

**Studia scandinavica
mediolanensia**

**Una voce dal Nord
Scritti di
Margherita Giordano Lokrantz**

edidit

Massimo Ciaravolo



C U E M

Scandinavistica

Letteratura



Margherita Giordano Lokrantz

Studia scandinavica
mediolanensia

Una voce dal Nord
Scritti di
Margherita Giordano Lokrantz

edidit

Massimo Ciaravolo



CUEM

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI

Cooperativa Universitaria Editrice Milanese
Via Festa del Perdono 3 – 20122 Milano
Fax a disposizione per ordini: 02/76.01.58.40
e-mail: www.accu.mi.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Grafica di H. D. Baumann

Lo sfondo della copertina è ricavato da un autografo di August Strindberg (*Samlade Verk*, 38, Stoccolma, Norstedt, 2001, ill. 34) contenente stralci da una traduzione svedese dell'opera *Arcana Coelestia* di Emanuel Swedenborg. Finito di stampare nel gennaio 2005

ISBN 88-7090-546-2

Indice

<i>Introduzione</i> , di Massimo Ciaravolo	p. 7
<i>Dag Norberg e la sua scuola. Pubblicazioni, metodi, scopi</i> [“Aevum”, XLIV (1970), 368-380]	p. 17
<i>Il poeta svedese Hjalmar Gullberg</i> [“Rendiconti, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere”, 105 (1971), 45-61]	p. 31
<i>Studi intorno all'Erikskrönika svedese</i> [“Rendiconti, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere”, 105 (1971), 442-462]	p. 49
<i>Kring Barabbasgestalten</i> [“Svensk litteraturtidsskrift”, 1983/3, 20-35]	p. 71
<i>Intorno al viaggio italiano di Birgitta di Svezia: il soggiorno milanese (autunno 1349)</i> [R. Avesani et al. (cur.), <i>Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich</i> , Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, 387-398]	p. 87
<i>Intorno alla fortuna del teatro di Ludvig Holberg nella Francia e nell'Italia del Settecento</i> [“Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano”, XXXVIII/2 (1985), 15-61]	p. 99
<i>Intorno ad un inno medioevale nordico: “Then signadbe dagh”</i> [F. Cerciognani (cur.), <i>Letteratura e filologia. Studi in memoria di Giorgio Dolfini</i> , Milano, Cisalpino-Goliardica, 1987, 181-192]	p. 147
<i>Gustaf IV Adolfs landsflykt i Schweiz i en italiensk diplomats depescher</i> [“Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Nederlandesi – Studi Nordici”, XXX (1987), 153-165]	p. 159
<i>La tematica religiosa nella letteratura del Nord Europa</i> [F. Citterio e L. Vaccaro (curr.), <i>Storia religiosa dei popoli nordici</i> , Milano, Centro Ambrosiano, 1995, 267-290]	p. 173

- Un ospite della realtà. La vicenda umana e l'opera letteraria di Pär Lagerkvist* [AA.VV., *Abitare la vita*, Milano, Le Paoline, 2001, 35-47] p. 197
- Three unpublished letters by Henrik Ibsen about the first performances of 'Et dukkehjem' in Italy* [in "Ibsen Studies", II/1 (2002), 59-74] p. 211
- Kring Lorenzo Magalotti och hans resa till Sverige 1674*, [T. Carlsson (cur.), *Oförtrutet. Bildande yttringar från tjugo års bokutgivning*, Stockholm, Carlsson, 2003, 185-188] p. 227
- Pubblicazioni di Margherita Giordano Lokrantz* p. 231

Introduzione

Questo volume raccoglie una selezione di saggi pubblicati da Margherita Giordano Lokrantz dal 1970 al 2003. L'intento è quello di rendere omaggio all'attività di ricerca di colei che ha fondato gli studi di Lingue e Letterature Scandinave presso l'Università degli Studi di Milano e che ha lasciato a tutti noi dopo la sua morte, avvenuta il 28 settembre 2004, una cospicua eredità professionale e umana. Attraverso i saggi, disposti in ordine cronologico rispetto all'anno di pubblicazione, il lettore avrà modo di seguire i percorsi e gli ambiti della ricerca scientifica di Margherita, i suoi interessi ricorrenti e il suo stile. Nell'indice sono riportati gli estremi bibliografici essenziali di ogni saggio incluso nella raccolta; la riproduzione fotografica dei testi ha lasciato immutati la lingua (italiano, svedese o inglese), i caratteri e anche i rari errori di stampa degli originali.

La raccolta comprende buona parte dei saggi non ripubblicati nel volume in svedese del 2001 *Italien och Norden. Kulturförbindelser under ett sekel* (L'Italia e il Nord. Legami culturali nel corso di un secolo). Rimangono esclusi dalla selezione un paio di altri saggi, oltre alla monografia *Selma Lagerlöf ur italienskt perspektiv* (Selma Lagerlöf da una prospettiva italiana) del 1990 e alle recensioni di carattere scientifico. Chiude questa raccolta l'elenco completo dei lavori di Margherita, in modo che il lettore possa sempre verificare il rapporto che intercorre tra la parte e l'intero, tra il singolo saggio e l'opera complessiva della studiosa.

Per lo stesso motivo l'introduzione non può esimersi, nel presentare il contenuto specifico del volume, dal considerare tutta l'opera scritta di Margherita, una produzione che si sofferma su diversi momenti e diverse personalità delle letterature scandinave, ma che nel contempo è sostenuta da una coerente esigenza di riflettere su un nodo centrale: quello dell'esperienza interculturale, della mediazione – entro la vicenda personale e la visione del mondo del singolo scrittore – tra Nord e Sud dell'Europa, tra Scandinavia e Mediterraneo. Altro ricorrente momento di ricerca, connesso a tale questione interculturale, riguarda i percorsi della fede cristiana

nella letteratura nordica, sia prima sia dopo la frattura creatasi con la riforma luterana. Che si tratti di Santa Brigida nel Trecento o dello scrittore danese Johannes Jørgensen nel Novecento, il viaggio in Italia, pellegrinaggio o conversione, si carica di implicazioni religiose. Di questo confronto interculturale Margherita – in possesso sia all’anagrafe sia nella sostanza della doppia nazionalità svedese e italiana – è stata interprete competente e rigorosa in tutti i suoi scritti.

Margareta Hedvig Agda Lokrantz nasce a Stoccolma il 7 dicembre 1935. L’interesse per gli studi classici e la letteratura è incoraggiato in ambito familiare. Il padre Gunnar Lokrantz è studioso di letteratura e preside per molti anni del liceo di Sveaplan a Stoccolma; la sua tesi di dottorato del 1939, discussa presso l’università di Uppsala, è incentrata sul poeta romantico svedese Carl August Nicander. E su Nicander anche Margherita pubblica nel 1992 un corposo saggio dedicato alla memoria del padre. Il lavoro, riproposto in *Italien och Norden*, si configura come un’edizione critica delle poesie scritte in italiano dal poeta durante il suo soggiorno nel nostro paese tra il 1827 e il 1829 – un gruppo di testi non considerati nella tesi di dottorato del padre. Quelli di Nicander sono forse esercizi poetici in italiano più che vere e proprie poesie; ma essi testimoniano comunque della forza di suggestione dell’Italia, della sua lingua e della sua tradizione letteraria su un poeta nordico. In questo studio la condizione di Nicander è ben delineata: si tratta di quella scissione e di quell’anelito tipici dello scrittore romantico che ha nostalgia della propria parte mancante: per lui l’Italia o la Svezia, a seconda delle circostanze.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta Margherita studia lingue e culture classiche presso l’università di Stoccolma, indirizzando già in questo modo i suoi interessi verso l’area mediterranea. Allieva di Dag Norberg, uno dei maggiori latinisti svedesi, insegna per qualche tempo latino presso il liceo diretto dal padre. Si specializza in latino medievale e discute nel 1964 la sua tesi di dottorato sull’opera poetica di San Pier Damiani, teologo ravennate dell’XI secolo. La tesi, pubblicata in Svezia, è redatta in italiano. Il contatto con l’Italia porta Margherita a convertirsi al cattolicesimo. La famiglia, che appartiene a un’antica stirpe svedese di pastori protestanti, si converte con lei: il padre Gunnar, la madre Svea Hallborg e la sorella minore Annika. Nel 1962 Gunnar Lokrantz cura e commenta l’edizione del romanzo storico di Verner von Heidenstam *Heliga Birgittas pilgrimsfärd* (Il pellegrinaggio di Santa Brigida, 1901). Lo studioso scompare nel 1979 e l’anno successivo appare postumo il suo ultimo lavoro, l’antologia *Maria i svensk litteratur* (Maria nella letteratura svedese).

Interessata all'archeologia oltre che alle lettere classiche, Margherita ottiene diverse borse di studio che la conducono in Italia a partire dalla fine degli anni Cinquanta. A un ricevimento presso l'Ambasciata di Svezia a Roma conosce il chimico campano Fabrizio Giordano. La coppia si sposa nei primi anni Sessanta e si trasferisce a Milano nell'estate del 1964.

Nei suoi primi anni di permanenza in Italia, Margherita continua gli studi di filologia latina medievale. Pur essendo prettamente tecnico e filologico, il saggio del 1967 su una raccolta di inni mariani dell'XI secolo – non incluso in questo volume – è anche indicativo degli interessi e della fede personale della studiosa. Il metodo filologico qui mostrato, la consultazione degli archivi e il rigoroso studio delle fonti e dei manoscritti, rimarranno peraltro caratteristici di tutti i lavori di Margherita, anche quelli dedicati alle letterature scandinave. Il primo saggio compreso in questo volume appartiene ancora alla Lokrantz latinista e riguarda la presentazione della scuola di studi classici del professor Dag Norberg a Stoccolma, presso la quale la stessa autrice si è formata. È parso interessante includere questo lavoro del 1970, sia perché Margherita offre al lettore una sorta di biglietto da visita spiegando la propria origine di studiosa, sia perché, per quanto indirettamente, già questo saggio pone al centro il problema, oggettivo e soggettivo assieme, della mediazione interculturale: una giovane studiosa svedese ormai radicata in Italia si propone di suscitare l'interesse dei latinisti italiani sulle caratteristiche degli studi di filologia latina a Stoccolma.

Chiunque abbia conosciuto Margherita sa che dietro il suo sorriso, il suo sguardo caloroso e attento e la sua incredibile energia si celava anche molta sofferenza. Dopo solo pochi anni di matrimonio il marito Fabrizio muore, stroncato da una malattia incurabile. In questo stesso periodo, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, per Margherita si apre la possibilità di tenere corsi di lingua svedese sia all'Università Cattolica del Sacro Cuore sia all'Università degli Studi di Milano. Per formazione, stile di vita e visione del mondo, Margherita è decisamente agli antipodi del movimento studentesco che in quegli anni porta scompiglio nelle università italiane. Tuttavia, senza l'ampliamento di prospettive che contestualmente porta alla cosiddetta «università di massa» – termine dalla connotazione ingiustamente negativa – forse non si sarebbero create le condizioni per avviare una cattedra di Lingue e Letterature Scandinave. Dal 1973 al 2004 Margherita Giordano Lokrantz ha diretto la scandinavistica milanese, allargando progressivamente l'insegnamento alle lingue e alle letterature norvegese e danese oltre che svedese, e portando la sua cattedra, per numero di studenti e di laureati, al primo posto nella scandinavistica italiana.

Potrebbe sembrare fuori luogo insistere sugli aspetti soggettivi, personali e addirittura esistenziali di una produzione scientifica che invece vuole mantenersi rigorosamente entro i confini dell'oggettività. Il metodo scientifico di Margherita consiste nello studio delle fonti, degli influssi e dei contesti biografici e storico-culturali che aiutano a spiegare la genesi di un'opera letteraria. È un metodo che punta molto sulla raccolta di dati oggettivi e che risale a studiosi quali Henrik Schück, Karl Warburg e Martin Lamm, maestri fondatori della storiografia letteraria svedese nella prima metà del Novecento. La stessa ricerca sulle fonti e sui documenti è applicata da Margherita negli studi sulla ricezione di un autore, tipicamente un autore scandinavo in Italia. Nella sua condizione privilegiata di profonda conoscitrice di due ambiti culturali europei, Margherita riesce davvero a raccogliere molti dati utili, che i suoi colleghi scandinavi avrebbero più difficoltà a individuare. Questo si vede chiaramente, ad esempio, nella monografia del 1990 sulla scrittrice svedese Selma Lagerlöf e la sua ricezione nel nostro paese.

Ciò che tuttavia pare altrettanto importante sottolineare è che l'efficacia di ogni ricerca, per quanto oggettivamente indirizzata, presuppone una prospettiva soggettiva, una passione e un investimento personale nel proprio oggetto di studio. Se Carl August Nicander si infervora romanticamente per l'Italia, e qui vive alcuni anni con la costante consapevolezza che comunque farà ritorno in patria, la scrittrice naturalista, radicale e femminista Anne Charlotte Leffler vive un'esperienza diversa tra il 1888 e il 1892: ella viene per restare, come spiega Margherita nel suo studio del 1978, ripreso poi in *Italien och Norden*. Il resoconto degli anni napoletani della Leffler – del suo matrimonio con il matematico progressista Pasquale del Pezzo conte di Caianello; della non facile mediazione culturale tra il radicalismo nordico di provenienza (erano gli anni di Ibsen e Strindberg) e l'ambiente napoletano d'arrivo, a volte illuminato, più spesso conservatore, bigotto e superstizioso – nasce sicuramente da un investimento personale e soggettivo. Sottolineare questo legame non vuole tanto servire a stabilire gratuiti parallelismi biografici tra la studiosa e l'oggetto della sua ricerca, quanto piuttosto rimandare al riconoscimento di un problema interculturale di fondo che Margherita Lokrantz ha certamente condiviso con la Leffler. Senza tale investimento personale, penso, non saremmo ora in possesso di un interessante affresco di vita culturale napoletana di fine Ottocento, dove il giovane Benedetto Croce entra in contatto, grazie alla mediazione della Leffler e del suo salotto, con la letteratura nordica e, soprattutto, con l'opera di Henrik Ibsen.

Alcuni saggi presenti in questo volume si concentrano sul medioevo scandinavo; come tali essi rappresentano un ponte tra gli interessi di partenza di Margherita e le letterature scandinave moderne e contemporanee, che più spesso, ad esempio nei due volumi del 1990 e del 2001, costituiscono l'oggetto d'indagine. Lo studio del 1971 sull'*Erikskrönika*, la più importante cronaca storica svedese in volgare, redatta nella prima metà del XIV secolo, si sofferma soprattutto sull'analisi linguistica, non senza però avere dato una chiara idea dell'importanza anche storica e letteraria di questo lungo testo in versi *kenittel*. Certo, lascia intendere l'autrice, si tratta di poca cosa se pensiamo al contemporaneo apogeo della letteratura toscana. Eppure attraverso l'*Erikskrönika* si comincia a plasmare lo svedese antico in verso epico e senza questo testo, per quanto encomiastico e sostenitore di uno dei partiti in lotta per il potere, avremmo un quadro molto più vago dell'epoca dominata dalla dinastia dei Folkungar tra il XIII e il XIV secolo.

Accanto a questo studio sulla letteratura medievale laica si possono porre due saggi sulla letteratura religiosa, sempre svedese. Il lavoro sul soggiorno milanese di Santa Brigida, durante la sua decisiva venuta in Italia nel 1349, poggia sulle competenze filologiche della latinista (essendo le *Revelationes* di Santa Brigida e le altre testimonianze in latino) e costituisce un'altra variante della situazione spesso descritta negli studi di Margherita: il contatto di una personalità nordica con l'Italia. Nel caso specifico analizzato, lo studio mostra chiaramente la natura assieme mistica e pragmatica della missione di Brigida: le sue Rivelazioni, il filo diretto che ha con l'Aldilà, intervengono molto energicamente nelle questioni temporali e della vita politica, diventando esortazione ai potenti ad assumere comportamenti più giusti. Come lo studio su Santa Brigida, anche quello sull'inno in volgare svedese del XIV secolo *Then signadhe dagh* (Il giorno benedetto) mostra la solida cultura filologica della studiosa, che discute le diverse ipotesi sull'origine, i contenuti, la struttura e la funzione di questo inno al giorno, l'alba che prefigura la nuova luce della Rivelazione.

Più particolari, e di carattere prettamente storico, sono due studi minori, l'uno sull'esilio svizzero dopo il 1809 del re svedese deposedo Gustavo IV Adolfo, nella descrizione di un diplomatico italiano, e l'altro sul viaggio seicentesco in Danimarca e Svezia dell'italiano Lorenzo Magalotti. In entrambi i casi la situazione presenta un incontro tra le culture del Nord e quella italiana.

Essere scandinavista vuole dire considerare tutte le lingue, le letterature e le culture scandinave, nei loro forti legami e anche nelle loro differenze. La scandinavistica italiana, nelle sedi universitarie dove è presente, include

la lingua e la letteratura danese, norvegese e svedese, mentre brilla ancora per la sua assenza l'insegnamento ufficiale della lingua e della letteratura islandese, tanto a Milano quanto nelle altre sedi, se si eccettua l'attività di alcuni filologi germanici e scandinavisti che prestano le loro competenze a questo ambito, soprattutto per quanto riguarda la ricca letteratura islandese medievale. Anche la produzione scientifica di Margherita, così come la sua didattica, si allarga alle letterature danese e norvegese. L'impegno scandinavista di Margherita è dimostrato a livello scientifico dai suoi studi su Ludvig Holberg, scrittore illuminista dano-norvegese e maggiore commediografo della tradizione scandinava, e su alcuni grandi autori della fine dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, quali i norvegesi Henrik Ibsen, Knut Hamsun e Sigrid Undset e il danese Johannes Jørgensen.

Nel ricco studio del 1985 sulla fortuna del teatro di Holberg a Parigi, prima, e a Venezia, poi, Margherita Giordano Lokrantz si sofferma con interessanti annotazioni sul problema traduttivo che, come sappiamo, concerne tanto i codici linguistici quanto quelli culturali. Nella traduzione in francese del 1746 di due commedie di Holberg, e nella successiva traduzione dal francese all'italiano, si pone la questione della compresenza in letteratura del locale e dell'universale. Da una parte la drammaturgia di Holberg si collega infatti a una comune radice europea, che va da Plauto alla Commedia dell'Arte a Molière, e che come tale viene riconosciuta negli ambienti parigini e veneziani. D'altra parte l'identità culturale nazionale pone dei problemi nel processo traduttivo e nella trasposizione teatrale. Holberg connota socialmente i suoi caratteri attraverso il linguaggio: gli idioletti e i socioletti danesi da lui virtuosamente utilizzati fanno inevitabilmente riferimento a contesti culturali locali non facilmente adattabili ad altri contesti.

