathanael's first letter it is unclear whether the small boy really is *seeing* or rather *imagining* the events happening in his father's study, where he is hiding behind the curtain with just a limited view of the figures in the room⁷⁰. In the tale, real and imaginary get the same treatment and are not distinguished. The ambiguity, and ultimately the uncanny, is caused by the limited perspective and the imagination of the protagonist, which is un-assessed by any other voice.

Compared to *Rappaccini's Daughter*, there is another aspect of the limited perspective which is obviously alike: both protagonists are voyeurs looking through their window at their object of interest – Beatrice and Olimpia respectively. They both have a framed perspective and Nathanael even twice over; he is looking at Olimpia from his own window through her window behind which she is sitting looking in his direction⁷¹. Like Giovanni, who looks at Beatrice from a distance not fully trusting what he sees, Nathanael also looks at Olimpia from a distance and is not able to distinguish her features precisely: «wiewohl die Züge des Geschichts undeutlich und verworren blieben» (*DS*, p. 34). It is not until he looks at her in a magnified version through the barometer seller Coppola's perspective glass, that he discovers her charming face. The narrator tells how this perspective glass makes Nathanael see everything clearer than before: «Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein,

⁷⁰ That the boy has a limited perspective is emphasized when it is stated that he did not see where the two men got their long black overalls from: «Wo sie *die* hernahmen, hatte ich übersehen». *DS*, p. 17 (emphasis in the original).

⁷¹ Giese points to the fact that the sense of sight is portrayed as superior to all other senses since it can bridge over distances and even obstacles like glass unlike the other senses (hearing, smell, taste, and touch). This also explains why Nathanael is particularly afraid of losing his eyes. Cfr. GIESE 2007, p. 29.

scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte» (*DS*, p. 36). But the actual case is the exact opposite: the perspective glass makes Nathanael see with his mind's eye, with his imagination, rather than with his physical eyesight.

THE FANTASTIC MODE AND THE UNCANNY. CONCLUDING THEORIES OF GENRE

Walter Scott in his 1827 article wrote that Hoffmann was the first «distinguished artist» to employ a new way of presenting supernatural events in fiction, which he called the «fantastic mode of writing» or «the supernatural grotesque», «in which the most wild and unbounded license is given to irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple»⁷². The term *fantastic* seems to have come from Hoffmann himself. Especially in his first collection of tales, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, the words *fantastisch* and *Fantasie* are frequent. The ensuing theoretical interest in this *fantastic mode of writing* was for a long time predominantly a French matter. The French have been preoccupied with the fantastic since the late 1820's, when the first translations of Hoffmann were published, and the name Hoffmann and the adjective *fantastique* were in fact synonyms in those days⁷³. Hoffmann can thus be considered the founding father of the fantastic genre in its initial version, strictly connected with his early tales. This origin of the concept makes the definition of the fantastic problematic and a discrepancy exists between the theory of the fantastic and the realization of fantastic literature⁷⁴. Contemporary theories of the fantastic,

⁷² SCOTT, *On the Supernatural in Fictitious Composition*, ed. 1958, p. 335.

⁷³ Cfr. WOODGATE 1999, p. 15. It is noteworthy how to this day in France, the identification between author and literary concept is maintained, as testified by the entry for the adjective *fantastique* in the French dictionary the *Grand Larousse*, which states that «6. Se dit d'un oeuvre littéraire racontant des événements inexplicables, au moins en apparence, par les lois naturelles: *Les contes fantastiques d'Hoffmann*» (*Grand Larousse de la langue française*, ed. 1973). It is interesting to note how the fantastic as a literary mode continues to be associated with the writings of Hoffmann right until fantastic literature received general attention with Todorov's study *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

⁷⁴ WOODGATE 1999.

however, have moved in a slightly different direction and recent theories of the fantastic actually exclude a great part of Hoffmann's writings from belonging to the genre.

The fantastic was first given serious attention and theorized as a genre on its own by the French structuralist Tzvetan Todorov in his *Introduction à la littérature fantastique* (1970)⁷⁵. In his work, Todorov defines the fantastic as an effect of hesitation and specifies three conditions to be fulfilled for the fantastic to take place⁷⁶. What is decisive is that the text include «an uncanny event»⁷⁷ provoking a lasting hesitation in the reader (and possibly also in a character) as to what is real and what is imaginary, and furthermore, it is essential that the text is neither explicitly allegorical nor poetic⁷⁸.

⁷⁵ The book was translated into English in 1973 with the title *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. According to Rosemary Jackson, until that moment the fantastic had been defined only in terms of its relation to realism (JACKSON 2003).

⁷⁶ «First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between natural and supernatural explanations of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work [...] Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as 'poetic' interpretations» (TODOROV, *The Fantastic*, ed. 1975, p. 33). If we consider the three tales according to this theory, then only *Der Sandmann* qualifies as fantastic while the other two tales provide information aiding the reader to explain the supernatural events. In *Rappaccini's Daughter*, however, the hesitation exists on another level, which is that of the reliability of both the protagonist and the narrator.

⁷⁷ *Ivi*, p. 32. Todorov's use of the word *uncanny* is not entirely clear, since he normally refers to the uncanny as a genre. The term used here in the syntactical position of an adjective is probably to be understood as another way of describing «that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event» (*ivi*, p. 25). Moreover, Kenneth Woodgate emphasizes that the English translation 'uncanny' of the French word *étrange* inaccurately adds psychological nuances of the Freudian tradition to this completely everyday French word. Cfr. WOODGATE 1999, p. 26.

⁷⁸ These two types of texts, allegory and poetry, render the fantastic hesitation impossible because they allow for a non-literal mode of interpretation of the supernatural events, given the fact that both allegory and poetry employ figurative significations. Todorov defines the fantastic as being «on the frontier of two genres, the *marvelous* and the *uncanny*, rather than [...] an autonomous genre» (TODOROV, *The Fantastic*, ed. 1975, p. 41, my emphasis). It is therefore the reader who evaluates if a text is fantastic. It is he who has to decide if the (seemingly) supernatural events can be rationally explained or not. If the answer is positive, then the text is defined as *uncanny* (*étrange*), and if no rational explana-

Rosemary Jackson amplifies Todorov's considerations of the fantastic genre in her work of 1981, *Fantasy: the Literature of Subversion*, where she writes that «fantastic plays upon difficulties of interpreting events/things as objects or as images, thus disorienting the reader's categorization of the real»⁷⁹, an observation which refers to and expands Todorov's idea of the act of hesitation being the main condition for the fantastic. In the *modern fantastic*, writes Jackson, «perception becomes increasingly confused, signs are vulnerable to multiple and contradictory interpretations, so that meanings recede indefinitely, with truth as the mere vanishing point of the text»⁸⁰. Confused perception is thus one of the features of the fantastic. Jackson points out how the modern fantastic is often preoccupied with problems of vision and visibility, and that it is «remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes – which see things myopically, or distortedly, or out of focus – to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar»⁸¹. Jackson states how in a culture that associates *real* with that which is *visible*, giving the eye dominance over the other senses, the *un-real* is tantamount to *in-visible*. *Understanding* becomes synonymous with *seeing*⁸². What Todorov defines as the condition of the fantastic, the hesitation on the level of narrative *structure*, Jackson specifies as one of the central *thematic* concerns of the modern fantastic.

Another concept impossible to ignore when dealing with *Der Sandmann* is the concept of the uncanny. It was Sigmund Freud who in his 1919 study *Das Unheimliche* from 1919 used the tale as a literary model for his psychoanalytic theories of the unconscious revealed⁸³. In his analysis of the

tions can be found, then the events are consequently believed not to be of this world, and the text is defined as belonging to the genre of the *marvelous* (*merveilleux*). Only when the reader is not able to decide between these two models of explanation, the work can be termed *fantastic*, requiring that the text has to maintain its ambiguity from beginning to end.

⁷⁹ JACKSON, *Fantasy*, ed. 2003, p. 20.

⁸⁰ *Ivi*, p. 38.

⁸¹ *Ivi*, p. 43.

⁸² «Knowledge, comprehension, reason, are established through the power of the *look*, through the *eye* and the *I* of the human subject whose relation to objects is structured through his field of vision». *Ivi*, p. 45.

⁸³ The uncanny is defined as an uncovering of what is hidden, thereby effecting «a disturbing transformation of the familiar into the unfamiliar», as Rosemary Jackson puts it (*ivi*, p. 65). Referring to the field of literature, Jackson writes that the uncanny is an ef-

uncanny in *Der Sandmann*, Marc Falkenberg extends Freud's idea of the uncanny to include the notion of the uncanny proposed by Ernst Jentsch in 1906⁸⁴ about the uncanny as containing an element of «cognitive uncertainty»⁸⁵. Jentsch argues that the experience of the uncanny originates in restricted perception due to either internal or external causes. It is the consequent disorientation that produces the uncanny⁸⁶.

In respect to the current study it is also interesting to look at the uncanny as an effect not only attributed to the character, but experienced by the reader as well. In this regard, Falkenberg develops the concept of the *poetical uncanny*, considering the text in its entire structure including its effect on the reader on the aesthetic level. A literary text consists of a *diegetic* level, which is the plot level, the characters' part of the text, as well as an *extradiegetic* level, to which the reader alone has access. As pointed out by Falkenberg, «the reader is guided by poetological programs that the

fect of the fantastic operation, transforming the *real* through *discovery*, uncovering that which requires concealment if the world is to continue being familiar, *known* (*ibidem*). The uncanny is thus the effect of revealing an obscure and excluded territory lying behind the *familiar* (*heimlich*) and *native* (*heimisch*) (*ibidem*), and thus has to do with repression of this territory. Freud gives the following definition: «Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen». (FREUD, *Das Unheimliche*, 1919; quoted from GIESE 2007, p. 23). Freud says regarding *Der Sandmann* that Nathanael's uncanny experiences are produced by his unconscious fears, which ultimately amount to a fear of castration (symbolized through the fear of losing his eyes).

⁸⁴ The study is called *Zur Psychologie des Unheimlichen* and was published in «Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift» number 22 (1906). Jentsch does not refer to psychoanalysis at all, which is one of the reasons why Freud rebuts him.

⁸⁵ JENTSCH, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906 (quoted from FALKENBERG 2005, p. 20).

⁸⁶ Cfr. FALKENBERG 2005, pp. 61-62. The expression used by Jentsch is «Mangel an Orienti[e]rung» (JENTSCH, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906, p. 195). This cognitive aspect of the uncanny was rejected by Freud in his essay, merely focusing on the psychology of the character. Falkenberg argues that the concept of the uncanny has been misread due to Freud's essay, and that texts are often reduced to mere «allegories of psychological processes» (FALKENBERG 2005, p. 17). Jentsch's idea of the uncanny is therefore close to the theory of the fantastic proposed by Todorov. Furthermore, Falkenberg writes that «the uncanny in Romantic fantastic fiction is rooted in aesthetic strategies that create an uncertainty that is separate from repression», thus rejecting Freud's thesis and opening up the concept of the uncanny as a result of indeterminable and limited perception (*ivi*, p. 18).

text develops implicitly»⁸⁷, emphasizing that the reader is not only reading a plot, but is also subjected to the *way* the plot is presented, regarding the narrative choices on all levels, including the extradiegetic comments by the narrator. Falkenberg states that it is the indeterminacy on both the diegetic and the extradiegetic levels, as well as between the two, that causes the poetical uncanny. Falkenberg uses *Der Sandmann* as a paradigmatic text for the poetical uncanny, arguing that the tale expresses a «pervasive paradoxical ambiguity»⁸⁸ not only regarding the supernatural events, but as a dominant aesthetic feature defining the text as a whole. The distinction between fantasy and reality is not simply an issue for the protagonist, but the reader himself is disoriented by the ambiguousness expressed by the text regarding this distinction. The reader experiences the uncanny both because of the identification with the protagonist and his uncanny experiences *and* because of the unreliability of this character (due to his inability to *read* the events). Nathanael contributes to the unstable position of the reader by his paranoid uncertainty regarding the interpretation of his observations, thus presenting himself as a possibly insane focalizer of the action⁸⁹. The narrator also has a precarious position of being reliable because of his negligence in supplying the necessary information for the reader to be able to interpret the mysterious events, and also because of his peculiar temperament, which suggests some sort of double relationship with the protagonist.

I would argue that the *pervasive paradoxical ambiguity* is double. On one side we have the unresolved paradox of the mysterious events, which are either products of the paranoid mind of Nathanael in a realistic setting or instead genuine events within a fantastic setting where the laws of nature as we know them are suspended. This is ultimately a paradox of genre created by the «network of conflicting clues»⁹⁰, as Falkenberg calls it, intensifying the uncanny reading experience. This paradox «raises the suspicion, that reality is itself a result of interpretation and that our certainty about reality is perhaps a selective perception similar to a paranoid

⁸⁷ *Ivi*, p. 30.

⁸⁸ *Ivi*, p. 35.

⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 89.

⁹⁰ *Ivi*, p. 36.

delusion»⁹¹, Falkenberg aptly concludes. On the other hand there is the paradox of the narration itself, emphasized by the narrator in his prefatory poetological remarks about the limitations of representation as well as his own precarious position as unreliable⁹². This is a paradox involving the capacity of fiction to represent reality. The text paradoxically points to its own limitation as portrayer of truth and supplier of meaning. Both of these paradoxes are expressions of the epistemological crisis of the Romantics and compel the reader to enter into the same state of confusion. The text does not simply illustrate the crisis of perception through the plot, but the crisis is an inherent part of the structure of the text itself, imposing a certain reading experience and thus causing uncanniness for the reader on both levels.

This expanded idea of the Freudian uncanny, called the 'poetical uncanny', is also applicable to Hawthorne's *Rappaccini's Daughter*. Just like *Der Sandmann*, Hawthorne's tale points to the precariousness of perception through the structure of the text. Not only does Hawthorne in his preface emphasize the possibility of the text not being able to represent reality but rather appearing to be «nonsense» (*RD*, p. 72), but the narrator of the tale as well presents the events from an unreliable point of view, thus causing disorientation in the reader. By veiling Giovanni's observations of the mysterious events with modalizing expressions, emphasizing his physically limited perspective, and casting doubt on the integrity of this character by portraying him as dreamy, shallow, and egocentric, the narrator subjects the reader to uncertainty and disorientation regarding the true nature of Beatrice, her father, and the garden as well as that of Giovanni himself. The uncanniness is caused by the horrifying and ambiguous observations of Giovanni, by the character of Rappaccini, as well as by Baglioni, whose true nature is hinted at by the narrator, but not revealed until the end, and this still only implicitly through the direct speech of the character. By fo-

⁹¹ *Ivi*, p. 91.

⁹² The idea of the unreliable narrator, even though suggested by Falkenberg in the introduction, is not developed in his analysis of *Der Sandmann*, which focuses more on Nathanael and the ambiguous clues as to his reliability as a dependable focalizer of events. Instead, Falkenberg apparently equates the narrator with Hoffmann himself, thus disregarding an important formal feature of the inconsistent and ambiguous structure of the text as well as ignoring the feature of the implied author. Also he does not mention the narrator's poetological discourse as a significant element of the disorientation of the reader.

cusing on Giovanni and his shortcomings as well as on Rappaccini and his monomania, the narrator intentionally diverts the reader's attention from Baglioni. With the final surprise disclosure, the reader is made aware of the unreliability of the narrator's capacity to coherently portray the events and of the limitations of the literary text in portraying reality, thus also introducing the uncanny on the extradiegetic level, the narrative strategy of the text.

FINAL CONSIDERATIONS

The aim of this study was to assess if and how Nathaniel Hawthorne could have been influenced by the fiction of E.T.A. Hoffmann for his tale *Rappaccini's Daughter* from 1844. The assessment consisted both of historical considerations and of literary comparison with two of Hoffmann's tales, selected because of their thematic affinities and the probability that Hawthorne might have read them before writing his tale. The analysis of the historical conditions proved that Hawthorne very likely knew of both Hoffmann and his tales, and the literary analysis showed ample similarities between the tales, on the level of plot and narrative technique, bearing out the hypothesis that Hawthorne actually *was* influenced by Hoffmann in creating *Rappaccini's Daughter*. Although this is but a theory, it is fascinating how two authors so unlike in personal, cultural, and historical backgrounds, could create works of fiction so similar.

I believe this study could present a starting point for further research on especially the formal parallels between Hoffmann's and Hawthorne's fiction, of which I have merely scratched the surface. So far, only a few scholars have been interested in examining these parallels, and they have almost exclusively looked for only thematic parallels. My comparative analysis has indicated some formal parallels between two of Hoffmann's tales and one of Hawthorne's. It could be interesting to consider more tales of both authors, looking for other or similar signs of influence.

Regarding the three tales in question, it could also be of interest to consider yet another thematic parallel: the theme of (re)telling. As mentioned in the introduction, Hawthorne was inspired by the romantic theme of storytelling and his tales are often presented as re-told stories. The concept of re-telling inspired me to look after possible acts of *re-telling* or *re-using* of the contents and literary techniques in Hoffmann's tales. The

concept of re-telling, however, could also be considered as a theme of its own connected with the act of writing and the limitations of written expression⁹³. All of the three tales express the importance of putting the reader in a position to make sense of the story. One of the conclusions of the comparative analysis was that the narrators of *Rappaccini's Daughter* and *Der Sandmann* fail to communicate a consistent story to the reader, and hence another shared theme of the two tales is how the creative production ultimately is a process of exclusion and limitation, the tales indicating the limits of narration and ultimately of fiction itself.

BIBLIOGRAPHY

- BECKER Allienne R., «*Alice Doane's Appeal*»: A Literary Double of Hoffmann's Die Elixiere des Teufels, in «Comparative Literature Studies», 23, 1 (1986), 1-11.
- BRODSKY Patricia Pollock, *Fertile Fields and Poisoned Gardens: Sologub's Debt to Hoffmann, Pushkin, and Hawthorne*, in «Essays in Literature», 1, 1 (1974), 96-108.
- BROWN Hilda Meldrum, *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic Principle: Critique and Creativity*, Rochester / Woodbridge 2006.
- CALIAN Nicole, 'Bild – Bildlichkeit, Auge – Perspektiv' in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann. Der Prozess des Erzählens als Kunstwendung des inneren Bildes*, in «E. T. A. Hoffmann Jahrbuch», 12 (2004), 37-51.
- COHEN Hubert I., *Hoffmann's The Sandman: A Possible Source For Rappaccini's Daughter*, in «A Journal of the American Renaissance», 68 (1972), 148-183.
- FALKENBERG Marc, *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*, Bern 2005.

⁹³ In its preface, *Rappaccini's Daughter* is presented as a translation of a French tale, and thus as a kind of re-telling. In this re-told story, Prof. Baglioni re-tells the classic tale of the beautiful but poisonous girl sent to Alexander the Great. Both protagonists and narrators of *Der goldene Topf* and *Der Sandmann* are writers, and an important theme of both tales is succeeding to tell a story on both the diegetic and the extradiegetic levels. In the case of *Der goldene Topf*, through learning how to transcribe his own story, becoming a poet, Anselmus enters the heaven of imagination. The narrator of the tale has to learn how to tell about the mythical realm of Atlantis in order to finish his story. In *Der Sandmann*, Nathanael is an amateur poet who tries to express his haunted state of mind through poetry, and also the narrator is a dilettante, desperately attempting to choose the ideal narrative strategy for his story, without success. All four characters therefore represent the act of telling as well as different narrative styles.

- GIESE Peter Christian, *Der Sandmann*, Stuttgart 2007.
- HAWTHORNE Nathaniel, *Rappaccini's Daughter*, in *Mosses from an Old Manse*, New York 2003, 71-99.
- HAWTHORNE Nathaniel, *Feathertop; A Moralized Legend*, in *Mosses from an Old Manse*, New York 2003, 174-192.
- HAWTHORNE Nathaniel, *The Marble Faun*, Ohio 1968.
- HAWTHORNE Nathaniel, *The American Notebooks*, ed. by C. Simpson, Ohio 1972.
- HAWTHORNE Nathaniel, *The French and Italian Notebooks*, ed. by T. Woodson, Ohio 1980.
- Hawthorne's Lost Notebook 1835-1841*, London 1978.
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Der goldene Topf*, in *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, ed. by W. Segebrecht / H. Steinecke, Frankfurt a. M. 1993, 229-321.
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Der Sandmann*, in *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambrilla. Werke 1816-1820*, ed. by W. Segebrecht / H. Steinecke, Frankfurt a. M. 1985, 11-49.
- JACKSON Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London / New York 2003.
- JESSUP Alexander / CANBY Henry Siedel (ed.), *The Book of the Short Story*, New York / London 1903.
- KAISER Gerhard, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart 1988.
- KESSELRING Marion L., *Hawthorne's Reading, 1828-1850*, in «Bulletin of the New York Public Library», 53, 2 (1949), 55-71, 121-138, 173-194.
- MARKS Alfred, *Hawthorne, Tieck, and Hoffmann: Adding to the Improbabilities of a Marvellous Tale*, in «A Journal of the American Renaissance», 35, 1 (1989), 1-21.
- KREMER Detlev, *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Berlin 1999.
- MENZEL Manfred, *Klatsch, Gerücht und Wirklichkeit bei Nathaniel Hawthorne*, Frankfurt a. M. 1996.
- POCHMANN Henry A., *German Culture in America. Philosophical and Literary Influences 1600-1900*, Westport (CT) 1978.
- SAFRANSKI Rüdiger, *E.T.A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt am Main 2000.
- SASSE Günter, *Der Sandmann: Kommunikative Isolation and narzisstische Selbstverfallenheit*, in G. Saße (ed.), *E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*, Stuttgart 2004, 96-116.
- SCHMIDT Jochen, *Der Goldne Topf: Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie*, in G. Saße (ed.), *E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*, Stuttgart 2004, 43-59.
- SCOTT Walter, *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on*

- the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, in *On Novelists and Fiction*, ed. by I. Williams, London 1968, 312-353.
- STEINECKE Hartmut, *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 2004.
- STOUCK David / GILTROW Janet, 'A Confused and Doubtful Sound of Voices': *Ironic Contingencies in the Language of Hawthorne's Romances*, in «The Modern Language Review», 92, 3 (1997), 559-572.
- TODOROV Tzvetan, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, translated by R. Howard, New York 1975.
- WINEAPPLE Brenda, *Hawthorne: A Life*, New York 2003.
- WOODGATE Kenneth B., *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a. M. 1999.
- WÜHRL Paul-Wolfgang, *E.T.A. Hoffmann: Der goldne Topf. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart (1982) 2004³.

UN'ARCHEOLOGIA ROVESCATA

DER BAU E IL PROGETTO KAFKIANO
DI AUTOBIOGRAFIA LETTERARIA

di
Barbara Di Noi
Pisa

«ZUM LETZTENMAL PSYCHOLOGIE!»

In una notazione dei diari dell'agosto 1917, immediatamente precedente la diagnosi della malattia, Kafka scriveva: «Es ist immer wieder der Gleiche, immer wieder der Gleiche»¹.

L'impressione che la propria esistenza si svolgesse secondo la ferrea legge dell'eterno ripetersi dell'identico, risulta in Kafka strettamente connessa al rifiuto dell'idea di sviluppo e dell'indagine psicologica, intesa come narcisistica scrittura speculare, antropomorfismo che proietta sull'oggetto dell'indagine le fallaci categorie gnoseologiche del soggetto: «Psychologie ist Lesen einer Spiegelschrift, also mühevoll und was das immer stimmende Resultat betrifft ergebnisreich, aber wirklich geschehn ist nichts»².

In una lettera a Max Brod del novembre 1917, reagendo probabilmente alla lettura del libro di Theodor Tagger, *Das neue Geschlecht*³, Kafka scri-

¹ KAFKA 2006a, p. 641.

² KAFKA 1992, II, p. 100. Il rinvio a quest'edizione avverrà d'ora in poi direttamente nel testo, utilizzando la sigla *NSF* seguita dall'indicazione del volume in numero romano, e della pagina in cifra araba.

³ L'importanza di Tagger per la fondamentale intuizione kafkiana dell'impossibilità di descrivere la vita interiore, che può solamente essere vissuta, è stata messa in evidenza per la prima volta da BINDER 1976, p. 542 (nota 202); lo studioso avanza altresì l'ipotesi di una diretta influenza del *pamphlet* polemico di Tagger sulle notazioni di carattere biografico nei quaderni in ottavo del periodo di Zürau (1917/18): «Es ist durchaus denkbar, daß Th. Taggers Streitschrift nicht ohne Einfluß auf die Art und Weise der wenig später beginnenden biographischen Eintragungen in den Oktavheften war». Il titolo completo dello scrit-

veva all'amico che, per assolvere al compito di fare del proprio personale fallimento l'immagine rappresentativa della crisi di tutta un'epoca, gli sarebbe bastato «die Umriss meines bisherigen Lebens mit voller Entschiedenheit nachzuziehen. Die nächste Folge würde dann sein, daß ich mich zusammenhalte, mich nicht im Sinnlosen verzetteln, den Blick frei halte»⁴. E qualche anno più tardi, quando la malattia è ormai entrata in uno stadio irreversibile, volgendosi alla vita e soprattutto alla scrittura che si è lasciato alle spalle, spiega nei diari, sotto la data del 23 gennaio 1922, che la sua irrequietezza è dovuta al fatto

daß mein Leben bisher ein stehendes Marschieren war, eine Entwicklung höchstens in dem Sinn, wie sie ein hohlwerdender, verfallender Zahn durchmacht [...] Es war so als wäre mir wie jedem andern Menschen der Kreismittelpunkt gegeben, als hätte ich dann wie jeder andere Mensch den entscheidenden Radius zu gehn und dann den schönen Kreis zu machen. Statt dessen habe ich immerfort einen Anlauf zum Radius genommen, aber immer wieder gleich ihn abbrechen müssen [...] Es starrt im Mittelpunkt des imaginären Kreises von beginnenden Radien, es ist kein Platz mehr für einen neuen Versuch, kein Platz heißt Alter, Nervenschwäche, und kein Versuch mehr bedeutet Ende⁵.

In un autore come Kafka che, sul modello dell'amato Flaubert, aveva identificato senza residui vita e scrittura, l'approssimarsi della morte doveva apparire tanto più desolante, in quanto recava con sé l'impressione di

to di Tagger, rivolto contro la generazione espressionista, era: *Das neue Geschlecht. Programmschrift gegen die Metapher*, Berlin 1917. Il sottotitolo appare di per sé sufficiente a suscitare l'interesse di Kafka il quale, già nell'opera prima, rimasta per buona parte inedita, *Beschreibung eines Kampfes*, aveva accusato gli uomini di soffocare con le loro metafore il vero nome delle cose. Alcune delle frasi citate da Binder presentano notevoli coincidenze con l'immaginario kafkiano, si pensi in primo luogo al ramificato motivo della caccia che, già presente nell'opera di Kafka almeno a partire dal *Processo*, si ritrova nello *Jäger Gracchus* e nel suo scritto estremo *Der Bau*. Scriveva Tagger: «Das Leben geht vorüber, hinter ihm jagen mit den Peitschen und ihren Messern die Beschreiber und Erklärer» (TAGGER 1917, p. 8). Secondo Binder anche il reciso rifiuto della psicologia, espresso nella notazione del 1° febbraio 1918 «Zum letztenmal Psychologie!» si potrebbe spiegare con l'influenza di Tagger. È comunque opinione di altri studiosi che si debba vedere qui piuttosto una corrispondenza con il pensiero di Kierkegaard. Mentre il celebre aforisma del 19 ottobre 1917, «Die innere Welt läßt sich nur leben, nicht beschreiben» documenterebbe anche per Baioni un'influenza taggeriana (BAIONI 1984, p. 201).