Restando in ambito teatrale, Margherita si sofferma poi, in uno studio del 2002, su un evento significativo della storia culturale europea sul finire dell'Ottocento: la ricezione di *Casa di bambola* di Henrik Ibsen (1879) e del messaggio, piuttosto indigesto al pubblico borghese dell'epoca, della sua protagonista. Nora sente infatti di dovere lasciare il marito e i figli per riuscire a essere, prima di moglie e madre, finalmente donna. Attraverso l'analisi di tre lettere inedite di Ibsen, lo studio descrive e commenta efficacemente la difficile strada di questo testo verso le scene italiane. Innanzitutto viene alla luce il problema traduttivo che ha riguardato tutti i grandi autori delle letterature scandinave della fine dell'Ottocento durante la prima fase della loro ricezione italiana: le traduzioni non venivano eseguite a partire dall'originale ma da traduzioni tedesche o francesi (sarà la tanto

vituperata università di massa, viene da dire, a formare i primi traduttori scandinavisti davvero competenti). L'altro aspetto della ricezione, che ritorna nelle tre lettere di Ibsen, riguarda l'orizzonte d'attesa italiano, per cui la finale, dirompente scelta di Nora pare inaccettabile a molti. Nonostante la memorabile interpretazione di Eleonora Duse del 1891, diversi critici sottolineano infatti «l'astrattezza» e «il teorema» di Nora, mentre alcuni altri hanno il merito di cogliere la forza drammatica del testo ibseniano. Tra le voci favorevoli c'è quella di Benedetto Croce, per cui il «problema», per restare «arte», non deve disgiungersi dalla «vita» – e, secondo lui, Ibsen riesce in questa impresa. Anche Luigi Capuana, destinatario di una delle lettere di Ibsen, è sinceramente scosso dal finale di *Casa di bambola*, che non ritiene adatto alle scene italiane, anche se in conclusione lo accetta come stimolo e spunto di riflessione. Nella questione se cambiare o meno il finale del dramma (le prime rappresentazioni in Germania lo cambiarono: Nora restava a casa) Ibsen dà di sé un'immagine di uomo pragmatico che non disdegna il compromesso (immagine che facciamo una certa fatica a conciliare con la tensione verso la coerenza, la verità e il rigore etico espressa nei suoi drammi): pur con il rammarico di chi sente violato il senso profondo della propria creazione, Ibsen *autorizza* la modifica del finale ma *chiede* contemporaneamente che tale sua autorizzazione non sia resa pubblica o ufficiale. Essere rappresentato, si sa, è per un drammaturgo comunque la cosa più importante ...

I restanti quattro studi compresi in questa raccolta si soffermano su importanti autori del Novecento: gli svedesi Hjalmar Gullberg e Pär Lagerkvist, la norvegese Sigrid Undset e il danese Johannes Jørgensen.

Lo studio del 1971 sul poeta Hjalmar Gullberg, una delle figure più interessanti e amate della moderna poesia svedese, rivela ancora un'affinità elettiva. La particolarità di Gullberg è infatti quella di interpretare, nei contenuti, l'inquietudine e lo smacco tipici dell'uomo novecentesco, pur rimanendo ancorato, nella forma, al retaggio classico tanto amato. Gullberg è insomma moderno senza essere modernista, senza fare esplodere la forma chiusa (*bunden vers*, «verso legato», come si dice in svedese) nel verso libero (*fri vers*). La descrizione della personale ricerca religiosa di Gullberg, della sua tensione spirituale che non arriva ad alcuna confessione, può essere anche letta come anticipazione degli studi successivi che Margherita dedicherà a Lagerkvist, Undset e Jørgensen.

Pär Lagerkvist, autore assolutamente centrale del Novecento svedese e non solo, ritorna negli altri tre studi. Il romanzo capolavoro dello scrittore, *Barabbas* del 1950, che gli valse il Nobel per la letteratura l'anno succes-

sivo, funge insieme da premessa e punto d'arrivo per lo studio in svedese del 1983, il quale rappresenta a mio parere il migliore lavoro critico di Margherita Giordano Lokrantz, un ottimo esempio di studio comparato delle letterature. L'intuizione di rendere il Barabba dei Vangeli, il criminale «salvato» dalla condanna a morte di Gesù, una figura simile all'Ebreo Errante – segnato indelebilmente dall'inquietudine dopo l'incontro con Cristo – appare infatti abbozzata già da due illustri predecessori di Lagerkvist, i danesi Søren Kierkegaard e Hans Christian Andersen. E questo sviluppo della figura, su cui i Vangeli non dicono molto, continua nel Novecento, magari in chiave di ribellione sociale e politica, fino alla conclusione dello scrittore svedese Hjalmar Söderberg, secondo cui Gesù e Barabba sarebbero stati la stessa persona, il capopopolo della rivolta politico-religiosa chiamato Jesus Barabbas. La creazione di Lagerkvist appare così efficacemente illuminata per contrasto dai suoi precedenti letterari, scandinavi e non.

Il fascino che emana dall'opera letteraria di Pär Lagerkvist, «un credente senza fede, un ateo religioso» secondo la sua stessa definizione del 1934, si percepisce negli altri due scritti di Margherita del 1993 e del 2001, se vogliamo più divulgativi ma non meno ricchi di spunti. Qui emerge chiaramente la tensione esistenziale e metafisica espressa nella ricca produzione dell'autore. Lo studio del 1993 sulla tematica religiosa nelle letterature scandinave del Novecento, esemplificate da Lagerkvist, Undset e Jørgensen, dice, ancora, della personale ricerca della studiosa. Jørgensen e Undset, a differenza di Lagerkvist, si convertono al cattolicesimo arrivando a una fede salda dopo la crisi di senso che vivono in quanto autori novecenteschi. Se la Undset torna in ambito narrativo al cattolicesimo medievale della sua Norvegia, Jørgensen approda, nell'opera e nella vita, all'Italia centrale di Assisi e di San Francesco, compiendo ancora una volta quel disegno così fondamentale anche nell'esperienza personale di Margherita Giordano Lokrantz.

In quanto studente di Margherita, oltre che suo collaboratore in anni successivi, voglio concludere questa introduzione mettendo per iscritto qualcosa che molti suoi studenti – centinaia dagli anni Settanta a oggi – sanno bene e hanno vissuto in prima persona, ma che rischia di essere dimenticato se non viene formulato nero su bianco. Margherita Giordano Lokrantz ha messo la sua prospettiva interculturale al nostro servizio, stimolandoci, sostenendoci e incoraggiandoci a scoprire ognuno il proprio Nord. Holberg, Ibsen, Jacobsen, Strindberg, Lagerlöf, Hamsun, Undset, Lagerkvist e molti altri ci hanno aperto, durante le lezioni di Margherita,

un mondo in parte o totalmente nuovo. Ogni parola spesa su questi scrittori e le loro opere – di per sé grandi e degni di essere conosciuti – era anche un invito a partire e a scoprire di persona, a conoscere il Grande Nord. Conoscitrice profonda dell'esperienza interlinguistica e interculturale, Margherita te ne infondeva una grande voglia. La sua nostalgia della nativa Scandinavia, lasciata per un amore più grande, tornava in noi e agiva, come in un sistema di vasi comunicanti. E rimangono questi a mio parere la sua prima lezione e il suo dono più grande.

Massimo Ciaravolo

* * *

DAG NORBERG E LA SUA SCUOLA

Pubblicazioni, metodi, scopi

A chi dà anche solo uno sguardo generale alle principali pubblicazioni fatte dai latinisti svedesi del nostro secolo, una delle prime impressioni che ne ricava è che molto spesso l'aspetto linguistico prevale su quello storico-letterario. Questa impressione viene poi rinforzata se si passa a considerare l'indirizzo delle ricerche p. es. dei latinisti italiani i quali, anche i filologi, altrettanto spesso si interessano al lato storico-letterario dei testi antichi. Gli studiosi italiani si occupano — si potrebbe dire generalizzando — dei problemi puramente linguistici solo se la soluzione di essi è necessaria per la giusta interpretazione del testo. Negli studiosi svedesi invece, si nota una certa tendenza a dedicarsi a questi problemi indipendentemente dal lato storico-culturale. Una tale inclinazione si registra nella produzione di Einar Löfstedt (1880-1955), il latinista svedese più conosciuto in campo internazionale all'inizio del 1900. La stessa inclinazione si nota anche, meno accentuata, negli scritti del latinista attualmente più conosciuto fuori della Svezia, voglio dire Dag Norberg, e dei suoi allievi.

Dag Norberg è dal 1948 titolare della cattedra di lingua e letteratura latina all'Università di Stoccolma. Egli è riuscito a creare intorno a sé una scuola attiva e ad entusiasmare i suoi allievi seguendo in dettaglio il lavoro di ciascuno ed essendo sempre a loro disposizione con consigli pratici. Il risultato di questa collaborazione lo vediamo tra l'altro nella collezione *Studia Latina Stockholmiensia* (sezione degli « Acta Universitatis Stockholmiensis ») che per ora (1970) comprende 18 volumi. La maggioranza delle opere di questa collezione è stata presentata, mentre era ancora in fase di elaborazione, al « seminario latino » e discussa dai suoi membri. Una volta stampati questi lavori, hanno poi servito come dissertazioni per ottenere il grado di *Filosofie doktor*¹. Quali sono allora le linee generali, secondo le quali lavorano Dag Norberg e la sua scuola? Quali sono i metodi e gli scopi che questa scuola si è prefissi? Innanzitutto è necessario precisare che essa non può essere inserita in una scuola latina svedese in senso generale, dato che una tale scuola non esiste. Non si possono cioè rintracciare, accanto a Löfstedt e Norberg, altri ricercatori della stessa fama ed importanza. Nomi come Vilhelm Lundström (morto nel 1940), editore di Columella e studioso della topografia romana, e Håkan Sjögren (morto nel 1934), editore delle lettere di Cicerone, non hanno avuto la stessa risonanza fuori della Svezia.

¹ Il sistema d'esame delle Facoltà di Lettere e Filosofia svedesi comprende attualmente 3 gradi, e cioè: a) *Filosofie magisterexamen* — il quale corrisponde grosso modo all'*Amtsexamen* tedesco e si ottiene in un periodo variante dai 3 ai 5 anni di studi; b) *Filosofie licentiatexamen* — il quale corrisponde grosso modo alla laurea di perfezionamento italiana p. es. in filologia latina medioevale. La tesi viene qualche volta stampata ma ciò non è obbligatorio per ottenere il titolo; c) *Filosofie doktorsgrad* — il quale corrisponde grosso modo alla libera docenza italiana. La discussione pubblica si fa soltanto su opere stampate. Un nuovo sistema d'esame per le università è stato elaborato ed è già cominciato ad entrare in vigore.

Anche studiosi di una generazione più recente come Josef Svennung e Harald Hagedahl, pur avendo prodotto interessanti lavori l'uno su Palladio e l'altro sulla prosa ritmica, non hanno creato delle scuole importanti. Non si deve perciò parlare di una diretta dipendenza di Norberg da qualche studioso svedese. Naturalmente esistono delle somiglianze p. es. tra Einar Löfstedt e Dag Norberg nel modo di affrontare i problemi linguistici, ma si tratta di punti di contatto poco significativi in due studiosi che lavorano nello stesso campo e sullo stesso periodo. Le ricerche dei latinisti precedenti hanno però costituito la piattaforma necessaria per il grande progresso degli studi latini riscontrato in Svezia negli ultimi vent'anni, progresso che porta il nome di Dag Norberg. Analogamente, pur tenendo conto degli intensi contatti stabiliti con studiosi stranieri in vari paesi, non possiamo concludere che la scuola di Norberg sia legata a qualche altra particolare scuola straniera. Con queste premesse voglio qui cercare di presentare un quadro degli argomenti principali trattati dai latinisti di Stoccolma e dei modi con i quali essi intraprendono le loro ricerche.

Esiste all'Università di Stoccolma — come in tutte le università svedesi — una sola cattedra di latino. Gli studi e le ricerche che si fanno sotto la guida di Dag Norberg riguardano dunque tutta la latinità e si estendono a tutti i paesi partecipi della cultura latina. Il periodo però che più degli altri è stato ed è al centro degli studi più avanzati, è quello del tardo latino classico e del Medioevo. Nel suo libro *Manuel pratique de latin médiéval*, Norberg presenta in breve la sua opinione sul latino medioevale come mezzo di comunicazione. Nel Medioevo il latino divenne la lingua dei dotti nella maggioranza dei paesi dell'Europa e non fu mai artificiale nei campi in cui serviva, cioè nella vita politica ed amministrativa, nella Chiesa e nell'insegnamento. È inoltre stata il duttile strumento della lirica e della scolastica. La grandezza del latino medioevale consisteva proprio nel sapersi trasformare secondo le esigenze di questi usi diversi. È infruttuoso discutere se il latino medioevale sia stato una lingua morta, viva o mezza viva; importante è che abbia funzionato e funzionato bene come mezzo di comunicazione ².

EDIZIONI CRITICHE

Dato che la letteratura medioevale soltanto in parte è stata esplorata a fondo, il primo compito degli studiosi di filologia medioevale deve necessariamente essere di mettere a punto delle edizioni critiche dei testi. Anche Dag Norberg ed i suoi allievi hanno portato un notevole contributo in questo campo e si sono interessati soprattutto alle letterature medioevali francese ed italiana. Così sono state pubblicate le lettere di S. Desiderio, vescovo a Cahors nel VII secolo, in collaborazione tra Norberg ed un gruppo di laureati membri del « seminario latino » ³; così sono anche stati pubblicati i quattro carmi di Bernardo di Cluny: *De trinitate et de fide catholica*, *De castitate servanda*, *In libros regum* e *De octo vitiis*, pubblicazione presentata da Katarina Halvarson nel 1963 ⁴, e le poesie di Serlo di Wilton da parte di Jan Öberg ⁵. Que-

² D. NORBERG, *Manuel pratique de latin médiéval*, Paris 1968, pp. 91-92 (*Connaissance des langues*, IV).

³ D. NORBERG, *Epistulae S. Desiderii Cadurcensis*, Stockholm 1961 (*Studia Latina Stockholmiensia*, VI). Ultimamente è stata pubblicata, da parte di H. ADOLFSSON, un'analoga raccolta di lettere del XII secolo: *Liber epistularum Guidonis de Basochis*, Stockholm 1969 (*Studia Latina Stockholmiensia*, XVIII).

⁴ K. HALVARSON, *Bernardi Cluniacensis Carmina De trinitate et de fide catholica, De castitate servanda, In libros regum, De octo vitiis*, Stockholm 1963 (*Studia Latina Stockholmiensia*, XI).

⁵ J. ÖBERG, *Serlon de Wilton. Poèmes latins. Texte critique avec une introduction et des tables*, Stockholm 1965 (*Studia Latina Stockholmiensia*, XIV).

sto studioso ha anche fatto delle ricerche intorno al manoscritto Q 19 in possesso della Biblioteca Capitolare di Strängnäs, manoscritto che data del XVI secolo, e ne ha curato un'edizione parziale ⁶. Il codice contiene tra l'altro dei brani di letteratura umanistica, il che lo fa particolarmente importante come prova dell'interesse che si nutrivano per questa letteratura nella Svezia del XVI secolo. Ulla Westerbergh invece ha dedicato una grande parte dei suoi studi alla letteratura medioevale dell'VIII e IX secolo in Italia; nella sua produzione troviamo un'edizione critica del *Chronicon Salernitanum* ⁷, un'altra di un gruppo di poesie scritte a Benevento nel IX secolo ⁸ ed infine un'edizione della traduzione del *Sermo Theodori Studitae de sancto Bartholomeo apostolo* fatta dal greco in latino da Anastasio Bibliotecario ⁹ — l'originale greco è pubblicato a fronte per facilitare lo studio e la discussione sulla conoscenza del greco del traduttore. Anche un'altra allieva di Norberg ha scelto gli argomenti dei suoi studi nella letteratura medioevale italiana, questa volta dell'XI secolo: le poesie di S. Pier Damiani sono state oggetto di ricerca nell'edizione critica di Margareta Lokrantz: *L'opera poetica di S. Pier Damiani*, apparsa nel 1964 ¹⁰. L'autrice ha continuato i suoi studi intorno alla poesia dell'XI secolo curando l'edizione di un piccolo gruppo di carmi anonimi sulla Vergine ¹¹. Una studiosa della scuola di Norberg si è invece interessata alla letteratura medioevale spagnola; è Birgitta Thorsberg che si è dedicata alla poesia mozarabica facendo un'edizione di cinque inni rappresentativi ¹². Queste varie pubblicazioni non presentano soltanto delle edizioni con apparati critici ma contengono anche degli studi intorno ai testi editi come studi paleografici, ricerche sulle fonti, sulla lingua e sulla metrica. Fino ad ora la letteratura medioevale svedese non è stata oggetto di edizioni critiche e studi da parte dei latinisti di Stoccolma ¹³. Alcuni dei membri più giovani del «seminario» hanno però scelto argomenti riguardanti il proprio paese e le loro pubblicazioni entreranno con ogni probabilità a far parte della collezione *Studia Latina Stockholmiensia*.

STUDI GENERALI SULLO SVILUPPO DELLA LINGUA IN VARI PAESI

Uno degli scopi principali è stato dunque di contribuire, tramite edizioni di testi finora non pubblicati o edizioni nuove di testi già pubblicati ma in maniera insoddisfacente, a completare l'immagine ancora manchevole della letteratura latina medioe-

⁶ J. ÖBERG, *Notice et extraits du manuscrit Q 19 (XVI^e s.) de Strängnäs*, Stockholm 1968 (*Studia Latina Stockholmiensia*, XVI).

⁷ U. WESTERBERGH, *Chronicon Salernitanum. A Critical Edition with Studies on Literary and Historical Sources and on Language*, Stockholm 1956 (*Studia Latina Stockholmiensia*, III).

⁸ U. WESTERBERGH, *Beneventan Ninth Century Poetry*, Stockholm 1957 (*Studia Latina Stockholmiensia*, IV).

⁹ U. WESTERBERGH, *Anastasius Bibliothecarius. Sermo Theodori Studitae de sancto Bartholomeo apostolo*, Stockholm 1963 (*Studia Latina Stockholmiensia*, IX).

¹⁰ M. LOKRANTZ, *L'opera poetica di S. Pier Damiani. Descrizione dei manoscritti, edizione del testo, esame prosodico-metrico, discussione delle questioni d'autenticità*, Stockholm 1964 (*Studia Latina Stockholmiensia*, XII).

¹¹ M. LOKRANTZ, *Una raccolta di inni mariani trovati in un codice di Oxford dell'XI secolo*, in «Aevum», XLI (1967), pp. 280-303.

¹² B. THORSBERG, *Études sur l'hymnologie mozarabe*, Stockholm 1962 (*Studia Latina Stockholmiensia*, VIII).

¹³ Recentemente è uscito un breve saggio sulle rivelazioni di S. Brigida da parte di J. ÖBERG: *Kring Birgitta* («Filologiskt Arkiv», 13, Stockholm 1969).

vale. Un altro scopo è stato quello di studiare, in base a queste edizioni ed altre, lo sviluppo della lingua latina medioevale in vari paesi. Il professor Norberg ha pubblicato un articolo con il titolo *A quelle époque a-t-on cessé de parler latin en Gaule?*¹⁴. In esso l'autore vuole stabilire la cronologia dello sviluppo dal latino parlato ad una lingua che può essere considerata come francese, basandosi su certe caratteristiche morfologiche e sintattiche in testi scritti tra il VI ed il IX secolo. Norberg arriva al risultato che i cambiamenti durante il VII secolo sono tali da farci considerare il sistema linguistico come qualcosa di nuovo. Questo fenomeno sembra dipendere dal fatto che la scuola aveva cambiato carattere all'inizio del VI secolo. Dopo essere stata mediatrice di una cultura letteraria divenne poi un mezzo del clero per la propagazione di un'educazione cristiana. La forma linguistica non ebbe più la stessa importanza e la lingua parlata ebbe possibilità di estendersi.

In uno studio corrispondente sullo sviluppo del latino in Italia nel VI e VII secolo¹⁵, Norberg constata che già nel VII secolo la fenditura tra lingua scritta e lingua parlata era molto grande. Così si può dire che già a partire dal VII secolo comincia la lingua italiana, anche se lo sviluppo della nuova lingua fu più lento in Italia che in Francia.