⁴ KAFKA 1958, p. 194.

⁵ KAFKA 2006a, p. 690.

lasciarsi alle spalle non un'architettura compiuta, ma una casa completata solo a metà. D'altra parte il rischio sempre in agguato della frammentarietà, cui solo di rado era riuscito a sfuggire, risultava inscindibilmente legato fin dall'inizio al programma radicale che concepiva la scrittura come catabasi, discesa negli abissi più cupi e incontrollabili del proprio essere, nel fondo sporco di un *Selbst* estraneo ed alienato, di un'interiorità che può essere paludosa, ovvero letargicamente immota, oppure rotolante su se stessa, e dunque ancor più inquietante, di cui già nel 1913 parlava all'ignara Felice:

Wer weiß denn aus sich selbst heraus, wie es um einen steht. Dieses stürmische oder sich wälzende oder sumpfige Innere sind ja wir selbst, aber auf dem im geheimen sich vollziehenden Weg, auf dem die Worte aus uns hervorgetrieben werden, wird die Selbsterkenntnis an den Tag gebracht, und wenn sie auch noch immer verhüllt ist, so ist sie doch vor uns und ein herrlicher oder schrecklicher Anblick⁶.

Da sempre dunque l'ispirazione letteraria viene avvertita e desiderata da Kafka come una discesa alle Madri, come dimensione che ha a che fare con la notte, con un mondo ctonio in cui lo scrittore ingaggia una lotta con i propri spettri. Al tempo stesso, però, questa discesa non è ancora di per sé sufficiente perché si possa realmente scrivere. L'atto della catabasi presuppone cioè un moto contrario, una risalita, che non potrà certo pretendere di riportare alla luce tutto quello che riposa sul fondo sporco e rotolante dell'interiorità. Le immagini che alludono alla luce e a tale moto ascendente, sono forse altrettanto frequenti di quelle che fanno riferimento alla profondità e alle tenebre. Si va dalle precoci annotazioni diaristiche, come quella del 1911, in cui Kafka dice che, quando ha sospeso la scrittura per un certo periodo di tempo, è poi costretto, per ricominciare, a trarre le parole come dall'aria vuota, ad altre, certo più criptiche e tarde, come quella indirizzata a un misterioso Tu: «Niemals ziehst Du das Wasser aus der Tiefe dieses Brunnens. Was für Wasser? Was für Brunnen? Wer fragt denn? Stille. Was für eine Stille?» (*NSF*, II 338). Le parole devono pertanto venir tratte in superficie, proprio come i ricordi. Il desiderio di scrivere un'autobiografia ha accompagnato Kafka per un ampio arco della sua attività letteraria, ma sempre scontrandosi con la consapevolezza dell'impraticabilità

⁶ KAFKA 2003, p. 306.

del metodo dell'osservazione psicologica, che pretende di spiegare le mille circostanze che hanno condotto a ogni singola azione. Un'autobiografia, o meglio, l'indagine e l'invenzione delle componenti minimali di uno studio autobiografico, non poteva per Kafka che inglobare le chiazze opache sepolte nell'oblio, senza pretendere di voler illuminare e spiegare tutto. E ben prima di giungere a quello che, dieci anni più tardi, avrebbe chiamato «Plan der selbstbiographischen Untersuchungen», lo scrittore annotava nei diari dell'agosto 1913:

Dieser Flaschenzug im Innern. Ein Häkchen rückt vorwärts, irgendwo im Verborgenen, man weiß es kaum im ersten Augenblick, und schon ist der ganze Apparat in Bewegung. Einer unfäßbaren Macht unterworfen, so wie die Uhr der Zeit unterworfen scheint, knackt es und dort und alle Ketten rasseln eine nach der andern ihr vorgeschriebenes Stück herab⁷.

L'immagine della carrucola suggerisce un movimento a strappi, discontinuo e faticoso, in cui le direzioni di discesa e di risalita tendono a capovolgersi o ad annullarsi a vicenda, visto che il gancio avanza, mentre le catene sprofondano. L'attimo per eccellenza senza tempo e senza luogo (*atopos*), ma anche *Zwischenwelt* tra sogno e veglia, sospeso tra discesa e risalita, è il momento del risveglio. Il risveglio è appunto quel luogo utopico (*Un-Ort*) a partire dal quale rileggiamo tutto il nostro passato, e ci sovveniamo di un sapere rimasto fino a quel momento sepolto. Nel *Passagenwerk* Benjamin parlava, a proposito di Proust, della svolta copernicana verificatasi, sulla soglia del XX sec., nel modo di considerare il rapporto tra presente e passato. Non era più il presente ad essere riletto alla luce del ricordo, ma il ricordo ad essere reinventato alla luce dello choc presente. La «costellazione del risveglio» diventa allora, nella lettura benjaminiana dei *passages* parigini, il punto a partire dal quale interpretare e rivivere il passato, e di conseguenza il sogno, dato che ogni generazione possiede il suo aspetto rivolto al sogno, il suo lato infantile. Per il XIX sec. quest'aspetto si era sedimentato nei *passages* parigini, che sono l'*intérieur* borghese rovesciato all'esterno e immerso nell'atmosfera da acquario che l'illuminazione a gas degli anni 1830-40 rendeva ancor più irreali. Al tempo stesso Benjamin introduce nel discorso sui sogni e sulla memoria collettiva il momento teleologico, identificandolo con l'attesa:

⁷ KAFKA 2006a, p. 437.

Die Tatsache, daß wir in dieser Zeit Kinder gewesen sind, gehört mit in ihr objektives Bild hinein. Sie mußte so sein, um diese Generation aus sich zu entlassen. Das heißt: im Traumzusammenhange suchen wir ein teleologisches Moment. Dieses Moment ist das Warten. Der Traum wartet heimlich auf das Erwachen, der Schlafende übergibt sich dem Tod nur auf Widerruf, wartet auf die Sekunde, in der er mit List sich seinen Fängen entwindet. So auch das träumende Kollektiv, dem seine Kinder der glückliche Anlaß zum eigenen Erwachen werden⁸.

Ogni epoca doveva essere esattamente a quel modo, perché quella generazione ne scaturisse, venisse cioè da lei espressa. Così l'età dei *passages* esprime la generazione di Baudelaire. Non si ebbe pertanto la decadenza e la progressiva sparizione dei *passages*, ma più esattamente il loro rovesciamento: d'un colpo essi divennero il calco della modernità.

Su un piano allegorico la costruzione dell'anonimo animale di *Der Bau* non corrisponde all'opera di Kafka, ma è piuttosto la *Mulde*, la forma in cavo da cui l'autore sogna di ricavare la propria opera da un'unica colata («aus einem Guß»). E sappiamo quanto valore avessero, nella valutazione che Kafka dà delle proprie opere, quelle che gli erano riuscite come *Das Urteil* dall'impeto di un'ispirazione incontrollata, non spezzata da interruzioni. D'altro canto *Der Bau*, proprio in quanto testamento letterario di Kafka, forse in senso ancor più vasto e radicale di *Das Schloß*, può legger-si come un'archeologia della personalità dello scrittore; come un palinsesto, il racconto dispiega lo stratificarsi delle più profonde motivazioni artistiche

⁸ BENJAMIN 1982, II, p. 1024. Ma si vedano le pagine che aprono la sezione intitolata *Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, anthropologischer Nihilismus, Jung*: «Das Erwachen als ein stufenweiser Prozeß, der im Leben des Einzelnen wie der Generation sich durchsetzt. Schlaf deren Primärstadium. Die Jugenderfahrung einer Generation hat viel gemein mit der Traumerfahrung. Ihre geschichtliche Gestalt ist Traumgestalt. Jede Epoche hat diese Träumen zugewandte Seite, die Kinderseite. Für das vorige Jahrhundert tritt sie in den Passagen sehr deutlich heraus [...] Proust konnte als ein beispielloser Phänomen nur in einer Generation auftreten, die alle leiblichnatürlichen Behelfe des Eingedenkens verloren hatte [...] Die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung ist diese: man hielt für den fixen Punkt das 'Gewesene' und sah die Gegenwart bemüht, an dieses Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden [...] Und in der Tat ist das Erwachen der exemplarische Fall des Erinnerns». (I, pp. 490-491).

ed esistenziali che hanno fatto della sua vita – e dunque dell'opera – quello che è, con tutte le ormai inemendabili debolezze e mancanze.

Né poteva mancare una dimensione che alludesse – seppur ambigualmente – al rapporto con le generazioni e con il sionismo⁹. D'altra parte, alla luce dell'assoluta incommensurabilità tra tempo eterno e caducità dell'esistenza umana, la concatenazione delle generazioni appariva a Kafka transitoria e votata alla morte, esattamente come il cerchio descritto dall'esistenza individuale. Anzi, proprio in questa generale caducità, in questo incessante morire, era dato cogliere la sola relazione possibile tra il singolo e la dimensione sovraindividuale: «Die Kette der Generationen ist nicht die Kette Deines Wesens und doch sind die Beziehungen vorhanden. Welche? Die Generationen sterben wie die Augenblicke Deines Lebens. Worin liegt der Unterschied?» (*NSF*, II 90).

Nei diari ci imbattiamo in un'altra annotazione sull'argomento, risalente al gennaio 1912, che mi sembra contribuisca a chiarire quale tipo di scrittura autobiografica avesse in mente Kafka, un'autobiografia che, oltre ad essere in grado di liberarsi dall'Io come *Störfaktor*, fosse capace di valicare le zone di oblio, senza colmarne arbitrariamente i vuoti:

In einer Selbstbiographie läßt es sich nicht vermeiden, daß sehr häufig dort wo 'einmal' der Wahrheit gemäß gesetzt werden sollte, 'öfters' gesetzt wird. Denn man bleibt sich immer bewußt, daß die Erinnerung aus dem Dunkel holt, das durch das Wort 'einmal' zersprengt, durch das Wort 'öfters' zwar auch nicht völlig geschont, aber wenigstens in der Ansicht des Schreibenden erhalten wird und ihn über Partien hinträgt, die vielleicht in seinem Leben sich gar nicht vorgefunden haben aber ihm Ersatz geben für jene, die er in seiner Erinnerung auch mit einer Ahnung nicht mehr berührt¹⁰.

⁹ BAIONI 1984, p. 232: «Ma il sionismo di Kafka resta tuttavia sempre il sionismo degli altri, non può riguardarlo come scrittore, è una grazia riservata a coloro che non sono toccati dal male della letteratura». Tutto il capitolo IX della fondamentale monografia di Baioni, *L'assalto al confine*, è dedicato alla problematica dell'ultimo Kafka che cerchiamo anche qui di analizzare. Baioni ha avuto il merito di mettere a fuoco la schizofrenia tra sionismo da un lato, e vocazione alla letteratura dall'altro. Ciò non toglie che proprio questa divaricazione abbia finito, per quel processo di infinita riflessione su cui torneremo, per entrare a far parte a sua volta della stessa opera letteraria. La scissione viene accolta nella scrittura, e agisce come elemento di disturbo, fattore di continua deviazione, anche quando l'animale si illude di aver chiuso fuori dalla propria costruzione tutto il mondo esterno.

¹⁰ KAFKA 2006a, p. 262.

In *Der Bau* l'antitesi tra ciò che accade una sola volta e ciò che torna ad accadere più e più volte, tra l'«einmal» e lo «öfters» viene paradossalmente neutralizzata, come già era avvenuto nel breve testo *Die Brücke*: «Einmal gegen Abend, war es der erste war es der tausendste [...]»¹¹. L'evento che lì si verifica verso sera, una volta e al tempo stesso mille volte, è un atto di autodistruzione, dovuto all'acquisizione della coscienza; il ponte ruota su se stesso per giungere a vedere l'uomo che lo sta attraversando:

Und ich drehte mich um, ihn zu sehn. Brücke dreht sich um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kieseln, die mich so friedlich immer angestarrt hatten aus dem rasenden Wasser¹².

Anche l'animale della tana vive sospeso nell'attimo eterno, indefinitamente dilatato della caduta nella coscienza, che è poi l'attimo decisivo dell'inizio, e dunque l'attimo della cacciata dall'Eden:

Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen (*NSF*, II 114).

Come nello schema dialettico che in Benjamin presiede alla costellazione del risveglio, il passato non è più considerato alla stregua di punto statico e fisso, verso il quale il presente deve risalire a tentoni ma, in nome di un rivolgimento, di una *Umkehrung*, i ricordi sorgono solo nel momento in cui una determinata costellazione ne rende possibile la reinvenzione, dalla prospettiva escatologica del risveglio. Per cui, prima di questo, nulla è ancora accaduto. L'animale della tana vive nella costante attesa che il rivolgimento divenga possibile. L'angoscia di cui è vittima è il prezzo che deve pagare per dilatare il più possibile la durata di quel primo attimo, sapendo che il suo esito estremo è la morte:

Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. Dieses Leben scheint unerträglich, ein anderes unerreichbar. Man schämt sich nicht mehr, sterben zu wollen; man bittet aus der alten Zelle, die man haßt, in eine neue gebracht zu werden, die man erst hassen lernen wird (*NSF*, II 116).

¹¹ KAFKA 2006b, p. 264.

¹² *Ibidem*.

La coscienza è entrambe le cose, la facoltà che sola ci illumina sulla perdita dell'Eden, e l'ostacolo che impedisce di farvi ritorno. Al tempo stesso la coscienza, in quanto facoltà che rende possibile il pensiero, non può conoscere se stessa. Questa figura dell'impossibile inversione torna sempre di nuovo nell'opera di Kafka, dove la coscienza si obiettivizza continuamente in *Selbstbespielungen*, ma le autorappresentazioni, in quanto obiettivazioni, rovesciamenti della soggettività verso l'esterno, falsano e deformano o, ancor peggio, sviano poi dalla vera meta.

L'intimità dell'Io con se stesso è possibile solo nello stato preconsciouso del sogno o, tutt'al più, in quello che Kafka aveva chiamato nei *Gesprächen mit Janouch* «l'attimo più rischioso»¹³, coincidente con la coscienza ancora baluginante e incerta del risveglio. La natura paradossale della costruzione nell'ultimo racconto kafkiano, rispecchia pertanto l'inane fatica di una scrittura che, riconoscendo nella coscienza l'ostacolo, mina continuamente il proprio fondamento col suo semplice avanzare. Per questo il lavoro sotterraneo dell'animale è più un lavoro di svuotamento, un «graben», che una vera e propria edificazione.

La verità consiste nell'assoluto coincidere di vita e coscienza, in una forma di contemplazione che invece di sottrarsi al flusso della vita, tiene il passo con esso: «Der Betrachtende ist in gewissem Sinne der Mitlebende, er hängt sich an das Lebende, er sucht mit dem Wind Schritt zu halten. Das will ich nicht sein» (*NSF*, II 90). La rappresentazione di sé proiettata dalla coscienza cerca invano di saltare oltre la propria ombra, per invertire la direzione. Di questa *Umkehrung* si parla sovente nei diari, ad esempio nell'annotazione del 16 gennaio 1922, in cui si dice che la «caccia» prende una direzione di allontanamento dagli uomini. Altrove, come in un importante aforisma del gruppo *Er*, l'inversione compare come tentativo frustra-

¹³ «Jemand sagte mir, ich kann mich nicht mehr erinnern, wer es gewesen ist, daß es doch sonderbar sei, daß man, wenn man früh aufwacht, wenigstens im allgemeinen alles unverrückt an der gleichen Stelle findet, wie es am Abend gewesen ist. Man ist doch im Schlaf und im Traum wenigstens scheinbar in einem vom Wachen wesentlich verschiedenen Zustand gewesen und es gehört [...] eine unendliche Geistesgegenwart oder besser Schlagfertigkeit dazu, um mit dem Augenöffnen alles, was da ist, gewissermaßen an der gleichen Stelle zu fassen, an dem man es am Abend losgelassen hat. Darum sei auch der Augenblick des Erwachens der riskanteste Augenblick im Tag, sei er einmal überstanden, ohne daß man irgendwohin von seinem Platze fortgezogen wurde, so könne man den ganzen Tag über getrost sein.» Cfr. NEUMANN 1992, p. 129.

to di far ritorno, «da questo luogo», alla vita. Come nelle parti di *Der Bau* ambientate fuori dalla tana, la *Umkehrung* sembrerebbe inscritta nello schema che contrappone la vita alla profondità, al regno umbratile della creazione artistica e dell'interiorità. In realtà, anche all'interno della tana l'animale è preda di inganni, e tenta continuamente di invertire la direzione di marcia. Le trappole che crede di predisporre contro i presunti nemici, sono in realtà gli autoinganni della coscienza: «Oder ich schalte manche Wege zu Täuschungszwecken überhaupt aus der Behäufung mit Vorräten aus, oder ich wähle ganz sprunghaft, je nach ihrer Lage zum Hauptausgang, nur wenige Plätze» (*NSF*, II 582). Anche l'esistenza all'interno della tana è continuamente percorsa da scissioni, da contrapposizioni, da una lotta che l'animale ingaggia più con se stesso e la propria immagine riflessa, che con il misterioso nemico.

Nell'esistenza dell'animale i momenti di beata dimenticanza e di dissoluzione, coincidenti col sonno, si alternano a momenti di corsa affannosa e disperata, in cui si sveglia di soprassalto per tentare di porre rimedio a un difetto della costruzione di cui si sia inopinatamente sovvenuto, ad esempio l'errata distribuzione delle provviste all'interno della dimora:

Schlimmer ist es, wenn es mir manchmal, gewöhnlich beim Aufschrecken aus dem Schlaf, scheint, daß die gegenwärtige Aufteilung ganz und gar verfehlt ist [...], dann eile ich, dann fliege ich, dann habe ich keine Zeit zu Berechnungen, [...] fasse willkürlich, was mir unter die Zähne kommt, schlepe, trage, seufze, stöhne, stolpere und nur irgendeine beliebige Veränderung des gegenwärtigen mir so übergefährlich scheinenden Zustandes will mir schon genügen. Bis allmählich mit völligem Erwachen die Ernüchterung kommt, ich die Übereilung kaum verstehe, tief den Frieden meines Hauses einatme, den ich selbst gestört habe, zu meinem Schlafplatz zurückkehre [...] (*NSF*, II 583).

Anche il momento mnestico consiste in una inversione, che cerca di rivolgere l'attenzione vigile non più verso il tempo lineare della prosecuzione, bensì verso quello fondante, ma non più raggiungibile, dell'origine. Per questo il ricordo non può emergere in forma positiva, ma sempre come consapevolezza di aver commesso uno sbaglio o un'omissione. H. Politzer ha definito l'ultimo testo kafkiano «das Schloß im innern»¹⁴, ed effettivamente esistono non pochi punti in comune tra il racconto rimasto incom-

¹⁴ POLITZER 1965, pp. 451-466.

piuto e l'ultimo romanzo kafkiano. Comune ad entrambi è il motivo della lotta, anche se esso sembra subire dal romanzo al racconto un rovesciamento di segno o un'inversione. Nel *Castello* si tratta infatti di una lotta per essere ammesso nella comunità, mentre la lotta dell'anonimo animale è volta al contrario a preservare la propria solitudine. Al di là delle discrepanze, l'analogia tra i due testi appare tuttavia più profonda, in quanto entrambi i protagonisti lottano per essere ammessi in un «dentro», in cui in realtà si trovano fin dall'inizio: come l'Agrimensore persevera con caparbia nei suoi tentativi di penetrare nel castello, senza accorgersi di trovarsi realmente già nel castello, perché in realtà è lì che dimora da sempre¹⁵, anche l'animale, all'interno della sua tana, persevera nel tentativo di penetrarvi. La tana è proiezione, o meglio rovesciamento della sua interiorità verso l'esterno. Ma proprio perché l'animale è allegoria dello scrittore, quest'interiorità appare cristallizzata, rappresa in un'immagine autonoma, che finisce per distrarlo dalla meta: «Auch hier wirkt das Fehlen eines zweiten oder dritten Burgplatzes schädigend mit, die große einmalige Gesamthäufung ist es die mich verführt» (*NSF*, II 585). Non è certo casuale che la seduzione più forte sia esercitata dalla raccolta delle ghiotte provviste in un unico luogo, quello che l'animale chiama *Burgplatz*, nodo strategico della sua costruzione da cui si dipartono i dieci corridoi. La *Versammlung* corrisponde, sul piano allegorico, al momento di cristallizzazione inevitabilmente connesso alla scrittura. Ogni scelta preclude necessariamente le altre possibilità, inchioda l'artista a una responsabilità, e fissa una volta per tutte il suo mondo immaginario. La consapevolezza di tale falsificazione e irrigidimento è stata ben desta in Kafka fin dai suoi esordi. Proprio perché le immagini sono tutte false, esse sono altresì intercambiabili, e sfilano inesauribili e incessanti dinanzi agli occhi di colui che, dall'altro pertugio persevera nell'attesa di quell'unica immagine di verità:

Dieses Gefühl des Falschen das ich beim Schreiben habe, ließe sich unter dem Bilde darstellen, daß einer vor zwei Bodenlöchern auf eine Erscheinung wartet, die nur aus dem zur rechten Seite herauskommen darf. Während aber gerade

¹⁵ KURZ 1977, pp. 93-94: «Diese Umkehrung ist das Schicksal des Landvermessers K., der hartnäckig verkennt, daß er in das Schloß nicht gelangen kann, da er immer schon im Schloß ist. Vergeblich bestürmt er als Schloß, was nur eine Projektion seines Innern ist. Ebenso verkennt Josef K., daß der Prozeß, der gegen ihn geführt wird, in Wahrheit der Prozeß ist, den er mit sich selbst führt, seine Verwandlung».

dieses unter einem matt sichtbaren Verschuß bleibt, steigt aus der linken eine Erscheinung nach der andern, sucht den Blick auf sich zu ziehen und erreicht dies schließlich mühelos durch ihren wachsenden Umfang, die endlich sogar die richtige Öffnung verdeckt¹⁶.

La teoria inarrestabile delle immagini «false», che alla fine occupano lo spazio della fessura di destra, potrebbe corrispondere alla massa delle prede che l'animale trascina nella tana, appunto attraverso l'apertura, il *Rettung-sloch*, come più volte è definita nel corso del racconto. Nel momento stesso in cui le prede sono sospinte all'interno, esse perdono ogni rapporto con la verità, si irrigidiscono in oggetti inanimati, e addirittura trasmettono questo loro irrigidimento all'entrata, che si rattappisce contro lo stesso padrone di casa: «Es ist sehr schmerzlich sich das einzugestehn, aber es muß geschehn, gerade angesichts des Eingangs dort, der sich jetzt gegen mich den Erbauer und Besitzer abschließt, ja förmlich verkrampft». (*NSF*, II 600). Quella dell'animale è dunque una fatica di Sisifo perché, per sua stessa ammissione, nemmeno all'interno della tana, che pure è così ben «versorgt», le preoccupazioni cessano mai del tutto. E a una simile fatica di Sisifo si lascia tentare e sedurre anche l'interprete di ciascuna immagine: perché il compito cresce su se stesso, si gonfia proprio come l'allegoria benjaminiana. In luogo della progressione, l'immagine kafkiana presenta una serie di addentellati con altre immagini simili, giustapposte come i disegni del caleidoscopio. Per poter avanzare, tanto nella scrittura che nell'interpretazione, l'immagine dev'essere al tempo stesso percepita e trascesa. Si rischia altrimenti di finire nel gorgo in cui, a detta dello stesso Kafka, l'allegoria trascina¹⁷.

Così come la ripetizione seriale di uno stesso elemento architettonico (*Plätze, Gänge*) appare la caratteristica principale del labirinto sotterraneo, il cui impianto sembra improntato a un criterio modulare, anche il comportamento dell'animale risulta agito dalla coazione a ripetere. Il ricorrere di comportamenti identici è segnalato dalla reiterazione, a breve distanza, delle medesime sequenze: «[...] dann, liegt mir der Gedanke an Sicherheit fern, dann weiß ich genau, daß hier mein Burg ist, die ich durch Kratzen

¹⁶ KAFKA 2006a, p. 248.

¹⁷ KAFKA 2003, p. 596: «Aber unüberwindbar bleibt für mich der trockene Aufbau der ganzen Allegorie, die nichts ist als Allegorie, alles sagt, was zu sagen ist, nirgends ins Tiefere geht und ins Tiefere zieht».

und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspenstigen Boden abgewonnen habe» (NSF, II 601).

Nella concezione del tempo kafkiana, non vi è dunque differenza tra l'azione discreta e puntuale dell'inizio, e il suo ripetersi sempre da capo. Si susseguono stati di coscienza discontinui, che sono la riproposizione di qualcosa che si era già verificato, di uno spettrale accadere che assume connotazioni impersonali. E anche il ricordo, come aveva già visto Nietzsche, non è legato a un'individualità, ma al ritorno di qualcosa di simile, che già era stata lì:

In Betreff des Gedächtnisses muß man umlernen: hier steckt die Hauptverführung eine Seele anzunehmen, welche zeitlos reproduziert, wiedererkennt usw. Aber das Erlebte lebt fort 'im Gedächtniß', daß es kommt, dafür kann ich nichts, der Wille ist unthätig, wie beim Kommen des Gedankens. Es geschieht etwas, dessen ich mir bewußt werde: jetzt kommt etwas ähnliches – wer ruft es? weckt es!»¹⁸.

Ripetizione e memoria appaiono nell'agire dell'animale inestricabilmente connesse, l'una rimanda all'altra, senza che però si possa risalire a quel momento originario, di cui ogni gesto successivo sarebbe al tempo stesso mimesi e tentativo di recupero. Il punto in cui la *Umkehrung* risulta più plasticamente evidente, è rappresentato dalla sequenza in cui l'io narrante volge le spalle alla vita di superficie, per calarsi di nuovo nelle profondità del rifugio. Proprio in virtù del confondersi dei concetti di attimo dell'inizio e durata, il confine tra racconto singolativo ed iterativo appaiono sfumati e non più distinguibili, sospesi entrambi in presente atemporale:

Und nun, schon denkunfähig von Müdigkeit, mit hängendem Kopf, unsicheren Beinen, halb schlafend, mehr tastend als gehend näherte ich mich dem Eingang, hebe langsam das Moos, steige langsam hinab, lasse aus Zerstretheit den Eingang überflüssig lange unbedeckt, erinnere mich dann an das Versäumte, steige wieder hinauf um es nachzuholen, aber warum denn hinaufsteigen? [...] nur in diesem Zustand, ausschließlich in diesem Zustand kann ich die Sache ausführen. Dann also liege ich unter dem Moos oben auf der eingebrachten Beute, umflossen von Beute und Fleischsäften, und könnte den ersehnten Schlaf zu schlafen beginnen [...] ich habe den Ort gewechselt, aus der Oberwelt bin ich in meinen Bau gekommen und ich fühle die Wirkung dessen sofort. Es ist

¹⁸ NIETZSCHE, ed. 1980, XI, p. 644.

eine neue Welt, die neue Kräfte gibt und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche (NSF, II 602).