STUDI LINGUISTICI INTORNO A SINGOLI AUTORI

Accanto alle ricerche sullo sviluppo generale della lingua in vari paesi, troviamo anche delle ricerche intorno alla lingua e lo stile di singoli autori. Questi studi vanno, per ragioni naturali, spesso parallelamente alla critica del testo. In alcune delle dissertazioni sopra nominate, studi di questo genere entrano come complemento alle edizioni dei testi. Come esempi possiamo citare l'esame ortografico e grammaticale eseguito da Ulla Westerbergh intorno alla lingua dell'autore anonimo del *Chronicon Salernitanum*¹⁶ e l'esame grammaticale e stilistico fatto da Margareta Lokrantz intorno alla lingua di S. Pier Damiani¹⁷ — in quest'ultimo caso l'esame in questione è uno dei mezzi per stabilire l'autenticità delle poesie. Tra le varie ricerche sulle opere di singoli autori ci sono anche degli articoli di Dag Norberg, p. es. uno sulle lettere di S. Desiderio, uscito alcuni anni dopo l'edizione critica¹⁸. L'autore vuole qui porre particolarmente l'accento sulla superiorità di S. Desiderio nella composizione delle lettere, una superiorità che si dimostra nella scelta delle parole, nell'ortografia e nell'uso grammaticale e che diventa più evidente ad un confronto con altri scrittori della stessa epoca. Nell'articolo *Quelques remarques sur les lettres de Frodebert et d'Importun*¹⁹, Norberg discute e rifiuta alcune proposte di interpretazione fatte da G.J.J. Walstra nella sua edizione *Les cinq épîtres rimées dans l'appendice*

¹⁴ In « Annales », II (1966), pp. 346-356. Cfr. D. NORBERG, *Syntaktische Forschungen auf dem Gebiete des Spätlateins und des frühen Mittelateins*, Uppsala 1943 (*Uppsala Universitets Arsskrift*, 1943, 9), p. 21.

¹⁵ D. NORBERG, *Le développement du latin en Italie de saint Grégoire le Grand à Paul Diacre*, V^a Sett. di studio, Spoleto 1958, pp. 485-503.

¹⁶ U. WESTERBERGH, *Chronicon Salernitanum* ecc., cit., pp. 223 ss.

¹⁷ M. LOKRANTZ, *L'opera poetica di S. Pier Damiani* ecc., cit., pp. 188 ss.

¹⁸ D. NORBERG, *Remarques sur les lettres de saint Didier de Cahors*, in *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, I, Roma 1964 (*Storia e letteratura*, XCIII), pp. 277-281.

¹⁹ In « Rivista di filologia e di istruzione classica », XCII (1964), pp. 295-303.

des formules de Sens. La querelle des évêques Frodebert et Importun (an 665-666) del 1962. Le lettere dei due vescovi sono importanti per la nostra conoscenza del latino parlato del VII secolo dato che gli autori nel loro stato d'animo hanno usato le parole che stavano loro più vicine, quelle della lingua di ogni giorno.

STUDI SULLA VERSIFICAZIONE

Come abbiamo visto, le ricerche di Dag Norberg e dei suoi allievi riguardano sia la prosa che la poesia. Le edizioni di opere poetiche occupano però una posizione particolare dato che si basano spesso su attenti studi intorno alla versificazione, metrica e ritmica, dei poeti. Questi studi sono uno dei contributi più importanti della scuola di Norberg alle ricerche medioevali, se consideriamo il loro significato per la critica del testo della letteratura poetica e per le interpretazioni sicure che in molti casi hanno potuto portare a problemi rimasti a lungo insoluti. Il lavoro base in questo caso è il libro di Dag Norberg *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*²⁰ che uscì nel 1958. In quest'opera, l'autore continua il lavoro cominciato dallo studioso tedesco Wilhelm Meyer di Spira ma, basandosi sui nuovi risultati conseguiti in tale materia e specialmente combinando la sua esperienza e l'intuizione filologica con una competenza e un senso particolare per la versificazione, arriva a risultati originali che gettano una nuova luce su tutta la tecnica versificatoria del Medioevo. Sia i latinisti che gli studiosi di lingue romanze si sono interessati al verso latino medioevale ma, come osserva Norberg²¹, i primi con la tendenza a considerarlo come un verso classico, i secondi spesso come un verso romanzo mal riuscito. Dag Norberg mette in guardia contro troppe discussioni teoriche. L'unico metodo di arrivare a risultati sicuri è di presentare i fatti, appoggiati su una vasta conoscenza letteraria, e tirarne le conclusioni.

Norberg si sofferma in questo volume a considerare particolarmente i periodi di formazione della nuova versificazione e s'interessa dunque meno al tardo Medioevo. Il risultato delle ricerche dell'autore si può riassumere così: durante tutto il Medioevo si continuavano a costruire dei versi quantitativi secondo i modelli classici — basti ricordare come esempi l'*Ysengrimus* di Nivardo di Gand e le poesie di Alfano di Salerno. Ma accanto alla poesia di tipo tradizionale, nacquero delle nuove forme. Il verso quantitativo si basava sull'alternazione di sillabe lunghe e brevi. Quando l'accento latino, in epoca imperiale, cambiò e diventò un accento d'intensità, il senso per le sillabe lunghe e brevi sparì. Questo fatto portò con sé la creazione della cosiddetta poesia ritmica, nella quale si teneva conto soltanto del nuovo accento. È dunque importante capire che la poesia ritmica è una poesia, nella quale il vecchio sistema è stato sostituito da uno nuovo e non una poesia barbarica caratterizzata dalla mancanza di regole²². Si possono distinguere tre stadi nello sviluppo della nuova versificazione. Il primo è costituito dagli inni di S. Ambrogio. Il poeta segue ancora le regole della metrica classica del suo tempo; è però riuscito a liberarsi da quella lingua esuberante e artificiosa che le è molto spesso collegata ma che non si adatta a poesie destinate ad essere

²⁰ *Studia Latina Stockholmiensia*, V.

²¹ *Ibid.*, p. 5.

²² *Ibid.*, p. 94.

cantate²³. Il secondo stadio comincia quando la quantità delle sillabe non conta più, cioè con l'inizio della poesia ritmica. I creatori del nuovo tipo di poesia partivano da modelli che trovavano già nella poesia quantitativa. Leggevano i versi con gli accenti della prosa ma osservando le cesure e la distribuzione delle parole, « la struttura del verso ». I modelli che si ottenevano in questa maniera, venivano poi fatti oggetto di imitazione. Possiamo trovare tra le imitazioni dei « vers imitant entièrement la structure » e dei « vers imitant partiellement la structure »²⁴. Altre volte i poeti medioevali contavano soltanto il numero di parole o degli accenti principali dei versi modelli. L'ultimo stadio dello sviluppo della nuova versificazione è caratterizzato dall'influenza del canto. Durante il Medioevo sono stati creati nuovi tipi di poesie indipendenti da modelli quantitativi ma strettamente collegati con la musica, come la sequenza, il tropo ed il mottetto. In queste forme poetiche, la musica è l'elemento fondamentale ed i versi quello secondario.

La poesia latina è la base della versificazione romanza. Gli studiosi non sono però ancora d'accordo quanto alla relazione esatta tra l'una e l'altra. Lo svizzero Michel Burger ha trattato l'argomento nel suo lavoro *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, pubblicato nel 1957, e nell'articolo *Le vers accentuel en bas-latin*²⁵. Burger cerca l'origine dei principali versi romanzi tra i modelli latini del periodo merovingico. Ma Dag Norberg dimostra²⁶ che gran parte dei modelli citati da Burger provengono dalla poesia irlandese o dalla poesia continentale ispirata ed influenzata da quella irlandese. La versificazione si è in questi casi sviluppata in maniera particolare — gli Irlandesi non imitavano la struttura del verso ma contavano soltanto il numero delle sillabe di ogni verso — ed è evidente che non ci si può appoggiare sulla poesia irlandese per conoscere la struttura e l'origine dei versi romanzi. Il problema rimane insoluto e Norberg esorta ancora una volta quelli che vogliono cercare di risolverlo ad iniziare la ricerca con un'esatta interpretazione dei testi e non con speculazioni teoriche.

A parte le ricerche intorno alla tecnica versificatoria e la sua evoluzione durante il Medioevo, Dag Norberg e la sua scuola si sono anche interessati all'aspetto storico-pratico per così dire, cioè al modo di recitazione del verso latino nelle varie epoche. Per quanto riguarda il verso antico e più esattamente quello delle commedie di Plauto, questo interesse si è mostrato in un modo originale. Un gruppo di studenti e laureati sotto la guida di Ulla Westerbergh hanno insieme studiato *Aulularia* e *Menaechmi* e le hanno poi rappresentate, seguendo attentamente le indicazioni per lo scenario, davanti agli studenti di Stoccolma e di altre città e ad altri interessati capaci di seguire le commedie di Plauto in lingua originale. Per queste rappresentazioni hanno naturalmente dedicato una cura particolare alla recitazione del verso. Si recitava secondo gli accenti della prosa, ma facendo sentire la quantità delle sillabe tramite una specie di accento musicale, proprio come i Romani stessi devono aver recitato,

²³ Norberg ha studiato a fondo l'inno ambrosiano nel suo articolo *L'hymne ambrosien*, in *Kungl. Humanistiska vetenskapssamfundet i Uppsala. Årsbok 1953*, pp. 5-20. L'autore fa qui un paragone tra S. Ambrogio e S. Ilario di Poitiers come autori di inni. Un'analisi accurata delle caratteristiche della poesia del primo dimostra quella originalità e quella semplicità che ne fecero uno dei modelli più imitati nel Medioevo. S. Ilario invece rimase attaccato ai vecchi schemi, il che spiega lo scarso successo del suo *Liber hymnorum*.

²⁴ D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, cit., p. 96.

²⁵ In « *Revue des études latines* », XXXVII (1959), pp. 230-246.

²⁶ Cfr. la recensione del libro di Burger in « *Romance Philology* », XV (1962), pp. 343-346 ed inoltre l'articolo *Le vers accentuel en bas-latin*, in *Mélanges offerts à Mademoiselle Christine Mohrmann*, Utrecht-Anvers 1963, pp. 121-126.

secondo le conclusioni di Norberg²⁷. Per provare l'accento musicale e studiarne la relazione con l'accento d'intensità — e naturalmente anche per studiare la pronuncia latina in generale —, i latinisti di Stoccolma usano, come gli studiosi delle lingue moderne, i laboratori linguistici con le macchine di fonetica sperimentale. È questo un esempio di come la scuola di Norberg cerca di servirsi degli stessi mezzi usati dai filologi moderni e così diminuire le differenze metodologiche nella ricerca linguistica.

Uno studio accurato della versificazione può essere di grande aiuto per la giusta interpretazione di passi dubbi ed è anche spesso un metodo sicuro per attribuire una poesia ad un certo autore oppure dichiararla spuria o dubbia. La validità e l'efficienza pratica di questo criterio, sono dimostrate da una delle opere più preziose di Norberg, e cioè *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*²⁸ — uscita nel 1954 —, nella quale l'autore analizza alcune poesie ritmiche dell'epoca merovingia e carolingia prima edite da K. Strecker nei *Monumenta Germaniae Historica, Poet. Lat.*, IV. Su quest'opera di Norberg torneremo più avanti. Anche l'edizione, sotto alcuni aspetti analoga, di Birgitta Thorsberg: *Études sur l'hymnologie mozarabe* offre un buon esempio di come lo studio della versificazione può contribuire alla soluzione di problemi di attribuzione. Accanto a queste pubblicazioni ne troviamo altre, nelle quali gli autori si sono dedicati all'esame della versificazione di un singolo poeta. Così è uscito come primo numero degli *Studia Latina Holmiensia* un esame metrico delle satire di Orazio fatto da Nils-Ola Nilsson²⁹. L'unità nella varietà della satira romana viene conservata tramite la forma esterna ed il contenuto personale. L'autore si è proposto di esaminare e spiegare le differenze metriche delle satire oraziane quando queste differenze hanno un'importanza stilistica. Il lavoro è accompagnato da numerose tabelle statistiche. Una presentazione piuttosto breve e schematica della metrica di Bernardo di Cluny ci è data nell'edizione già nominata di Katarina Halvarson. Troviamo anche un esame della versificazione di S. Pier Damiani collegato all'edizione di Margareta Lokrantz; da esso risulta che il poeta cardinale sapeva creare sia poesie accentuative che poesie quantitative, le quali non divergevano molto da quelle classiche. Norberg stesso infine ha esaminato la tecnica versificatoria di S. Agostino nel suo *Psalmus abecedarius contra partem Donati*³⁰.

CURSUS

Il lavoro del « seminario latino » di Stoccolma si è qualche volta svolto intorno alle clausole ritmiche nelle opere di autori medioevali. In questo si è seguita la linea e la metodologia presentate dallo svedese Harald Hagedahl in *La prose métrique d'Arno*. Uno dei membri del « seminario », Gudrun Lindholm, ha scelto come argomento della sua dissertazione uno studio sulla prosa ritmica — il *cursus* — nella letteratura epistolare della fine del Medioevo e dell'Umanesimo in Italia³¹. L'autrice si concentra su tre secoli — dal XIV al XVI — e basa i suoi risultati su un esame sia di epistole di contenuto profano sia di epistole pubblicate dalla cancelleria papale.

²⁷ D. NORBERG, *La récitation du vers latin*, in « Neuphilologische Mitteilungen », 4, LXVI (1965), pp. 496-508, e particolarmente pp. 505-506.

²⁸ *Studia Latina Holmiensia*, II.

²⁹ N.-O. NILSSON, *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, Stockholm 1952.

³⁰ D. NORBERG, *Ad sancti Augustini Psalmum abecedarium adnotationes*, in « Studi italiani di filologia classica », XXVII-XXVIII (1956), pp. 315-317.

³¹ G. LINDHOLM, *Studien zum mittellateinischen Prosarhythmus. Seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens*, Stockholm 1963 (*Studia Latina Stockholmiensia*, X).

Passiamo ad un altro campo, più specificamente linguistico, che occupa un posto di rilievo nella produzione di Dag Norberg: lo schiarimento di singoli fenomeni morfologici e sintattici ed il tentativo di spiegarli o almeno confrontarli con fenomeni paralleli nel greco antico o più spesso ancora nelle lingue moderne, soprattutto romanze. Norberg capisce l'importanza della conoscenza delle lingue moderne per la comprensione e l'interpretazione filologica dei testi latini. Un altro medievalista, Ludwig Traube, aveva detto³² che ogni scrittore medioevale è un problema a sè. Norberg cita questa espressione, ma obietta³³ che si può intravedere una certa continuità linguistica durante i primi secoli del Medioevo; soprattutto le fonti provenienti dalla Francia ci illustrano questo fatto. Esse ci dimostrano anche che la relazione tra lingua scritta e lingua parlata in questo periodo era più grande di quanto molti abbiano finora creduto. Nelle sue due opere *Syntaktische Forschungen* e *Beiträge zur spätlateinischen Syntax*³⁴, l'autore tratta alcuni problemi sintattici scelti nei testi del tempo di transizione e mette in generale come limite di tempo il rinascimento carolingio. Come esempio dei fenomeni considerati in questi lavori, si può nominare lo studio della storia della declinazione latina³⁵. Questa si è sviluppata in modo diverso in Gallia — dove si distinguono generalmente il *casus rectus* ed i *casus obliqui* — ed in Italia — dove l'influenza della lingua popolare ha creato una confusione tra il *casus rectus* e quelli *obliqui*. Specialmente interessante è il plurale della prima declinazione. Nel nominativo, la desinenza *-as* — che ha la sua origine nei dialetti italici — ha vinto di fronte alla desinenza *-ae* in Gallia; in Italia invece la desinenza *-e* è apparsa dopo che la *-s* finale era diventata muta. Eccezione fu la Campania dove *-as* rimase e continuò nel napoletano. Tra gli altri fenomeni trattati, si nota la ricerca intorno alla relazione tra participi come *suprascriptus*, *praedictus*, *praesens* e i pronomi dimostrativi e la propagazione dell'uso dei participi che prima era stato caratteristico soltanto nella lingua delle cancellerie e dei documenti³⁶. Un altro esempio di esplicazione di un fenomeno grammaticale ci è offerto nel breve articolo *Lat. rogitus, vocitus*³⁷, dove Norberg, confutando le teorie prima presentate e basandosi su un gran numero di esempi, arriva alla conclusione che le due forme participiali, le quali sono assai comuni nel Medioevo accanto alle forme classiche *rogatus* e *vocatus*, sono state create dai verbi intensivi *rogitare* e *vocitare* in analogia con p. es. *cubitare* - *cubitus*, *domitare* - *domitus*. Chiaro e convincente è anche l'esame della relazione tra la forma del presente *do* e quella del futuro *dabo* preferito già da Teodoro Prisciano intorno al 400³⁸. L'autore dichiara che l'uso di quest'ultima deriva dalla lingua parlata nella quale si era formato un nuovo paradigma *das, dat - dao, deam* in analogia con *fles, flet - fleo, fleam*. Al tempo di Prisciano si diceva *dao* ma si scriveva *do*. Prisciano scelse dunque la forma *dabo* per rendere la forma *dao* della lingua parlata. Un ultimo esempio di contributo alla soluzione di un problema grammaticale ci mostrerà il modo di lavorare di Dag Norberg. La costru-

³² L. TRAUBE, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911.

³³ D. NORBERG, *Syntaktische Forschungen* ecc., cit., p. 11.

³⁴ *Arbeten utgivna med understöd av Vilhelm Ekman's universitetsfond*, Uppsala, LI, Uppsala 1944.

³⁵ D. NORBERG, *Syntaktische Forschungen* ecc., cit., pp. 26 ss.

³⁶ D. NORBERG, *Beiträge zur spätlateinischen Syntax*, cit., pp. 70 ss.

³⁷ *In Language and Society. Essays Presented to Arthur M. Jensen on His Seventieth Birthday*, Copenhagen 1961, pp. 119-121.

³⁸ D. NORBERG, *Contributions à l'étude du latin vulgaire*, in *Hommages à Max Niedermann*, in « Collection Latomus », XXIII (1956), pp. 251-257.

zione francese *faire faire quelque chose à quelqu'un* e la sua origine ha suscitato l'interesse di molti scienziati ed anche quello di Norberg nel suo articolo « *Faire faire quelque chose à quelqu'un* ». *Recherches sur l'origine latine de la construction romane*³⁹. L'autore suppone che la costruzione sia nata in analogia con la costruzione *iubeo alicui facere aliquid*, la quale appartiene alla lingua parlata e della quale troviamo molti esempi nei testi latini del tempo imperiale.

LESSICOGRAFIA

Accanto alle ricerche di tipo morfologico e sintattico stanno gli studi lessicografici ed i dizionari veri e propri. Un lavoro molto utile in questo campo è stato pubblicato, nel 1962, da Lars Elfving: *Étude lexicographique sur les séquences limousines*⁴⁰. Egli ha esaminato un numero di sequenze in uso a Limoges nel X e nell'XI secolo. Queste sequenze appartengono dunque al tipo più antico, a quelle i cui versi generalmente finiscono in *-a*. L'autore comincia con un esame dei mezzi utilizzati dai poeti per ottenere la rima in *-a* — l'ordine delle parole, il vocabolario, l'uso diffuso di neutri, i cambiamenti di declinazione di alcuni aggettivi e participi. Elfving passa poi ad esaminare l'uso di parole poetiche e non poetiche nelle sequenze di Limoges e constata che i loro autori non avevano il senso del giusto valore dei vocaboli, anzi mescolavano indistintamente parole poetiche e parole appartenenti alla prosa. Dopo uno schiarimento sull'origine del grande numero di parole greche ed uno studio sull'aspirazione verso una *variatio sermonis* nelle poesie in questione, Lars Elfving dedica gli ultimi capitoli del suo libro ad una presentazione delle « *metaphores techniques* » — si tratta di termini mitologici, militari, politici e sportivi — e dei « *termes musicaux* » e della loro funzione nelle sequenze di Limoges.

Quelli che si sono occupati di testi medioevali provenienti dalla Svezia, hanno fino ad ora dovuto accontentarsi dell'aiuto dato dal piccolo dizionario di Hammarström⁴¹. Da qualche tempo però, Ulla Westerbergh sta lavorando con un dizionario più ampio che rimedierà a questa lacuna. Il dizionario, che porta il titolo *Glossarium till medeltidslatinet i Sverige* ossia *Glossarium Mediae Latinitatis Sueciae*⁴², è trilingue e dà le traduzioni sia in svedese che in tedesco. Di quest'opera è uscito nel 1968 il primo fascicolo; ne sono previsti in tutto dieci.

In relazione con i lavori di lessicografia nominati, si può notare l'usanza adottata da alcuni allievi di Norberg di aggiungere, alla fine delle edizioni, degli indici di parole molto dettagliati — *indices verborum* oppure *indices omnium verborum*. Questi indici sono di un'estrema utilità per gli studiosi di filologia medioevale ed è da sperare che anche altri editori di testi seguano l'esempio della scuola di Stoccolma.

La formazione di parole nuove in base a conclusioni etimologiche sbagliate, il cambiamento di senso di una parola per ambizione letteraria sono alcuni degli argomenti trattati nell'articolo norberghiano *Érudition et spéculation dans la langue latine médiévale*⁴³. Un esempio: l'avverbio *deinceps* era, si credeva, composto dalla preposizione *de* e da *inceps*. Ma il *de* della lingua parlata corrispondeva all'*ab* della lingua letteraria. Così si creava la parola *abinceps*. Sapendo poi che la lingua letteraria spesso

³⁹ In *Språkvetenskapliga sällskapet i Uppsala förhandlingar*, 1943-1945, pp. 65-106.

⁴⁰ *Studia Latina Stockholmiensia*, VII.

⁴¹ M. HAMMARSTRÖM, *Glossarium till Finlands och Sveriges latinska medeltidsurkunder*, Helsingfors 1925.

⁴² Editò dalla Kungl. Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien, Stockholm.

⁴³ In « *Archivum latinitatis medii aevi* », XXII (1952), pp. 5-16.

aveva parole semplici là dove la lingua parlata preferiva parole composte, si formava anche la parola *inceps*.

CRITICA DEL TESTO

Abbiamo parlato dei contributi di Stoccolma alle ricerche intorno alla versificazione, ai problemi di carattere morfologico e sintattico ed alla lessicografia. Questi diversi studi servono poi come base per la critica del testo. Come miglior esempio di come possono essere utilizzati, desidero ancora una volta nominare *La poésie latine rythmique du haut moyen âge* di Dag Norberg⁴⁴. In quest'opera, l'autore analizza un gruppo di poesie ritmiche del tempo merovingio e carolingio, dal punto di vista linguistico, stilistico e metrico. Partendo dalle lingue romanze, l'autore propone delle congetture che spesso vengono a provare il luogo di origine delle poesie; in alcuni casi Norberg dimostra anche come una forma che sembra impossibile può essere l'unica giusta ed anzi in base ad essa si sia in grado di provare da quale regione proviene la poesia. Una volta provata la sua origine, egli cerca di trovarne l'autore e, se ciò riesce, di ricostruire le sue fonti ed eventualmente il modello della poesia in questione. Quanto al carme *Ante secula et mundi principio*⁴⁵ di un certo *Theofridus*, p. es., egli dimostra che non è stato imitato direttamente da un senario quantitativo ma da un altro carme ritmico ed inoltre che la fonte principale è il *De civitate Dei* di S. Agostino. Norberg suppone che *Theofridus* sia identificabile con il monaco di Luxeuil che visse nel VII secolo e fu abate di Corbie. L'autore scopre che nella biblioteca di Corbie esisteva, nel VII secolo, un manoscritto contenente il *De civitate Dei*; ma che vi esisteva anche un altro codice contenente la *Historia Francorum* di S. Gregorio di Tours insieme ad alcune poesie ritmiche. Un esame linguistico, stilistico e metrico dimostra che una di esse è stata scritta dallo stesso *Theofridus* o almeno proviene dal suo ambiente. Dallo studio di Norberg viene man mano posta in luce la figura di *Theofridus* e le sue preferenze letterarie vengono ricostruite in base alle fonti della sua poesia.

La pubblicazione con la quale Dag Norberg ha ottenuto la sua libera docenza tratta il registro delle lettere di S. Gregorio Magno⁴⁶, considerato dall'autore come l'ultimo rappresentante della letteratura latina classica⁴⁷. Questa pubblicazione è stata seguita da un secondo volume, pubblicato alcuni anni dopo, sullo stesso argomento⁴⁸. Norberg parte dall'edizione fatta dagli studiosi tedeschi Paul Ewald e Ludwig Hartmann nei *Monumenta Germaniae Historica, Epist.* I-II. S. Gregorio stesso divise le lettere scritte tra il 590 ed il 604 in 14 libri, i quali furono conservati nell'Archivio Lateranense ma poi andarono dispersi. Sono rimaste 3 collezioni di lettere tramandateci in copie del registro originale. Il merito di Ewald e Hartmann consiste appunto nell'aver individuato queste 3 collezioni. Ma il loro lavoro ha molte lacune soprattutto dal punto di vista paleografico. Norberg aggiunge 30 nuovi codici a quelli nominati nell'edizione ed esamina criticamente la relazione tra tutti i codici, divi-

⁴⁴ Cfr. *supra*, p. 374.

⁴⁵ N. XL nell'edizione di Strecker.

⁴⁶ D. NORBERG, *In registrum Gregorii Magni studia critica. Commentatio academica*, Uppsala 1937 (*Uppsala Universitets Årsskrift*, 1937, 4).

⁴⁷ V. p. es. D. NORBERG, *Le développement du latin en Italie de saint Grégoire le Grand à Paul Diacre*, cit., pp. 485 ss.

⁴⁸ D. NORBERG, *In registrum Gregorii Magni studia critica*, II, Uppsala 1939 (*Uppsala Universitets Årsskrift*, 1939, 7).

dendoli in gruppi a seconda che l'ordine originale delle lettere è conservato o meno. L'autore entra poi anche nella questione della composizione delle lettere e della formazione del registro e conclude che S. Gregorio in generale dettava le sue lettere ad un *notarius* il quale poi, basandosi sulle note fatte, formava le lettere autentiche. Nel costituire il registro, i *notarii* si servivano sia delle lettere autentiche sia delle note di esse. Le ricerche che hanno portato a questa conclusione hanno importanza anche per dare un'immagine della lingua e dello stile di S. Gregorio o come dice l'autore stesso: « Ad sermonem autem Gregorii Magni cognoscendum haec quaestio, quam de codicibus institimus, non sine lucro mihi fuisse videtur. Namque . . . nonnulla verba Gregorii vindicavimus, quae antea incognita fuerunt . . . Similiter multas novas vel insolitas verborum formas attulimus . . . »⁴⁹.

STUDI LETTERARI

Pochi degli allievi di Dag Norberg hanno scelto argomenti letterari per le loro pubblicazioni. L'ha fatto Tore Janson nella sua dissertazione: *Latin Prose Prefaces. Studies in Literary Conventions*⁵⁰. Janson studia qui i modi di pensiero e di espressione nelle prefazioni ad opere scritte in prosa dal periodo preclassico fino all'inizio del Medioevo. L'autore dimostra come man mano furono create delle convenzioni quanto alla forma delle prefazioni e quali erano queste convenzioni nei vari generi di letteratura.

Nel campo della letteratura medioevale troviamo la dissertazione pubblicata da Ritva Jonsson con il titolo: *Historia. Études sur la genèse des offices versifiés*⁵¹, nella quale l'autrice si muove in gran parte sul terreno della storia della letteratura e della storia della liturgia.

STUDI POPOLARI

Norberg si rivolge ad un pubblico svedese — e più vasto — nel suo articolo: *Kretsen kring Symmachus och de kulturella strömningarna i Rom under 300-talet e. Kr.*⁵². La vita culturale nella Roma del 300 d.C. ha un'impronta ed una forza particolari date dal fatto che la città aveva perso il suo carattere di metropoli mondiale per ridiventare latina. Si cercava di conservare l'antica cultura pagana. Uno dei protagonisti di questo mondo romano era il prefetto della città, Symmachus, che ci ha lasciato delle lettere, le quali danno un'immagine di questo periodo nel quale viene posta la base della scienza filologica e nel quale rinasce l'interesse per autori come Giovenale, Marziale, Apuleio. È questo un periodo nel quale i pagani esercitano una notevole influenza sui cristiani dal punto di vista culturale.

Anche in alcuni altri scritti di contenuto classico letterario, Norberg si rivolge ad un cerchio più vasto e non esclusivamente filologico, e cioè in *Processen mot Caelius och Ciceros försvarstal*⁵³ del 1960 e in *Horatius' sista lyriska diktning*⁵⁴ del 1945. Il punto di partenza di quest'ultimo studio sono il quarto libro delle odi di Orazio ed il *Carmen saeculare*; l'autore studia il cambiamento della posizione di Orazio di

⁴⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁰ *Studia Latina Stockholmiensia*, XIII.

⁵¹ *Ibid.*, XV.

⁵² In *Svenska Humanistiska Förbundet*, LVIII. *Jubileumsskrift*, 1947, pp. 82-101.

⁵³ *Ibid.*, LXIX.

⁵⁴ *Ibid.*, LVII.

fronte ad Augusto come risulta dalle odi e l'influenza di Virgilio su di lui; nell'ultima collezione delle odi, il poeta svela il suo interesse per Pindaro e la dipendenza da questo poeta, con la grande differenza che le poesie di quest'ultimo sono frutto di improvvisazione mentre quelle di Orazio sono il risultato di un lavoro accurato e faticoso⁵⁵. Nell'ultima collezione di poesie, è un uomo vecchio che ci viene incontro, un uomo che si è avvicinato alla religiosità tipica del periodo augusteo. Norberg esclude che il poeta avrebbe scritto queste odi esortato da Augusto; il suo carattere sincero ed indipendente gli avrebbe impedito di scrivere qualcosa di cui non era convinto.

La scuola di Stoccolma ha anche preso il compito di diffondere l'interesse per la latinità e per il mondo classico-medioevale in un pubblico più vasto. Un'allieva di Norberg, Ritva Jonsson, si è incaricata di scrivere un corso di latino, chiamato *Tempus Latinum. Levande latin*, da presentare alla radio svedese; il corso con l'autrice come insegnante fu dato nella primavera del 1968 ed ebbe grande successo. Dag Norberg ha presentato la letteratura latina nel primo tomo della *Bonniers allmänna litteraturhistoria*, un'opera enciclopedica uscita dal 1959.

I piani di studio per il latino del nuovo liceo classico svedese sono stati radicalmente cambiati. Un'attenzione particolare viene dedicata alla storia della cultura del mondo latino, il che esige un nuovo tipo di libri scolastici in sostituzione a quelli già in uso. Norberg ed un membro del « seminario latino » di Stoccolma, Olof Marcusson, hanno elaborato un libro adattato al nuovo liceo, contenente testi rappresentativi dal periodo classico fino al 1900⁵⁶. In questi tentativi di conformarsi ad una nuova situazione bisogna vedere una volontà di rinforzare la posizione degli studi di latino nei licei e conseguentemente anche alle università.

Ho cercato di dare un quadro dei campi della filologia latina, nei quali lavorano Dag Norberg ed i suoi allievi. Come abbiamo visto, l'aspetto linguistico è abbastanza predominante nelle pubblicazioni di questa scuola, particolarmente in quelle che riguardano il Medioevo. Ma se esaminiamo gli scritti di Norberg stesso, ci accorgiamo subito che questa circostanza non esclude affatto un vivo interesse ed una vasta conoscenza del mondo e dei valori che si nascondono dietro ai testi. Norberg è sensibile alla bellezza della forma e dello stile ma anche al messaggio della letteratura. Basta ricordare l'articolo *L'hymne ambrosien*⁵⁷ ed i suoi due scritti sulle odi oraziane⁵⁸. Le pubblicazioni di Dag Norberg si distinguono per una ammirevole chiarezza e semplicità e le conclusioni a cui arriva sono il risultato di una combinazione di rigoroso metodo scientifico, grande erudizione e buona intuizione. L'autore entra volentieri su questioni di principio: ne *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, p. es., pone la questione del metodo secondo il quale si devono pubblicare testi come quelli scelti come esempio nel libro. Norberg raccomanda l'edizione critica invece di quella diplomatica — proposta da Strecker —, la quale viene definita come « une sorte de défaitisme scientifique »⁵⁹. Nel suo *In registrum Gregorii Magni studia critica*, II, Norberg dimostra e discute il procedimento della scelta dei codici sui quali basare un apparato critico e lo stemma relativo. Dag Norberg è ormai un nome conosciuto per tutti quelli che si occupano di filologia classica e medioevale ed ha un vasto campo

⁵⁵ Norberg ha studiato la dipendenza di Orazio da Pindaro in un'ode precedente, la I, 1, nel suo articolo *L'Olympionique, le poète et leur renom éternel. Contribution à l'étude de l'ode I, 1 d'Horace*, in *Uppsala Universitets Årsskrift*, 1945, 6, pp. 1-42.

⁵⁶ O. MARCUSSON-D. NORBERG, *Med lärde på latin. En kulturhistorisk läsebok*, Stockholm 1967.

⁵⁷ V. *supra*, nota 23.

⁵⁸ V. *supra*, pp. 378-379, con nota 55.

⁵⁹ D. NORBERG, *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, cit., p. 60.

di lavoro davanti a sè, sia sul piano internazionale — tra l'altro come presidente della « Fédération internationale des associations d'études classiques » (FIEC) — sia sul piano nazionale — come titolare della cattedra di lingua e letteratura latina all'Università di Stoccolma e come editore della ben conosciuta collezione *Studia Latina Stockholmiensia*, ai quali due compiti tornerà quando avrà finito l'attività che ora assorbe tutto il suo tempo, e cioè l'incarico di dirigere l'Università di Stoccolma come rettore magnifico.

* * *

IL POETA SVEDESE HJALMAR GULLBERG

SUNTO. — L'autrice espone, con frequenti citazioni testuali, i motivi centrali, che hanno dato risalto alla lirica del poeta svedese contemporaneo Hjalmar Gullberg, un interprete raffinato dei vari interessi e delle molte inquietudini, scaturite nella società europea fra le due guerre mondiali.

Hjalmar Gullberg è senza dubbio uno dei più stimati poeti svedesi del 1900. Presso il pubblico colto egli ha avuto, a partire dalla metà degli anni '30, una solida reputazione, tanto che le sue opere hanno oramai una stabile collocazione nelle antologie. Gli storici della letteratura hanno cominciato ad interessarsi in misura crescente alla sua rimarchevole vocazione di poeta. Olle Holmberg ci ha dato uno stupendo ritratto di Gullberg ⁽¹⁾ e Carl Fehrman ha definito le linee essenziali nelle opere del poeta e ha inoltre interpretato alcuni motivi centrali ⁽²⁾. Nuovi studi non tarderanno a lungo. Si può essere certi che molte delle poesie di Gullberg rimarranno come « letteratura viva », quando parecchie opere della variopinta letteratura del 1900 saranno dimenticate.

Alcuni eventi dell'infanzia e della gioventù di Hjalmar Gullberg hanno avuto particolare importanza per la sua attività poetica. Appena nato (a Malmö nel 1898), i genitori lo affidarono a una famiglia di operai: rari gl'incontri col figlio. Questa situazione fu, più tardi, per il poeta un motivo di continua meditazione sulla propria origine e

⁽¹⁾ O. HOLMBERG, *Hjalmar Gullberg. En vänbok*, Stockholm 1969 (prima ed. 1966).

⁽²⁾ C. FEHRMAN, *Hjalmar Gullberg*, Stockholm 1967 (prima ed. 1958).

sul proprio posto nella società, pensieri che, direttamente o indirettamente, ritornano nelle opere letterarie (3). Fehrman ha trattato la questione con molta finezza nella biografia già nominata (4).

Un altro momento importante per lo sviluppo del poeta fu determinato dal trasferimento nella vicina città di Lund, dove compì gli studi universitari. Vi rimase oltre quindici anni. Durante questo periodo ebbe la fortuna di avere, tra i suoi maestri, professori di fama internazionale: così studiò latino sotto la guida di Einar Löfstedt, archeologia e antichità greche e romane sotto la guida di Martin P: son Nilsson e storia della letteratura sotto la guida di Albert Nilsson (il grande conoscitore della corrente platonica nella letteratura romantica svedese) e di Fredrik Böök, ricercatore valoroso in vari campi. Anche la cerchia degli amici lundesi ebbe un'influenza stimolante sul carattere e sull'evoluzione del giovane Gullberg; in questa cerchia troviamo tra gli altri Olle Holmberg che lo aiutò a superare i dubbi sulla propria vocazione poetica; Ivar Harrie, traduttore, critico e più tardi capo redattore del quotidiano *Expressen*; Frans G. Bengtsson, poeta, autore del romanzo dei vichinghi *Röde Orm* ma anche di specifici saggi letterari; Algot Werin, conoscitore di Esaias Tegnér e di Goethe, e più tardi professore di storia della letteratura all'Università di Lund, ed infine Ingvar Andersson, più tardi *riksarkivarie* (archivista del regno). Molti di questi giovani collaborarono al giornale goliardico *Lundagård*, appena fondato (5), un giornale che ha sempre avuto importanza quanto a stile di vita, evoluzione di risorse poetiche, arte della rima. Questo ambiente di studio fu caratterizzato dall'atmosfera generale degli anni immediatamente seguenti la prima guerra mondiale.

(3) Vd. p. es. *Underskrift* («Firma») in *Kärlek i tjugonde seklet*, *Främlingsskapet* («L'estraneità») in *Att övervinna världen* e *Som den första människan* («Come il primo uomo») in *Dödsmask och lustgård*.

(4) C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 10 sgg.

(5) Per la data di fondazione - 1920 - questo giornale è il primo del genere in ordine di tempo esistente in Svezia. Fu questo giornale che ospitò la poesia di debutto di Gullberg, *Till den klassiska hunden* («Al cane classico»), pubblicata appunto nel 1920 con il nome di *Orfeus*. Nella cerchia formatasi intorno al giornale *Lundagård* si coltivava volentieri la tradizione dello «spex». Per la definizione della parola «spex», cfr. E. WESSÉN, *Våra ord, deras uttal och ursprung*, Stockholm 1966, p. 401: «(parodiskt lustspel, uppfört av studenter): i studentspråket uppkommen förkortning av lat. *spectaculum* skådespel...».

Si credeva nella pace. Ci si poteva dedicare a studi particolari. Il nuovo interesse all'analisi psicologica e ai sentimenti legati a complessi d'inferiorità non disturbava in alcun modo gli accademici di Lund. Essi furono invece minacciati in parte da un certo provincialismo, dal quale Gullberg però rimase abbastanza indenne per due motivi: i suoi studi (lingue classiche e mondo classico) avevano sviluppato in lui un interesse che rimase costante per tutta la vita; i numerosi viaggi in altri paesi lo rendevano « europeo » più che svedese (6). Secondo Holmberg (7), Hjalmar Gullberg amava la Scania, la provincia nativa, ma l'unico posto al mondo che poteva ispirargli una specie di patriottismo locale era Place de l'Odéon a Parigi.