La discesa nella tana è al tempo stesso un ritorno, sebbene un ritorno ad un'origine dubbia, artificiale e costruita come è il mondo della scrittura. Il costruttivismo kafkiano palesa qui la sua natura prospettica: l'animale ha abbandonato la postazione da cui, nel mondo di superficie, osservava il traffico e l'incessante movimento della vita; ha cambiato posto, e solo da questa nuova prospettiva si può compiere il rovesciamento del mondo esterno verso l'interno. Nella tana si attua infatti quel «superiore tipo di osservazione» che rende possibile il salto fuori dalla fila degli uccisori, di cui Kafka parla in una celebre pagina dei diari, fornendo una definizione della propria scrittura:

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der «Reihe» aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg¹⁹.

La tana è pertanto allegoria della scrittura kafkiana considerata sotto l'aspetto del costruttivismo. Questo costruttivismo è in sé intimamente contraddittorio perché, pur volgendo le spalle al mondo esterno e alla sua ferrea concatenazione azione – osservazione, di quel mondo non può tuttavia fare a meno: e infatti l'animale risale periodicamente verso il bosco spinto dalla necessità. Questa necessità di sortite all'esterno, nell'ordine sintagmatico del testo è presentata come conseguenza di una dialettica, o meglio di un ritmico avvicinarsi, nel mondo sotterraneo, di raccoglimento e di dispersione: *Sammlung* e *Zerstreuung* sono come la sistole e la diastole che articola l'estasi atemporale della tana. Non è un caso che, nella sua architettura interna, domini non tanto la costruzione vera e propria, quanto il passaggio, il camminamento, il corridoio. La tana è fatta di transiti, e infatti i motivi dello *Ziel* e del *Weg* acquistano una centralità tutta particolare nei quaderni di Zürau: «Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern» (NSF, II 118); «Die verschiedenen Formen

¹⁹ KAFKA 2006a, p. 694.

der Hoffnungslosigkeit auf den verschiedenen Stationen des Wegs» (*NSF*, II 55). La scrittura scava strade impossibili in un territorio impervio, da cui non si può più fare ritorno, come si legge al termine di una lunga notazione del febbraio 1920: «Aus dieser Gegend gibt es keinen Weg bis zum Leben, während es allerdings vom Leben einen Weg hierher gegeben haben muß. So verirrt sind wir»²⁰.

In *Der Bau* non vi è tanto differenza o antitesi tra sogno e veglia, ma piuttosto il passaggio attraverso una gamma infinita di stati di coscienza. Ora nell'analisi di Benjamin, questi stati di coscienza, che l'alternarsi di sogno e veglia suddivide in innumerevoli spicchi, vengono trasposti dall'individuo alla collettività. Ciò che per l'individuo è il mondo esterno, è l'interno per la collettività: così l'architettura, e gli stessi *passages*, la moda, persino il tempo atmosferico costituiscono il versante interno, la fantasmagoria onirica del collettivo²¹. Sempre nel *Passagenwerk* Benjamin si richiama all'idea bergsoniana, secondo cui la percezione è funzione del tempo. Se vivessimo di fronte a determinate cose secondo un ritmo più pacato, e con un ritmo più sostenuto dinanzi ad altre, non vi sarebbe allora ai nostri occhi più nulla di sussistente. Le cose semplicemente «capiterebbero» dinanzi ai nostri occhi. Ed è quanto accade al grande collezionista dinanzi ai suoi oggetti: essi gli capitano. Benjamin arriva alla conclusione che il collezionista vive un pezzo di vita onirica. Allo stesso modo, continua Benjamin, per comprendere fino in fondo i *passages*, li immergiamo nello strato di sonno più profondo, parliamo di loro come se ci fossero capitati²². Ora ciò

²⁰ *Ivi*, p. 669.

²¹ BENJAMIN 1982, II, p. 1012: «Es ist eine der stillschweigenden Voraussetzungen der Psychoanalyse, daß die konträre Gegensatzstellung von Schlaf und Wachen für den Menschen oder überhaupt für die empirischen Bewußtseinseindrücke keine Geltung hat, sondern einer unendlichen Varietät von Bewußtseinszuständen weicht, die jede durch alle denkbaren Gradstufen des Erwachenseins aller möglichen Zentren bedingt sind. Der Zustand des von Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins ist nur vom Individuum auf das Kollektiv zu übertragen. Ihm ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Innern des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder der Gesundheit im Innern des Individuums sind».

²² *Ivi*, I 272: «Um die Passagen aus dem Grunde zu verstehen, versinken wir sie in die tiefste Traumschicht, reden von ihnen so als wären sie uns zugestoßen. Ganz ähnlich betrachtet ein Sammler die Dinge. Dem großen Sammler stoßen die Dinge zu. Wie er ihnen nachstellt und auf sie trifft, welche Veränderung in allen Stücken ein neues Stück, das

sembra corrispondere perfettamente alla particolare atmosfera statica e sospesa che domina in quest'ultimo racconto kafkiano. L'antitesi tra la tana e la superficie, il mondo della presunta libertà, della caccia più abbondante anche se più difficile, non corrisponde affatto a quella tra sonno e veglia. Tanto sopra che sotto l'animale passa da uno stato di coscienza all'altro, scivola, o precipita dolcemente, dal sogno a un sogno ancora più profondo; tanto in superficie che nel mondo sotterraneo, infine, le cose capitano, più di quanto non siano create da lui stesso. La differenza fondamentale tra le due prospettive, sta nel diverso ritmo degli eventi. Questa discrasia, questa mancata sincronizzazione di cui parlava Bergson in *Matière et mémoire*, è la medesima su cui si sofferma Kafka nei diari del gennaio 1922; l'impossibilità di vivere, ovvero di sopportare la successione della vita, deriva in entrambi i casi dal fatto che non vi è più nulla di sussistente:

Unmöglichkeit das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anderes geschehn, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen und sie trennen sich oder reißen zumindest an einander in einer fürchterlichen Art. Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen läßt, jede emporjagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. Zweitens: Dieses Jagen nimmt die Richtung aus der Menschheit. Die Einsamkeit, die mir zum größten Teil von mir gesucht wurde – doch was war dies anderes als Zwang – wird jetzt ganz unzweideutig und geht auf das Äußerste. Wohin führt sie? Sie kann, dies scheint am Zwingendsten, zum Irrsinn führen [...] 'Jagd' ist nur ein Bild, ich kann auch sagen 'Ansturm gegen die letzte irdische Grenze' und zwar Ansturm von unten, von den Menschen her und kann, da auch dies nur ein Bild ist, es ersetzen durch das Bild des Ansturmes von oben, von mir herab²³.

Alla luce di un passo tanto significativo, e soprattutto dell'ultimo capovolgimento prospettato, dell'inversione dell'attacco dal basso, appare importante non tanto identificare la *Oberwelt* dell'animale con il mondo ester-

hinzutritt, bewirkt, das alles zeigt ihm seine Sachen in ständigem Fluten aufgelöst wie Wirkliches im Traum».

²³ KAFKA 2006a, p. 690.

no, la dimensione sociale e il commercio con gli uomini, la tana, il mondo creativo con la solitudine e la vita non vissuta dello scrittore chiuso nella sua cripta sotterranea. Ben più importante è la lacerazione cagionata dalla mancata sincronizzazione, e di cui l'inquieto correre dell'animale verso l'uscita e il suo ancor più inquieto risprofondare nella tana sono la trasposizione in termini cinetici. Nel suo ultimo racconto Kafka ci ha fornito l'allegoria della lacerazione da lui esperita per tutta la vita; ma questa allegoria non ha nulla di esangue, poiché, esattamente come l'animale del racconto cambia continuamente la propria prospettiva, anche lui ha spostato l'angolo visuale, calandosi compiutamente nella vita dell'Altro.

IL CACCIATORE CACCIATO

La metafora della caccia attraversa l'intero racconto. L'animale è continuamente a caccia, sia nel mondo sotterraneo che lui stesso si è costruito, che nel mondo apparentemente più libero del bosco. Lui stesso potrebbe però, da un momento all'altro, tramutarsi a sua volta in preda di nemici più forti e potenti, che lo assediano sia dall'interno che dall'esterno. La direzione da cui potrebbe giungere l'ipotetico attacco resta infatti incerta: «Ich lebe im innersten meines Baues in Frieden und inzwischen bohrt sich langsam und still der Gegner von irgendwoher an mich heran [...]» (*NSF*, II 577). Ma il nemico più grande e più temibile l'animale lo reca dentro di sé: è la sua coscienza, il male che costantemente lo distoglie dal vero compito, che costantemente lo attira nel chiuso dialogo con la propria immagine. Ora è proprio questa fuga di autorispecchiamenti che, a loro volta, osservando se stessi, danno luogo a nuove rappresentazioni, in una fuga infinita e demoniaca. Non avviene solo all'interno della tana – nel continuo sdoppiarsi della coscienza in un impersonale «man» – ma anche nel mondo esterno, nell'apparente libertà del bosco, dove il dualismo soggetto/oggetto dell'osservazione, viene ulteriormente potenziato dal sovrapporsi dell'antitesi tra sonno e veglia. L'animale credeva di osservare dall'esterno della tana il suo stesso sonno, ma si accorge ora che è il nemico, in agguato, a vegliare su di lui che dorme; oppure il potenziale distruttore della tana si confonde nel traffico di quanti passano indifferenti accanto all'ingresso, e sa che il padrone di casa non è all'interno, ma in agguato dietro un cespuglio:

Es sind also nur Halb- und Zehntelversuche, die ich hier anstelle, geeignet mich

zu beruhigen und durch falsche Beruhigung aufs höchste zu gefährden. Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf, vielmehr bin ich es der schläft, während der Verderber wacht. Vielleicht ist er unter denen, die achtlos am Eingang vorüberschlendern, sich immer nur vergewissern, nicht anders als ich, daß die Tür noch unverletzt ist und auf ihren Angriff wartet, und nur vorübergehn, weil sie wissen daß der Hausherr nicht im Innern ist oder weil sie vielleicht gar wissen, daß er unschuldig nebenan im Gebüsch lauert. Und ich verlasse meinen Beobachtungsplatz und bin satt des Lebens im Freien, mir ist, als könnte ich nichts mehr lernen, nicht jetzt und nicht später. Und ich habe Lust [...] die Dinge ihren Lauf nehmen zu lassen und sie durch unnütze Beobachtungen nicht aufzuhalten. (NSF, II 593).

Se nel mondo sotterraneo l'animale esercitava la propria sete di contemplazione su un materiale morto e immobile, nel mondo di superficie le sue molteplici osservazioni cercano di trattenere e bloccare il movimento della vita. In qualità di osservatore non solo è immobile, rispetto al *Verkehr* che incessantemente scorre dinanzi a lui e dinanzi all'ingresso della tana, ma cerca addirittura, invano, di arrestare il dinamismo di quella vita con la quale non è in grado di tenere il passo. Come il Karl Roßmann del primo romanzo, l'animale si lascia attirare dai mille fenomeni del mondo esterno, si perde in una miriade di osservazioni che lo sfiniscono inutilmente. Alla fine decide di far ritorno all'ascetica solitudine.

In realtà il ritorno al mondo sotterraneo non sarà tanto semplice. Si tratta di un vero e proprio rito, che deve osservare una precisa procedura, ma esattamente questa procedura potrebbe suscitare l'attenzione di malintenzionati. Come in ogni altro atto della sua esistenza, anche per il ritorno a casa l'animale ingaggia una vera e propria lotta con l'altro, sdoppiandosi continuamente, guardandosi dall'esterno. Addirittura, dopo aver scavato una falsa entrata, torna indietro, esce di nuovo allo scoperto per registrare le proprie osservazioni. Non diversamente dalla risalita in superficie, che avviene non a caso attraverso un contorto labirinto, anche ora che deve ripercorrere il cammino in senso opposto l'animale è letteralmente prigioniero di un carcere di ipotesi, pensieri contraddittori, di dubbi paralizzanti. In questo «carcere d'invenzione» il doppio cosituisce un motivo ricorrente: avrebbe bisogno di un altro, di qualcuno di cui fidarsi, che potesse, al suo posto, registrare tutto quanto accade, mentre lui fa ritorno. Ma poi questo «qualcuno» di cui si sarebbe fidato, avrebbe voluto a sua volta, in cambio, vedere la tana; e non è possibile, per l'animale, «aus dem Innern des Baues,

also aus einer anderen Welt heraus, jemandem außerhalb völlig zu vertrauen» (*NSF*, II 598).

Vi sono motivi ricorrenti e apparentemente inessenziali che, con un sostanziale spostamento prospettico, raccordano il mondo sotterraneo a quello di superficie. Uno di questi è quello del popolo di piccoli animali, di topi che, per associazione con il racconto *Josefine oder das Volk der Mäuse*, potrebbe senza forzature ricollegarsi alla problematica dell'ebraismo. All'interno della tana si parla del cunicolo stretto e irregolare che costituisce un collegamento con il bosco, e consente all'animale di fiutare l'aria del mondo esterno; era stato scavato originariamente dai topi del bosco, e ora l'animale lo ha inglobato nella propria costruzione. Vi è poi ogni sorta di piccoli animali («allerlei kleines Volk»), di cui si ciba, che formano cioè la sua *Niederjagd*. Una connotazione più minacciosa riceve invece la metafora del popolo dalla prospettiva del mondo esterno. Nel mondo di superficie l'animale non si può certo cibare di questo popolo, né incamerarlo nei propri possedimenti; ora deve limitarsi ad osservarlo a distanza, né è del tutto sicuro che non nutra cattive intenzioni nei confronti della sua dimora. Si potrebbe trattare di una discreta allusione al possibile attrito tra l'opera letteraria di Kafka e il sionismo di stretta osservanza:

Niemanden habe ich in der ganzen Zeit geradezu am Eingang forscheren sehn [...] Freilich es kam auch Volk, in dessen Nähe ich nicht zu bleiben wagte und vor denen ich, wenn ich sie nur in der Ferne ahnte, fliehen mußte, über das Verhalten zum Bau dürfte ich mich eigentlich mit Sicherheit nicht äußern [...] (*NSF*, II 592).

L'ultima menzione del popolo avviene verso la fine, quando l'animale è ormai ossessionato dal sibilo. Quasi per analogia con il nemico sconosciuto («ein Tier, das ich nicht kenne») anche il popolo potrebbe essere formato da «unbekannte Tiere [...], eine Herde auf der Wanderschaft, die nur vorüberziehen, die mich stören, aber deren Zug bald ein Ende nehmen wird» (*NSF*, II 613). Quest'orda di animali migratori non può non far pensare, ancora una volta, al biblico attraversamento del deserto in cerca della Terra Promessa. Al tempo stesso, la sfumatura di indifferenza nei confronti dell'elemento di disturbo, si può spiegare con l'approssimarsi della morte, che permette maggior distacco rispetto a ciò che, appunto, è transitorio («auf der Wanderschaft»).

Proprio lo sviluppo di questo elemento, apparentemente ininfluyente e

secondario nella trama tematica di *Der Bau*, evidenzia come, dal punto di vista psicologico e della tecnica narrativa, il senso di minaccia risulti costantemente legato al movimento dell'altro: l'immobilità dell'osservatore cresce fino all'impietramento, a fronte della caccia selvaggia, dell'impeto con cui l'altro, o addirittura il branco lo incalza o gli passa accanto indifferente. Nel mondo di superficie l'animale si sente relativamente tranquillo, perché lì gli altri sono troppo impegnati a cacciare, per badare a lui. Va osservato tuttavia che il rapporto tra mondo di superficie e mondo sotterraneo è retto dalla legge dell'inversione speculare o dell'*ordo inversus*. Lo spazio e il tempo vigenti in superficie non sono congruenti rispetto allo spazio-tempo della tana. Quest'ultima appare dall'esterno come un misero buco, mentre cela al suo interno dimensioni sconfinata. Se nel suo labirinto l'animale può percorrere chilometri, correndo liberamente nel carcere di sua creazione, nel mondo di superficie quella vasta distanza corrisponde solo a uno spostamento minimale. D'altra parte, come spesso avviene in Kafka, lo spazio assume su di sé un ruolo vicario rispetto al tempo; la discrepanza tra lo sconfinato spazio sotterraneo e la diminuita libertà di movimento in superficie, potrebbe alludere a una discrepanza fondamentale tra due diversi ordini temporali o, ancora, alla natura paradossale che il tempo assume in Kafka; a fronte della sconfinata durata dell'eterno, la vita umana appare ridotta alla durata inconsistente di un attimo²⁴.

Come le categorie spazio-temporali, nel passaggio dal dentro al fuori anche la categoria del numero è soggetta a un cambiamento prospettico. L'Uno e il molteplice si separano e si ricompongono, come le pietruzze all'interno del caleidoscopio. Così le denominazioni collettive («Herd», «Schwarm») possono altresì riferirsi in Kafka a un fenomeno di disgregazione e pluralizzazione dell'Io ridotto a nebulosa priva di centro. Tale funzione hanno, ad esempio, lo stormo di colombe che in *Jäger Gracchus* si raccolgono dinanzi al portone, «come se all'interno casa si tenesse loro

²⁴ Si veda su questo punto il breve testo *Das nächste Dorf*, scritto probabilmente tra la primavera e l'estate del 1917, in cui l'irraggiungibilità di ciò che sembrerebbe vicinissimo esprime sia il restringersi della vita individuale a un attimo, che il fatto che l'esistenza rimane bloccata e sospesa alla fase iniziale di un percorso, inchiodata per così dire all'inizio. La concezione kafkiana del tempo potrebbe aver trovato ulteriore conferma nella *Morte di Iwan Iljitsch* di Tolstoj, che Kafka aveva letto nel 1922 a Spindlermühle; verso la fine del racconto è detto infatti che il tempo concesso è così breve che, se si perde solo un secondo, si è già perduta l'intera vita. Su questo racconto di Tolstoj si veda BINDER 1976, p. 361.

in serbo il cibo», nel momento stesso in cui la funebre imbarcazione del cacciatore attracca nel porticciolo:

Ein Taubenschwarm der bisher den Glockenturm umflogen hatte, ließ sich jetzt auf dem Platz vor dem Hause nieder. Als werde im Hause ihre Nahrung aufbewahrt, sammelten sich die Tauben vor dem Tor. Eine flog bis zum ersten Stock auf und pickte an die Fensterscheibe. Es waren hellfarbige, wohlgepflegte lebhaftere Tiere (*NSF*, I 306).

L'antitesi tra stasi e movimento si rivela a questo punto interna all'Io, addirittura cifra cinetica o ritmica di quella «caccia selvaggia» indotta dall'autosservazione, che non concede ad alcuna rappresentazione – e dunque nemmeno a quella di sé – di pervenire alla quiete, perché ciascuna è destinata a sua volta a tramutarsi in ulteriore oggetto di osservazione e a rimettere così in moto la ridda. La complessità di *Der Bau* consiste però nel fatto che il testo non si limita a calare la dialettica estetica sottesa all'immagine kafkiana nel concretissimo dinamismo dell'animale all'interno della sua tana, ma insegue poi tutti i possibili doppi o tripli sensi sottesi a ciascuna singola metafora. Così il popolo migratore, oltre ad essere metafora della pluralità interna all'Io, può divenire allegoria della comunità – e mostra pertanto addentellati con il problematico rapporto di Kafka con l'ebraismo.

Nella dispersione l'Io vede sciamare per il mondo i propri elementi, se stesso e la propria stanza in lontananza, domandandosi quale sia ormai il senso della responsabilità nei confronti di quella dispersione:

Er lebt in der Zerstreung. Seine Elemente, eine frei lebende Horde, umschweifen die Welt. Und nur weil auch sein Zimmer zur Welt gehört sieht er sie manchmal in der Ferne. Wie soll er für sie die Verantwortung tragen? Heißt das noch Verantwortung²⁵?

Si tratta di una notazione dei diari del 1920, facente parte del gruppo di aforismi che ruotano tutti intorno a un *Er*, trasparente controfigura di Kafka. Nel mondo di superficie l'animale è straniato rispetto alla realtà esterna, e sta dinanzi alla tana come dinanzi ad un elemento totalmente obiettivato. Nel mondo sotterraneo, ovvero nell'interiorità e nel processo della scrittura, la scissione si riproduce rispetto ai medesimi elementi del

²⁵ KAFKA 2006a, p. 660.

suo essere. Nella tana fa la guardia al dissolto pulviscolo del suo sé. Ma la notazione dei diari dice ancora qualcosa in più, poiché articola un possibile, sebbene flebile nesso, tra questo stato di dispersione e il motivo della *Verantwortung* che, in alcune riflessioni del tempo di Zürau, è a sua volta ricondotta a ciò che Kafka chiama «l'angoscia dinanzi alla necessità delle cose»:

Durch Auferlegung einer allzu großen oder vielmehr aller Verantwortung erdrückst Du Dich. Die erste Götzenanbetung war gewiß Angst vor den Dingen, aber damit zusammenhängend auch Angst vor der Notwendigkeit der Dinge und damit zusammenhängend Angst vor der Verantwortung für die Dinge [...] Man konnte sich nicht genug tun in der Schaffung von Gegengewichten, diese naive Welt war die komplizierteste die es jemals gab, ihre Naivität lebte sich ausschließlich in der brutalen Konsequenz aus (*NSF*, II 79).

Nell'ambito di un approccio fortemente influenzato dal metodo genealogico nietzscheano – pensiamo in primo luogo all'opera *Zur Genealogie der Moral* – l'animale kafkiano mette a nudo il meccanismo che presiede alla nascita del sentimento religioso. Esso appare principalmente dominato dall'*Angst*²⁶, ma questa angoscia – sulle orme di Kierkegaard – non era poi che l'altro risvolto dell'esistenza estetica. Tant'è vero che uno dei momenti in cui cresce fino alla massima intensità, fino a ribaltarsi in piacere, è quello in cui la costruzione dell'animale artista prende a muoversi e a vivere di vita propria, esautorando completamente il creatore:

[...] das Labyrinth ist überwunden, aufatmend stehe ich in einem regelrechten Gang, treibe die Beute durch einen Verbindungsgang in einen für solche Fälle besonders vorgesehenen Hauptgang der in starkem Gefälle zum Burgplatz hinabführt. Nun ist es keine Arbeit mehr, nun rollt und fließt das Ganze fast von selbst hinab (*NSF*, II 604).

In questo brano ogni singolo elemento è portatore di significato. Il superamento del labirinto allude alla perfetta identità tra l'Io e il linguaggio. L'animale ha raggiunto il raro stato di grazia in cui lo scrittore può, in

²⁶ BAIONI 1982, p. 242: «Sembrirebbe che Kafka, rifiutando il razionalismo della psicanalisi, intenda l'angoscia come una categoria religiosa, legata alla condizione terrena dell'uomo [...] ma questa sua angoscia è ancora una volta l'orrore per la sua natura di scrittore».

maniera finalmente completamente involontaria e inconscia, farsi trascinare dal flusso della scrittura. È uno di quei preziosi momenti di oblio di sé, in cui la separazione fra il soggetto e la tana si è come per miracolo dissolta. Il moto discendente, ovvero la brama autodistruttiva dell'io, si trasmette all'intera architettura, che infatti rotola scorrendo verso il basso.

L'animale ci appare intento a creare una serie di contrappesi per resistere all'oppressione della necessità e della responsabilità dinanzi alle cose. In superficie il più importante è senza dubbio il rituale di autopunizione. Il cespuglio, oltre ad essere la comoda postazione dalla quale registrare le osservazioni sul mondo esterno, si tramuta all'improvviso in rovo, su cui l'animale si getta per infliggersi la pena per una colpa che non conosce:

Und ich reiße mich los von allen Zweifeln und laufe geradewegs bei hellem Tag auf die Tür zu, um sie ganz gewiß zu heben, aber ich kann es doch nicht, ich überlaufe sie, und werfe mich mit Absicht in ein Dornengebüsch um mich zu strafen, zu strafen für eine Schuld die ich nicht kenne (*NSF*, II 595).

Kafka smaschera la doppia astuzia dell'animale che, come Josef K., finge di non conoscere, ovvero finge di aver dimenticato la colpa. Ma il cespuglio rappresenta al tempo stesso una digressione per evitare la vera punizione, che può trovarsi solo dietro la porta, ossia nella *Rumpelkammer* del proprio sé, che viene infatti scientemente superata, oltrepassata nella corsa²⁷.

All'interno della tana la creazione di contrappesi si manifesta soprattutto come tentativo di consolidare una struttura rocciosa tutt'altro che solida. Il terreno che l'animale ha sotto di sé potrebbe spalancarsi da un momento all'altro, per lasciar risalire dal sottosuolo i nemici più terribili e leggen-

²⁷ Il motivo della meta che viene oltrepassata, a causa di una fretta colpevole, è presente anche nel frammento *Ein Traum*, pubblicato nel 1919 nella raccolta *Ein Landarzt*, ma i cui personaggi e la cui azione ci riconducono ovviamente al *Processo*. Nel sogno compare un tumulto, che esercita su Josef K. una forte attrazione. Egli prende lo slancio in quella direzione, e il terreno comincia a srotolarsi sotto i suoi piedi, così che quasi si ritrova la meta alle spalle; mentre due uomini, chiare controfigure dei sicari, fanno oscillare in mezzo a loro una lapide sepolcrale, un altro uomo sbuca da un cespuglio, intento a scrivere qualcosa a lettere d'oro sulla lapide. Josef K. comprende ben presto di essere lui stesso l'ostacolo che impedisce all'artista, nel quale si può agevolmente ravvisare il Titorelli del romanzo, di completare la scritta, e si cala spontaneamente nel sepolcro, mentre all'esterno l'altro finisce di tracciarne il nome sulla lapide. I punti in comune tra questo breve frammento e *Der Bau*, ci confortano nella nostra ipotesi che tanto la vita di superficie che quella in profondità siano in realtà due diversi aspetti dell'unica problematica della scrittura.

dari, che proprio nella terra hanno il loro elemento. Si tratta di esseri anteriori alla leggenda e perfino al mito, che sfuggono alla sfera del racconto e di cui nemmeno il simbolo riesce a contenere l'amorfa, spaventosa indeterminatezza. Così come il contenuto del sogno sfugge alla coscienza ridesta, il loro aspetto non può essere riferito, perché si manifesta solo nell'attimo in cui si è ormai perduti: «Vor ihnen rettet mich auch jener Ausweg nicht, wie er mich ja wahrscheinlich überhaupt nicht rettet, sondern verdirbt, aber eine Hoffnung ist er und ich kann ohne ihn nicht leben» (NSF, II 578). È l'assurda, disperata speranza kafkiana che perdura contro ogni evidenza. La stessa che si affaccia anche in Josef K. mentre, a braccetto con i due sicari e tutt'uno con loro come una cosa morta, vede in lontananza aprirsi una finestra, balenare una luce e un uomo allargare le braccia.

Nel testo *Beim Bau der chinesischen Mauer*, del marzo 1917, lo sforzo edificatore era prerogativa di tutto il popolo del vastissimo impero. Anche lì si parlava delle crepe e delle fessure, delle imperfezioni che la muraglia doveva inevitabilmente presentare, per via del singolare metodo di costruzione escogitato da imperscrutabili guide; le analogie con *Der Bau* riguardano però soprattutto il modo in cui vengono rappresentati i nemici, il popolo del Nord, contro cui viene eretta la ciclopica barriera. Come i leggendari nemici dell'animale, anch'essi sono avvolti da un alone fantastico; la loro ferocia è simboleggiata soprattutto dai denti appuntiti, ma nessuno li ha mai realmente veduti:

Wir lesen von ihnen in den Büchern der Alten, die Grausamkeiten, die sie ihrer Natur gemäß begehnen, machen uns aufseufzen in unserer friedlichen Laube, auf den wahrheitsgetreuen Bildern der Künstler sehen wir diese Gesichter der Verdammnis, die aufgerissenen Mäuler, die mit hoch zugespitzten Zähnen besteckten Kiefer [...] Aber mehr wissen wir von diesen Nordländern nicht, gesehen haben wir sie nicht, und bleiben wir in unserm Dorfe, werden wir sie niemals sehn, selbst wenn sie auf ihren wilden Pferden geradeaus zu uns hetzen und jagen; zu groß ist das Land und läßt sie nicht zu uns, in die leere Luft werden sie sich verrennen. (NSF, I 347).