Hjalmar Gullberg prese coscienza della sua vocazione poetica relativamente tardi, soltanto negli anni '30. In questo periodo anche la sua situazione esterna cambiò: lasciò Lund e l'ambiente universitario e si trasferì a Stoccolma — vi sarebbe poi rimasto fino alla sua morte nel 1961 — dove un altro suo grande interesse, quello per il teatro, lo indusse ad accettare, prima un incarico come consulente letterario presso il Dramatiska Teater e, poi, la nomina a direttore del Teatro della Radio (1936-1950). Con quest'ultimo compito Gullberg divenne il responsabile dei programmi teatrali durante l'ultima guerra mondiale, programmi improntati ad una velata ma chiara propaganda antinazista (8).

Gullberg era oramai diventato un poeta conosciuto e stimato, il che fu sanzionato tra l'altro da due grandi riconoscimenti: nel 1944 la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Lund lo nominò dottore honoris causa (« Filosofie hedersdoktor »), mentre, nel 1940, era stato eletto membro dell'Accademia svedese, come successore di Selma Lagerlöf. Per la prima occasione Gullberg scrisse la bella poesia *Ungdomsstaden* (« La città della gioventù ») (9), nella quale esalta l'importanza che Lund ha avuto per lui:

(6) Cfr. l'ultima strofa della poesia *Fädernestad* (« Città natale ») in *Andliga övningar*.

(7) O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 13 sg.

(8) Per la tendenza antinazista nell'opera poetica di Gullberg, cfr. particolarmente le due raccolte *Att övervinna världen* (1937) e *Fem kornbröd och två fiskar* (1942).

(9) Stampata nel quotidiano *Svenska Dagbladet* il 1° giugno 1944.

I årens skymning sänktes ungdomsstaden.
 Där bodde vänner. Man blev skild från dem.
 Tillbaka vrids ej tiden, vänds ej bladen
 i livets bok - men hjärtat hittar hem.
 Än lyser lampan mig från mitt studentrum.
 Med vårens stjärna brann den i förbund.
 Jag samlar minnets strålar i ett centrum,
 som brinner av ungt liv och heter Lund (10).

Quanto alla posizione di Gullberg nell'interno dell'Accademia, essa sarà giustamente esaminata, quando, a distanza di tempo, potremo vederla nella esatta prospettiva. E' certo che egli ebbe una grande influenza sull'elezione dei nuovi membri del consesso e sulla designazione dei premi Nobel di letteratura.

Olle Holmberg nel suo libro (11) ha dato un ritratto dettagliato dell'amico Gullberg, come si presentava in questo periodo: era mite e aveva mani sottili che si posavano leggermente sulla carta quando scriveva. Non usava mai i gomiti per farsi avanti e, se qualcuno lo urtava, sorrideva e si ritirava. Aveva capelli scuri, pelle scura ed occhi grandi. Aveva una bella voce melodiosa. Non usava mai parole sconvenienti. Gullberg era una di quelle persone che hanno difficoltà a districarsi nelle piccole questioni pratiche, il classico tipo del poeta. D'altra parte, il suo abbigliamento era curato, più tardi perfino elegante. La sua casa di scapolo era molto ordinata e tradiva una certa tendenza alla pedanteria.

Il tipo di scrittore rappresentato da Hjalmar Gullberg si può così delineare: è l'intellettuale sensibile alla cultura, con un'autentica inclinazione verso la mistica, ma anche verso l'umorismo (12). Le sue

(10) Trad.: « Nel crepuscolo degli anni si immergeva la città della gioventù. / Vi abitavano amici. Uno fu separato dagli altri. / Il tempo non viene tratto indietro, i fogli del libro della vita / non vengono rivoltati — ma il cuore trova la strada che porta a casa. / Ancora mi riluce la lampada dalla mia camera di studente. / Essa brillava in accordo con la stella della primavera. / Io raccolgo i raggi del ricordo in un centro / che arde di giovane vita e si chiama Lund ». - Si paragoni questo omaggio a Lund con la poesia *Lund* scritta da un altro membro dell'Accademia svedese, Anders Österling. La poesia di Österling fa parte della raccolta *Idyllernas bok* (« Il libro degli idilli ») del 1917.

(11) O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 10 sgg.

(12) Vd. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 70 sg.

raccolte di poesie meritano un'attenzione particolare poiché valgono a introdurre direttamente nel mondo di pensiero dell'autore (13).

Nel 1927 uscì la sua prima raccolta chiamata *I en främmande stad* (« In una città straniera »). È il viaggiatore Gullberg che sceglie questo titolo, il poeta per cui i viaggi erano uno stimolo necessario, l'uomo che — come dice Fehrman (14) — si sentiva imparentato con gli zingari, il popolo nomade per eccellenza.

Due anni più tardi, nel 1929, Gullberg pubblicò la raccolta *Sonat* (« Sonata »). Il poeta aveva un temperamento profondamente musicale e l'impulso per molte delle sue opere può essere trovato nelle grandi composizioni musicali, soprattutto di Wagner. La raccolta *Sonat* è costruita come una sonata di violino, strumento che il poeta stesso conosceva.

Nel titolo del libro *Andliga övningar* (« Esercizi spirituali »), uscito nel 1932, troviamo per la prima volta un'allusione all'inclinazione del poeta verso il cristianesimo. Si ricorda l'opera omonima di S. Ignazio di Loyola. Intonazioni cristiane tornano più tardi nei titoli delle due raccolte *Att övervinna världen* (« Superare il mondo ») del 1937 e *Fem kornbröd och två fiskar* (« Cinque pani e due pesci ») del 1942.

L'amore occupa un ampio spazio nelle opere di Hjalmar Gullberg e soprattutto nella raccolta *Kärlek i tjugonde seklet* (« Amore nel secolo ventesimo ») del 1933.

Nel 1935 venne poi il libro *Ensamstående bildad herre* (« Signore privo conoscenze, colto »), il cui titolo richiede una spiegazione particolare.

Il poeta era un attento lettore degli annunci sui quotidiani, e tra l'altro anche degli annunci matrimoniali. Questi ultimi, sui giornali svedesi, cominciano molto spesso con « Signore privo conoscenze, colto, cerca . . . », un'espressione tanto comune che è diventata banale. Hjalmar Gullberg con il suo senso di umorismo l'ha applicata a se stesso; egli si sentiva, al tempo della pubblicazione della raccolta, veramente come un uomo solo . . . e colto; egli stava per lasciare Lund, la Scania e la cerchia degli amici, per trasferirsi in un ambiente completamente nuovo. In questo senso il titolo perde la sua allusione originale e prende un

(13) Per una bibliografia dettagliata delle opere di Gullberg, vd. O. WANGSON, *En Hjalmar-Gullberg-bibliografi*, Stockholm 1958. Il libro — che è stampato soltanto in sei copie in bozza — elenca anche molte traduzioni eseguite da Gullberg.

(14) Vd. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 53 sg.

significato più profondo. La raccolta porta anche il sottotitolo *Tragikomisk vers.*

Tra gli ultimi libri di Gullberg troviamo *Terziner i okonstens tid* (« Terzine nel tempo della non-arte ») ⁽¹⁵⁾ del 1958. Il poeta sente che il tempo ed il gusto letterario lo stanno superando, e in quel momento sceglie il metro caro a Dante per esprimere il suo messaggio. Åke Janzon fa però osservare, in una recensione pubblicata lo stesso giorno in cui uscì la raccolta ⁽¹⁶⁾, che al titolo non corrisponde interamente il contenuto e che la raccolta soprattutto ha valore quale riflesso della personalità del poeta e dell'energia poetica in un periodo di rivalutazione.

Meno chiara sembra la scelta del titolo dell'ultima raccolta di Gullberg, *Ögon, läppar* (« Occhi, labbra »), che fu pubblicata nel 1959. Le poesie che ne fanno parte sono state scritte durante una fase estremamente difficile della vita del poeta; egli era stato colto da una grave malattia alla gola e dovette trascorrere un lungo periodo nel polmone d'acciaio, dal quale comunicava con Greta Thott — la compagna dell'ultima parte della sua vita che lo curava instancabilmente — mediante fogli scritti e segni. Probabilmente il titolo allude a questa forma di comunicazione.

L'opera poetica di Hjalmar Gullberg abbraccia interessi molto vasti. Erik Hjalmar Linder riassume così la personalità del poeta ed il messaggio della sua opera: « Nella combinazione di scetticismo del dopoguerra e di devozione priva di un solido fondamento, egli è un interprete dell'uomo moderno e le sue poesie trattano la lotta dell'uomo per la propria anima » ⁽¹⁷⁾. Possiamo distinguere, tra gli altri, cinque motivi particolarmente interessanti nella poesia di Gullberg: l'antichità, l'amore, il mondo e il modo di vivere dell'« adjunkt » Örtstedt, la politica e la religione. La novità in Gullberg è, si può dire, la maniera con la quale affronta il motivo religioso, motivo che è presente in tutta la sua lirica. Tornerò sull'argomento, ma vorrei, prima, soffermarmi su altre tipiche sfere d'interessi di Gullberg. Nello studio che segue non mi atterrerò strettamente all'ordine cronologico.

⁽¹⁵⁾ La parola *okonst* non esiste nello svedese ma è stata creata dal poeta come più espressiva della combinazione *utan konst* = « senz'arte ».

⁽¹⁶⁾ Cfr. *Svenska Dagbladet* del 28 ottobre 1958.

⁽¹⁷⁾ SCHÜCK-WARBURG, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3 uppl., VIII: *Fyra decennier av nittonhundratalet av Erik Hjalmar Linder*, Stockholm 1949, p. 578.

La poesia di Hjalmar Gullberg s'ispira alla tradizione classica, svedese ed europea. E qui troviamo una prima cerchia di motivi: Gullberg come viaggiatore e cultore dell'antichità classica è autore della famosa poesia *Vid Kap Sunion* (« Presso il Capo Sunion »), che conclude la raccolta *Kärlek i tjugonde seklet*:

Detta är havet, ungdomskällan,
Venus' vagga och Sapphos grav.
Spegelblankare såg du sällan
Medelhavet, havens hav.

Lyft som en lyra mot arkipelagen
skimrar Poseidontemplets ruin.
Pelarraden, solskenstvagen,
spelar den eviga havsmelodin.

Seglande gäst på förbifärden,
lyssna till marmorlyrans musik!
Full av ruiner finner du världen.
Ingen i skönhet är denna lik.

Ej mer jublas det här och klagas
inför havsgudens altarbord.
Nio pelare blott är hans sagas
ännu bevarade minnesord.

Mätte det verk du i mänskors vimmel
skapar från morgon- till aftonglöd,
stå som en lyra mot tidens himmel,
sedan du själv och din gud är död! ⁽¹⁸⁾

(18) Trad.: « Questo è il mare, la fonte della giovinezza, / la culla di Venere e tomba di Saffo. / Raramente hai visto il Mediterraneo, / il mare dei mari, così lucido come uno specchio. - Erette come una lira sullo sfondo dell'arcipelago, / brillano le rovine del tempio di Poseidone. / Il colonnato, lavato dal sole, / suona l'eterna melodia del mare. - Tu, ospite navigatore che passi, / ascolta la musica della lira di marmo! / Trovi il mondo pieno di rovine. / Nessuna è uguale a questa in bellezza. - Non si esulta e non ci si lamenta più qui / dinanzi alla tavola d'altare del dio del mare. / Soltanto nove colonne sono le parole del ricordo / ancora conservate della sua leggenda. - Che l'opera che tu crei nella folla degli uomini / dallo splendore del mattino a quello della sera, / stia come una lira sullo sfondo del cielo del tempo, / quando tu stesso e il tuo dio sarete morti! ».

Gullberg aveva studiato lingua e letteratura greca a Lund e aveva eseguito numerose traduzioni di opere classiche greche. Per lui il mondo antico greco era sempre stato vivo, e questo interesse fu reso ancor più intenso all'inizio degli anni '30, quando compì il suo primo viaggio in Grecia (19). Il poeta, entusiastico dal paese, visitò secondo gli itinerari tradizionali gli incantevoli resti del tempio di Poseidone a Capo Sunion, il tempio che già era servito da faro e punto di riferimento ai marinai antichi in viaggio lungo le coste dell'Attica e che era sempre stato lodato per la sua pura bellezza. Dopo il suo rientro in Svezia, egli dettò la poesia, nella quale ha rievocato alla memoria l'immagine delle nove colonne sulla roccia isolata. Queste colonne che hanno resistito alla distruzione diventano per il poeta un simbolo della poesia che non morrà.

Il viaggio in Grecia ha lasciato tracce anche in altre poesie, in *Med skygga fingertoppar* (« Con le timide punte delle dita ») (20) che rievoca una visita ad Olimpia, ed in *Heroisk afton* (« Serata eroica ») (21), nella quale raffigura la città di Tirinto come dimora di Eracle:

En grekisk skymning, full av syn och röster.
Mörk ligger redan Tiryns' borg i öster (22).

Più tardi, nel 1954, Gullberg poté intraprendere un secondo viaggio in Grecia, e con questo crebbe il suo interesse per la letteratura greca moderna.

Ma passiamo a un'altra sfera di motivi: le poesie d'amore hanno un rilievo assai netto nell'opera di Hjalmar Gullberg. Il poeta era molto incline alla bellezza femminile. Holmberg ha già illustrato delicatamente il momento dell'erotismo nell'opera poetica di Gullberg (23). Qui voglio soltanto nominare alcune delle poesie tratte dal ciclo *Kärleksroman* (« Romanzo d'amore »), in *Kärlek i tjugonde seklet*, e dal

(19) Vd. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 168 sgg.

(20) In *Dödsmask och lustgård* (« Maschera di morte e giardino del piacere ») del 1952.

(21) In *Kärlek i tjugonde seklet*.

(22) Trad.: « Un crepuscolo greco, pieno di vedute e voci. / Il castello di Tirinto sta seuro all'est ».

(23) Vd. O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 62 sgg. Cfr. anche C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 140 sgg.; E. HJ. LINDER, *op. cit.*, p. 573 sg.; L. GÖTHBERG, *Hjalmar Gullberg och hans värld*, Stockholm 1943, pp. 45 e 47 sgg.

ciclo *Paradismyt* (« Mito paradisiaco »), in *Dödsmask och lustgård*. Lo sfondo di tutti e due i cicli è il Mediterraneo; essi sono nati sotto l'influenza di una vera esperienza, il che spiega l'intensità di alcune delle poesie. Gullberg può essere estremamente realistico come poeta d'amore. Si pensi p. es. alla terza poesia di *Kärleksroman*:

Romeo, Julia, Isolde, Tristan
 var mer i våra farföräldrars smak.
 Vi har satt romantik på svarta listan.
 Släpp luft och ljus i unkna sovgemak!

Vi vet att kärlek i augusti månad
 kan bära frukt i maj på en klinik.
 En ny generation har ersatt trånad
 och pryderi med saklig erotik ⁽²⁴⁾.

con il suo contenuto naturalistico e le sue rime ardite: almeno tali dovevano essere considerate dai lettori degli anni '30. Ma nonostante la esclamazione «Noi abbiamo messo il romanticismo sulla lista nera», il poeta usa egli stesso spesso e volentieri delle intonazioni che si possono definire romantiche. Vediamo la seconda poesia di *Paradismyt* che inizia:

Som Eva i lustgårdens gryning
 kommer du nyutslagen, min vandrande lilja,
 förd till mitt läger av en osynlig hand ⁽²⁵⁾.

Dal 1953 il legame tra Gullberg e Greta Thott — la donna che gli sarebbe stata di sostegno durante la lunga malattia — si approfondì; le poesie d'amore che fanno parte delle ultime due raccolte *Terziner i okonstens tid* e *Ögon, läppar* rivelano questo nuovo sentimento su uno sfondo di armonia e pace: *Stellaria* in *Terziner i okonstens tid* e *Det stod i brevet* (« Era scritto nella lettera ») in *Ögon, läppar*.

⁽²⁴⁾ Trad.: « Romeo, Giulietta, Isotta, Tristano / rispondevano più al gusto dei nostri nonni. / Noi abbiamo messo il romanticismo sulla lista nera. / Fa entrare aria e luce nelle camere da letto ammuffite! - Noi sappiamo che amore nel mese di agosto / può portar frutto a maggio in una clinica. / Una nuova generazione ha sostituito languore / e puritanesimo con erotismo realistico ».

⁽²⁵⁾ Trad.: « Come Eva, nell'alba del giardino del piacere, / vieni appena sbocciata, mio giglio errante, / portata al mio giaciglio da una mano invisibile ».

Nella raccolta *Ensamstående bildad herre* incontriamo un personaggio caro a Gullberg, il cui modo di vedere il mondo in parte corrisponde a quello dell'autore: è l'« adjunkt » (26) Örtstedt. Örtstedt è in fondo una figura un po' ridicola; ma ritroviamo la sua parte migliore anche in Gullberg stesso, l'uomo colto e modesto (27). E' un signore umile che ha una posizione di secondaria importanza nella società, ma che si dedica a studi profondi e a riflessioni ingegnose. Tenta di capire la filosofia di Kant, ma il tedesco del filosofo è pesante e l'« adjunkt » si addormenta sul tavolo. Nel sonno però egli riceve un pacco da Königsberg con il contenuto dichiarato: *Das Ding an sich* (28). Örtstedt legge il *Faust* di Goethe nella poesia scherzosa *Nattlig pudel* (« Barboneino notturno »). La poesia comincia: *Pudel vid husknuten tjuter* con una frase che l'amico di Gullberg Ivar Harrie aveva usato per insegnare il suono svedese di *u* ai suoi studenti all'Università di Greifswald (29). Örtstedt, che non appartiene certo alla cerchia di quelli che hanno sempre successo, agli efficienti, fa le sue riflessioni sulle persone di questa categoria, quando, sdraiato sull'erba di una collina, le vede passare nelle loro grandi macchine:

Med manlig uppsyn sitta de vid ratten,
slättkammat folk som sover gott om natten (30).

La modestia di Örtstedt può addirittura indurre il poeta Gullberg a fare rima con la parola *mindervärdighetskomplex* (« complesso di inferiorità ») (31). La più bella descrizione di Örtstedt in questa raccolta, dove la comicità è prevalente, si delinea quando il suo uomo arriva ai Campi Elisi:

(26) « Adjunkt » = insegnante (munito almeno di laurea) nella scuola media; « lektor » = insegnante (spesso munito di diploma di perfezionamento o più), nel ginnasio e nel liceo.

(27) Cfr. p. es. *Sista övningen* (« L'ultimo esercizio ») in *Att övervinna världen e Till en näktergal i Malmö* (« Ad un usignuolo a Malmö ») in *Fem kornbröd och två fiskar*.

(28) La poesia *Tinget i sig* (« La cosa in sé »).

(29) Vd. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 83.

(30) La poesia *Söndagsfirande* (« Celebrazione domenicale »). - Trad.: « Con aspetto virile sta seduta al volante, / gente con i capelli pettinati lisei che dorme bene la notte ».

(31) Nella poesia *När domsbasunerna...* (« Quando le trombe del giudizio... »).

O, evighetsurets vridning
från midnatt till morgonglöd!
Om denna framåtvridning
står falskt i en jordisk tidning,
att Örtstedt, adjunkt, är död ⁽³²⁾.

Un altro personaggio in posizione ancora più subordinata di quella di Örtstedt, ma con caratteristiche simili a quelle dell'«adjunkt», è il postino di campagna. Questa figura è il protagonista della poesia forse più conosciuta di Gullberg, *Den tänkande lantbrevbäraren* («Il postino di campagna pensante») ⁽³³⁾, messa in musica da Gunnar Turesson. E' una descrizione idillica del postino che riflette su come il destino possa essere diverso, talora è un messaggero che si sente come Mercurio, ma che qualche volta vorrebbe anche agire.

Nel 1941 la posizione politico-militare della Svezia era critica. Si temeva che i Tedeschi estendessero l'occupazione della Scandinavia, oppure che gli Inglesi compissero qualche azione preventiva. I Tedeschi invece volsero le loro armate contro la Grecia. In questa occasione Hjalmar Gullberg scrisse la poesia *Död amazon* («Amazzone morta») ⁽³⁴⁾ — e con essa entriamo in una nuova sfera di motivi, quella delle poesie d'attualità. Dopo che la radio aveva dato notizia dell'assalto alle Termopili — era il 23 aprile 1941 —, fu letto l'annuncio di sparizione di Karin Boye ⁽³⁵⁾. La poesia comincia:

Svärd som fäktar mot övermakten,
du skall brytas och sönderslås!
Starka trupper ha enligt T.T.
nått Thermopyle, Greklands lås.
Fyrtiåriga Karin Boye
efterlyses från Alingsås.

⁽³²⁾ Nella poesia *De saligas ö* («L'isola dei beati»). - Trad.: «Oh, il giro dell'orologio dell'eternità / da mezzanotte allo splendore del mattino! / Per questa messa in avanti / sta scritto falsamente su un giornale terrestre / che Örtstedt, 'adjunkt', è morto».

⁽³³⁾ In *Att övervinna världen*.

⁽³⁴⁾ In *Fem kornbröd och två fiskar*.

⁽³⁵⁾ Karin Boye (1900-1941), creatrice di liriche tenere e autrice di romanzi, era fortemente legata a gruppi radicali, politici e sociali.

Mycket mörk och med stora ögon;
klädd i resdräkt, när hon försvann ⁽³⁶⁾.

Tutte le simpatie di Karin Boye non potevano non stare dalla parte dei Greci. Gullberg intreccia nella poesia il destino di lei con quello politico-militare. L'autrice fu trovata morta ed egli conclude:

För Thermopyle i vårt hjärta
måste några ge livet än.
Denna dag stiger ner till Hades,
följd av stolta hellenske män,
mycket mörk och med stora ögon
deras syster och döda vän ⁽³⁷⁾.

Comunque sia, l'anno 1941 passò; si ebbe un'estate di grazia e la Svezia non fu coinvolta nella guerra. Gullberg trascorse l'estate del 1942 nella cittadina di Falsterbo — situata là dove si incontrano l'Öresund ed il Mar Baltico — e scrisse la poesia *En sommar av nåd* (« Una estate di grazia ») ⁽³⁸⁾. Le due ultime strofe di questa poesia interpretano i sentimenti di Gullberg — che erano quelli dell'intero popolo — ed il suo desiderio di pace:

Då stjärnornas eviga sökarljus ⁽³⁹⁾
höll vakt över hav och hed,
vem bad ej i Sveriges rike
för sig och sitt hus
om fred?

⁽³⁶⁾ Trad.: « Spada che lotti contro la strapotenza, / tu sarai spezzata e rotta! / Secondo il T. T. (= Tidningarnas Telegrambyrå, che corrisponde all'ANSA italiana), truppe forti / hanno raggiunto le Termopili, chiavistello della Grecia. / Karin Boye, quarantenne. / è ricreata da Alingsås. - Molto scura e con occhi grandi; / vestita in abito da viaggio quando sparì. » - Gli ultimi due versi riproducono fedelmente la formula fissa degli annunci di sparizione della radio.

⁽³⁷⁾ Trad.: « Per le Termopili nel nostro cuore / alcuni devono ancora dare la vita. / In questo giorno scende nell'Ade, / seguita da fieri uomini ellenici, / molto scura e con occhi grandi / la loro sorella e amica morta ».

⁽³⁸⁾ In *Fem kornbröd och två fiskar*. Il titolo della poesia ricorda Isaia, 61, 2.

⁽³⁹⁾ *Sökarljus* = *Strålkastare* = « Riflettore ». La parola è un prestito tradotto della parola inglese *searchlight*, un termine di mestiere a cui è stato dato un significato più profondo e simbolico. La parola si trova anche nella poesia *Hälsning till Danmark* (« Saluto alla Danimarca »), stampata nel quotidiano danese *Politiken*, il 15 gennaio 1941, e poi in *Fem kornbröd och två fiskar*.

Kanoners eld och flygares dåd
 må finna en annan tolk.
 Jag tackar i år för den sommar,
 som skänktes av nåd
 vårt folk ⁽⁴⁰⁾.

Il Capo d'anno del 1942 dette occasione a molte riflessioni sui fatti avvenuti nell'anno precedente. Hjalmar Gullberg compose la poesia *Nyåret 1942* (« Capo d'anno 1942 ») ⁽⁴¹⁾ che comincia :

Vem rider så sent i en stormnatts dån?
 Det är en far med sin lille son.
 Det gamla året rider förbi
 i denna visa på känd melodi ⁽⁴²⁾.

Con il primo verso Gullberg presenta immediatamente i suoi modelli: la poesia *Erkönig* di Goethe, che comincia : « Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? / Es ist der Vater mit seinem Kind », e la poesia *Nyåret 1816* di Esaias Tegnér, che comincia : « Vem rider så sent på sin svarta häst? / I natten droppar det blod ». Quest'ultima poesia contiene le riflessioni molto personali di Tegnér, all'inizio del nuovo anno 1816, dopo che Napoleone (che aveva molto ammirato) era stato definitivamente sconfitto. I modelli della poesia di Gullberg sono dunque da cercare in Goethe e Tegnér, e la sua è « una canzone in melodia conosciuta », come dice nel quarto verso sopra citato ⁽⁴³⁾.

Tra le poesie d'attualità di Hjalmar Gullberg bisogna ancora nominare quelle riunite sotto il nome di *Hymn till ett evakuerat National-*

⁽⁴⁰⁾ Trad.: « Quando i riflettori eterni delle stelle / facevano la guardia al mare e alla landa, / chi non pregava, nel regno di Svezia, / per la pace / per sé e la sua casa? - Il fuoco dei cannoni e le gesta degli aviatori / dovranno trovare un altro interprete. / Io ringrazio quest'anno, per l'estate / che fu data di grazia / al nostro popolo ».

⁽⁴¹⁾ In *Fem kornbröd och två fiskar*.

⁽⁴²⁾ Trad.: « Chi cavalca così tardi nel fracasso della notte di temporale? / E' un padre con il suo piccolo figlio. / Il vecchio anno passa a cavallo / in questa canzone di melodia conosciuta ».

⁽⁴³⁾ Anche in altre poesie notiamo il riferimento di Gullberg alla poesia classica svedese; così ha p. es. scritto una poesia intitolata *Kreaturens suckan* (« Il sospiro delle creature ») in *Att övervinna världen* che porta il pensiero alla poesia omonima di Erik Johan Stagnelius (1793-1823) ed un'altra intitolata *Den nya skapelsen* (« La nuova creazione ») in *Terziner i okonstens tid*, la quale ricorda la poesia di Johan Henrik Kellgren (1751-1795).

museum (« Inno ad un Museo Nazionale evacuato ») ⁽⁴⁴⁾ scritte per il giubileo (150 anni) del Museo Nazionale di Stoccolma, caduto nel 1942, quando le opere d'arte erano state evacuate per misura di sicurezza. Gullberg aveva accettato con molto piacere l'incarico di scrivere questa poesia.

Come già è stato detto, il motivo religioso ha un posto predominante nella poesia di Hjalmar Gullberg. La sua religiosità è profondamente personale e caratterizzata da una continua ricerca. La possiamo intendere attraverso tutti i suoi versi, a partire dalla poesia *I en främmande stad* — nella raccolta omonima — che (nella sua prima versione) è del 1922 ⁽⁴⁵⁾. Il modo personale di affrontare il problema religioso risulta dal ciclo *Den heliga natten* (« La notte santa ») ⁽⁴⁶⁾, dalla poesia *Drömd visit* (« Visita sognata ») ⁽⁴⁷⁾ e dalla poesia che Gullberg stesso considerava come la sua migliore ⁽⁴⁸⁾, vale a dire *Hänryckning* (« Estasi »):

Då skall ej vår jordiska lekamen
längre hindra och besvära oss.
Tyst i hallen står vid spegelramen
rockvaktmästarn som gör herrn och damen
från de tunga ytterplaggen loss.

Medan i fem fack han lägger undan
ögon, öron, tunga, näsa, hud,
står vår själ i andakt och begrundan.
Stjärnor brinner i den blå rotundan,
där vi äntligen skall möta Gud ⁽⁴⁹⁾.

⁽⁴⁴⁾ In *Fem kornbröd och två fiskar*.

⁽⁴⁵⁾ Per questa poesia e la sua origine, cfr. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 95 sg.

⁽⁴⁶⁾ In *Andliga övningar*.

⁽⁴⁷⁾ In *Sonat*.

⁽⁴⁸⁾ La casa editrice *Natur och kultur* pubblicò nel 1949 un'antologia intitolata *Min bästa dikt* (« La mia migliore poesia ») scelta da cinquanta scrittori svedesi, tra i quali Gullberg. Egli scelse *Hänryckning* con questa motivazione: « Non posso indicare la mia migliore poesia, dato che non l'ho ancora scritta... E' stato detto che poesie tipiche per me spesso sono state composte come cicli lirici od oratori... Queste cose non sono adatte qui, perché diventano troppo lunghe per un'antologia... Mi sono fermato esitante dinanzi a questo breve tema senza variazioni ».

⁽⁴⁹⁾ In *Andliga övningar*. - Trad.: « Allora il nostro corpo terrestre / non ci impedirà e disturberà più. / Nel vestibolo, presso la cornice dello specchio, / sta silenzioso il guardarobiere che libera / il signore e la signora dai soprabiti pesanti. -

Göthberg ha studiato l'evoluzione della fede di Gullberg ⁽⁵⁰⁾ e ha rilevato come quella profondità religiosa che è una caratteristica delle prime raccolte del poeta, ma che si era indebolita dopo il 1933 — l'anno in cui fu pubblicata la raccolta *Kärlek i tjugonde seklet* —, riappaia in *Att övervinna världen* del 1937 e — incrementata per via della brutalità della guerra — in *Fem kornbröd och två fiskar*. Negli anni '50 la posizione religiosa del poeta è di nuovo cambiata ⁽⁵¹⁾ ed è arrivata fino alla rinuncia: così nella lirica *Jag trodde på en gud* (« Credevo in un dio ») ⁽⁵²⁾ che comincia:

Jag trodde på en gud men han visste det inte,
han fick aldrig veta att jag trodde på honom
ännu många år efter han var död ⁽⁵³⁾.

Gullberg stesso diceva che la sua poesia religiosa vacillava tra devozione e rivolta ⁽⁵⁴⁾. Adesso, dieci anni dopo la sua morte, l'aspetto fondamentale di questa poesia sembra essere il continuo cercare una risposta a un problema presente durante tutta la vita del poeta.

Come ho già detto, la religiosità di Gullberg era di carattere personale. E' notevole che egli negli anni '30 non abbia mostrato alcun interesse per il Movimento di Oxford, come fecero p. es. Bertil Malmberg e Sven Stolpe. Gullberg sembra invece essersi rivolto direttamente ai grandi mistici. Ha eseguito traduzioni di opere di S. Giovanni della Croce: una poesia intitolata *Själens dunkla natt* (« La notte scura dell'anima ») ⁽⁵⁵⁾ prova anch'essa la conoscenza di questo mistico. Un'altra poesia, *Sjön* (« Il lago ») ⁽⁵⁶⁾, riprende un racconto della leggenda medievale intorno a S. Bernardo di Chiaravalle. Il santo è assorto nella contemplazione e non si accorge dell'ambiente intorno a sé, nemmeno del lago intorno al quale passa ben dodici volte. Il suo servitore

Mentre egli mette da parte in cinque cassetti / occhi, orecchi, lingua, naso, pelle, / la nostra anima sta in raccoglimento e meditazione. / Stelle risplendono nella volta azzurra / dove finalmente incontreremo Dio ».

⁽⁵⁰⁾ Vd. L. GÖTHBERG, *op. cit.*, p. 101 sgg. e p. 109.

⁽⁵¹⁾ Cfr. O. HOLMBERG, *op. cit.*, p. 127 sgg.

⁽⁵²⁾ In *Dödsmask och lustgård*.

⁽⁵³⁾ Trad.: « Credevo in un dio ma egli non lo sapeva, / egli non venne mai a sapere che io credevo in lui / ancora per molti anni dopo che era morto ».

⁽⁵⁴⁾ Cfr. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 100.

⁽⁵⁵⁾ In *Själens dunkla natt och andra tolkningar av främmande lyrik* (« La notte scura dell'anima ed altre interpretazioni di lirica straniera ») del 1956.

⁽⁵⁶⁾ In *Alt övervinna världen*.

armato lo segue senza capirlo. Fehrman che ha analizzato la poesia ⁽⁵⁷⁾ vede in questi personaggi due espressioni di atteggiamenti diversi di Gullberg stesso di fronte al problema religioso, quello del mistico e quello dello scettico. La poesia, scritta in metro medievale, è estremamente semplice nella sua composizione, ma rivela un'autentica solennità nelle sue linee. Comincia:

Den helige herr Bernhard av Clairvaux
bjöd mig, sin väpnare, till stallet gå ⁽⁵⁸⁾.

e finisce:

Aldrig skall jag, hans väpnare, förstå
den helige herr Bernhard av Clairvaux ⁽⁵⁹⁾.

Gullberg sceglie volentieri come motivi centrali nella sua poesia religiosa la croce ed il presepio, i simboli della sofferenza e dell'incarnazione. L'esperienza della sofferenza personale e della sofferenza nel mondo ha presto indotto il poeta a combinare i motivi religiosi con la mistica di morte e qualche volta con il romanticismo di morte. Il motivo di morte è dominante nelle raccolte *Att övervinna världen* e *Dödsmask och lustgård*. Nell'ultima raccolta *Ögon, läppar* il romanticismo di morte è sparito, questo quando il poeta diventa definitivamente conscio della realtà della presenza della morte ⁽⁶⁰⁾.

Come artista del verso Hjalmar Gullberg continua la tradizione classica svedese. Le sue poesie hanno ottenuto subito stima e fama per la loro eleganza e scorrevolezza. Egli conosceva bene, per via dei suoi studi, la metrica greca e latina e la sapeva imitare alla perfezione, così come sapeva creare strofe seguendo le regole dei più complicati metri medievali francesi ⁽⁶¹⁾.

Gullberg inserisce dunque le sue poesie nel solco della tradizione classica. Egli è però anche un innovatore, il che è ben evidente già

⁽⁵⁷⁾ Cfr. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 108 sgg.

⁽⁵⁸⁾ Trad.: « Il santo signor Bernardo di Chiaravalle / ordinò a me, il suo garzone in armi, di andare alla stalla ».

⁽⁵⁹⁾ Trad.: « Io, il suo garzone in armi, non capirò mai / il santo signor Bernardo di Chiaravalle ».

⁽⁶⁰⁾ Cfr. C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 137.

⁽⁶¹⁾ Cfr. l'episodio raccontato da C. FEHRMAN, *op. cit.*, p. 62 sg. - Z. FORSSSTRÖM ha studiato l'arte versificatoria di Gullberg in *Några verstyper i Hjalmar Gullbergs dikter*, in « Modersmållärarnas förenings årsskrift », 1956, pp. 38-58.

nell'uso di rime ardite che ricordano quelle dello « spex » (62) e del teatro di varietà. Nella poesia già nominata, *Död amazon*, egli fa rimare la parola *lås* con il nome della cittadina *Alingsås*. Nella seconda poesia di *Kärleksroman* troviamo una rima formata dalle parole *kärleksdikter - själskonflikter* e nella quarta una rima più ardita costituita da *behåll - födelsekontroll*. I *Till mosters minne* (« In memoria della zia ») (63) il poeta riesce a trovare una rima per *Sassnitz* con *Ich fass' nichts*. Si indietreggia un po' dinanzi ad una rima come *chevroletten - baletten* nella poesia *Söndagsfirande*. In *Dock finnas* (« Eppure ci sono ») (64) le parole *grandezzan* e *hjässan* formano una rima un po' forzata. Gullberg preferiva in generale il verso rimato a quello libero; soltanto in una raccolta, *Dödsmask och lustgård*, le poesie senza rima prevalgono.

Un'altra caratteristica della poesia di Hjalmar Gullberg è la tendenza di combinare, nella scelta delle parole e nello stile, le espressioni più elevate con quelle comuni e triviali. Un ottimo esempio di questo fenomeno ci viene offerto nel ciclo *Den heliga natten* con espressioni quali: « Jag visste mycket väl hur det var fatt, / men inte att det skulle ske i natt » (65) e « Jag är så ängslig, gossen lilla, / att mänskor annars gör dig illa » (66), ed ancora « Ack, dessa galningar från Österlanden / som irrat månadsvis i ökensanden! » (67). Altri esempi si possono trovare nella poesia già più volte nominata *Död amazon*, dove il poeta introduce un'istituzione come il T.T. e si serve della formula degli annunci di sparizione, per poi concludere la poesia con la sua riflessione personale espressa in uno stile molto elevato.

Hjalmar Gullberg ha attinto elementi da diverse fonti per dar vita alla sua poesia: dalla letteratura classica, dagli inni religiosi, dal teatro di varietà e dai giornali; ma questi elementi sono poi stati fusi e trasformati per effetto di uno stile molto personale. Il suo è uno stile semplice e allo stesso tempo complicato, che lascia trasparire l'intenso lavoro.

(62) Cfr. nota 5.

(63) In *Ensamstående bildad herre*.

(64) In *Terziner i okonstens tid*.

(65) Nella seconda poesia intitolata *Josef*. - Trad.: « Sapevo molto bene che cosa aveva / ma non che sarebbe successo stanotte ».

(66) Nella terza poesia intitolata *Maria*. - Trad.: « Sono così preoccupata, ragazzino mio, / che gli uomini altrimenti ti facciano male ».

(67) Nella quinta poesia intitolata *Herodes*. - Trad.: « Ah, questi matti dall'Oriente / che hanno errato per mesi nella sabbia del deserto! ».

* * *

STUDI INTORNO ALL'ERIKSKRÖNIKA SVEDESE

SUNTO. — Si mettono in luce — con ampie citazioni di passi criticamente interpretati — le singolari caratteristiche dell'*Erikskrönika*, un'anonima cronaca svedese in rima del secolo XIV, e se ne esaminano le particolarità fonetiche e morfologiche. Il valore dell'opera è duplice: letterario, perché inserisce la cronaca nella tradizione poetica svedese, inaugurata dalle *Eufemiavisor*; storico, perché fornisce preziose notizie sull'età dei *Folkungar*.

Nel periodo in cui in Italia vivevano ed operavano Petrarca e Boccaccio, un poeta anonimo svedese scrisse l'*Erikskrönika* (« La cronaca di Erik »), una delle opere più importanti del Medioevo nordico ⁽¹⁾. Questa cronaca rimata appartiene al genere delle canzoni di gesta e rappresenta qualcosa di nuovo nella letteratura svedese. I suoi modelli sono da cercare soprattutto nelle cronache scritte in medio basso tedesco, un fatto che pare naturale se si pensa al grande numero di Tedeschi presenti nelle corti del XIV secolo, a Stoccolma e al consiglio della città. L'*Erikskrönika* indica che la Svezia in questo periodo sta

⁽¹⁾ I. ANDERSSON definisce la cronaca come « la prima grande opera con soggetto svedese della nostra letteratura » (*Erikskrönikans författare*, Stockholm 1958, p. 4); C. I. STÄHLE come « il capolavoro del Medioevo svedese nel campo della letteratura profana », il quale « occupa, dal punto di vista europeo, un posto eminente nel suo genere, la storiografia rimata » (*Medeltidens profana litteratur*, in *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, I, Stockholm 1955, p. 78). E. LÖNNROTH aggiunge che « è il fondamento della tradizione storiografica della Svezia medievale » (*Från svensk medeltid*, Stockholm 1959, p. 70).

sotto l'influenza della cultura del continente, ricevuta tramite i Tedeschi (2).