In una lettera a Milena del novembre 1920, probabilmente rifacendosi alla definizione kierkegaardiana dell'angoscia come condizione interiore e riflessione²⁸, Kafka scriveva che tutte le presunte malattie psichiche che la

²⁸ KIERKEGAARD 1885, p. 151: «Angst ist nämlich ein innerer Zustand, eine Reflexion,

psicanalisi pretende di curare, non sono che manifestazioni di fede, ancoramenti dell'individuo in pericolo «in un qualche terreno materno»²⁹.

Amesso che la tana possa realmente offrire all'animale questo terreno materno, e sappiamo che Kafka ricercava questo *Boden* proprio nella scrittura, per lui paradossalmente movimento, flusso, traccia, ma anche sostegno e appiglio, il fondo della tana è destinato a raccogliere il sangue dell'animale³⁰. E anzi, sente la costruzione tutta sua, proprio perché sa che il suo sangue verrà raccolto dal fondo della tana e lì, come in un sarcofago inaccessibile, non andrà perduto e rimarrà per sempre:

[...] meine Burg die auf keine Weise jemandem andern angehören kann und die so sehr mein ist, daß ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren (*NSF*, II 601).

L'immagine potrebbe richiamare alla mente la morte del cacciatore Gracchus che, precipitato da una roccia inseguendo un camoscio, muore dissanguato sul fondo del precipizio. Ma l'immagine, previsione peraltro di un evento futuro, possiede qui una più palese valenza poetologica. Quel che conta è che il sangue non vada disperso. A fronte della certezza che il suolo ne resterà intriso, anche il terrore dinanzi al nemico passa in secondo piano. In molte annotazioni dei diari e dei quaderni in ottavo l'effusione del sangue compare in esplicita correlazione con l'opera e con la scrittura. Così in una delle ultime annotazioni del diario, sotto la data 8 maggio 1922 leggiamo: «Die Arbeit schließt sich, wie sich eine ungeheilte Wunde schließen kann»³¹. Poco prima, in un'annotazione del gennaio dello stesso anno, pa-

und insofern vom Leide wesentlich verschieden. Angst ist das Organ, durch das jemand sich das Leid zu Herzen nimmt, es sich uneignet und assimiliert».

²⁹ KAFKA 1986, pp. 292-293: «Alle diese angeblichen Krankheiten, so traurig sie auch aussehen, sind Glaubenstatsachen, Verankerungen des in Not befindlichen Menschen in irgendwelchem mütterlichen Boden; so findet ja auch die Psychoanalyse als Urgrund der Religionen auch nichts anderes als was ihrer Meinung nach die 'Krankheiten' des Einzelnen begründet [...]».

³⁰ Si veda la lettera a Robert Klopstock dell'inizio di giugno 1922, quando Kafka ha appena ripreso il lavoro al *Castello*, e lamenta la mancanza della quiete necessaria a portare avanti il lavoro: «so viel Ruhe wie ich brauche gibt es nicht oberhalb des Erdbodens. Wenigstens für ein Jahr wollte ich mich mit meinem Heft verstecken und mit niemandem sprechen» (Cfr. BINDER 1976, p. 352).

³¹ KAFKA 2006a, p. 714.

re riferita a Milena: «Es genügt daß die Pfeile genau in die Wunden passen, die sie geschlagen haben»³².

Ritengo che l'immagine dell'animale morente sul fondo della tana, vada riferita alla fantasticheria ricorrente in Kafka – e non infrequente nemmeno in altri scrittori, a cominciare da Flaubert – della genesi dell'opera come un parto, un venire alla luce di un organismo autonomo, ancora sporco di sangue. Si tratta pertanto di una intensificazione dell'immagine dell'animale che ridiscende nelle tenebre della tana lordo delle prede catturate nel bosco. Se quest'ultima visione può essere riferita alla creazione della singola opera, quella dell'animale morto sul fondo della tana corrisponde invece al desiderio paradossale di morire venendo al tempo stesso partorito dall'Opera nella sua totalità. A questo stesso desiderio potrebbero essere ricondotte le notazioni in cui si parla del passaggio attraverso lo stretto canale della nascita³³.

L'animale è al tempo stesso non nato e «tot zu Lebzeiten»; per lui la tana è grembo materno e tomba, che lo accoglierà dopo morto, preservandolo dalla dispersione. Dal punto di vista dell'autore, che avvertiva dolorosamente la mancanza sia di qualsiasi ancoramento al passato, che della possibilità di vedere se stesso riflesso nel volto di un figlio, la tana era il surrogato di entrambe le cose: di discendenza e di antenati³⁴. Nel gennaio del 1922 Kafka scriveva che per tutto esiste un surrogato artificiale, per quanto miserabile. A tale funzione sembra prestarsi la tana:

Für alles gibt es künstlichen, jämmerlichen Ersatz: für Vorfahren, Ehe und Nachkommen. In Krämpfen schafft man ihn und geht, wenn man nicht schon an den Krämpfen zugrunde gegangen ist, an der Trostlosigkeit des Ersatzes zugrunde³⁵.

«LA MIA CELLA - LA MIA FORTEZZA»

Proprio in quanto opera definitiva ed estrema, testamento poetico di uno scrittore che sentiva ormai prossima la morte, *Der Bau* ripercorre «i con-

³² *Ivi*, p. 687.

³³ *Ivi*, p. 656 (5 XII 1919): «Wieder durch diesen schrecklichen langen Spalt gerissen, der eigentlich nur im Traum bezwungen werden kann. Aus eigenem Willen gienge es allerdings im Wachen niemals».

³⁴ *Ivi*, p. 688 (21. 1. 22): «Ohne Vorfahren, ohne Ehe, ohne Nachkommen, mit wilder Vorfahrens-, Ehe-, und Nachkommenslust. Alle reichen mir die Hand: Vorfahren, Ehe und Nachkommen, aber zu fern für mich».

³⁵ *Ibid.*

torni della vita passata», passando in rassegna e sovrapponendo come in una sinopsi tutte le connotazioni che lo *Schreiben* era andato via via assumendo nella sua opera. In un certo senso l'animale anonimo e senza volto è consanguineo del *flâneur* che, sospinto dall'ebbrezza anamnestic, percorrere la strada scoscesa che «lo conduce in basso, se non proprio alle Madri, tuttavia in un passato che può tanto più ammaliare in quanto non è il passato suo proprio, privato»³⁶.

L'animale discende lungo i corridoi della sua costruzione che, ogni cento metri, si allargano in comodi spiazzi circolari. Questi spiazzi riproducono in piccolo la struttura del *Burgplatz*, il grande centro di raccolta in cui ha ammassato le sue prede e le sue provviste. Il silenzio è ciò che l'animale ama di più nella sua casa; ma è anche la sua attrattiva meno durevole, minacciata da mille pericoli. Sappiamo quanto il silenzio fosse prezioso per il Kafka scrittore, la cui stanza era invece la centrale del fracasso domestico. Il silenzio è il requisito del narcisismo, ma anche della perfezione, garanzia della più perfetta solitudine dell'io, ripiegato su se stesso, resa plasticamente dall'immagine dell'animale che si scalda al calore del suo stesso corpo³⁷.

³⁶ BENJAMIN 1982, I, pp. 524-525: «Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann als sie nicht seine eigene, private ist. Dennoch bleibt sie immer Zeit einer Kindheit. Warum aber die seines gelebten Lebens? [...] Jener anamnestic Rausch, in dem der Flaneur durch die Stadt zieht, saugt seine Nahrung nicht nur aus dem, was ihm da sinnlich vor Augen kommt, sondern oft des bloßen Wissens, ja toter Daten, wie eines Erfahrenen und Gelebten sich bemächtigen».

³⁷ Si chiarisce in questo passaggio cruciale che l'animale, simile a una tartaruga o a una chiocciola, abita il suo stesso corpo, nel senso in cui Benjamin spiegava l'uso transitivo di *bewohnen* riferito all'*intérieur* del XIX sec. *Ivi*, I, pp. 161-162: «Langeweile ist ein warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zuhause. Aber der Schläfer sieht grau und gelangweilt darunter aus. Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren? Und doch heißt Träume erzählen nichts anderes. Und nicht anders kann man von den Passagen handeln, Architekturen, in denen wir traumhaft das Leben unserer Eltern, Großeltern nochmals leben wir wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere. Das Dasein in diesen Räumen verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen. Flanieren ist die Rhythmik dieses Schlummers. 1839 kam über Paris eine Schildkrötenmode. Man kann sich gut vorstellen, wie die Elegants in den Passagen leichter noch als auf den Boulevards das Tempo dieser Geschöpfe nachahmen». Si confronti con la breve annotazione dei qua-

Proprio questa condizione di perfetta esclusione del mondo esterno, consente la massima apertura e dissipazione; sorride infatti placato e sprofonda con membra sciolte in un sonno ancor più profondo. «Mit gelösten Gliedern» allude infatti a quella condizione di oblio di sé in cui Kafka ha sempre individuato il presupposto indispensabile alla scrittura³⁸. Oblio di sé significa, oltre che dissoluzione della propria identità, distrazione e dispersione: come in un moto centrifugo l'io vede allontanarsi da sé tutte le proprie componenti, come membri di un branco, o soldati di un esercito. È ai propri *disjecta membra* che l'animale fa la guardia quando, al risveglio, resta in ascolto del silenzio. Il motivo della sentinella era al centro dello schizzo *Nachts* del 1920, che trae ispirazione dalla visione degli ebrei orientali accampati nel municipio di Praga³⁹. Baioni sembrerebbe incline a leggerlo come un tributo al cultursionismo di Buber⁴⁰. La veglia qui descritta è secondo me una replica della stupenda sequenza finale di *Eine kaiserliche*

derni in ottavo: «Immer bereit, sein Haus ist tragbar, er lebt immer in seiner Heimat» (*NSF*, II 91).

³⁸ Lettera a Max Brod del 5 luglio 1922: «Mein Leben lang bin ich gestorben und nun werde ich wirklich sterben. Mein Leben war süßer als das der andern, mein Tod wird um so schrecklicher sein. Der Schriftsteller in mir wird natürlich sofort sterben, denn eine solche Figur hat keinen Boden, hat keinen Bestand [...] ist nur eine Konstruktion der Genußsucht. Dies ist der Schriftsteller. Ich selber aber kann nicht weiterleben, da ich ja nicht gelebt habe. [...] Es wird ein eigentümliches Begräbnis werden, der Schriftsteller, also etwas nicht Bestehendes, übergibt den alten Leichnam, den Leichnam seit jeher, dem Grab. Ich bin genug Schriftsteller, um das in völliger Selbstvergessenheit – nicht Wacheit, Selbstvergessenheit ist erste Voraussetzung des Schriftstellertums.» (*KAFKA* 1958, p. 385).

³⁹ Il brano è contenuto nel *Konvolut 1920*: «Versunken in die Nacht. So wie man manchmal den Kopf senkt, um nachzudenken, so ganz versunken sein in die Nacht. Ringsum schlafen die Menschen. Eine kleine Schauspielerei, eine unschuldige Selbsttäuschung, daß sie in Häusern schlafen, in festen Betten unter festem Dach ausgestreckt oder geduckt auf Matratzen, in Tüchern, unter Decken, in Wirklichkeit haben sie sich zusammengefunden wie damals einmal und wie später einmal in wüster Gegend, ein Lager im Freien, eine unübersehbare Zahl Menschen, ein Heer, ein Volk, unter kaltem Himmel auf kalter Erde, hingeworfen wo man früher stand, die Stirn auf dem Arm gedrückt, das Gesicht gegen den Boden hin, ruhig atmend. Und Du wachst, bist einer der Wächter, findest den nächsten durch Schwenken des brennenden Holzes aus dem Reisighaufen neben Dir. Warum wachst Du? Einer muß wachen, heißt. Einer muß dasein.» (*NSF*, II 260-261).

⁴⁰ BAIONI 1982, p. 240: «Questo Kafka di *Nachts* fa intuire quale scrittore egli sarebbe potuto diventare, se avesse ceduto al romanticismo cultursionista. La pulizia del tratto, la sicurezza del ritmo, la levigatezza del lessico testimoniano di uno straordinario talento formale che avvicina Kafka al pathos della militanza letteraria».

Botschaft in cui il suddito, presso la finestra, attende ancora il messaggio dell'imperatore morente, pur sapendo che il messaggero non riuscirà mai a varcare l'infinita sequenza di stanze, il dedalo di corridoi e poi di vie. Ma la guardia è poi anche, in senso nietzscheano, il «Volksführer seines Organismus» di cui si parla nella notazione diaristica del 19 ottobre 1921⁴¹.

Fare la guardia significa allora sorvegliare le componenti del proprio essere e, riferito allo scrittore, le proprie diverse inclinazioni, che danno luogo a opere differenti. In questo senso, con l'aggiunta dell'elemento grottesco introdotto dalla similitudine col millepiedi, andrà letta una breve notazione del 1920: «Ein Wächter! Ein Wächter! Was bewachst Du? Wer hat Dich angestellt? Nur um eines, um den Ekel vor Dir selbst bist Du reicher als die Mauerassel, die unter dem alten Stein liegt und wacht» (*NSF*, II 340).

Nel racconto *Der Bau* il motivo della sentinella riceve il maggior rilievo, nell'importante sequenza in cui l'animale ripensa con rimpianto al progetto degli anni migliori, che non è poi riuscito a realizzare: avrebbe voluto cioè liberare dalla terra circostante lo spiazzo della roccaforte, lasciando alle sue pareti solo una profondità corrispondente all'incirca all'altezza del costruttore⁴². Il collegamento con il terrapieno circostante avrebbe dovuto ridursi al minimo indispensabile, così da conferire al *Burgplatz* l'aspetto di una costruzione acrobatica, edificata sul nulla. E lo spazio cavo al suo interno sarebbe stato per l'animale il luogo delle pause più gradite. In esso avrebbe potuto essere contemporaneamente dentro e fuori il *Burgplatz*, avrebbe

⁴¹ KAFKA 2006a, p. 674: «Das Wesen des Wüstenwegs. Ein Mensch, der als Volksführer seines Organismus diesen Weg macht, mit einem Rest (mehr ist nicht denkbar) des Bewußtseins dessen, was geschieht. Die Witterung für Kanaan hat er sein Leben lang; daß er das Land erst vor seinem Tode sehen sollte, ist unglauwürdig. Diese letzte Aussicht kann nur den Sinn haben, darzustellen, ein wie unvollkommener Augenblick das menschliche Leben ist, unvollkommen, weil diese Art des Lebens endlos dauern könnte und doch wieder nichts anderes sich ergeben würde als ein Augenblick. Nicht weil sein Leben zu kurz war, kommt Moses nicht nach Kanaan, sondern weil es ein menschliches Leben war». Il motivo del fiuto era presente, come abbiamo visto, anche in *Der Bau*, in concomitanza con il «kleines Volk» che ha scavato le gallerie di collegamento con il bosco.

⁴² Ci sembra un punto di fondamentale importanza, per l'implicita identità di bara e costruzione. Le pareti sono infatti spesso, in Kafka, proprio le pareti della bara, mentre la parete mancante può essere il coperchio: «Einer dieser Lieblingspläne war es gewesen, den Burgplatz los zu lösen von der ihn umgebenden Erde, d. h. seine Wände nur in einer etwa meiner Höhe entsprechenden Dicke zu belassen [...]» (*NSF*, II 491).

potuto evitarne la vista, o rimandare a un momento successivo il piacere di tale visione. Ma soprattutto, in questo spazio fatto di nulla, avrebbe potuto vegliare l'accesso rimasto aperto; e sicuramente, se avesse dovuto scegliere tra il soggiorno nel *Burgplatz* e quello nello spazio vuoto che lo cingeva come un fossato invisibile, avrebbe scelto quest'ultimo:

Dann gäbe es keine Geräusche in den Wänden, keine frechen Grabungen bis an den Platz heran, dann wäre dort der Friede gewährleistet und ich wäre sein Wächter, nicht die Grabungen des kleinen Volkes hätte ich mit Widerwillen zu behorchen, sondern mit Entzücken etwas, was mir jetzt völlig entgeht: das Rauschen der Stille auf dem Burgplatz. (*NSF*, II 612).

Per l'animale questo desiderio di silenzio assoluto rimane una nostalgia irrealizzabile, perché la quiete agognata è poi distrutta dal sibilo, materializzazione della sua stessa angoscia; si era invece tradotto in realtà per l'Agrimensore del *Castello*. L'indimenticabile capitolo in cui K. attende invano, nel cortile, l'uscita di Klamm, in un'atmosfera resa ancor più immota e ovattata dalla neve, è appunto allegoria dell'atto con cui lo scrittore si scioglie dai rapporti umani, per consegnarsi alla perfetta quiete della creazione letteraria, per entrare nello spazio cavo e solitario della scrittura:

[...] da schien K. als habe man nun alle Verbindungen mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten solange er wolle und habe sich diese Freiheit erkämpft wie kaum ein anderer es könnte und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen, aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit⁴³.

Quel che rende sacro e invulnerabile l'Agrimensore, costituisce al tempo stesso la sua condizione di vittima. Anche lo scrittore sacrifica la propria esistenza, sceglie di non vivere, per poter entrare nello spazio vuoto della scrittura, che garantisce una libertà che è sì assoluta, ma anche assurda e disperata; la gioia della scrittura è una gioia infantile e quasi corporea, simile a quella dell'animale che immagina di poter correre e rotolarsi per i corridoi, slanciarsi nel vuoto per ritrovarsi poi il terreno sotto di sé:

⁴³ Si tratta della bellissima chiusa del capitolo ottavo, *Das Warten auf Klamm*, in *KAFKA* 2005, p. 133.

Auf dieser Rundung hängen, hinauf sich ziehen, hinab zu gleiten, sich überschlagen und wieder Boden unter den Füßen haben und alle diese Spiele förmlich auf dem Körper des Burgplatzes spielen und doch nicht in seinem eigentlichen Raum. (*NSF*, II 611).

«Förmlich... und doch nicht». *Förmlich* è in questo passaggio una parola chiave, per comprendere la paradossalità e la natura contraddittoria della felicità immaginata dall'animale, che vorrebbe contemporaneamente non dover rinunciare alla vista del *Burgplatz*, «sondern förmlich zwischen den Krallen halten, etwas was unmöglich ist» (*ibidem*). Come l'Agrimensore, anche l'animale aspira ad una condizione ubiquitaria, ad essere contemporaneamente fuori dal cortile della fortezza e poterlo contemplare nella sua grandiosità, e a trattenerlo tra gli artigli, come qualcosa di piccolo. Immagina di poter giocare sul suo «corpo», così come all'agrimensore il castello appare a volte, da lontano, il corpo di una persona addormentata.

La natura paradossale del desiderio, riflette perfettamente il carattere paradossale dell'arte, così come Kafka lo ha espresso in alcuni aforismi di Zürau:

Warum ist das Leichte so schwer? An Verführungen hatte ich -. Laß die Aufzählung. Das Leichte ist schwer. Es ist so leicht und so schwer. Wie ein Jagdspiel bei dem der einzige Ruheplatz ein Baum jenseits des Weltmeeres ist. Aber warum sind wir dort ausgewandert? (*NSF*, II 88).

Secondo H. Binder proprio i motivi dello spostamento nello spazio, della mancanza di via di scampo (che può presentarsi come nascondiglio oppure, come nel passo in questione, del luogo in cui potersi riposare), insieme a quello della presenza della figura di un malintenzionato dominatore, che resta però nascosto, come in agguato, costituirebbero il nucleo ideale dell'ultimo romanzo kafkiano⁴⁴. La parte del racconto *Der Bau* che

⁴⁴ BINDER 1976, p. 360. Il critico cita tra l'altro la pagina dei diari del 25 gennaio 1922, dove tale costellazione tematica emerge con particolare evidenza, connessa al motivo, altrettanto importante, della catena e della mancanza di libertà: «Traurig im Grund. Abhängig von diesem. Immer in Gefahr. Wie leichte war es das erste Mal, wie schwer diesmal. Wie hilflos schaut mich der Tyrann an: 'Dorthin führst Du mich?' Trotzdem also doch nicht Ruhe, am Nachmittag ist die Hoffnung des Morgens begraben. Mit einem solchen Leben in Liebe sich abfinden ist unmöglich, es gab gewiß noch keinen Menschen, der das

si riferisce al progetto non realizzato di trasformazione del *Burgplatz*, è pertanto strettamente collegata alla particolare costellazione tematica che già aveva presieduto alla genesi di *Das Schloß*, che sempre Binder colloca tra il febbraio e il marzo 1922. Il romanzo fu poi momentaneamente abbandonato, a causa della stesura del racconto *Der Hungerkünstler*, per essere poi ripreso nell'aprile dello stesso anno. Per cui il dubbio dell'animale tra la concentrazione di provviste in un unico centro (temi, motivi ispiratori, immagini), o la creazione di più centri di raccolta concorrenti, potrebbe effettivamente riferirsi a una tale indecisione tra il romanzo e i racconti. Certo è, che Kafka sapeva che tempo ed energie non gli sarebbero stati sufficienti alla realizzazione di tutti i propri progetti. Anche il «piano di indagini autobiografiche», contenuto nel cosiddetto *Hungerkünstler Heft* e risalente alla primavera/estate dello stesso anno, ha attinenza tanto con lo spazio cavo del *Burgplatz*, che con l'ultimo romanzo⁴⁵. In *Der Bau* l'animale imputa più volte la mancata realizzazione del progetto giovanile al venir meno delle forze mentre, quando è nel mondo di superficie, dice di avvertire in sé energie nuove, per le quali all'interno della tana non c'è posto, nemmeno nel *Burgplatz*, fosse anche dieci volte più grande. Nel piano del 1922 scriveva:

Das Schreiben versagt sich mir. Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen. Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile. Daraus will ich mich dann aufbauen so wie einer, dessen Haus unsicher ist, daneben ein sicheres aufbauen will, womöglich aus dem Material des alten. Schlimm ist es allerdings wenn mitten im Bau seine Kraft aufhört und er jetzt statt eines zwar unsicheres aber doch vollständigen Hauses, ein halbzerstörtes und ein halffertigtes hat, also nichts. Was folgt ist ein Irrsinn, also etwa ein Kosakentanz zwischen den Häusern, wobei der Kosak mit den

hätte können. Wenn andere Menschen an diese Grenze kamen – und schon hierher gekommen zu sein ist erbärmlich – schwenkten sie ab, ich kann es nicht. Mir scheint es auch, als wäre ich gar nicht hierhergekommen, sondern schon als kleines Kind hingedrängt und dort mit Ketten festgehalten worden, nur das Bewußtsein des Unglücks dämmerte allmählich auf, das Unglück selbst war fertig, es bedurfte nur eines durchdringenden, keines prophetischen Blicks, um es zu sehn».

⁴⁵ Proprio riferendosi al *Plan autobiographischer Untersuchungen*, H. Binder traccia dei collegamenti con le annotazioni diaristiche del 2, 14 e 20 febbraio 1922, in cui individua i primissimi e per Kafka deludenti tentativi di aggredire la materia di quello che sarebbe stato l'ultimo romanzo di Kafka rimasto incompiuto (BINDER *ibid.*).

Stiefelabsätzen die Erde solange scharrt und auswirft, bis sich unter ihm sein Grab bildet (*NSF*, II 373).

La definizione di danza dei cosacchi tra due nulla, tra una casa distrutta a metà – forse la sua stessa esistenza devastata e saccheggiata in nome della scrittura – e una solo a metà terminata, si attaglia tanto a *Der Bau* che a *Das Schloß*.

Entrambi sono studi parziali, o meglio progetti formati di elementi autobiografici distinti e frammentari, separati da interruzioni e da vaste zone di oblio. Ma l'oblio è poi sempre, per Kafka, una forma superiore di memoria, capace di risalire oltre l'inizio della coscienza e di ricongiungersi al tempo dell'inizio, a quel tempo lontano e cancellato in quasi tutti gli uomini; è il tempo in cui, secondo una notazione dei quaderni in ottavo, ancora non sapeva nuotare:

Ich kann schwimmen wie die andern, nur habe ich ein besseres Gedächtnis als die andern, ich habe das einstige Nicht-schwimmen können nicht vergessen. Da ich es aber nicht vergessen habe, hilft mir das Schwimmen ?? können nichts und ich kann doch nicht schwimmen (*NSF*, II 334).

Qualcosa di analogo capita all'animale, che vagamente si soviene del tempo anteriore ad ogni separazione:

[...] ich und der Bau gehören so zusammen, daß ich ruhig, ruhig bei aller meiner Angst, mich hier niederlassen könnte, gar nicht versuchen müßte, mich zu überwinden, um den Eingang entgegen allen Bedenken zu öffnen [...] nichts kann uns auf die Dauer trennen und irgendwie komme ich ganz gewiß hinab. (*NSF*, II 602).

Proprio il *Burgplatz* è quindi la sede del progetto di indagini autobiografiche. Prova ne sia che in nessun altro luogo l'animale si senta così uno con la propria opera:

Auf diesem Burgplatz sammle ich meine Vorräte, alles was ich über meine augenblicklichen Bedürfnisse hinaus innerhalb des Baues erjage und alles was ich von meinen Jagden außer dem Hause mitbringe, häufe ich hier auf. Der Platz ist so groß, daß ihn Vorräte für ein halbes Jahr nicht füllen. Infolgedessen kann ich sie wohl ausbreiten, zwischen ihnen herumgehen, mit ihnen spielen, mich an den Mengen und an den verschiedenen Gerüchen freuen und immer einen genauen Überblick über das Vorhanden haben. (*NSF*, II 581-582).

La menzione del comportamento ludico, del piacere sensuale provato nell'aggrirarsi per il centro di raccolta delle provviste, ci fa comprendere che le prede di cui è tanto ben provvisto nella sua tana hanno attinenza, come abbiamo già accennato, con l'esistenza estetica. Non per nulla Kierkegaard, autore che esercitò un'influenza notevole su Kafka proprio su questo tema, aveva paragonato in *Aut-aut* la propria pena a un castello feudale:

Mein Leid ist mein Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich oben auf der Berge Gipfel in den Wolken liegt; keiner kann sie erstürmen. Von ihr fliege ich hinunter in die Wirklichkeit und packe meine Beute; aber ich bleibe dort unten nicht, meine Beute bringe ich heim, und diese Beute ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten auf meinem Schloß. Dort lebe ich wie ein Toter. Alles Erlebte tauche ich hinab in die Taufe des Vergessenen zur Ewigkeit der Erinnerung⁴⁶.