La cronaca tratta una delle fasi più drammatiche della storia svedese, quella cioè dal 1250 circa — anno in cui morì il re Erik XI (spesso chiamato *Läspe och Halte*, cioè « Bleso e Zoppo ») — fino al 1319, anno in cui Magnus Eriksson fu eletto re, all'età di tre anni. La storia raccontata dalla cronaca è la storia dei *Folkungar* (3), una dinastia certo eminente e di molta influenza, ma definita con tono provocatorio da Vilhelm Moberg — che vede la storia dal punto di vista del popolo — « en kunglig förbrytarfamilj » (« una famiglia reale di delinquenti ») (4). Il cronista si ferma più a lungo di fronte alle lotte dei tre figli di Magnus Ladulås: Birger, Erik e Valdemar (anni 1306-1319), parteggiando per Erik, che ha dato nome alla cronaca (5). Alcuni scienziati la considerano perciò come una pubblicazione propagandistica scritta su richiesta (6), oppure come uno *speculum regis* elaborato per il giovane Magnus Eriksson (7).

L'autore dell'opera, imponente già per la sua mole — 4543 versi —, rimane sconosciuto, nonostante i vari tentativi di identificazione (8).

(2) E. WESSÉN ha mostrato l'influenza tedesca sulla lingua medievale svedese in *Om det tyska inflytandet på svenskt språk under medeltiden*, 2 uppl., Stockholm 1956 (*Skrifter utgivna av Nämnden för svensk språkvård*, 12). Vd. particolarmente pp. 5 sg., 8 e 10.

(3) Per la discussione intorno alla denominazione *Folkungar*, vd. A. SCHÜCK in *Kulturhistorisk leksikon för nordisk middelalder*, IV, coll. 472-474, e E. LÖNNROTH, *op. cit.*, p. 13 sg.

(4) *Min svenska historia*, I, Stockholm 1970, p. 133 sgg.

(5) La lotta dei tre fratelli è stata studiata da J. ROSÉN in *Striden mellan Birger Magnusson och hans bröder*, Lund 1939.

(6) Vd. G. CEDERSCHIÖLD, *Om Erikskrönikan, ett historiskt epos från folkungatiden*, Göteborg 1899 (*Populärt vetenskapliga föreläsningar vid Göteborgs Högskola*, 11), p. 239; A. NORDFELT, *Erikskrönikans ålder och tillkomst. Några synpunkter*, in « Samlaren », 1921 (stamp. 1922), pp. 23 e 35; I. ANDERSSON, *op. cit.*, p. 46.

(7) Vd. G. BOLIN, *Till dateringen av Erikskrönikan*, in « Historisk Tidskrift », 47 (1927), p. 301 sg. Cfr. anche per questa teoria il *Libellus de Magno Erici rege* e *Um styrilsi kununga ok höfðinga*.

(8) H. SCHÜCK p. es. tentò di identificare l'autore con il cancelliere Philippus Ragvaldi che sarebbe anche l'autore di *Um styrilsi kununga ok höfðinga* (SCHÜCK-WARBURG, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3 uppl., I, Stockholm 1926, p. 281).

Sembra però che si possa concludere, sulla scorta di criteri interni ed anche linguistici, che provenisse dalle provincie intorno al lago Mälaren ⁽⁹⁾. Sembra inoltre certo che appartenesse al partito aristocratico, la cui influenza sull'elezione del piccolo re Magnus Eriksson viene rilevata alla fine della cronaca. L'autore è culturalmente ben orientato e manifesta il suo interesse per ogni aspetto della vita del cavaliere. Egli racconta qualche volta in prima persona, ma questo non dimostra che veramente sia stato presente agli avvenimenti descritti ⁽¹⁰⁾.

Difatti non possiamo stabilire con certezza quando l'*Erikskrönika* sia stata redatta. Sappiamo soltanto che essa appartiene alla prima metà del XIV secolo. Più fondata sembra per ora la teoria secondo cui sarebbe stata composta intorno al 1330 e comunque prima del 1335 ⁽¹¹⁾. Nel v. 4540 c'è scritto: *han er nu konunger ouer tw rike* cioè Magnus Eriksson ⁽¹²⁾. Sappiamo che a partire dal 1335 Magnus portava il titolo *rex Sueciae, Norvegiae et terrae Scaniae*, e quest'anno sembra dunque poter essere definito come *terminus ante quem*. Molto verosimile appare allora l'ipotesi di Bolin che l'*Erikskrönika* sia stata scritta per la dichiarazione di maggior età di Magnus nel 1332 — forse come un omaggio e forse anche per ricordargli i suoi precisi doveri verso il partito aristocratico che l'aveva portato al trono.

Alcuni brani della cronaca, riportati e tradotti, ci serviranno di fondamento per qualche riflessione linguistica: 1) l'introduzione (vv. 1-28); 2) il racconto della crociata che Birger Jarl, spinto da papa Gregorio IX, intraprese contro i Tavasti (in Finlandia) intorno al 1240 (vv. 89-156); 3) la descrizione delle nozze tra il re Birger Magnusson e Märta (Merita) di Danimarca nel 1298 (vv. 1386-1457). Per l'edizione di questi brani, che mi sembrano tra i più rappresentativi, ho utilizzato il manoscritto *D 2* della Biblioteca Reale di Stoccolma, il mi-

⁽⁹⁾ Secondo alcuni studiosi, p. es. Bjarne Beckman e Jerker Rosén, il testo della cronaca rivela invece caratteristiche del dialetto di Västergötland.

⁽¹⁰⁾ Cfr. I. ANDERSSON, *op. cit.*, p. 133 sg.

⁽¹¹⁾ Vd. G. BOLIN, *op. cit.*, p. 304 sg. e p. 309; H. SCHÜCK, *op. cit.*, p. 277; S. KRAFT, *Erikskrönikans källor*, in «Historisk Tidskrift», 52 (1932), p. 80; I. ANDERSSON, *op. cit.*, p. 134 sgg.

⁽¹²⁾ Trad.: « Egli è adesso re di due regni ».

gliore tra quelli contenenti l'*Erikskrönika* e qui chiamato *A* ⁽¹³⁾. Il codice, denominato *Spegelbergs bok* (« Libro di Spegelberg »), dal nome di Johan Spegelberg, uno dei copisti, amanuense ufficiale di Hans Brask, vescovo di Linköping nel XVI secolo, è stato scritto in vari tempi; i fogli che contengono la cronaca — ff. 1-46, cartacei — sono stati riempiti fra il 1470 ed il 1480. In pochi casi invece mi sono vista costretta ad adottare il testo del codice *D 4 a* della stessa Biblioteca Reale di Stoccolma, il *Fru Märetas bok* (« Libro della Signora Märeta ») o *Codex Verehianus* del 1457 ⁽¹⁴⁾; questo manoscritto cartaceo — che contiene la cronaca ai ff. 1-111 — presenta però in generale una versione peggiore del testo. Per le varianti degli altri codici rinvio all'edizione di Pipping.

L'ortografia del codice *D 2* è caratterizzata da un grande uso di consonanti superflue, da un'ortografia « decorativa » ⁽¹⁵⁾. Seguo, nella riproduzione del testo, l'uso di maiuscole e minuscole del codice. Ho invece trascritto l'*ä* con *ü* e l'*ö* con *ö* secondo la consuetudine di Svenska Fornskrift-sällskapet. La traduzione è in prosa; ogni riga corrisponde ad un verso dell'originale.

⁽¹³⁾ Il codice è descritto in G. E. KLEMMING, *Svenska medeltidens rimkrönikor*, 3, Stockholm 1868, p. 243 sgg., e in S. JANSSON, *Svensk paleografi*, in « Nordisk kultur », XXVIII: A, p. 125 sg. Questo codice è stato usato per le ultime edizioni critiche dell'opera, quella di KLEMMING in *Svenska medeltidens rimkrönikor*, 1, Stockholm 1865, e quella di R. PIPPING, *Erikskrönikan enligt Cod. Holm. D 2*, Stockholm 1921 (1963).

⁽¹⁴⁾ Vd. G. E. KLEMMING, *op. cit.*, 3, p. 246 sgg., e D. KORNHALL, *Den fornsvenska sagan om Karl Magnus. Handskrifter och texthistoria*, Lund 1959 (*Lundastudier i nordisk språkvetenskap*, 15), p. 25 sgg.

⁽¹⁵⁾ Cfr. G. BERGMAN, *Svenska språket genom tiderna*, in *Svenska folket genom tiderna*, 13, Malmö 1940, p. 73.

- A Dio Padre sia onore, gloria e lode!
Egli è l'origine di ogni bene,
di ogni gioia del regno terreno e di ogni grazia del regno celeste,
perché egli ha il potere di darle
- 5 e concederle a chi vuole.
Beato colui che se ne possa render degno.
Egli ha regolato il mondo così bene:
ognuno che vive qui,
in modo che osservi i suoi santi comandamenti — allora è felice —,
- 10 egli avrà la pace del regno celeste con Dio.
Egli ha ordinato il mondo così esteso:
foreste e campi, montagne e declivi,
foglie ed erba, acqua e sabbia,
molta gioia e molti paesi
- 15 e uno tra essi che si chiama Svezia.
Chi cerca nella parte settentrionale del mondo,
troverà dove è situata.
Là si trovano buoni guerrieri,
una buona cavalleria e buoni eroi
- 20 che potevano ben sostenere il paragone con Didrik di Bern.
Come signori e principi hanno vissuto là,
questo si trova scritto qui nel libro;
come hanno vissuto, cosa hanno fatto, come è andata per loro,
questo sta scritto qui, come è stato.
- 25 Chi non l'ha sentito raccontare precedentemente,
lo ascolti ora, se ha interesse,
per desiderio di udire una bella narrazione
e divertente finché andiamo a tavola.

* * *

- gud fader hawe heder, äro ok looff! ⁽¹⁶⁾
 han er til alskons dygd vphooff,
 all jorderikis frygd ok hymmerikis nade,
 thz han er welduger ouer them bade
 5 at giffwa ok läna hwem han thz an.
 wel er then thz forskylla kan.
 werldena hauer han skipat swa weel,
 hwar her swa liffuer, tha er han sääl,
 Thz han gömer hans helgha budh,
 10 tha faar han hymmerikis friid mz gud.
 Verldena hauer han skipat swa widha:
 skogh ok marka, bergh ok lidha,
 lööff ok gräss, vatn ok sand,
 mykin frögd ok margh land
 15 Ok eth ther med, som swerighe heter.
 hwar som nor i werldena lether,
 Tha faar han fynna, huar thz er.
 godha tiägna finder man ther,
 ridderskap ok häladha godha,
 20 the Didrik fan berner ⁽¹⁷⁾ vel bestodo.
 huro herra ok första hawa ther liffuat,
 thz finder man her i bokenne scriffuit;
 huro the hawa liffuat, giort ok farit,
 her star thz scriwat, huru thz hauer warit.
 25 hwo thz hauer ey förra hört sakt,
 nw ma han thz höra, hauer han tess akt,
 fore lust at höra fagher ordh
 ok skämptan oss, til wy gaa til bordh.

* * *

⁽¹⁶⁾ Cfr. l'inizio dell'inno processionale *Gloria, laus et honor* di Teodolfo di Orléans (PL, 105, 308-309; PAC, I, 558-559; AH, 50, 160-162).

⁽¹⁷⁾ Cioè Teoderico di Verona. Il racconto medievale nordico di Didrik av Bern ed i suoi guerrieri è conservato in due versioni, una norvegese del XIII secolo ed una traduzione svedese di essa. La relazione tra le due versioni è stata studiata ultimamente da B. HENNING in *Didrikskrönikan. Handskriftsrelationer, översättnings-teknik och stildrag*, Stockholm 1970 (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm studies in Scandinavian philology*, NS, 8).

- Allora re Erik mobilità in tutto il suo regno
90 e cavalieri, e pari ai cavalieri,
e anche contadini e guerrieri,
come i signori ancora adesso usano
invitare i loro uomini,
quando egli vuole ⁽¹⁸⁾ intraprendere una spedizione militare.
95 Così li mobilità per una spedizione contro un paese pagano
e ne affidò la guida a suo cognato,
che li comandasse,
perché aveva la più grande fiducia in lui.
Suo cognato accettò il grato incarico —
100 egli voleva e sperava l'accrecimento del suo onore —
e allora diede ordine ad armi e armamento,
a guerrieri pronti e intrepidi.
Elmi, corazze e loriche
furono allora ricercati e altri furono costruiti.
105 Ognuno nella propria città si preparò
e fece volentieri quello che il re chiese,
e spinse in acqua velieri e navicelle veloci.
Grandi sacchi e molti di denari
furono allora slegati e dati a coloro
110 che allora stavano per lasciare le loro case
e non sapevano quando sarebbero tornati.
Si vedeva allora come molte donne
si torcessero le mani e piangessero forte.
Si rallegravano però al pensiero che l'onore di Dio
115 sarebbe stato aumentato dalla spedizione.
Furono allora staccate dai chiodi
molte vecchie spade avite
che vi erano state appese per molti giorni.
Essi furono poi accompagnati alla riva in modo bello e conveniente.
120 furono ben salutati e fu loro data la mano;
Molte bocche rosse furono allora bacciate,
che mai più furono bacciate con la volontà del cuore,
perché molti non si videro mai più;
simili cose succedono ad una simile separazione.

⁽¹⁸⁾ Cioè essi vogliono.

- tha bödh ⁽¹⁹⁾ konung erik ⁽²⁰⁾ ouer alt sith rike
 90 bade riddare ok riddare like,
 Swa ok bönder oc tjänistomen,
 swa som herra plägha oc en
 at sighia synom mannom til,
 taghar han eth örlogh driwa wil.
- 95 Swa bödh han them til hedith land
 ok satte thz sinom maghe ⁽²¹⁾ i hand,
 at han skulle wara thera forman,
 for thy at han trodde bezst a han.
 Hans magher tokk ther gerna widher
- 100 — han ville ok gerna vitha hans heder —
 Ok redde sik tha wapn ok tyghe,
 raska häladha ok oblyghe.
 Hielma, plator ok panzere
 wordo tha gäwe ok giordos flere.
- 105 Huar redde sik tha i sin stadh,
 ok giordo gerna, huat konungen badh,
 Ok skuto wt snekkior ok löpande skutör.
 margher stor peninga knwter
 ward tha löster ok giffuen them,
- 110 ther tha skuldo skilias vid thera heem
 Ok wisto ey, nar the komo ather.
 vridhna hender ok starker grater
 vard tha aff mange frwo sedher.
 Tho gladdos the, at gudz ⁽²²⁾ hedher
- 115 skulle meras aff then färdh.
 mangt eth gamalt fädernis swerd
 wart tha nidher aff naglom kränkt,
 som ther haffdo manga dagha hengt.
 Them wart tha venlika fölgt til strand.
- 120 helsados wel ok tokos j hand;
 marghin röder mwn ward tha kust,
 som aldrig kystes sydhan aff hiertans lust,
 thy at the saghos summi aldrig meer;
 aff tholkom skylnad tolkit skeer.

⁽¹⁹⁾ bödh] loth *A*.

⁽²⁰⁾ Erik XI Läspe och Halte, re (1222-1229 e 1234-1250).

⁽²¹⁾ Birger Jarl, m. 1266.

⁽²²⁾ gudz] gud *A*.

- 125 Ebbero vento favorevole, partirono.
Anche i pagani si preparavano intanto;
sapevano bene che essi ⁽²³⁾ sarebbero venuti
per loro danno e non per loro vantaggio.
I cristiani approdaron là nel porto;
- 130 molte, innumerevoli prue dorate
potevano essere viste là dai pagani
che dovevano rattristarsi più che sorridere.
Presero i loro labari e sbarcarono.
I cristiani avevano grande successo là.
- 135 Essi facevano brillare i loro scudi
e anche i loro elmi là su tutto il paese.
Volevano volentieri provare le loro spade
sui Tavasti pagani;
penso che poi lo facessero.
- 140 I Tavasti fuggirono allora
da oro, da argento, da immensi greggi;
i pagani persero, i cristiani vinsero.
A chi voleva andare incontro ad essi
e farsi cristiano e ricevere il battesimo,
- 145 lasciavano vita e proprietà
e possibilità di vivere in pace senza litigio.
Al pagano che rifiutava
davano morte.
I cristiani costruirono una fortezza là
- 150 e vi misero amici e parenti.
La casa si chiama Tavasteborg;
i pagani ne soffrono ancora.
Occuparono il paese con cristiani,
come suppongo che sia ancora (occupato).
- 155 Lo stesso paese diventò tutto cristiano;
io credo che il re russo lo perse.

* * *

⁽²³⁾ Cioè i cristiani.

- 125 Them bleste bör, the segldo thädhan.
 the hedno reddo sik ok mädhan;
 The wisto wel, at the skullo koma
 A thera skadha ok engen froma.
 The criso lagdo ther til hampna;
- 130 marge otalike gylte stampna
 matto hedne men ther see,
 ther mera matto sörgia än lee.
 The toko thera baner oc gingo a land
 them criso gik ther wäl j hand.
- 135 thera skiölla loto the ther skina
 ouer alt thz land ok hielma sina.
 The willo thera swerd gerna fresta
 vpa the hedna taffwesta,
 Som iak wenter, at the giordo.
- 140 gul ok söloff ok starka hiorde
 The taffwesta tha vndan runno;
 the hedno tappado, the crise wnno.
 Hwa them wille til handa gaa
 ok cristin warda oc doop wntfa,
- 145 honom lotho the gotz ok liiff
 ok friid at liffua alt vtan kiiff.
 Huilkin hedin ey ville swa,
 honom lotho the dödin ouergaa.
 The crise bygdo ther eth feste
- 150 ok satto ther i vine ok neste.
 Thz hwss heyter taffwesta borg; ⁽²⁴⁾
 the hedno haffua ther än fore sorg.
 The satto thz land mz crisna men
 som iak vänter, at thz star oc än.
- 155 Thz samma land thz vart alt cristith;
 jak tror, at rytza konungen mistit.

* * *

⁽²⁴⁾ Il castello di Birger Jarl è probabilmente da identificarsi con Gamla Tavastehus o Haga borg vicino alla cittadina finlandese di Tavastehus. Cfr. R. PIPPING, *Kommentar till Erikskrönikan*, Helsingfors 1926 (*Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland*, 187), p. 82 sg.