È ben verosimile che all'origine dell'immagine del sotterraneo cortile della fortezza, si trovi proprio questa rocca che, dalla sua vetta aerea, viene immersa da Kafka nelle viscere della terra, secondo la tipica figura dello *Umstülpen* o della *Umkehrung*. Il pensatore danese, di cui Kafka aveva ripreso intensamente la lettura a Zürau nel cruciale inverno 1917/'18, faceva parte della costellazione ideale della sua giovinezza⁴⁷, e soprattutto la figura dell'esteta aveva molti punti in comune con quel «desiderio del desiderare» che Kafka rievocava in un'importante pagina dei diari del 1920:

Als wichtigster und als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen [...] in der das Leben zwar sein natürliches Fallen und Steigen bewahre aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Etwa als Wunsch einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so daß man sagen könnte «ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts» [...] Es war damals eine Art Abschied, den er von der Scheinwelt der Jugend nahm; sie hatte ihn übrigens nicht unmittelbar getäuscht, sondern nur durch die Reden aller Autoritäten rings herum täuschen lassen. So hatte sich die Notwendigkeit des Wunsches ergeben⁴⁸.

⁴⁶ Cfr. LANGE 1986, 297-298.

⁴⁷ LANGE 1986, pp. 286-308.

⁴⁸ KAFKA 2006a, p. 664.

La scrittura non rappresenta soltanto l'antitesi rispetto al mondo esterno, essa è anche collegamento e, a sua volta, parte di quel medesimo mondo da cui deve proteggere⁴⁹. Per poter scrivere bisogna essere, come l'animale, dentro e fuori dalla tana/corpo, ma anche dentro e fuori dal mondo. La scrittura rappresenta un compito impossibile, la cui durata coincide con la durata dell'esistenza stessa. Vivere significa, come scrive Kafka all'amico Brod nella lettera del 5 luglio 1922, superare il narcisismo dell'esistenza estetica, entrare nella casa, vivere al suo interno, invece di continuare ad adornarla da fuori⁵⁰. Lo scrittore però, per poter vivere, deve costantemente rinunciare alla vita, proprio perché per lui la vita non ha senso senza la scrittura. La sua scrittura è «aufbauende Zerstörung», in quanto procede scavando, svuotando dall'interno l'esistenza, la sostanza vitale. Allo stesso modo l'animale edifica la propria dimora svuotandola incessantemente, alla ricerca di quella paradossale forma vuota in cui consiste l'arte, e in questo scavare edifica la propria sepoltura. Ora, proprio il raggiungimento della massima libertà, del massimo vuoto, esige il consolidamento delle pareti, ovvero l'edificazione di una barriera contro il mondo esterno. Infatti nel punto in cui il progetto prevede lo spiazzo, la terra è più che mai friabile, e rischia di franare:

Die Arbeit am Burgplatz erschwerte sich auch unnötig, unnötig will sagen, daß der Bau von der Mehrarbeit keinen eigentlichen Nutzen hatte, dadurch, daß gerade an der Stelle wo der Platz plangemäß sein sollte, die Erde recht locker und sandig war, die Erde mußte dort geradezu festgehämmert werden, um den größten schön gewölbten und gerundeten Platz zu bilden. Für eine solche Arbeit habe ich nur die Stirn. (NSF, II 581)

Mentre il resto del *Burgplatz* è stato ottenuto lavorando con tutto il corpo, come incuneandosi di nuovo nel grembo della terra, in una sorta di

⁴⁹ È addirittura ovvio ricollegare il comportamento dell'animale, intento a barricarsi contro il mondo esterno, al senso di minaccia che gli altri rappresentavano per Kafka; il mondo esterno era avvertito come una minaccia non tanto per sé, quanto per lo *Schreiben*, di cui parlava in una lettera a Felice del 26 giugno 1913: «Die Furcht vor Menschen habe ich seit jeher gehabt, nicht eigentlich vor ihnen selbst, aber vor ihrem Eindringen in meine schwache Natur, das Betreten meines Zimmers durch die Befreundetsten war mir ein Schrecken, war mir mehr als nur ein Symbol dieser Furcht» (KAFKA 2003, p. 412).

⁵⁰ A Max Brod, 5.7.1922: «Nötig zum Leben ist nur, auf Selbstgenuß zu verzichten; einziehen in das Haus, statt es zu bewundern und zu bekränzen» (KAFKA 1958, p. 385).

felice e irriflessa regressione, il lavoro di martellamento è frutto unicamente della fronte, ovvero di ciò cui la fronte allude per metonimia: la coscienza. Quanto più il lavoro avanza, tanto più la coscienza si rivela ostacolo al raggiungimento della verità. La coscienza è al tempo stesso la fronte premuta contro l'ostacolo, e l'ostacolo che le sbarra la strada. Tutto il resto è fantasia, immaginazione⁵¹. In una notazione dei diari del 1920, lo scrittore ricordava che avrebbe voluto sentirsi dire che, per lui, lavorare col martello «non era nulla». E proprio in questa notazione il Nulla emerge in tutta la sua centralità. E lo stesso silenzio non è altro che l'eco di questo Niente che è stata la sua vita e la sua stessa arte, che proprio in questo vuoto, in quest'assenza, rispecchia le caratteristiche della teologia negativa che si è voluto attribuire a Kafka. Così continuava infatti la notazione diaristica:

Aber er konnte gar nicht so wünschen, denn sein Wunsch war kein Wunsch, er war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte, in das er zar damals kaum die ersten bewußten Schritte tat, das er aber schon als sein Element fühlte⁵².

Possiamo dire invece che l'animale che si rotola in attimi di sospesa e obliosa felicità per i corridoi della sua tana, vive il nulla come il suo più peculiare elemento, fino a divenire in un certo senso il protagonista di un'autobiografia letteraria, il cui autore immagina di essere già morto. Il silenzio che lo avvolge, è la stessa benefica *Stille* che Kafka immagina più volte calare, allo spegnersi di un'esistenza terrena, in quell'attimo che fa da spartiacque tra due nulla, tra la vita apparente e la morte apparente. L'idea del risveglio, dopo il trapasso, si fa strada precocemente nei diari di Kafka. La troviamo già sotto la data del 4 dicembre 1913, seguita a brevissima distanza da un'illuminante notazione sull'autobiografia:

Wunderbare, gänzlich widerspruchsvolle Vorstellung daß einer, der z. B. um 3 Uhr in der Nacht gestorben ist, gleich darauf etwa in der Morgendämmerung in ein höheres Leben eingeht [...] Im ersten Augenblick geht dem menschlichen

⁵¹ KAFKA 2006a, p. 676 (21 ottobre 1921): «Alles ist Phantasie, das Bureau, die Freunde, die Straße, alles Phantasie, fernere oder nähere, die Frau die nächste, Wahrheit aber ist nur daß Du den Kopf gegen die Wand einer fenster- und türlosen Zelle drückst».

⁵² *Ivi*, p. 663.

Rechner der Atem aus. Eigentlich müßte man sich fürchten aus dem Haus zu treten⁵³.

Quello che Kafka tratteggia qui in maniera quasi svagata, quasi inseguendo un'oziosa fantasticheria, è una realtà una «costellazione del risveglio» in cui i due termini del rovesciamento dialettico siano la vita e la morte. Solo la prospettiva di chi fosse già morto, poteva garantire dagli autoinganni dell'esistenza estetica, poteva cioè rendere possibile la *Doppelreflexion* che, pur assumendo la soggettività a dato di partenza, riuscisse poi, tramite una scomposizione prospettica, ad obiettivare il caso individuale fino a farne l'emblema di una condizione universale. La cella dell'esistenza estetica veniva in altri termini svelata come condizione di autoinganno, né più nemmeno della pretesa della psicologia deterministica di voler risalire direttamente alle motivazioni di ciascuna azione:

Niemals ist es möglich alle Umstände zu bemerken und zu beurteilen, die auf die Stimmung eines Augenblicks einwirken und sogar in ihr wirken, darum ist es falsch zu sagen, gestern fühlte ich mich gefestigt, heute bin ich verzweifelt. Solche Unterscheidungen beweisen nur, daß man Lust hat, sich zu beeinflussen und möglichst abgesondert von sich, versteckt hinter Vorurteilen und Phantasien zeitweilig ein künstliches Leben aufzuführen, so wie sich einmal einer in einem Winkel der Schenke, von einem kleinen Schnapsglas genügend versteckt, ausschließlich mit sich allein mit lauter falschen unbeweisbaren Vorstellungen unterhält⁵⁴.

Il solipsismo dell'individuo che, al riparo di un bicchierino di grappa, gode delle sue stesse fantasticherie, ricorda molto la situazione di partenza di *Beschreibung eines Kampfes*, probabilmente il primo scritto kafkiano. Anche lì si parlava di un *intérieur*, la stanza da scapolo cui l'io narrante, deluso dal proprio conoscente, medita di far ritorno. La stanza di quest'io solitario, che vive ai margini della comunità, si trasforma via via in cella, e poi in fossa o bara. Il motivo della parete ritorna, con chiare connotazioni mortuarie, in un frammento del *Konvolut 1920*, dove ritroviamo tra l'altro il motivo dei buchi nel pavimento:

Es war keine Gefängniszelle, denn die vierte Wand war völlig frei. Die Vorstel-

⁵³ *Ivi*, pp. 466-467.

⁵⁴ *Ivi*, p. 469.

lung, daß auch diese Wand vermauert sein oder werden könnte, war entsetzlich, denn dann war ich bei dem Ausmaß des Raumes, der ein Meter tief war und nur wenig höher als ich, in einem aufrechten steinernen Sarg. Nun, vorläufig war sie nicht vermauert, ich konnte die Hände frei hinausstrecken [...] in der Zelle, die sonst ganz leer war und kahle Mauern hatte waren hinten zwei Löcher im Boden (*NSF*, 350-351).

Non diversamente dall'abitare la tana, il soggiorno all'interno della cella si rivela pertanto allegoria di quel prolungato morire che è per Kafka l'esistenza; un intervallo sospeso tra il «noch nicht», e lo «immer noch». Anche la morte individuale non è che una morte apparente, perché il gioco non è affatto finito, la caccia continua ancora.

Rispetto al tema della scrittura, le immagini della fossa, della parete risultano ormai intercambiabili. Proprio riferendosi alla scrittura Kafka annotava, sotto la data 29 gennaio 1922: «Was früher ein trennendes Band war, ist jetzt eine Mauer oder ein Gebirge oder richtiger: ein Grab»⁵⁵. Il lavoro di consolidamento delle pareti troppo friabili della tana, è molto simile all'erezione di un muro. Sia *Wand* che *Mauer* sono legati alla verticalità, sebbene si tratti di una verticalità rovesciata verso il basso, in altri termini del ribaltamento di una torre, di qualcosa che, paradossalmente, s'innalzi verso il basso.

Der Bau è anche cronologicamente attiguo all'immaginario di tipo costruttivistico risalente agli anni 1920/22, prevalentemente incentrato sui nuclei figurativi della Torre di Babele e della muraglia cinese. In quest'ultimo testo Kafka ripropone il motivo biblico della mitica Torre, tramutandola in un Dedalo scavato nelle viscere della terra. Nel *Konvolut 1920*, lo stesso in cui si trova il frammento sulla Torre di Babele, troviamo il breve dialogo: «Was baust du?» 'Ich will einen Gang graben. Es muß ein Fortschritt geschehen. Zu hoch oben ist mein Standort». E poco dopo si legge la laconica affermazione: «Wir graben den Schacht von Babel» (*NSF*, II 484). Nel più lungo frammento sulla Torre di Babele, proprio la fede in una vaga e indefinita idea di progresso, bloccava la realizzazione della torre: nella convinzione cioè che la prossima generazione avrebbe disposto di mezzi più adeguati alla realizzazione del compito, ciascuna generazione non getta nemmeno le fondamenta. Non la fretta guida gli uomini, bensì il

⁵⁵ *Ivi*, p. 697.

desiderio di procrastinare, di rimandare quanto più possibile il lavoro, nella convinzione che quelli che verranno dopo, potranno compierlo meglio della generazione attuale:

Das Wesentliche des ganzen Unternehmens ist der Gedanke, einen bis in den Himmel reichenden Turm zu bauen; man mußte diese Meinung gar nicht sehr übertreiben und konnte überhaupt davor zurückschrecken, die Fundamente zu legen [...] Der Gedanke, einmal in seiner Größe gefaßt, kann nicht mehr verschwinden; solange es Menschen gibt, wird auch der starke Wunsch da sein, den Turm zu Ende zu bauen. In dieser Hinsicht also muß man wegen der Zukunft keine Sorgen haben, im Gegenteil, das Wissen der Menschheit steigert sich, die Baukunst hat Fortschritte gemacht und wird weitere Fortschritte machen [...] Solche Gedanken lähmten die Kräfte und mehr als um den Turmbau kümmerte man sich um den Bau der Arbeiterstadt (*NSF*, II 319).

Ma esiste un'altra versione, fornita questa volta all'interno del testo *Beim Bau der chinesischen Mauer*, dove il saggio spiega con l'impazienza la mancata edificazione; spinti da questa gli uomini avrebbero ommesso di edificare le fondamenta, e proprio per tale mancanza la torre sarebbe crollata. Prima il muro, inteso appunto come base, poi la Torre. Non è un caso che Kafka, per indicare l'opera di scavo dell'anonimo animale, utilizzi lo stesso nome dell'impresa collettiva, protrattasi di generazione in generazione. Nella sua *Gräbersymbolik* Bachofen chiamava in causa *Le Leggi*, in cui Platone citava un detto spartano, secondo cui il legislatore, vietando la costruzione della cinta muraria, avrebbe lasciato che le mura dormissero nella terra. Anche l'espressione latina *excitare muros*, corrispondente a *egeirein*, rientra nell'immaginario mitico, secondo cui le mura, al pari degli alberi, sarebbero il parto della terra, che riposa nelle oscure profondità materne finché la forza maschile non lo risveglia, portandolo a manifestarsi nella sfera dei fenomeni e facendolo uscire dal grembo della Madre Terra⁵⁶. L'atto di superbia con cui gli uomini eressero la Torre di Babele, corrisponde dunque alla *hybris* del mondo greco: si tratta in entrambi i casi della trasgressione

⁵⁶ BACHOFEN 1989, p. 307. Non si può dire con certezza se Kafka abbia letto Bachofen. È certo che un autore che ammirava e seguiva attentamente, Thomas Mann, partecipò a pieno titolo alla sua riscoperta degli anni Venti. Spunti interessanti si trovano in STIMILLI 2001. Un autore meno frequentato da Kafka, ma come lui praghese, R. M. Rilke, subì indubbiamente l'influsso di Bachofen ma, come ci informa Jesi, soprattutto tramite la mediazione dei *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß* di Schuler. (JESI 1970, p. 108).

della legge del *sanctum*, che è poi il principio materiale e materno, riassunta nella formula *akineta mé kinein*, non muovere ciò che è immobile. Nell'immaginario kafkiano l'astenersi dal moto e dalla volizione, corrisponde alla rinuncia alla parte conscia dell'io; l'edificazione della parete, che deve però rimanere sepolta nel grembo materno della Terra, equivale a una nascita a rovescio in cui, sotto la spinta di una pulsione regressiva, la creatività fallica risulta introiettata.

BIBLIOGRAFIA

- BACHOFEN Johann Jakob, *Il simbolismo funerario degli antichi*, a cura di M. Pezzella, Napoli 1989.
- BAIONI Giuliano, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino 1984.
- BENJAMIN Walter, *Das Passagenwerk*, hrg. von R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982.
- BINDER Hartmut, *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart 1976.
- KURZ Gerhard, *Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin und Kleist*, in H. Anton (Hg.) *Geist und Zeichen*, Heidelberg 1977, pp. 75-97.
- JESI Furio, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Firenze / Messina 1970.
- KAFKA Franz, *Briefe 1902-1924*, hrsg. von M. Brod, Frankfurt a. M. 1958.
- KAFKA Franz, *Briefe an Milena*, hrsg. von J. Born, Frankfurt a. M. 1986.
- KAFKA Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente in zwei Bänden*, hrsg. von M. Pasley, Frankfurt a. M. 1992.
- KAFKA Franz, *Briefe an Felice*, hrsg. von E. Heller, Frankfurt a. M. 2003.
- KAFKA Franz, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von H.-G. Koch, Frankfurt a. M. 2005.
- KAFKA Franz, *Tagebücher*, hrsg. von H.-G. Koch, Frankfurt a. M. 2006a.
- KAFKA Franz, *Die Erzählungen*, hrsg. von R. Hermes, Frankfurt a. M. 2006b.
- KIERKEGAARD Søren, *Entweder-Oder. Ein Lebensfragment*, übersetzt von A. Michelsen, Leipzig 1885.
- KREMER Detlef, *Die Erotik des Schreibens*, Mainz 1998.
- LANGE Wolfgang, *Über Kafkas Kierkegaard-Lektüre und einige damit zusammenhängende Gegenstände*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte», H. 2 (1986), pp. 286-308.
- NEUMANN Gerhard, *Der Zauber des Anfangs und das Zögern vor der Geburt*, in D. Zimmermann (Hg.), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Prozeß*, Würzburg 1992, pp. 121-142.

- NIETZSCHE Friedrich, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München 1980.
- POLITZER Heinz, *Franz Kafka. Der Künstler*, Frankfurt a. M. 1965.
- TAGGER Theodor, *Das neue Geschlecht. Programmschrift gegen die Metapher*, Berlin 1917.
- STIMILLI Davide, *La fisionomia di Kafka*, Torino 2001.

DIE ANWENDUNG DES BINDESTRICHS IN DEN DEUTSCHEN ONYMISCHEN KOMPOSITA*

di
Donatella Bremer
Pisa

0. Die vorliegende Untersuchung setzt sich zum Ziel, die Anwendung eines bestimmten Wortzeichens, nämlich des Bindestrichs, in den deutschen «nomina propria» zu beschreiben. Dabei soll es um eine möglichst umfassende Beschreibung der Verwendung dieser Zusammenfügungen nicht nur im heutigen Deutschen gehen, sondern auch in anderen europäischen Sprachen. Beschrieben wird auch die historische Entwicklung dieser besonderen Art der Namenbildung. Grundsätzlich handelt es sich also um eine sprachhistorische und kontrastive Arbeit, die von einer ganz eigenartigen onymischen Form ausgeht und deren Funktionen zu beschreiben versucht¹.

1. In der deutschen Rechtschreibung folgt die Anwendung des Bindestrichs bei Eigennamen kaum festen Regeln². Im Allgemeinen hält man sich an die traditionellen Schreibweisen, die oftmals weder den Nicht-Muttersprachlern bekannt sind noch denjenigen, welche die deutsche Sprache vollkommen beherrschen. Aus diesem Grund haben Sprachwissenschaftler festgestellt, dass die Anwendung des Bindestrichs bei Eigennamen zu einem

* Eine kürzere Fassung dieser Untersuchung wird unter dem Titel *Es geht auch ohne. Was steckt hinter den deutschen Bindestrichnamen?* in den Akten des XII Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), Warschau, 30. Juli - 07. August 2010 erscheinen. Der vorliegende Artikel ist in der neuen Rechtschreibung verfasst worden.

¹ Ich möchte hier all denen danken, die mir wertvolle Hinweise zu dieser Thematik geliefert haben, insbesondere Volker Kohlheim, Carlo Alberto Mastrelli, Maria Giovanna Arcamone, Mirelle Gille und Svetlana Kokoshkina.

² DUDEN 2009.

der häufigsten Schreibfehler führt³. Auch die letzte Rechtschreibreform hat dieses Problem nur zum Teil gelöst: Neben strikten Vorschriften sind tatsächlich die Fälle in der Überzahl, bei denen dem Ratsuchenden empfohlen wird, sich nach den offiziellen Benennungen oder jenen, die durch die Tradition geheiligt sind, zu richten, und in vielen Fällen lädt man dazu ein, jeweils individuell zu entscheiden, ob man den Bindestrich setzt oder nicht. Genau aus diesen Gründen habe ich mir erlaubt, im Titel dieser Untersuchung zu formulieren: «Es geht auch ohne.» Selbstverständlich kann diese Problematik nicht so rasch gelöst werden. Hinter der Anwendung des Bindestrichs, die gelegentlich auch als willkürlich oder redundant erscheinen kann, verbirgt sich eine ganze Reihe von Problemen teils sprachgeschichtlicher, teils soziolinguistischer oder morphosyntaktischer Art, die ich beabsichtige im Folgenden darzulegen.

Als erstes muss betont werden, dass der Bindestrich innerhalb von Eigennamen, die aus mehreren Elementen zusammengesetzt sind, weitaus verbreiteter in den deutschsprachigen Ländern – und hier vor allem in Deutschland – ist als anderswo, mit, wie wir sehen werden, einer Ausnahme, nämlich Frankreichs, wo diese Art von *atout*, oder besser *passe-partout*, sogar früher als in den deutschsprachigen Ländern Fuß gefasst hat⁴. Die Häufigkeit des Gebrauchs dieses Diakritikums im Deutschen ist leicht nachprüfbar. Man braucht nur durch eine beliebige Stadt zu gehen und die Schilder zu studieren, auf denen die Benennungen der Straßen oder der öffentlichen Gebäude wie Schulen, Theater, Institutionen jeglicher Art angebracht sind, um festzustellen, dass Bindestriche tatsächlich reichlich vorhanden sind. Ziemlich ungewöhnlich, wenigstens für das italienische Sprachgefühl, ist außerdem die Tatsache, dass der Bindestrich innerhalb eines Vornamens erscheint: automatisch bekommt letzterer damit einen offiziellen Anstrich, der in gewissem Sinne mit dem vertraulichen Charakter kontrastiert, der den Personennamen eigentümlich ist, wenn er nicht geradezu den Klang eines Firmen- oder Produktnamens annimmt.

³ So schreibt z.B. die *Duden-Sprachberatung*, indem sie sich an ihr Internet-Publikum wendet: «Wollen Sie wissen, was der Bindestrich in geographischen Namen macht? Sie werden sehen, dass er munter Kapriolen schlägt [...]» (<http://de.groups.yahoo.com/group/stadtverkehr-austria/message/17103>).

⁴ CATACH 1968 oder MATHIEU-COLAS 1994.

2. DIE NEUE ORTHOGRAPHISCHE REFORM

Die neuen orthographischen Regeln für die Zusammensetzungen mit Bindestrich⁵ gliedern die Schreibung der durch Namen zusammengesetzten oder abgeleiteten Wörter in drei Gruppen: Personennamen, geographische Namen und sonstige Namen.

2.1. Was die Schreibung der Vornamen betrifft, wird es – wie schon erwähnt – empfohlen, den üblichen Schreibweisen zu folgen. Nur wenn zwei Vornamen, die nebeneinander vorkommen, als ein Doppelname, d.h. als eine Einheit empfunden werden, dann kann man sie mit dem Bindestrich verbinden; sie dürfen aber auch getrennt oder in einem einzigen Wort geschrieben werden (man findet *Karl-Heinz* neben den Formen *Karlheinz* und *Karl Heinz*). Personennamen, die in Zusammensetzungen vorkommen, werden mit Bindestrich geschrieben, wenn man den Namen hervorheben will (*Blumen-Richter*, *Schubert-Lieder*) oder im Falle, dass dem Namen ein zusammengesetztes Grundwort folgt (*Brecht-Jubiläumsausgabe*; man kann aber sowohl an einem *Mozart-Konzertabend* als auch an einem *Mozartkonzertabend* teilnehmen). Wenn aber die Zusammensetzung schon eine Gattungsbezeichnung geworden ist, dann schreibt man sie lieber als einheitliches Wort (*Kneippkur*). Bei Zusammensetzungen, die mehrere Namen enthalten, werden die verschiedenen Elemente durch Bindestriche gebunden (*Goethe- und Schiller-Denkmal*, *Richard-Wagner-Festspiele*). Auch in Zusammensetzungen, die nur aus zwei Eigennamen bestehen oder wo der Eigenname am zweiten Platz steht, setzt man lieber einen Bindestrich (*Möbel-Müller*, *die Bäcker-Anna*). Wenn der Eigenname am Anfang der Zusammensetzung steht, ist der Gebrauch vom Bindestrich fakultativ (*Schiller-Ausgabe* oder *Schillerausgabe*). Mit Bindestrichen werden auch Adjektive geschrieben, die aus mehreren Eigennamen abgeleitet sind (die *Heinrich-Mann'schen Romane*, oder auch *heinrich-mann'schen Romane*). Es gibt heute auch Vornamen, bei denen, entsprechend einem amerikanischen Brauch, dem ersten Vornamen das Initial eines weiteren Vornamens und dann der Familienname folgt. Diese Namen werden jedoch als Kompositum nicht durch einen Bindestrich verbunden (*Alois M. Haas*).

⁵ DUDEN 2009, S. 84-89.

2.2. Bei den Ortsnamen setzt man zwischen allen Bestandteilen von Zusammensetzungen, die einen mehrteiligen Eigennamen oder mehrere Eigennamen (*Rheinland-Pfalz, Elbe-Havel-Kanal*) bilden, einen Bindestrich. Sie werden aber im Allgemeinen nach den alten Schreibweisen, d.h. meistens ohne Bindestrich, geschrieben (*Grindelwald Grund, Freiburg in Breisgau*). Getrennt bleiben geografische Namen, die aus einem Substantiv und einem Eigennamen bestehen (*Markt Indersdorf*). Bei Ableitungen von Zusammensetzungen mit Bindestrich bleibt der Bindestrich erhalten (*Baden-Württemberg, baden-württembergisch*). Der Bindestrich wird hauptsächlich bei unübersichtlichen Zusammensetzungen benutzt (*Jalta-Abkommen*) oder wenn man den Namen hervorheben will (*Moskau-freundlich*). Er kann auch zwischen zwei oder mehreren geographischen Namen gesetzt werden (*München-Schwabing, Sankt-Gotthard-Tunnel*) und in den Zusammensetzungen, wo der zweite Bestandteil ein Toponym ist (*Alt-Wien, Neu-Seehagen*). Von solcher Regel wird es aber häufig abgewichen: man schreibt z.B. *Alt St. Johann* und *Neu Bamberg*. Bei doppelsprachigen Toponymen setzt man einen Schrägstrich (*Bozen/Bolzano*). Die Ortsnamen, denen die Bezeichnungen *Sankt* und *Bad* voranstehen, werden ohne Bindestrich und getrennt geschrieben (*Sankt Pölten* oder *St. Pölten*); bei Ableitungen von Wortgruppen wird aber derselbe Leerraum durch einen Bindestrich ersetzt (*st.-gallische Bibliothek*), während man bei Ableitungen auf *-er* den Bindestrich nicht benutzen darf (*St. Galler[-] Bibliothek*). Straßennamen, die einteilige Personennamen enthalten, werden zusammen geschrieben (*Mozartstrasse*); bei Straßennamen mit mehrteiligen Personennamen wird der Bindestrich empfohlen (*Rainer-Maria-Rilke-Straße*). Odonyme, die mit einer vorangestellten Praeposition beginnen, werden getrennt geschrieben (*In der Au, Zum Wachtgipfel*).

2.3. Was die sonstigen Namen (z.B. Ethnonyme, Ergonyme, Chrematonyme, Ökonome, Sozionyme, und so weiter) betrifft, wird der Bindestrich sehr unregelmäßig gebraucht (*Römisch-Germanisches Museum, Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands*).

3. AUFKOMMEN UND VERBREITUNG DER NAMENKOPPLUNG⁶

Der Bindestrich als Trennungszeichen (anfangs erscheint er nur am Zeilenende) entsteht in der deutschen Sprache schon im 12. Jahrhundert, wird

⁶ SEIBICKE 1982, S. 96.

aber bis zum 16. Jahrhundert nicht geregelt⁷. Das Aufkommen des Bindestrichs in Zusammensetzungen findet im 16. und 17. Jahrhundert statt, wo er aber noch mit dem Trennungszeichen vermischt wird⁸. Der Gedankenstrich entsteht erst im 18. Jahrhundert⁹; in den Komposita mit Namen verbreitet sich der Bindestrich als «modische Tendenz» seit dem 16. Jahrhundert. Der Brauch, den Kindern zwei, oder sogar mehrere Vornamen zu geben, kommt von Frankreich her, erreicht am Anfang nur die westlichen und südwestlichen Gebiete Deutschlands und wird zuerst vor allem beim Adel adoptiert. Diachronisch betrachtet, bildet also diese ganz eigenartige Gruppe von zusammengeführten Vornamen, die mit Bindestrich verbunden sind, innerhalb der deutschen Orthographie eine relativ junge Erscheinung¹⁰. Eine ausführliche Beschreibung des Ursprungs und der Verbreitung solcher Namen ist von Wilfried Seibicke 1978 gegeben worden¹¹. In seiner Untersuchung konnte er feststellen, dass diese Doppelformen schon von Anfang an aus praktischen Gründen eingeführt worden waren: man sollte in den Urkunden, besonders bei der vornehmen Gesellschaft, graphisch ganz deutlich zwischen Vornamen und Familiennamen unterscheiden können¹². Man hat aber zahlreiche Belege, die beweisen, dass diese Zusammenfügungen im persönlichen Umgang und in der Anrede leicht zu einer Einheit verschmolzen¹³.

Seibicke schreibt: «Hinter den meist religiös motivierten Doppelnamen standen ja verschiedene Vorbilder – biblische Gestalten, Heilige, später auch

⁷ Wie die anderen diakritischen Zeichen auch erscheint der Bindestrich in Frankreich im 16. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Entwicklung der Druckerpresse. Seit alters existierte ein ähnliches Zeichen, das griechische *hyphen* (ὑέφ), das die Form eines kleinen umgekehrten Bogens hatte und die Verbindung von zwei Buchstaben oder zwei Wörtern anzeigen sollte. Es erscheint zuerst in der Bibel, um die zusammengesetzten Namen zu transkribieren.

⁸ Bis ins 17. Jahrhundert wurden Komposita oft durch Leerzeichen getrennt. Danach hat man sie immer öfters in einem Wort oder mit Bindestrich geschrieben.

⁹ EBER et al. 1993, S. 30.

¹⁰ Historisch gesehen, war der ursprüngliche germanische Name zweigliedrig: die Bestandteile des Namens bildeten aber eine lexikalische Einheit – d.h. ein Kompositum – und wurden allmählich auch als ein Ganzes empfunden.

¹¹ SEIBICKE 1978, S. 149-161.

¹² Dasselbe Ziel hat der Bindestrich in der Morphosyntax und in den Neologismen, die noch nicht lexikalisiert sind: er zeigt, dass zwei oder mehrere Morpheme bzw. Wörter eng verbunden sind.

¹³ SEIBICKE 1978, S. 150.

Paten –, die man sehr wohl auseinanderzuhalten wusste»¹⁴. Über diese Doppelbenennung schreibt Rudolf E. Keller in seiner Sprachgeschichte, übrigens einer der wenigen, in der, auch die Namengeschichte innerhalb verschiedener Epochen behandelt wird: «Auf diese Weise konnten die Namen des Vaters oder des Paten tradiert werden, vielleicht hoffte man auch, dass dem Kind die Hilfe zweier Schutzheiligen besser anstünde als die von nur einem»¹⁵. Der Person des Taufpaten kommt besonders in protestantischen Kreisen Bedeutung zu. Dazu schreibt Seibicke: «Die Wahl der Vornamen ist hierbei [...] ganz der Entscheidungsfreiheit der Eltern entzogen; die Vornamen ergeben sich automatisch aus den von den Eltern gewählten Paten»¹⁶. So konnte es auch passieren, dass das Kind sogar drei Namen erhielt, wenn es neben dem Namen des Vaters die Namen von zwei Paten trug. In katholischen Kreisen, und hier besonders bei den weiblichen Vornamen, war der Doppelname dagegen nicht so verbreitet. Was nun den Brauch, den Bindestrich bei Vornamen zu setzen, anbetrifft, so wandte man ihn vorzugsweise bei den männlichen Benennungen an. Diese waren es ja auch, die weit häufiger in Kontexten offiziellen Charakters geschrieben wurden. Dieser Brauch sollte sich dann im Laufe der Jahre in allen Sozialschichten verbreiten, wobei für die unteren sozialen Schichten wie auch für die ländliche Bevölkerung der Adel und die Herrscherhäuser Vorbildcharakter annahmen.

Im Gebrauch dieser Doppelbenennungen und insbesondere der Bindestrichnamen gibt es natürlich immer zeitliche, räumliche und soziale Unterschiede. In der Barockzeit z.B. hat man es mit einer ausgeprägten Mehrnamigkeit zu tun. Im 20. Jahrhundert kann man drei verschiedenen Wellen beobachten, in denen sie hervortreten: die zwanziger, die dreißiger und die fünfziger Jahre. Wie es oft in der Sprachgeschichte passiert, entwickelt sich diese Modeströmung als gegensätzliche Tendenz: die Doppelvornamen (mit oder ohne Bindestrich) werden in einer Periode üblich, in der die Kurzformen sehr verbreitet sind. Tatsächlich handelt es sich meistens um die Verbindung zweier einsilbiger Kurznamen (*Hans-Karl*, *Horst-Dieter*). In der Nazizeit, hauptsächlich in den großen Städten, wurden eben diese Kurznamen sehr beliebt, weil sie als besonders männlich und kraftvoll empfunden wurden¹⁷.

¹⁴ *Ebenda*, S. 153

¹⁵ KELLER 1986, S. 449.

¹⁶ SEIBICKE 1978, S. 148.

¹⁷ HERRLE 1956, S. 21.

In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts nimmt die Zahl der Bindestrichnamen plötzlich wieder zu. Sie werden von der Mittel- und der Oberschicht aufgenommen und werden oft gewählt, wenn der Nachname kurz ist (z.B. *Jung, Wolf, Schmidt*) oder sehr verbreitet, das heißt wenn es sich um einen sogenannten Sammelnamen handelt (z.B. *Meyer, Maier, Müller, Schmidt, Schulz*). In den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts kommen die Doppelnamen aus der Mode und der einfache Vorname kommt wieder in die Höhe¹⁸.

Heutzutage sind die konfessionellen Unterschiede nicht mehr so ausgeprägt. Wichtiger sind andere Faktoren geworden, unter ihnen vor allem das Klangbild, die Euphonie. Auch die regionalen Unterschiede werden immer mehr abgebaut¹⁹. Dabei spielen die Medien eine entscheidende Rolle.

Die Namen, die als Doppelnamen erscheinen, sind so ziemlich immer dieselben und treten, wie es schon bei den zwei Gliedern des germanischen zweistämmigen Namens der Fall war, in mehr oder weniger festen Kollokationen auf. Die häufigsten waren *Hans* und *Karl*. Nahmen jene den ersten Platz ein, so folgten ihnen mit Abstand *Klaus, Heinz, Wolf, Horst* und *Ernst*. Als zweites Glied des Kompositums waren am häufigsten *Heinz* und *Peter*, gefolgt von *Joachim, Jürgen* und *Dieter*. Unter den weiblichen Vornamen stehen weit vorn an erster Stelle *Maria* und die Variante *Marie*, und zwar sowohl als Erst- als auch als Zweitglied, gefolgt von *Anna, Eva, Luise*. Mit der Zeit bahnen sich aber auch andere Namen ihren Weg und führen zu ganz neuen Kombinationen wie *Ulrich-Lorenz, Walther-Richard, Britta-Isabel*. In den allerletzten Dezennien treten unter den Komposita völlig neue Namen auf, die nicht zu den traditionellen und autochthonen gehören, sich ihnen jedoch zur Seite stellen können: unter den beliebtesten Bindestrichnamen der letzten Jahre findet man z.B. *Anna-Lena, Marie-Sophie, Sarah-Marie* für Mädchen, *Jan-Niclas, Finn-Luca, Tim-Philipp* und *Mats-Ole* für Jungen²⁰. Aus diesen Gründen gibt es heutzutage praktisch

¹⁸ SEIBICKE, 1982, S. 149.

¹⁹ Seibicke hat am Ende von seiner Untersuchung über die Geschichte der Bindestrich-Vornamen festgestellt, dass «die Mode des Bindestrichnamen hauptsächlich von den nicht-katholischen städtischen Mittel- und Oberschichten Nord- und Mitteldeutschlands getragen wurde» (S. 161).

²⁰ Die aktuellen französischen *prénoms composés* sind oft mit denselben Namen gebildet, die wir auch in den deutschen Bindestrichnamen antreffen: *Marie, Anna/Anne, Jeanne, Louise, Sarah, Eve* für Mädchen; *Jean, Louis, Paul, Pierre, François, Henri, Jacques, Yves*

keine typischen Namen mehr bei Bindestrichnamen, wenn auch einige «klassische» Namen und Kurzformen weiterhin bevorzugt werden. Das kommentiert Seibicke so: «Mit der Ausweitung der Kombinationsmöglichkeiten auf Namen, die sich später im Umgang als zu sperrig erweisen, hat sich die Mode anscheinend selbst ad absurdum geführt»²¹.

4. INTERKULTURELLE NAMENGEBUG

Bemerkenswert ist z.B. der heutige Trend, einen fremden oder einen deutschen Namen mit einem weiteren fremden Namen zusammenzustellen. Die Blogs, und vor allem diejenigen, wo Fragen an offizielle Beratungsdienste, wie z.B. an den Mannheimer *Sprachdienst*, gestellt werden, geben uns eine klare Vorstellung der heutigen Tendenzen, die insbesondere in den unteren Sozialschichten verbreitet sind. «Ich hab 3 Söhne (7, 5 & 2 Jahre)», liest man in einem Blog. «Mein Mann und ich wollten damals auch gerne Doppelnamen. Aber wir haben darauf geachtet, dass die Namen zwar bekannt sind, aber die Namen nicht allzu sehr im Umlauf waren. Es gab so viele wunderschöne Namen und wir haben bei allen 3 sehr lange überlegen müssen, bis wir zu den folgenden Namen gekommen sind: 1. Gerrit-Elias 2. Levi-Marcel 3. Lui-Pascal»²². Und auf derselben Webseite berichtet ein Mädchen über die Namen ihrer zahlreichen Geschwister: «meine große schwester heißt Mia-Catarin, meine kleine Bella-Donna und meine twin Karla-Michelle! meine eltern haben so eine macke uns allen doppelnamen zu geben (meine brüder heißen Hannes-Miguel und Jonah-Aleksander)».

In unserer globalisierten Welt werden übrigens solche Verbindungen nach und nach fast die Regel. Es handelt sich aber nicht nur um die Liebe für alles, was exotisch ist, sondern auch um ganz konkrete Integrationsbedürfnisse. In einem Blog, das *Deutsch-türkische Namen gesucht* heißt, liest man: «Hallo ihr Lieben!!! Also ich suche einen Mädchen-und Jungennamen

für Jungen. Bemerkenswert ist, dass besonders die Namen Jean und Marie in der christlichen Bevölkerung der so genannten «Dritten Welt» äußerst verbreitet sind. So trägt z. B. in der Elfenbeinküste fast jedes männliche Kind als ersten Namen *Jean* und jedes weibliche den Erstnamen *Marie* (persönliche Kommunikation).

²¹ SEIBICKE 1978, S. 155.

²² <http://www.beliebte-vornamen.de/1059-bindestrich.htm>

für unser zweites Kind. Ich bin Deutsche und mein Freund ist Türke darum suchen wir namen die in beiden nationen schön sind. Wir wollen aber auch keine Typischen türkischen namen haben. Wäre schön wenn es ein Kombie wäre aus 2 Namen»²³. Und eine andere: «Wir haben [...] lange überlegt, weil wir gerne Vornamen haben wollten, die zu unserem Nachnamen passen, aber in Deutschland trotzdem tragbar sind. Als Kompromiss haben wir uns für einen in Deutschland bekannten Namen entschieden. Wir erwarten Zwillinge und haben uns letztendlich auf Ceyda Marlana und Sibel Juliana entschieden. Statt Sibel hatten wir eigentlich "Tülin" geplant, aber das kam bei deutschen Freunden gar nicht gut an, klingt wohl zu sehr nach männlichem Vornamen»²⁴. Eine Bekannte aus Berlin, die einen türkischen Mann hat, hat der Tochter den Namen Aaliyah-Lena gegeben: einen gemischten Namen, wodurch man sich bemüht, zwei Welten einander näher zu bringen²⁵.

5. DAS BEISPIEL FRANKREICHS

Im Französischen werden die Bestandteile eines zusammengesetzten Eigennamens immer durch einen *trait-d'union* verbunden, selbst wenn sie abgekürzt sind – was auch für das Deutsche zutrifft, doch mit geringerer Regelmäßigkeit (*Marie-France Simard, J.-P. Sartre*). Man setzt jedoch keinen Bindestrich, wenn ein Mensch mehrere Vornamen hat, die zwar standesamtlich eingetragen sind, von denen jedoch nur einer, der erste, gebraucht wird. Dann werden die Namen durch ein Spatium oder, in amtlichen Dokumenten, durch ein Komma getrennt (*Anne Marie Julie Lauzon*)²⁶.

²³ http://forum.gofeminin.de/forum/prenoms/f7539_prenoms-Deutsch-Turkische-namen-gesucht.html (27.06.10)

²⁴ http://forum.gofeminin.de/forum/prenoms/f8236_prenoms-Turkisch-Deutsche-Vornamen.html (27.06.10)

²⁵ Aliye Mehrebani-Yasyba hat, anlässlich des XXIV ICOS-Kongresses in Barcelona, über das Thema *Geschichte und Bedeutung der turksprachigen Anthroponymie in Deutschland: soziolinguistische und kulturelle Aspekte* gesprochen und auch die wichtigsten Prinzipien der türkischen Namengebung in allgemeinem beschrieben. Über die Vorliebe für interkulturelle, wohlklingende Namen s. auch RODRÍGUEZ 2009.

²⁶ GREVISSE 1986.

6. BINDESTRICH-NAMEN IN DER LITERATUR

Bemerkenswert ist der Gebrauch des Bindestriches in den literarischen Texten, und vor allem in der Schreibung der sogenannten redenden Namen, die oft in der Form von Doppel-, Mehrwort- und Satznamen erscheinen. Sie kommen öfters in der Kinder- und Phantasy-Literatur sowie in humoristischen Texten vor²⁷, wo die Eigennamen verschiedene Assoziationen hervorrufen sollen und nicht selten den Charakter eines Wortspiels haben. In den Grimmschen Märchen findet man z.B. *Allerlei-Rauh* und *Johannes- und Caspar-Wassersprung*; im Wilhelm Hauffs Märchen *Das kalte Herz* gibt es einen *Holländer-Michel*, einen *Spiel-Peter* und einen *Tanz-Kaiser*; in der *Unendlichen Geschichte* von Michael Ende hat man mit *dem Moder-Moor* und *der Ur-Unke Umpf* zu tun. Auch in den Redewendungen und Phraseologismen kann man zahlreiche Bindestrichnamen bzw. Satznamen finden: ein *Dorf-Casanova* ist z.B. ein Frauenheld in einem Dorf, ein *Prahlsbans-Küchenmeister* ist ein Prahler, *Fräulein-Rühr-mich-nicht-an* ist ein adeliges, unverheiratetes Fräulein, indem *Riegel-Otto* eine scherzhafte Umgestaltung von *Rigoletto* durch Theaterleute und Kritiker ist²⁸. In diesen Fällen ist der Gebrauch des Bindestrichs besonders wichtig, weil Namensdeutung und Nameninterpretation eine genaue Klärung der Wortbildungsstruktur voraussetzen.

7. DIE BINDESTRICH-FAMILIENNAMEN. GESETZE UND VERORDNUNGEN

Was die Familiennamen betrifft, hat die Anzahl der mehrgliedrigen Nachnamen, mit oder ohne Bindestrich verbunden, in den letzten Jahrzehnten wegen der Entwicklung rechtlicher Regelungen im Rahmen der Gleichberechtigung stark zugenommen²⁹. Schon 1953 ist ein Gesetz verab-

²⁷ Seibicke, im oben erwähnten Artikel über die Geschichte des Bindestrichnamens, schreibt, dass «Bindestrichnamen gern in Witzen verwendet werden, weil die Diskrepanz zwischen dem ambitionierten, präventösen Namen und dem einfältigen oder törichten Verhalten den Eindruck des Komischen verstärkt. *Karl-Otto* zum Beispiel scheint ein Namensstereotyp in dieser Textsorte zu sein» (S. 161).

²⁸ Zusammensetzungen mit einem ursprünglichen Personennamen, die als Gattungsbezeichnung gebraucht werden, werden zusammen und ohne Bindestrich geschrieben (ein *Meckerfritze* ist ein Nörgler und eine *Heulsuse* ein weinerliches Kind). Siehe auch GANZER 2008.

²⁹ Über die Entstehung der Doppelnamen siehe auch KUNZE 2003⁴, S. 133.

schiedet worden, wodurch die Frau das Recht hat, ihren Familiennamen dem ihres Mannes (mit oder ohne Bindestrich) hinzuzufügen. Es folgen, in der BRD wie in der DDR, andere gesetzliche Bestimmungen. 1976 kann der Mann, wenn er will, den Namen seiner Frau dem eigenen Nachnamen voranstellen (die zwei Namen sollen in diesem Fall mit einem Bindestrich verbunden werden). Und seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts dürfen die Eheleute auf einen gemeinsamen Namen verzichten und ihren bisherigen Nachnamen weiterführen; ihre Kinder können entweder den Geburtsnamen der Mutter oder den des Vaters behalten. Das Ehepaar darf auch den Geburtsnamen des Mannes oder der Frau als einzigen Familiennamen wählen, und eventuell können auch Gatte und Gattin ihren eigenen Geburtsnamen (oder – im Falle von geschiedenen oder verwitweten Ehegatten – den Namen, den sie zur Zeit der Eheschließung trugen) dem gemeinsamen Familiennamen (mit Bindestrich) voranstellen oder anhängen (diese Erklärung kann man übrigens widerrufen)³⁰. Das wird aber nicht erlaubt, wenn der Ehepartner schon aus mehreren Namen (die mit Bindestrich verbunden sind) besteht. Und auch für die Kinder ist die Annahme von einem Doppelnamen als Familienname heute nicht mehr möglich. Eine gewisse Zeit lang hat es Kinder gegeben, die einen Doppelfamiliennamen trugen und Frauen, die einen Dreifach- und sogar Vierfachnamen hatten. Die Einschränkung, die gesetzlich vor kurzem verabschiedet wurde, hat das Ziel gehabt, solche Namenketten, bzw. Bindestrichketten, zu verhindern.

7.1. Ein ähnliches Phänomen hat sich in Frankreich ereignet. Dort darf man den Kindern den Familiennamen beider Eltern geben (mit oder ohne Bindestrich). Solche Doppelnamen dürfen aber nicht der nächster Generation übermittelt werden. Um diesen Typ von Doppelnamen von den historischen Doppelnamen zu unterscheiden, hatten die Gesetzgeber für die neueren Namenverbindungen einen doppelten Bindestrich vorgesehen (z.B. *Dupont--Durand*). Die Praktikabilität einer solchen Lösung wurde aber bald in Frage gestellt und 2008 haben sich anfangs Familienrichter, und später die Gesetzgeber, bemüht, das Problem folgendermaßen zu lösen: die Einwohnermeldeämter haben ein spezielles Programm erarbeitet, wodurch es jedes Mal möglich ist, zu wissen, wie der Nachname entstanden ist.

³⁰ Manche haben diesen Trend als eine feministische Erscheinung stigmatisiert und den Neologismus "Bindestrichfrauen" geprägt (s. VON LEYENDECKER 1990).

7.2. In Spanien behalten Mann und Frau ihren Geburtsnamen und die Nachkommen erhalten von beiden den jeweils ersten Familiennamen: die Reihenfolge wird von den Ehegatten festgelegt. Außerdem lassen die meisten im Alltag den zweiten Namen weg, der normalerweise der Nachname der Mutter ist. Die Familiennamen können, aber müssen nicht durch die Konjunktion *y* (katalanisch *i*) verbunden werden; der Bindestrich wird nie benutzt.

7.3. In Italien darf der Name, der einem Kind gegeben wird, maximal aus drei Bestandteilen zusammengesetzt sein, und alle erscheinen in jedem Fall auf dem Personalausweis. Ein Bindestrich ist weder zwischen den Vornamen-Elementen noch im Zunamen vorgesehen.

7.4. In Russland wird der Bindestrich in den Familiennamen nur hinzugefügt, wenn es sich um Persönlichkeiten aus der Welt der Kunst oder der Wissenschaft handelt: *K.S. Petrov-Vodkin* (Maler); *M.E. Saltyko-Ščedrin* (Schriftsteller); *N.A. Rimskij-Korsakov* (Komponist); *M.I. Steblin-Kamenskij* (Sprachwissenschaftler). Nur selten tragen Frauen einen Bindestrichnamen, und wenn, dann sind es Frauen, die sich besonders ausgezeichnet haben: *Vasiljeva-Švede* (Sprachwissenschaftlerin); *A.V. Ščekotichina-Potockaja* (Malerin); *M.M. Blumental-Tamarina* (Schauspielerin). In der Vergangenheit war dieser Brauch besonders verbreitet, um die Namen der adeligen Familien zu erhalten und zu übermitteln. Heute tragen die verheirateten Frauen den Familiennamen des Mannes und nur ausnahmsweise behalten sie ihren Geburtsnamen. Sie dürfen allerdings ihrem eigenen Vornamen den deklinierten Vornamen des Vaters hinzufügen (z.B. *Ludmila Alexandrowna Putina*).

8. BINDESTRICH-TOPONYME

Im allgemeinen werden Doppelnamen bei administrativen Benennungen von Ländern, Bezirken, Gemeinden, Städten bzw. Stadtteilen und Verwaltungseinheiten mit Bindestrich geschrieben (*Schleswig-Holstein, Sachsen-Anhalt, Kreis Neuburg-Schrobenhausen*)³¹. Insbesondere seit der Industria-

³¹ WALTHER 2004, S. 27.

lisierung, seitdem neue Wohnorte entstehen oder die schon existierenden sich erweitern, erhebt sich die Notwendigkeit genauerer Benennungen – entweder, indem man neue Namen durch das Anfügen von Präfixen an schon bestehende bildet oder indem man Bindestrichnamen formt, die zwei zuvor getrennte Ortschaften vereinen. So entstehen Toponyme vom Typ *Elberfeld-Barmen* (heute *Wuppertal*), *Osterholz-Scharmbeck* für städtische Zentren oder *Hamburg-Altona*, *Mannheim-Käfertal* und *Berlin-Steglitz* für Stadtteile oder Stadtviertel³². Auch bei Toponymen, die Personennamen enthalten, erscheint der Bindestrich. Ähnlich wie in der Vergangenheit in Namen von Burgen oder Siedlungen der Name des Herrschers oder Gründers enthalten war, begegnen wir heute Städten oder Orten, die ihre Namen von Personen herleiten. So ist es jedenfalls der Stadt *Chemnitz* ergangen, die 1953 in *Karl-Marx-Stadt* umbenannt wurde (bis zur Wende 1990), oder einer gewissen *Rheinbrücke*, erbaut zwischen 1967 und 1972, die *Konrad-Adenbauer-Brücke* genannt wurde³³. Wenn ein geografischer Eigenname von einem nachgestellten Substantiv näher bestimmt wird, dann kann man einen Bindestrich setzen (*Frankfurt Hauptbahnhof* oder auch *Frankfurt-Hauptbahnhof*). Jedenfalls werden die im jeweiligen lokalen bzw. regionalen deutschen Sprachgebrauch üblichen Schreibweisen für die Ortsnamen verwendet. In der Schweiz bevorzugt man für Toponyme dort, wo im Standarddeutschen Getrennschreibung oder ein Bindestrich zu erwarten wäre, die Zusammenschreibung (z.B. *Genfersee*)³⁴. Was nun die Toponomastik der anderen europäischen Länder angeht, so können wir auch diesmal wieder nur einen Vergleich mit Frankreich anstellen: Hier werden bei zusammengesetzten Namen von Städten oder Ländern die Einzelbestandteile – mit seltenen Ausnahmen – immer durch einen Bindestrich verbunden (*Fontaine-lès-Dijon*, *Saint-Quentin*)³⁵.

9. DIE BINDESTRICH- STRASSENAMEN: EIN BEISPIEL

Für die Untersuchung der Straßennamen konnte ich mich des Korpus des im vergangenen Jahr erschienenen *Lexikon der Bayreuther Straßenna-*

³² BAUER 1985, S. 161.

³³ *Ibidem*.

³⁴ THÜNE et al. 2005, S. 76.

³⁵ GREVISSSE 1986. S. auch CATACH 1981 und MATHIEU-COLAS 1994.

men von Rosa und Volker Kohlheim bedienen³⁶. In diesem Werk sind erstmals alle gegenwärtigen und ehemaligen Namen der Straßen, Plätze und Viertel dieser weltberühmten Kunst- und Musikstadt zusammengefasst und erklärt. Insgesamt enthält es 1018 Benennungen, von denen 14,2% Bindestrichnamen darstellen. Die Hälfte der letzteren (um genau zu sein: 46,8%) sind relativ neuen Datums insofern, als sie erst nach dem Zweiten Weltkrieg geprägt wurden. Auch während des Nazi-Regimes vergab man verhältnismäßig viele Bindestrichnamen (30,3%), während sie in den ersten 30 Jahren des vergangenen Jahrhunderts 10% der gesamten Namen ausmachen. Nahezu denselben Prozentsatz trifft man in den vorhergehenden Jahrhunderten, dem 18. und dem 19. Jahrhundert, an.

Die typologische Analyse der aktuellen Bayreuther Hodonyme zeigt, dass sie mit nur geringen Ausnahmen nach den Regeln, wie sie im Duden niedergelegt sind³⁷, geschrieben werden. Diese sind für den Außenstehenden auf den ersten Blick nicht leicht zu durchschauen. Straßennamen, die mit Appellativen zusammengesetzt sind, werden immer zusammen geschrieben (z.B. *Tunnelstraße*, *Tulpenweg*). Auch bei Namen, die aus präpositionalen Wortgruppen bestehen, erscheint kein Bindestrich; diese werden getrennt geschrieben (z.B. *An der Feuerwache*, *Vor dem Untern Tor*). Getrennt geschrieben werden auch Wortgruppen, die aus den Ableitungen von Ortsnamen und dem Gattungswort «Straße» bestehen, während homophone Zusammensetzungen, bei denen der erste Bestandteil ein Personennamen ist, zusammen geschrieben werden. So weiß man, wenn man *Bamberger Straße* (in zwei getrennten Wörtern) liest, dass diese Straße nach Bamberg führt, während eine **Bambergerstraße* (zusammen geschrieben) nach einer Person namens *Bamberger* benannt sein muss. Werden aber vor dem Familiennamen der so geehrten Person noch ein (oder mehrere) Vornamen oder Titel genannt, so werden alle Bestandteile dieses hodonymischen Kompositums in einzelnen Wörtern geschrieben, die durch Bindestriche verbunden sind, z.B. *Heinrich-von-Kleist-Straße*, *Graf-Münster-Straße*, *Ritter-von-Eitzenberger-Straße*. Im Bayreuther Straßennameninventar werden nur diejenigen Namen, die Heiligennamen enthalten, nicht konsequent nach diesen Regeln behandelt, so fehlt der Bindestrich zwischen *St.* (= *Sankt*) und *Nepomuk* beim *St. Nepomuk-Platz* oder bei *St. Georgen*. Dagegen setzt man in Frank-

³⁶ KOHLHEIM et al. 2009.

³⁷ DUDEN 2009, S. 94.

reich zwischen Vor- und Familiennamen (und auch zwischen *Saint* und den betreffenden Namen) immer einen Bindestrich (*avenue Victor-Hugo*, *rue Saint-Paul*)³⁸.

10. BINDESTRICH-NAMEN FÜR INSTITUTIONEN, EINRICHTUNGEN, GEBÄUDE

Für Gebäude, Denkmäler, Flughäfen, Häfen, Friedhöfe, Parks, usw. wird in der Regel die offizielle Bezeichnung verwendet (*Bahnhof Berlin-Friedrichstraße*). Dasselbe gilt für Organisationen (*Max-Planck-Gesellschaft*) und Einrichtungen wie Hochschulen, wofür die amtliche Bezeichnung verwendet werden soll. Der Bindestrich erscheint in der Regel in den Bezeichnungen, die Personen- oder Ortsnamen enthalten. Das kann man in den Namen der verschiedenen Universitäten Berlins beobachten: die *Freie Universität Berlin*, die *Technische Universität Berlin*, die *Humboldt-Universität zu Berlin*, die *Beuth-Hochschule für Technik Berlin*. Nach der neuen orthographischen Regelung dürfen Zusammensetzungen aus Eigennamen und Substantiv zur Benennung von Schulen, Universitäten, Betrieben, Firmen und ähnlichen Institutionen so geschrieben werden, wie sie amtlich festgelegt sind.

11. DER HEUTIGE TREND IN DER WERBESPRACHE

Seit den neunziger Jahren werden Komposita, die einen Namen enthalten, wieder häufiger auseinander geschrieben, vor allem in Entlehnungen aus dem Englischen, in Namen von Unternehmen, Geschäften und Produkten und in der Werbegraphik. «Wirtschaft und Namen sind im Alltag oft schon dadurch verbunden», schreibt Kunze «dass das Gewerbe mit Bindestrich an den Namen angebunden erscheint [...]: *Auto-Schulze*, *Zapf-Umzüge*. Mundartlich wird beides oft wie ein einziges Wort ausgesprochen, wobei der Name vorne (*Bückschuster*) oder hinter stehen kann (*Gläserfuchs*). Dabei spielen regionale Gewohnheiten, aber auch funktionale Aspekte eine Rolle [...]»³⁹. In den Markennamen wird das Leerzeichen oft absichtlich benutzt, um die Aufmerksamkeit auf die Bestandteile des Kom-

³⁸ So verfährt man jedoch nur, wenn es sich um ein Toponym oder den Namen eines Festes usw. handelt (*la rue Saint-Martin* vs. «*la charité de saint Martin*»).

³⁹ KUNZE 2003⁴, S. 185.

positums zu lenken⁴⁰. Die Schreibweise ohne Bindestriche wirkt einfach modern und zeitgemäß. Sogar eine so seriöse wissenschaftliche Publikation wie das *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* schreibt *Jean-Paul-Gesellschaft* auf der Titelseite, wie es Tradition und eigentlich auch korrekt ist, mit Bindestrichen. Den Schutzumschlag zierte jedoch eine Bindestrich-freie, zeitgemäße *Jean Paul Gesellschaft*⁴¹. Auf derselben Weise kann man z.B. neben einer *Körper-Stiftung* eine *Joachim Herz Stiftung* finden. Eine getrennte Schreibung kann auf den Verpackungen auch aus Platzmangel entstehen (*Frühlings/Gemüse/Suppe*), denn manchmal ist eine abweichende, nicht genaue Schreibweise mehrdeutig (*Mehr Sport Wagen* wird z.B. für ein Kombifahrzeug verwendet, um den sportlichen Anspruch zu betonen) und kann als Wortspiel verstanden werden (*Ruck-Zuck-Druck Buck* für einen Ladenamen), was innerhalb der Werbesprache besonders auffallend sein kann. Andere Mittel, auch aus Platzmangel um einen Markennamen spürbarer zu machen, sind Großbuchstaben und Kleinbuchstaben-Mischungen (*HiFi-Point*, *Woll-Lust*, *TelefonLaden*, *LebensART*, *InterRegio-Angebot*)⁴². Aber auch Sonderzeichen als Namenbestandteile, inklusiv des Bindestrichs, können dieselbe Funktion haben. Im Englischen werden Komposita, auch in der Werbung, in der Regel getrennt geschrieben. Wenn sie aber ins Deutsche übersetzt werden, werden sie gemäß der deutschen Rechtschreibregeln durchgekoppelt.

12. BINDESTRICH VS SPATIUM

Am Ende dieser Untersuchung kann man feststellen, dass der Bindestrich innerhalb der deutschen Sprache eine wichtige Rolle spielt, zunächst weil er die Teile einer Zusammensetzung von verschiedenen Elementen (vor allem Ziffern, Abkürzungen und Einzelbuchstaben) voneinander trennt, zweitens weil er unübersichtliche Zusammensetzungen gliedern und entschlüsseln kann, drittens weil er die Eigennamen, die sich in einer Zusammensetzung befinden, deutlich macht⁴³. Er ist auch im Stande, für den

⁴⁰ RONNENBERGER-SIBOLD 2008, S. 777-792.

⁴¹ «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 45. Jahrgang, Berlin/New York, de Gruyter 2010.

⁴² GLÜCK et al. 1990, S. 128-148. S. auch Koss 2008.

⁴³ Siehe GALLMANN et al. 1996, S. 121.

Leser wichtige Bestandteile des Kompositums und sogar des Textes hervorzuheben. Der Gebrauch des Bindestrichs anstatt eines Spatiums hängt übrigens mit der Frage nach dem Grad der Kohäsion der Elemente des Textes zusammen, die dieselbe morphologische Funktion haben und die gewissermaßen eine feste Verbindung eingehen. Praktisch ist der Bindestrich ein Ergänzungszeichen, das als Strukturierungshilfe für den Leser gesetzt wird, weil ein durch Bindestrich zusammengesetztes Kompositum den Lesefluss erleichtert und weil man die Verbindung zwischen den verschiedenen Elementen schneller erkennen kann. Gelegentlich kann der Bindestrich sogar helfen, eine Ambiguität zu vermeiden. Wenn ich z. B. eine neue Person in einem Roman einführe und schreibe: «Hans-Peter verließ das Haus», weiß der Leser, dass Hans-Peter ein Vorname sein muss. Wenn ich aber schreibe: «Hans Peter verließ das Haus», dann kann «Peter» zweiter Vorname oder Familienname sein. Eben in den Zusammensetzungen mit Eigennamen spielt dieses Zeichen eine besonders wichtige Rolle: er lässt die Beziehungen deutlich werden, die unter den verschiedenen Teilen einer komplexen onomastischen Form bestehen. In dieser Perspektive ist also der Aspekt der Amtlichkeit, des Offiziellen, wie es auch innerhalb der französischen Sprache, ausschlaggebend. Man muss vor allem nie vergessen, dass ein Name eng mit dem Begriff des Gesamtnamens einer Person verbunden ist und besonders gut erkennbar sein muss. Und dasselbe Prinzip gilt für die geografischen Namen, die sich an einen bestimmten Ort beziehen.

13. FAZIT

Bei den neuen orthographischen Hinweisen hat man versucht, den Zugang zu den Bindestrichregeln zu erleichtern, wobei es immer noch viel Unsicherheit gibt: der Bindestrich wird tatsächlich oft etwas großzügig und frei gesetzt und in einigen Fällen darf man sogar selbst entscheiden, ob man ihn verwenden möchte oder nicht. Meiner Meinung nach soll es letzten Endes nicht wundern, dass die Regeln der Rechtschreibung nicht immer konsequent sind: das hat wohl mit der doppelten, zweideutigen Natur dieser Sondermarkierung zu tun, die eben bei den Eigennamen von einer Seite trennt und von der anderen verbindet. Wenn wir z.B. einen «klassischen» Bindestrichnamen wie *Eva-Maria* in Betrachtung ziehen, bemerken wir sofort, dass die Elemente des Kompositums, die die zwei Archetype der Weiblichkeit vertreten, hier verbunden und im selben Moment entgeggestellt

werden: die Fleischeslust und die Reinheit, die Sünde und die Heiligkeit – Tugende und Laster, die traditionell der Frau zugeschrieben werden.

Literatur

- BAUER Gerhard, *Namenkunde des Deutschen*, Lang, Bern / Frankfurt a.M. / New York 1985.
- CATACH Nina S., *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Droz, Genève 1968.
- CATACH, Nina S. (unter Mitarbeit von J. Goldfand und R. Denux), *Orthographie et lexicographie. Les mots composés*, Nathan, Paris 1981.
- DUDEN, *Die deutsche Rechtschreibung. 25., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*, hg. von der Dudenredaktion auf der Grundlage der aktuellen Rechtschreibregeln, Dudenverlag, Mannheim/ Wien/ Zürich 2009.
- EBERT Robert Peter / REICHMANN Oskar / SOLMS Hans-Joachim / WEGERA Klaus-Peter, *Frühneuhochdeutsche Grammatik*, Niemeyer, Tübingen 1993.
- GALLMANN Peter / SITTA Horst, *Handbuch Rechtschreiben*, Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, Zürich 1996.
- GANZER Dinara, *Deutsche Phraseologismen mit Personennamen. Lexikographischer Befund und textueller Gebrauch*, Kovač, Hamburg 2008.
- GLÜCK Helmut / SAUER Wolfgang Werner, *Gegenwartsdeutsch*, Metzler, Stuttgart 1990.
- GREVISSE Maurice, *Le bon usage*, Duculot, Paris-Gembloux 1986¹².
- HERRLE Thomas, *Die Mode in den Vornamen*, in «Muttersprache», LXVI (1956), S. 18-21.
- KELLER Rudolf, E., *Die deutsche Sprache und ihre historische Entwicklung*, Buske, Hamburg 1986.
- KOHLHEIM Rosa und Volker, *Bayreuth von A-Z. Lexikon der Bayreuther Straßennamen*, Verlag C. u. C. Rabenstein, Bayreuth 2009.
- KOSS Gerhard, *Warennamen – Marken – Kunstnamen. Transposition und Kreation in der Wirtschaft. Ausgewählte Beiträge 1976–2006. Festschrift für Gerhard Koß zum 75. Geburtstag*, hg. von K. Franz et al., Vulpes, Regensburg 2008.
- KUNZE Konrad, *dtv-Atlas. Namenkunde, Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003⁴.
- MATHIEU-COLAS Michel, *Les mots à trait d'union*, Didier Erudition, Paris 1994.
- RODRÍGUEZ Gabriele, *Los extranjeros y sus nombres en Alemania. Tendencias en el proceso de elección de los nombres entre familias extranjeras, binacionales o con un trasfondo migratorio en Alemania*, in W. Ahrens et al. (hg.), *Names in Multi-Lingual, Multi-Cultural and Multi-Ethnic Contact, Proceedings of the 23rd International Congress of Onomastic Sciences, Toronto*, York University, Toronto 2009, S. 843-852.

- RONNENBERGER-SIBOLD Elke, *Die morphologische Struktur deutscher Markennamen: diakrone Entwicklungen im Laufe des 20. Jahrhunderts*, in *Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, Pisa, 28 agosto- 4 settembre 2005*, II, hg. von M.G. Arcamone et al., ETS, Pisa 2008, S. 777-792.
- SEIBICKE Wilfried, *Zur Geschichte der Bindestrichvornamen*, in: *Name und Geschichte. Hennig Kaufmann zum 80. Geburtstag*, hg. von F. Debus und Karl Puchner, Fink, München 1978.
- SEIBICKE Wilfried, *Die Personennamen im Deutschen*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 1982.
- THÜNE Eva-Maria / ELTER Irmgard / LEONARDI Simona, *Le lingue tedesche: per una descrizione sociolinguistica*, Graphis, Bari 2005.
- VON LEYENDECKER Hans, *Zwischen Quote und Zote*, in «Der Spiegel», 12, 1990, S. 118.
- WALTHER Hans, *Namenkunde und geschichtliche Landeskunde: ein einführender Überblick*, hg. von E. Eichler et. al., Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2004.

The first part of the book is devoted to a general history of the United States from its discovery by Columbus in 1492 to the present time. It covers the early years of settlement, the struggle for independence, and the formation of the federal government.

The second part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1789 to 1861. It covers the early years of the republic, the struggle for slavery, and the outbreak of the Civil War.

The third part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1861 to 1898. It covers the Civil War, Reconstruction, and the expansion of the United States to the Pacific Ocean.

The fourth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1898 to 1918. It covers the Spanish-American War, the Progressive Era, and World War I.

The fifth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1918 to 1945. It covers World War II, the Cold War, and the Vietnam War.

The sixth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1945 to 1979. It covers the Cold War, the Vietnam War, and the Watergate scandal.

The seventh part of the book is devoted to a detailed history of the United States from 1979 to the present time. It covers the Reagan Revolution, the end of the Cold War, and the current political and social climate.

The eighth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the present time to the future. It covers the current political and social climate and the challenges facing the United States in the twenty-first century.

The ninth part of the book is devoted to a detailed history of the United States from the future to the end of time. It covers the challenges facing the United States in the twenty-first century and the role of the United States in the world.

ANNOTATING LEARNER DATA FROM A CROSS-LINGUISTIC PERSPECTIVE

A STUDY ON EFL/DAF LEARNERS' INTERLANGUAGES

di

Rita Calabrese - Silvia Palermo¹

Salerno

1. MOTIVATION

Recent research on first language (L1) acquisition pointed out that the lack of direct, unique mappings between lexical conceptual structure, argument structure and syntax implies that there is a logical problem of language acquisition (LA) in the lexical domain (WHITE 2003). This assumption suggests that aspects of grammar that require not only syntactic knowledge, but also the ability to integrate syntactic knowledge and knowledge from other domains of language is hardly to be acquired by second language (L2) learners (SORACE 2005). In particular, features that belong to the interface between syntax and lexicon may be vulnerable to variability and even deviation with respect to the target language (TL) constraints and may lead to frequent misinterpretation and misuse of prepositional phrase attachments and verb complementation by L2 learners. To verify these assumptions from a cross linguistic perspective, we have carried out a study on a sample of L2/L3 data from a group of *English as a Foreign Language* (EFL = L2) and *Deutsch als Fremdsprache* (DaF = L3) learners whose native language is Italian.

This paper is organized as follows. In section 2 we provide a brief overview of studies concerning the representation of verb features as well as the acquisition of verb argument structure by L2/L3 learners. Section 3 presents the methodology adopted for a preliminary study on L2/L3 learners' interpretation and use of complementation structure in a group of students learn-

¹ Rita Calabrese is author of sections 1, 2, 4 and 5. Silvia Palermo is author of section 3.

ing both *DaF* and *EFL* by analyzing their written productions. In section 4 a brief discussion of the outcomes elicited from the study is provided. The implications of the present findings for methodological procedures/analyses and models of language acquisition are discussed in section 5.

2. BACKGROUND

The representation of verb features in linguistic theories – Mainstream linguistic theory regarding the representation of verbs holds that the lexical entry of a verb includes information about their argument structure. Argument structure specifies therefore the syntactic and semantic environments in which the verb can occur (CHOMSKY 1965; VAN VALIN 2001). The strong correlation between the semantic properties of a verb and its syntactic properties sometimes leads speakers to exploit this pattern to predict form from meaning (GROPEN et al. 1991, p. 154). As a consequence, a speaker can infer that «it is a transitive verb whose agent argument is mapped onto the subject role and whose patient ('acted upon') argument is mapped onto the object role» (*ivi*, p. 154). Recent theories assume that thematic roles (such as agent, patient, theme, goal, source and location) are argument positions in multi-dimensional structures which also imply semantic representations. Several psycholinguistic and neurolinguistic studies have demonstrated that such lexical information can affect online processing of sentences across different tasks and methods assuming that all complementation frames of a verb are activated at some stage of processing regardless of the complement that is used in the sentence (SHAPIRO et al. 1987 and 1993; TRUESWELL et al. 1993). The problem is that the verb's semantic information relevant to syntax-semantic mapping should be included in its list of thematic roles. But the patterns of alternation (i.e. alternative mapping patterns for one verb) may vary among verbs with identical lists of thematic roles (GROPEN et al. 1991, p. 157). It is furthermore worth noting that verb sub-categorization cannot be discarded in favor of explanation in purely thematic role terms. In fact, findings from behavioral studies (SHETREET et al. 2007) showed that, unlike the number of complementation frames, the number of complements does not affect online processing. Comparatively little is known, by contrast, about the way language learners process input from the target language and this is surprising given that a learner's ability to process an input string is a crucial prerequisite for grammar building. In turn, this ability presupposes

«sufficient grammatical knowledge to enable the parser to segment an input string into grammatically meaningful chunks, to assign appropriate category labels to each segment, and to determine hierarchical relationships and intra-sentential dependencies among constituents» (FELSER et al. 2003, p. 2). According to the 'continuity view', second language learners should employ the same universal parsing strategies that adult native speakers use when processing their target language and make use of lexical-semantic cues when processing the L2 (*ivi*, p. 30). The idea is that «the language learner attempts to parse the input on the basis of the existing grammar» (WHITE 2003, p. 153). Nevertheless, certain forms can act as 'defaults', being able to substitute for others. Substitutions are of a specific type, for example, non-finite forms in place of finite and they are also unidirectional (for example, non-finite verb forms are used in place of finite but not vice-versa) (*ivi*, p. 196f).

Recent explanations focus on lexical underspecification (PRÉVOST / WHITE 2000), differing substantially from accounts of L1 acquisition in terms of underspecification of functional categories or features. The idea is that lexical items can be underspecified in the interlanguage lexicon in precisely the same way that they are underspecified in the lexicons of adult native speakers. In order for a lexical item to be inserted from the lexicon into the syntactic tree/construction, the features of the vocabulary item must be consistent with the features of the syntactic node in question.

3. THE PRESENT STUDY

The study builds on the above findings and aims to investigate learners' difficulty to automatically integrate phrase structure and lexical-semantic information by focusing on argument structure and complementation in both their English and German interlanguages (ILs). In order to address this question a small corpus of writings from a group of Italian university students of both English and German as foreign languages has been collected and divided into two sub-components or sub-corpora and then examined. The English-German corpus has been automatically parsed by using the *Visual Interactive Syntax Learning (VISL)* applications and language analysis tools (<http://beta.visl.sdu.dk/>) which can provide both syntactic and semantic information on a given constituent structure. The parsed data have been then extracted and queried by using a concordancer (<http://vlc.polyu.edu.hk/concordance/>) in order to: 1. Test the robustness of the

L1 parsing system even when it is applied to learner data. 2. Compare the argument structure representation across languages and interlanguages. 3. Find IL features without tagging errors.

The overall hypothesis of the study is that using a L1 tagger on a L2 corpus can help validate generalizations on learner language. As a matter of fact, systematic annotation encoding syntactic as well as morphological and semantic information can help support effective querying for specific problematic areas in such interlanguages.

3.1. METHOD

Participants – A group of 20 adult Italian-speaking learners of English as a Foreign Language (EFL) and German (Deutsch als Fremdsprache = DaF) as L2 and L3 respectively, who were attending classes at the University of Salerno at the time of the experiment (February-May 2011). They were all young adults, between 20 and 25 years of age. Eighteen students had learned English at high school, except for two absolute beginners. As for German, three students had learned German at high school while seventeen had started to learn German at the university. The overall level of competence in English was tested at B1 (SUBC1) of the Common European Framework, whereas it was attested to be A2 in German (SUBC2).

Materials – The data collected in both corpora are similar in terms of task typology (short description, maptask, grammaticality test), medium (writing), genre (short composition) and field (personal), but the compositions display differences in size and consequently in the number of phrasal structures.

ESUBC1 includes 40 written texts in English providing a total number of 4196 tokens. GSUBC2 includes 40 written texts in German providing a total number of 3465 tokens. Table 1 shows the distribution of tokens per subcorpus.

	Comp.	Maptask	GT
ESUBC1	1250	2946	51/13
GSUBC2	2353	1112	45/19

Tab. 1. *Distribution of tokens per each subcorpus.*

Procedure – Participants were instructed to write their texts at home without reference tools and under untimed conditions. They were given three tasks: 1. A short composition (Comp.) where they introduced themselves; 2. A maptask based on the description of thirteen pictures which represented different locations (home, cafeteria, bus station, railway, university, swimming pool, supermarket, butcher's shop, dance school, disco, pub, restaurant, home) with the aim of eliciting constructions with motion verbs followed by locative/directional complements; 3. A grammaticality test (GT) based on two sets of sentences containing both motion verbs and state verbs followed by Prepositional Phrases (PPs), on which students had to express their correctness judgments (right/wrong).

Once collected, corpora were automatically annotated by using the language analysis tools provided by the VISL website (<http://beta.visl.sdu.dk/>). The parsers provided by the VISL interface are based on *Constraint Grammar* (CG), a methodological paradigm for Natural Language Parsing/Processing (NLP) (KARLSSON et. al. 1995; BICK 2000) which includes context dependent rules that assign grammatical tags to words or other tokens in a given corpus. Its tags address lemmatization (lexeme or base form), inflexion, derivation, syntactic function, dependency, valency, case roles, semantic type. The syntactic analyzer therefore generates not only constituents and corresponding labels but also representations of dependencies between constituents. Based on the VISL annotation system, PPs in the corpus were mapped onto arguments and adjuncts as follows: Adjuncts or 'free' PPs: all PPs tagged with @<ADVL (adverbial); Arguments or 'bound' PPs: all PPs tagged with @<PIV (prepositional object), @<SA (valency bound adverbial, referring to subject) as shown in Tab. 2.

POS	Functional Category	Definition	Examples
PRP	@<ADVL	adjunct [free] adverbial	ESUBC1.I [I] PERS 1S NOM @SUBJ> hope [hope] <mv> V PR -3S @FS-STAt [to] PRP @<ADVL achive[achive] N S NOM @P< this [this] DET S @>N ambition [ambition] N S NOM @<ACC in [in] PRP @<ADVL five [five] NUM P @>N years' [year] N P GEN @>N time [time] N S NOM @P< .] PU @ PU

PRP	@<PIV	prepositional object	<p>ESUBC1. my [I] PERS 1S GEN @>N dream [dream] N S NOM @<ACC is [be] <mv> V PR 3S @FS-STA to [to] INFM @INFM graduate [graduate] <mv> V INF @ICL-<SC from [from] PRP @<PIV University [university] N S NOM @P< as=soon=as [as=soon=as] PRP @<ADVL possible possible] ADJ POS @P<, [,] PU @PU to [to] INFM @INFM apply [apply] <mv> V INF @ICL-<SUBJ for [for] PRP @<PIV a [a] ART S @>N scholarship [scholarship] N S NOM @P< and [and] KC @CO</p> <p>GSUBC2. MeineFamilie[Familie] N F S DAT @N<PRED [Familie] N F S NOM @N<PRED besteht[bestehen] V IND PR 3S @FS-STA aus[aus] <pre> PRP @<ADVL 5 [5] <card> NUM @>N Personen[Person] N F P DAT @P<.</p>
PRP	@<SA	Valency bound adverbial, referring to subject	<p>ESUBC1.she [she] PERS FEM 3S NOM @SUBJ>lives [live] <mv> V PR 3S @FS-N< and [and] KC @CO works [work] <mv> V PR 3S @FS-N< in [in] PRP @<PIV Rome [Rome] N S NOM @P<, [,]PU</p> <p>GSUBC2. jetzt wohne [wohnen] V IND PR 1S @FS-STA Ich [ich] PRON INDP PERS 1S NOM @<SUBJ in [in] <pre> PRP @<SA Fisciano[Fisciano]</p>

Tab. 2. *VISL tags and examples of PP attachments as arguments and adjuncts in both corpora.*

The following Tab. 3 shows a list of VISL tags and examples of non-finite structures in ESUBC1 and GSUBC2:

Syntactic Function/ POS Tag	Definition	Examples
ICL	Non-finite subclause	it [it] PERS NEU 3S NOM @F-SUBJ> is [be] <mv> VPR 3S @FS-<ACC important [important] ADJPOS @<SC to [to] INFM@INFM discover [discover] <mv> VINFL @ICL-<SUBJ

INFM	Infinitive marker	Ich PRON INDP PERS 1S NOM @N<PRED hoffe V IND PR 1S @FS-STA, die ART DEF P ACC @>N schönsten ADJ SUP P ACC @>N Städte N F P ACC @N<PRED der ART DEF S GEN F @>N Welt <np-close> N F S GEN @N< zu INFM@INFM besuchen <mv> V INF @ICL-<ACC.
PCP1	Present participle /Gerund	My PERS 1S GEN @>N hobby N S NOM @SUBJ>is <mv> V PR 3S @FS-STA going ADJ POS @<SC shopping <mv> V PCP1@ICL-<ADVL, [,] PU @PU preparing <mv> V PCP1@ICL-<ADVL sweets
PCP2	Past participle	habe[haben] V IND PR 1S @FS-STA ich[ich] PRON INDP PERS 1S NOM @<SUBJ auch[auch] <foc> ADV @>N Spanisch[Spanisch] N NADJ POS S ACC NEU @<ACC gelernt[lernen] <mv> V PCP2@ICL-AUX

Tab. 3. *VISL tags and examples of non-finite structures in both corpora.*

Both the PPs and non-finite constructions were extracted from the annotated corpus using the ConcApp tools (<http://www.edict.com.hk/>), a concordancer providing lists of linguistic contexts (collocates) constructed around a given query or key word as well as statistical information on a given corpus. By establishing a specific syntactic setting in our queries we could extract all cases of PPs which follow transitive and intransitive verbs (main verb - mv) as well as nominal phrases (n). Tab. 4. shows the number of phrasal constructions distributed over different phrase types:

Phrase type	ESUBC1	GSUBC2
NP	598	1222
VP	215	419
PP	112	168

Tab. 4. *Number of phrasal constructions distributed over different phrase types.*

4. RESULTS AND DISCUSSION

The distributional analysis of non-finite structures shows (Fig. 1) that specific types of target-like complementation in argument (valency) positions regularly occur in ILs:

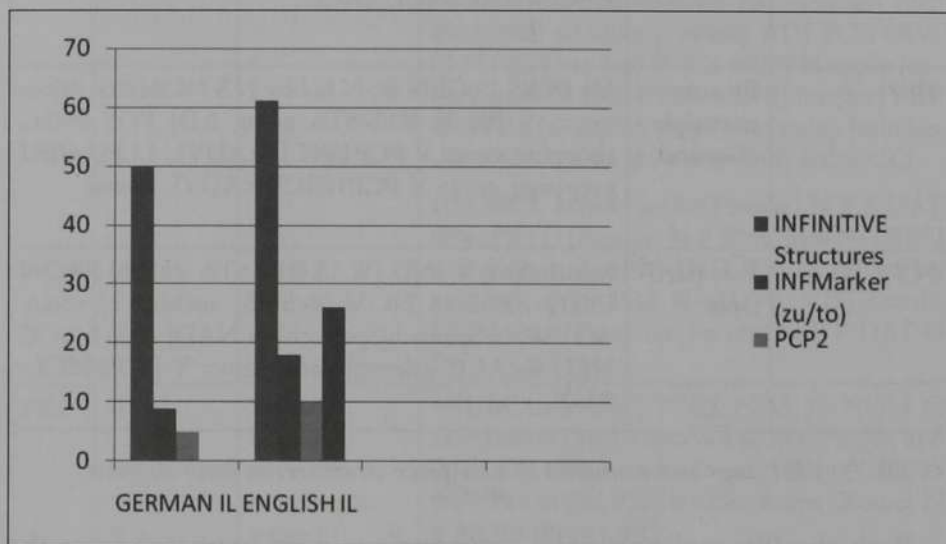


Fig. 1. *Distributional analysis of non-finite structures in German and English ILs.*

The syntactic point of view or narrow syntax in comparison with the syntax-lexicon-discourse interface level shows in many cases a failure to integrate phrase structure and lexical-semantic information (Tab. 5) along with cases of missing inflection (Tab. 6)

CORPUS	Examples
ESUBC1	<p>*My family is composed by four people</p> <p>*My father is employee</p> <p>*They were too busy working</p> <p>*I'd like to travel and visit some of the largest cities of the world</p>
GSUBC2	<p>*Mein Vater arbeitet bei einem Geschäft</p>

Tab. 5. *Examples of missing integration of phrase structure and lexical-semantic information.*

CORPUS	Examples
ESUBC1	<i>*My hobbies are listen to music and read the novels</i>
GSUBC2	<i>*Ich habe ein Hund</i> <i>*Ich mag mit meiner Freunde ausgehen</i> <i>*Meine Familie besteht aus meinem Vater, meine Mutter, meine Schwester, mein Hund und mir.</i>

Tab. 6. *Examples of missing inflection.*

PPs attachments (i.e. arguments or adjuncts) may modify the argument structure of verbs when they encode Location or involve locative/directional complements (KÖNIG / GAST 2009). This seems to be one of the 'purely syntactic properties' for which L2/L3 learners seem to construct target-like representations.

PPs attachments	ESUBC1	GSUBC2	Examples
Arguments	n=29	n=56	<i>We attend course at the university until 3pm.</i> <i>Wir folgen den Kursen an der Universität bis 15 Uhr.</i>
Adjuncts	n=83	n=112	<i>I usually meet my friend in the cafeteria.</i> <i>Normalerweise treffe ich mich mit meinen Freunden in Kafè.</i>

Tab. 7. *Examples of appropriate use of PP attachments.*

This means that from the logical form associated with a verb, the learner can decide whether a given constituent is an argument of the verb and should be therefore included in its subcategorisation frame or not (CALABRESE 2010b, p. 59).

The automated procedure adopted to annotate and extract data has shown that the most discriminative features in determining the choice of a given preposition rely on semantic factors which are determined by the class of the verb and the noun and this is particularly evident in learners' data. When processing a sentence the learner needs to determine appropriate syntactic categories for the semantic predicates used as input in order to set its parameters correctly (VILLAVICENCIO 2002, p. 3).

5. CONCLUDING REMARKS

The analysis of the data which has been carried out so far demonstrates a split between purely syntactic properties that are easier to learn than more abstract syntactic properties and features that belong to the interface between syntax and other domains such as lexicon, discourse, and pragmatics which also prove to be more vulnerable to the effects of residual L2 optionality due to the influence of the native language (CALABRESE / GAGLIARDI 2005). It is therefore arguable that there is a divergence between purely or narrow syntactic properties for which L2 learners produce target-like constructions and properties responsible for interpretative differences for which learners construct divergent representations.

Learners from both interlanguages tend not to use least effort strategies based on phrase structure; instead, they tend to use more direct mapping of surface form to interpretation or Logical Form (LF). The reduced automaticity of grammatical features as opposed to the lexical-semantic ones concerns the access to and the integration of the syntactic component and the coordination of multiple sources of knowledge (SORACE 2005). When integration fails, learners may resort to default strategies relying on L1 resources.

As a consequence, learners' problems with the missing inflection, which is of course more evident in German IL than in English IL as opposed to wrong inflection, suggest the evidence of computational problems with the integration between syntactic and morphological knowledge, leading to the optional use of 'default' underspecified forms.

The encoding of the third argument in ditransitive verbs as a PP is a more common process in English than in German (KÖNIG / GAST 2009). In particular, when motion verbs are involved by raising/triggering locative or directional complements, modifications of the basic argument structure of verbs may occur (e.g. German applicative prefix *be-* encoding locative/directional rather than direct object complements). Anyway, evidence from our composition data shows that learners construct target-like structures in both ILs with respect to constituency order and preposition selection along with some alternations/deviations attested in the maptask data.

As for the robustness of the L1 parsing system when applied to learners' data, the procedures adopted in the study confirmed VISL applications as valuable tools to make generalizations on IL (CALABRESE 2010a) and this

would help minimize the risk of comparative fallacy and gain deep insights into learners' ILs (CALABRESE 2008): «traditionally, it is believed that L1 taggers are useless because they are unable to capture the divergent phenomena occurring in LC. In fact, misspelled, badly uttered, incomprehensible and non interpretable items are destined to escape the formal requirements of automatic analyzers and of robust parsers» (RASTELLI 2007, p. 96). In the computer-aided error analysis (CEA) tradition, all items produced by learners are compared and then inserted into a grid of error tags, which is based on the categories of the target language (TL), but «what needs to be described is *interlanguage*, the in-progress language of learners which is a linguistic system in its own right, without focusing on errors» (DICKINSON et al. 2009, p. 59). The main goal of this paper has thus been not to perform error detection or diagnosis of any construction, rather to provide a framework for obtaining grammatical models from annotated corpora that identify the relevant features of learner language.

References

- BIBER Douglas et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, London 2000.
- BICK Eckhard, *The Parsing System Palavras. Automatic Grammatical Analysis of Portuguese in a Constraint Grammar Framework*, Aarhus 2000.
- CALABRESE Rita, *Analisi dell'Interlingua e Sistemi di Annotazione: Implicazioni teoriche ed Indagini Empiriche*, in «Testi e Linguaggi», vol. 4 (2010a), 141-158.
- CALABRESE Rita, *The interpretation of Prepositional Phrases as Arguments and Adjuncts in L2 Acquisition*, in D. Vitas / C. Krstev (ed.), in *Proceedings of the 29th International Conference on Lexis and Grammar*, Belgrad 2010, 51-61.
- CALABRESE Rita, *La Linguistica dei Corpora e l'Inglese come Lingua Straniera*, Napoli 2008.
- CALABRESE Rita / GAGLIARDI Nicoletta, *Transfer Linguistico e Grammatica Universale: Interlingue a Confronto*, in N. Gagliardi (cur.), *Didattiche Multimediali per l'Insegnamento del Tedesco*, Avellino 2005, 73-81.
- CHOMSKY Noah, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge 1965.
- DICKINSON Markus / RAGHEB Marwa, *Dependency Annotation for Learner Corpora*, in *Proceedings of the Eighth Workshop on Treebanks and Linguistic Theories (TLT-8)*, Milan 2009, 59-70.
- DUDEN, *Die Grammatik*, vol. 4, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 2006.
- FELSER Claudia / ROBERTS Leah / MARINIS Theodore / GROSS Rebecca, *The pro-*

- cessing of ambiguous sentences by first and second language learners of English, in «Applied Psycholinguistics», 24 (2003), 453-489.
- GROPEN Jess / PINKER Steven / HOLLANDER Michelle / GOLDBERG Richard, *Affectedness and direct objects: The role of lexical semantics in the acquisition of verb argument structure*, in «Cognition», 41 (1991), 153-195.
- HAWKINS John A., *A performance theory of order and constituency*, Cambridge 1994.
- KARLSSON Fred / VOUTILAINEN Atro / HEIKKILÄ Juha / ANTILLA Arto (ed.), *Constraint Grammar: a Language-independent System for Parsing Unrestricted Text*, Berlin 1995.
- KÖNIG Ekkehard / GAST Volker, *Understanding English-German Contrasts*, Berlin 2009.
- MERLO Paola / ESTEVE FERRER Eva, *The Notion of Argument in PP Attachment*, in «Computational Linguistics», 32 (2006), 3, 341-378.
- PRÉVOST, Philippe / WHITE Lydia, *Missing Surface Inflection or impairment in second language acquisition? Evidence from tense and agreement*, in «Second Language Research» 16 (2000), 103-33.
- RASTELLI Stefano, *Going beyond errors: position and tendency tags in a learner corpus*, in A. Sansò (ed.), *Language Resources and Linguistic Theory*, Milano 2007, 96-109.
- SHAPIRO Lewis P. / NAGEL H. Nicholas / LEVINE Beth A., *Preferences for a Verb's Complements and Their Use in Sentence Processing*, in «Journal of Memory and Language», 32 (1993), 96-114.
- SHAPIRO Lewis P. / ZURIF Edgard B. / GRIMSHAW Jane, *Sentence Processing and the Mental Representation of Verbs*, in «Cognition», 27 (1987), 219-246.
- SHETREET Einat / PALT Dafna / FRIEDMANN Naama / HADAR Uri, *Argument Structure Representation: Evidence from fMRI*, in *Proceedings of the interdisciplinary Workshop on Verbs. The Identification and Representation of Verb Features*, University of Pisa, 4-5 November 2010.
- SHETREET Einat / PALT Dafna / FRIEDMANN Naama / HADAR Uri, *Cortical Representation of Verb Processing in Sentence Comprehension: Number of Complements, Subcategorization and Thematic Frames*, in «Cerebral Cortex», 17 (2007), 1958-1969.
- SORACE Antonella, *Syntactic optionality at interfaces*, in L. Cornips / K. Corrigan (ed.), *Syntax and Variation: Reconciling the Biological and the Social*, Amsterdam 2005, 46-111.
- TRUESWELL John C. / TANENHAUS Michael K. / KELLO Christopher, *Verb-specific constraints in sentence processing: Separating effects of lexical preference from garden-path*, in «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition», 19 (1993), 528-553.
- VAN VALIN, Robert D., *An Introduction to Syntax*, Cambridge 2001.

- VILLAVICENCIO Aline, *Learning to distinguish PP Arguments from Adjuncts*, in *Proceedings of the 6th Conference on Natural Language Learning*, Taipei, Taiwan 2002, 84-90.
- WHITE Lydia, *Second Language Acquisition and Universal Grammar*, Cambridge 2003.

1. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
2. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
3. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
4. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
5. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
6. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
7. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
8. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
9. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
10. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
11. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
12. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
13. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
14. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
15. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
16. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
17. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
18. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
19. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.
20. *Journal of the American Medical Association*, Chicago, Ill., 1934, 101: 1000.

RIASSUNTI

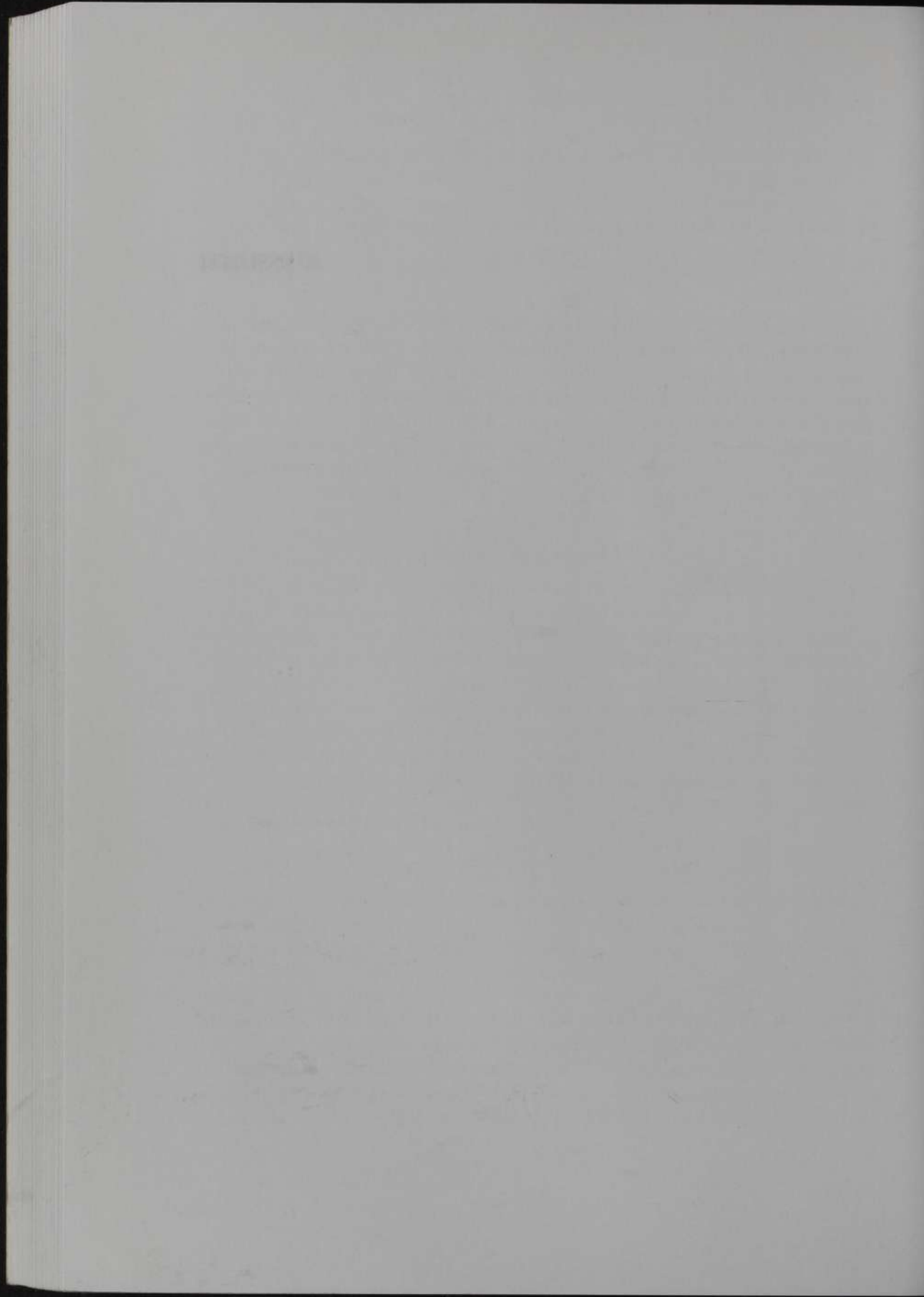
The first part of the paper is devoted to a study of the role of the state in the development of the economy of the USSR and some of the main problems of the development of the economy of the USSR. The second part of the paper is devoted to a study of the role of the state in the development of the economy of the USSR and some of the main problems of the development of the economy of the USSR.

Second part of the paper, the development of the economy of the USSR and some of the main problems of the development of the economy of the USSR.

Third part of the paper, the development of the economy of the USSR and some of the main problems of the development of the economy of the USSR.

Fourth part of the paper, the development of the economy of the USSR and some of the main problems of the development of the economy of the USSR.

Fifth part of the paper, the development of the economy of the USSR and some of the main problems of the development of the economy of the USSR.



MARIA CRISTINA LOMBARDI, *Originalità e tradizione nella saga: un genere ancora da scoprire*

This introductory paper aims at taking stock of Medieval Scandinavian studies in Italy, especially concerning saga-texts and their translation into Italian. After illustrating some important contributions of scholars in this particular field, the paper takes into consideration a few significant aspects, such as the role played by the mythological and heroic world transmitted through Eddic poetry and reused in *Íslendingasögur* characters and plots. Its purpose appears to be that of preserving and reminding people of the old free state values as a political strategy against the Norwegian monarchy's power and culture.

MASSIMILIANO BAMPI, *Alcune riflessioni sull'applicazione della teoria polisistemica allo studio delle saghe islandesi*

Over the last two decades Old Norse scholarship has experienced a considerable increase in experimental studies adopting methods and theoretical frameworks developed in other disciplines or applied to historical periods other than the Middle Ages. The present paper aims at illustrating how the polysystem theory, developed by the Israeli scholar Itamar Even-Zohar and used so far mostly in translation studies, may contribute to investigate the dynamics of development of saga literature against the background of major social and political changes experienced by Iceland throughout the Middle Ages, and especially after the loss of independence in 1262-64.

FULVIO FERRARI, *Per un approccio interdisciplinare allo studio delle saghe*

From the very beginning of the studies in the field of Icelandic saga-writing, scholars have applied different methods of analysis in order to understand better this class of texts. Such methods were chosen on the basis of the prevailing interests of the scholars and were strictly connected with the cultural and ideological discussion. The present paper aims at highlighting some of the most influential and stimulating approaches which have been used to analyse the sagas and their function in the historical context(s) of medieval Iceland. Furthermore, the paper will point out some methods of analysis which could be profitably developed in order to promote the studies on this medieval literary genre.

MARCELLO MELI, *Tradurre le saghe in italiano*

This paper examines the process of the beginning and flourishing of translations of Old Norse sagas into Italian, a phenomenon which starts after the thirties of the last century. The paper aims to investigate the reasons of their chronology and detects the highest concentration of this activity in the final two decades of the twentieth century. The author also tries to demonstrate the correlation between this phenomenon and the increase of programmes and courses of Germanic Philology and Scandinavian Languages and Literatures in Italian universities.

VALERIA MICILLO, *Aspetti del fantastico e del mostruoso nella saga*

The paper starts from the fact that even 'realistic' sagas such as those called *Íslendinga sögur* (family sagas) usually include fantastic elements such as monsters, prodigies, and other similar marvels. The study investigates the role of such elements in the narration focussing in particular on the figure of the *draugr*, a sort of roaming ghost or undead, analysing his function on the basis of a number of examples and showing that the use of monsters and other supernatural events, creatures or objects correlates with specific aims in relation to different narrative, but also social contexts.

AGNETA NEY, *The Father-and-Son Motif in Eddic Poetry and Legendary Sagas*

This paper takes into consideration the father-and-son motif as it is presented in some Eddic lays (especially those regarding Sigurðr the Dragonslayer) and in the *Völsunga saga*. By analyzing the relationships between Sigmundr and Sigurðr and between Sigmundr and Sinfjötli in these texts, I will show that the relationship father-son is much more described, stressed and therefore more significant in *Edda* heroic lays and in the first part of the saga than in its second part, where the influence from European chivalric literature is evident. Here the genealogical bonds appear to lose value and alliances of other kind seem to acquire a much greater importance.

FABRIZIO D. RASCHELLÀ, *Che lingua parlavano i personaggi delle saghe islandesi?*

More than three centuries (ca. 950-1250) separate the time in which the Icelandic sagas began to be handed down orally from the time of their earliest written records. During this long time span – stretching from the so-called *Viking Age* to the late *Old Norse* period – many significant changes occurred which affected not only their narrative matter but also the language by which they were transmitted

from generation to generation. The paper aims at pointing out the major changes concerning the phonological system, stressing the fact that the sound structure of the primitive tales must have been considerably different from that underlying the texts inherited from manuscript tradition and that the overall *original* linguistic shape of the Icelandic sagas is irretrievably lost.

MIRJAM FRIEDIGER, *Unreliable Perspectives and Disorienting Strategies. The Influence of E.T.A. Hoffmann on Nathaniel Hawthorne's Rappaccini's Daughter*

The study examines the possible influence of E.T.A. Hoffmann on Nathaniel Hawthorne for his 1844 tale *Rappaccini's Daughter*. The first part of the article illustrates the scope of Hoffmann's popularity at the time, the availability of his works in translation, and Hawthorne's foreign language skills. The second part is a comparative analysis of Hawthorne's tale and his early tales *Der goldene Topf* (1814) and *Der Sandmann* (1816), which share thematic and formal similarities with *Rappaccini's Daughter*. A parallel theme is the problem of the distinction between real and imaginary, expressed thematically and formally through ambiguity and indeterminable, limited perception. Both *Rappaccini's Daughter* and *Der Sandmann* contain unreliable protagonists and narrators, which has a disorienting and uncanny effect on the reader, indicating the inadequacy of the narration itself to convey a true and distinct version of reality.

BARBARA DI NOI, *Un'archeologia rovesciata. Der Bau e il progetto kafkiano di autobiografia letteraria*

Anhand der zahlreichen Eintragungen über die autobiographische Gattung, denen man in Kafkas Tagebüchern begegnet, wird hier versucht, seinen letzten unvollendet gebliebenen Text als Verwirklichung eines Plans autobiographischer Untersuchungen auszudeuten. Solche Interpretation geht von der Voraussetzung aus, daß das Schreiben und das damit zusammenhängende Motiv der ästhetischen Existenz die wichtigsten thematischen Kerne von Kafkas Werk darstellen. Die Ausdeutung wird anhand des Begriffs der aufbauenden oder dialektischen Zerstörung und der ebenso wichtigen Figur der Umkehrung geführt. Darin bin ich den bahnbrechenden Studien Gerhard Neumanns und Gerhard Kurz' gefolgt.

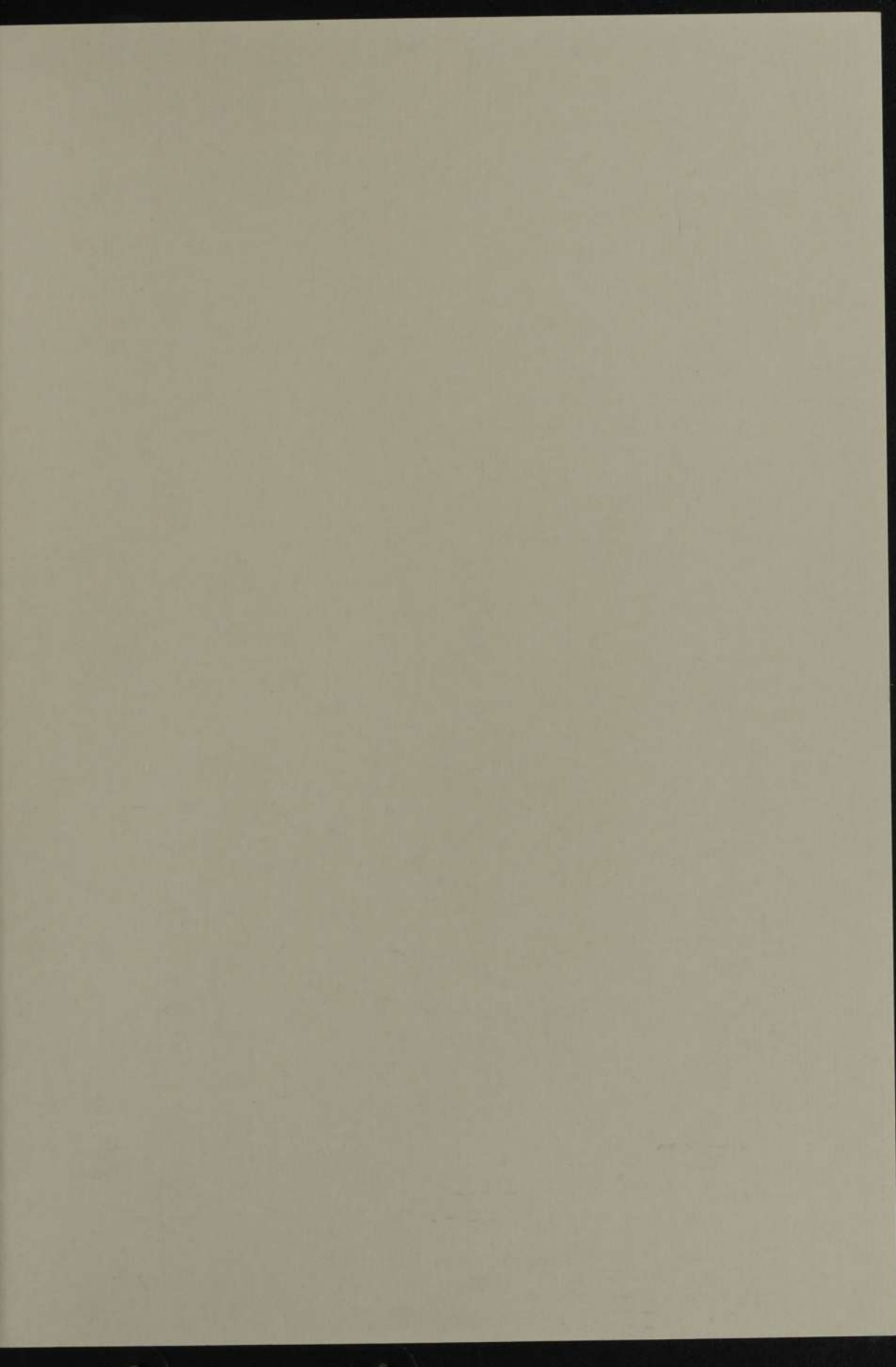
DONATELLA BREMER, *Die Anwendung des Bindestrichs in den deutschen onymischen Komposita*

Die Bestandteile der zusammengesetzten Personen-, Orts- und Markennamen werden im Deutschen immer öfters mit Bindestrich verbunden. Handelt es sich

hier nur um eine Modeerscheinung, die oft als nicht besonders ästhetisch empfunden wird, vom französischen und anglo-amerikanischen Muster beeinflusst? Im Regelwerk zur deutschen Rechtschreibung wird darauf hingewiesen, dass die Schreibung mit Bindestrich bei Eigennamen nicht immer den orthographischen Regeln entspricht. Und in der Tat wird der Bindestrich nur in bestimmten Fällen ausdrücklich vorgeschrieben. Sonst werden nur allgemeine Hinweise gegeben und die Schreibung vorgezogen, die amtlich festgelegt ist. Man muss hinzufügen, dass die Anzahl der mehrgliedrigen Nachnamen, mit oder ohne Bindestrich verbunden, in den letzten Jahrzehnten wegen der Entwicklung rechtlicher Regelungen im Rahmen der Gleichberechtigung und auch wegen der zahlreichen Scheidungen stark zugenommen hat.

RITA CALABRESE – SILVIA PALERMO, *Annotating learner data from a cross-linguistic perspective: a study on EFL/DaF learners' interlanguages*

The main aim of the study is to investigate English as a Foreign Language (EFL) and Deutsch als Fremdsprache (DaF) learners' difficulty to automatically integrate phrase structure and lexical semantic information by focusing on argument structure and complementation in their English and German interlanguages (ILs). In order to address this question a small corpus of writings from a group of Italian university students of both English and German as foreign languages has been collected and automatically parsed by using the Visual Interactive Syntax Learning (VISL) applications.



Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Annali

SEZIONE GERMANICA

(Nuova serie)

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

Direttore: Giuseppa Zanasi

Vicedirettore: Giovanni Chiarini

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

Segreteria di redazione: Gabriella Sgambati

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

Gli «Annali - Sezione Germanica» sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c.c.p. 00906008) e presso Loffredo Editore S.r.l., Via Capri 67 - 80026 Casoria - Tel. 081 2508511.

Per i Quaderni degli Annali - Sez. Germanica, per la vecchia serie di Studi Tedeschi, Filologia Germania, Studi Nederlandesi - Studi Nordici, e per i fascicoli arretrati della nuova serie rivolgersi alla Libreria Herder.

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