- Le nozze di re Birger furono celebrate
due anni dopo.
- A Stoccolma c'era allora molta allegria
e il loro vestito di nozze era
- 1390 di 'baldacchino' e 'bliant' ⁽²⁵⁾.
Con questo i giocolieri potevano pagare i loro debiti.
C'erano là molti guerrieri stimati
e i loro cavalli di battaglia portavano gualdrappe
di 'baldacchino' e 'sindal' ⁽²⁵⁾.
- 1395 Se Gaviano e Parsifal fossero stati là,
non avrebbero saputo comportarsi meglio.
Il labaro del re era là ricamato
con un leone dorato con tre barre bianche.
Sotto di esso erano riuniti molti gentiluomini
- 1400 che appartenevano al re.
Un cavaliere portava il suo labaro.
Si sentivano e si vedevano
flautisti, tamburini e trombettieri,
che causavano un grande fracasso.
- 1405 I cavalli di battaglia provocavano polvere e molto disordine
e molti (dei cavalli) furono mal ridotti durante la cavalcata.
Più della metà del giorno era passata,
prima che il torneo fosse finito là
e i signori andassero a tavola.
- 1410 C'era buon trattamento e costume nobile
e tutta l'allegria di cui c'era bisogno,
idromele e birra e liquore di ciliegia ⁽²⁶⁾
e vino sia rosso sia bianco,
e signori imponenti portavano le loro coppe,
- 1415 così come giustamente spettava a loro.
Non vi mancava allegria.
Il giorno passò, poi venne la notte.
Ognuno cercava il suo alloggio,
ognuno faceva così come gli sembrava bene.
- 1420 Alcuni bevevano ed altri andavano a dormire,
altri nella strada facevano baruffa.

⁽²⁵⁾ 'baldacchino', 'bliant' e 'sindal': tre stoffe di seta di grande valore.

⁽²⁶⁾ Cioè una specie di maraschino.

- k Onung birgers bröllop waar
 ther epter jnnan thz tridhia aar. ⁽²⁷⁾
 j stokholm war tha mykin gläde
 oc var thera bröllops klädhe
 1390 aff baldakin ok bliant.
 ther mz lösto lekara thera pant.
 ther war margen ärlik räkky
 ok baro thera örss fortäkky
 aff baldakin ok sindall.
- 1395 ware ther gawion eller persefall,
 The gato sik ey bäter skikkat.
 konungsins baner war ther vtstikkat
 eth gylt leon ⁽²⁸⁾ mz tre hwita bara.
 ther vnder marge ädla wara,
- 1400 the ther konungenom til hördo.
 en riddare hans baner förde.
 bade man hörde ok man saa
 pipara, bombara ok trwmpara
 The giordo rusk ok mykit bangh.
- 1405 aff örss war stöff ok mykit trangh
 ok marger war ther illa ridhin.
 then dagh war meer än halff lidhin
 för än ther war änt thz behordh
 ok the herra gingo til bordz.
- 1410 Ther war godh kost ok ädla siid
 ok all the gläde man torffte wid,
 miöd ok öll ok kerssedrank
 ok wiin bade röth ok blankt,
 Ok stolte herra baro thera kaar
- 1415 swa som them til retta baar.
 Ther war engin glade affaat.
 then dagh forgik, tha kom the nat.
 huar man sith herberge sökte,
 huar giorde swa som honom tökte.
- 1420 summi drukko oc summi gingo at sowa,
 a gatonne slogho sik the bowa.

⁽²⁷⁾ Birger Magnusson, re (1290-1318), sposò Märta (Merita) di Danimarca nel 1298.

⁽²⁸⁾ eth gylt leon] en gylt loghe *A*.

- Presto la mattina, quando si fece giorno,
allora molti guerrieri imponenti e devoti
si trovavano nella schiera del duca Erik,
1425 e cavalieri, e pari ai cavalieri.
Prima vollero sentir messa,
poi fecero portare i loro cavalli di battaglia.
Nell'alloggio del duca Erik si teneva allora corte;
nessun uomo può lodare abbastanza le sue belle maniere
1430 o dire quanto erano grandi.
Il suo cuore dolce e le sue risposte miti
rendevano belle le sue azioni così
come l'oro abbellisce le pietre preziose che porta.
Il re non aspettò più a lungo allora.
1435 Un baldacchino fu ben steso
là su quattro pali,
uno dei più belli che sono stati visti;
esso fu allora portato sopra il re.
Molti cavalli di battaglia furono allora spronati,
1440 in maniera che partissero di corsa e con grande forza,
così che l'uno passò sopra l'altro.
Sul posto dove si trovava il re,
con molta gloria, mite e imponente,
là davanti si vedevano venire e andare
1445 cavalieri e valletti, una schiera gentile.
Suo fratello, il duca Erik,
anche fosse stato un angelo del regno celeste,
non si sarebbe comportato meglio di così.
Chiunque lo vedeva, pregava bene per lui.
1450 Egli fu allora fatto cavaliere dalla mano del re,
poi molti altri da paesi stranieri.
Non voleva altro Merita la regina
dal re, come dono della prima mattina,
che la sua domanda di grazia per Magnus Algotzson ⁽²⁹⁾.
1455 Ancora vivono molti uomini che se ne ricordano.
Chi sentiva questo fatto, la ringraziava
della nobile azione che allora compì.

(²⁹) Cioè che egli chiedesse la grazia per Magnus Algotzson.

- arla vm morgonen daghin kom
 marghin hælade stolt ok froom
 tha var i hertogh eriks rota,
 1425 bade riddara ok riddara nota.
 Först villo the messo höra,
 sidhan loto the sin örss fram föra.
 j hertogh eriks herberge war tha howat,
 hans tokt giter engen man fullowat
 1430 elle sakt huro mykin hon war.
 hans milla hierta ok blid antswar
 thz fägrade alla hans gerninga swa
 som gul the stena ther jnnan sta.
 Konungen bidhade ok ey tha lenger.
 1435 eth baldakin a fyra stänger
 war ther vänlika wth spreet,
 eth thz venasta man haffuer seet;
 Thz war tha ower konungenom fört.
 mangt örss var ther a sidho röört,
 1440 swa at thz foor i sprung ok i hyrte,
 swa at een ower then andra styrte.
 vpa then platz ther konungen hiolt,
 i mykle äro, blidh ok stolt,
 man saa ther vtan til koma ok fara
 1445 riddara ok swena, en höwelik skara.
 hans broder hertugh erik
 ware thz en engil aff hymmerik,
 han skipade sik ey bäther än saa.
 huar man badh wel for honom ther han saa.
 1450 han wart tha riddare aff konungsins hand,
 sidhan marge andre af främada land.
 Drotningen merita ville ey annat hawa
 aff konungenom til morgon gawo,
 han badh lööss magnus algutzson. ⁽³⁰⁾
 1455 nw liffuer än mang en ⁽³¹⁾ thz moon.
 henne takkade huar then man thz hörde
 fore then ädlaheet hon tha giorde.

⁽³⁰⁾ Figlio di Algot Brynolfsson, legisperito di Västergötland. Algot e i suoi figli erano in carcere accusati di rapina di donna.

⁽³¹⁾ än mang en] engen man *A.*

Fonetica.

Il testo come ci viene presentato dal codice D 2 (A), sembra, per quel che riguarda alcuni particolari, riprodurre la fonetica della prima metà del XIV secolo, cioè del periodo in cui fu scritta la cronaca.

-gh- + *-i-* consonantica > *-j-* (scritta *-i-*) prima del 1350 ⁽³²⁾. Nel testo della cronaca troviamo alternativamente l'ortografia *-ghi-* — p. es. *sighia* (vv. 93, 774 e 678), *nöghia* (vv. 198, 439, 949 e 1145), *sörghiande* (v. 749), *fyretighio* (v. 1163) — e l'ortografia *-gi-* — p. es. *fylgia* (v. 60), *sörgia* (v. 132), *byggia* (v. 510), *leggia* (v. 1197). Solo in un caso — v. 378: *spörya* — troviamo un'ortografia che sembra riprodurre una pronuncia più tarda.

-iö- > *-iö̈-* nella seconda metà del XIV secolo ⁽³³⁾. Il codice mantiene quasi dappertutto *-iö-* — p. es. *hiolt* (vv. 1442 e 2690), *fjollo* (vv. 2154, 2793 e 2962), *hioggo* (vv. 3094, 3122 e 3208) — ma ha in due casi un'ortografia posteriore: *skiölla* (v. 135) e *hiölla* (v. 2172).

-ld- > *-ll-* nel periodo dello svedese più antico ⁽³⁴⁾. Il codice A ha in generale *-ll-* come in *gul* (vv. 1433 e 3430), *mille* (vv. 1876, 2159, 2245, 3187, 3605, 3652 e 4534), *hulle* (v. 3215), ma l'ortografia originale *-ld-* in *milde* (vv. 3510 e 4436).

Nello stesso periodo si usava ancora la forma *iak* « io » (< **eka*; cfr. *ego*), la quale verso la fine del XIV secolo veniva trasformata in *iagh*. Il nostro testo ha senza eccezioni *iak* (o *jak*).

A partire dalla seconda metà del XIV secolo la *-y-* si trasforma in *-ö-* ⁽³⁵⁾. In questo caso però il codice presenta alternativamente la forma anteriore — p. es. *frygd* — e quella posteriore — p. es. *frögd*.

E' naturalmente sempre molto rischioso cercare di stabilire la relazione tra un codice copiato più di cento anni dopo l'origine del testo che riproduce, e la fonetica che questo rappresenta. Nel nostro caso è

⁽³²⁾ Vd. A. NOREEN, *Grunddragen av den fornsvenska grammatiken*, 2 uppl., Stockholm 1918, p. 36, e E. WESSÉN, *Svensk språkhistoria*, I, 7 uppl., Stockholm 1965, p. 66.

⁽³³⁾ Vd. A. NOREEN, *op. cit.*, p. 15, e E. WESSÉN, *op. cit.*, p. 54.

⁽³⁴⁾ Vd. E. WESSÉN, *op. cit.*, p. 66 sg.

⁽³⁵⁾ Vd. A. NOREEN, *op. cit.*, p. 21, e E. WESSÉN, *op. cit.*, p. 76 sg.

però suggestivo supporre che il copista, che ha trascritto l'*Erikskrönika*, abbia seguito un codice abbastanza vicino a quello originale — se non l'originale stesso — e che abbia applicato solo poche volte l'ortografia in uso alla fine del XIV secolo.

Morfologia.

A partire dalla fine del XIV secolo si possono notare dei cambiamenti sostanziali nella declinazione dei sostantivi. Man mano la forma dell'accusativo singolare viene a sostituire la forma del nominativo. Secondo Noreen ⁽³⁶⁾, questa sostituzione avviene tra il 1350 ed il 1450. Ci sono però degli esempi del fenomeno già prima, p. es. nelle cosiddette *Eufemiavisor*. Nell'*Erikskrönika* troviamo forme che terminano in *-er* e forme senza questa desinenza. Se osserviamo il tipo dei sostantivi che presentano la forma antica in *-er*, notiamo che tredici di essi sono « parole di persona » — p. es. *konunger, magher, prester* — compresi due nomi propri, mentre nove sono « parole di cosa ». Di queste ultime, quattro stanno alla fine del verso, dove l'esigenza di rima ha potuto influenzare la scelta della forma. Il nominativo in *-er* si riscontra dunque prevalentemente nelle « parole di persona ». Queste lo manterranno più a lungo nel XVI e nel XVII secolo ⁽³⁷⁾.

Lo svedese moderno fa una netta distinzione tra i pronomi personali *hans, hennes, dess, deras* da una parte e l'aggettivo possessivo riflessivo *sin* dall'altra. I primi corrispondono ad *eius, eorum* del latino riferendosi al soggetto di una proposizione precedente, l'ultimo a *suus* del latino e dunque riferendosi al soggetto della stessa proposizione. Nella *Erikskrönika* c'è una certa confusione nell'uso di *thera* e *sin* con riferimento a un soggetto plurale, il che probabilmente dipende dall'influenza del basso tedesco, che non ha un pronome o un aggettivo riflessivo per il plurale. Si legge p. es.: *The toko thera (= sina) baner oc gingo a land* (v. 133); *thera (= sina) skiölla loto the ther skina/ouer alt thz land ok hielma sina* (v. 135 sg.), dove *thera* e *sina* si usano nella

⁽³⁶⁾ A. NOREEN, *op. cit.*, p. 45, e A. NOREEN, *Geschichte der nordischen Sprachen, besonders in altnordischer Zeit*, 3. Aufl., Strassburg 1913 (*Grundriss der germanischen Philologie*, 4), p. 220.

⁽³⁷⁾ Vd. E. WESSÉN, *op. cit.*, p. 140. Cfr. G. SJÖGREN, *Om språket i de svenska bibelöversättningarna 1526-1541*, Lund 1949, p. 111.

stessa frase con lo stesso significato; inoltre *ther mz lösto lekara thera* (= *sin*) *pant* (v. 1391) ⁽³⁸⁾.

Un'altra particolarità nell'uso dei pronomi vediamo in espressioni come *aff then färdh* (v. 115) e *then dagh forgik, tha kom the nat* (v. 1417). Il pronome dimostrativo viene qui usato come un articolo determinativo. Accanto a costruzioni di questo genere ne troviamo però anche altre con l'articolo determinativo postnominale (anch'esso originariamente un pronome dimostrativo) usato come nello svedese moderno. E queste sono le costruzioni più comuni.

Forme enclitiche dei pronomi personali sono relativamente frequenti. Ho trovato quindici casi, in cui *-n* sostituisce l'accusativo singolare del maschile, *han* (p. es. v. 65: *giorden*, v. 1308: *fördon* e *satton*, v. 2490: *leddon*) e diciassette, in cui *-t* sostituisce l'accusativo singolare del neutro, *thet* (p. es. v. 156: *mistit*, v. 915: *haffdit*, v. 1173: *byggdot*).

Quanto alle forme verbali, l'*Erikskrönika* non presenta dei particolari interessanti. Troviamo qui (come in altri testi) che uno stesso verbo può essere coniugato come verbo forte e verbo debole. Così il verbo *skriva* che al v. 22 ha il participio *scriffuit* e al v. 24 il participio *scriwat*.

Commento a singole parole ed espressioni.

Alcuni vocaboli ed espressioni necessitano di un commento a parte.

v. 7: *werldena hauer han skipat swa weel*. Il verbo *skipa* (= svedese moderno *ordna*, *inrätta*, « regolare », « organizzare ») rimane nell'espressione *skipa rätt*, « fare giustizia », con il sostantivo *rättskipning*.

v. 27: *fagher ordh*. L'aggettivo *fagher* sembra qui avere il suo significato moderno, « bello ». La parola era comune nello svedese più antico, ma già dal XV secolo fu sostituita da *vacker*, « bravo », « buono », « bello »; si incontra però ancora sporadicamente in testi del XVI secolo. Fu poi Georg Stiernhielm (1598-1672) che, nei suoi sforzi di eliminare le parole di origine straniera e arricchire la lingua, risuscitando parole dimenticate dello svedese antico ⁽³⁹⁾, riintrodusse l'aggettivo

⁽³⁸⁾ E. WESSÉN, *Svensk språkhistoria*, III, 2 uppl., Stockholm 1965, p. 76, ha notato la stessa incertezza nell'uso di *thera* e *sin* in *Magnus Erikssons Landslag* ed in *Fornsvenska Legendariet*.

⁽³⁹⁾ Cfr. la prefazione di *Gambla Swea-och Gölhamäles fatebur*, in E. NOREEN, *Valda stycken av svenska författare 1526-1732*, 2 uppl., Stockholm 1964, p. 109 sgg.

fager accanto a *vacker*. Ora esso appartiene soprattutto allo stile poetico.

v. 28: *skämtan*, sostantivo, « divertimento », « passatempo », « scherzo ».

oss, una specie di « dativus ethicus ».

v. 91: *tjänistomen*. Il significato originale della parola è « guerriero a cavallo ». Abbastanza presto essa viene però ad indicare quello che nello svedese moderno si chiama *ämbetsman*, « funzionario militare o civile », ed infine « impiegato ». Nello svedese moderno, *ämbetsman* è dunque salito un poco sulla scala sociale mentre *tjänsteman* è sceso ⁽⁴⁰⁾.

v. 94: *eth örlogh driwa*. La parola svedese antica *örlogh*, *örligh* (antico nordico *ørlogg*), « battaglia », « guerra », rimane nei due sostantivi *örlogsflotta*, « marina da guerra » e *örlogsflagga*, « bandiera da guerra ».

v. 101: *tyghe*, forma parallela di *tygh*, usata probabilmente per ragioni di rima. Per il significato, cfr. *tyghus* — con l'equivalente tedesco *Zeughaus* = « museo delle armi » — e *fälttygmästare*, « capo, nell'amministrazione militare, di quello che riguarda armi ed armamento », *generalfälttygmästare*.

v. 104: *wordo tha gäwe*. *Gäwe*, plurale dell'aggettivo *gäwer* = « che può essere dato » (cfr. *giva* e *gäva*) e poi « stimato », « richiesto ». L'aggettivo rimane ancora nel termine giuridico *gäv och gängse*, « abituale ed usuale » ⁽⁴¹⁾.

v. 119: *venlika*. L'avverbio significa « in modo bello » ecc. (cfr. l'aggettivo *vän*, « bello », « grazioso »). Nel testo il significato dell'aggettivo antico *vinliker* = quello moderno *vänlig*, « gentile », sembra stare molto vicino.

v. 1390: *baldakin* < medio basso tedesco *baldeken*; cfr. la parola latina medievale *baldakinum* formata da *Baldac*, nome medievale della città di Bagdad, da dove la stoffa fu esportata in Occidente ⁽⁴²⁾.

⁽⁴⁰⁾ Per il significato originale, vd. K. F. SÖDERWALL, *Ordbok öfver svenska medeltids-språket*, Lund 1884-1918; A. NOREEN, *Altschwedisches Lesebuch. Mit Anmerkungen und Glossar*, 3. Aufl., Stockholm 1921, dà la traduzione « Beamter ».

⁽⁴¹⁾ Vd. *Svenska Akademiens Ordbok* (SAOB); cfr. anche A. F. DALIN, *Ordbok öfver svenska språket*, Stockholm 1850-1853 (1964).

⁽⁴²⁾ DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis, Editio nova aucta*, Paris 1883-1887.

v. 1391: *ther mz lösto lekara thera pant*, « con questo (cioè vestito) i giocolieri potevano pagare i loro debiti ». Il vestito di nozze degli sposi fu regalato ai giocolieri, e grazie ad esso furono in grado di pagare i loro debiti.

lekara, equivalenti nordici dei *ioculatores*. La reputazione del *lekarer* non era molto buona. E' stato definito come « una persona girovaga che vendeva il suo onore per soldi ricevendo soldi per i suoi artifici. In breve, non era molto migliore di un mendicante » (43). I *lekara* partecipavano alle feste principesche e ricevevano in generale grandi doni, come alle nozze di Birger. Le antiche leggi dànno delle disposizioni dettagliate sul trattamento dei giocolieri; basta ricordare il famoso passo dell'*Äldre Västgötalag* (« La legge più antica della provincia di Västergötland ») con l'inizio *Varthär lekäri barthär*.

panter < medio basso tedesco *pant* (= tedesco *Pfand*) < latino *pannus*, originalmente « prestito », sostituì, nel Medioevo, la parola nordica antica *vädh*. Nello svedese moderno la parola ha preso il significato « pegno » (che era già nell'antico nordico *pantr*): cfr. *pantbank*, « monte di pietà ».

vv. 1397-1398. Il labaro dei *Folkungar* era azzurro con tre barre argentate coperte da un leone dorato (44).

v. 1425: *nota*, plurale del sostantivo *note* < medio basso tedesco *note*, « pari », « compagno » (45). Il v. 1425 ha un parallelo nel v. 90, dove però il sostantivo *nota* è sostituito dal sinonimo *like*.

v. 1428: *war tha howat*, « si teneva allora corte ». Il verbo *hova* — medio basso tedesco *hoven* — indica più esattamente « dare un ricevimento festoso accompagnato da un torneo ».

v. 1440: *i hyrte*, « con grande forza ». *Hyrte* = medio basso tedesco *hurte*, francese *heurt*, italiano *urto*, svedese moderno *stöt*. Il significato originale è « assalto, combinato con urto, in un torneo ».

v. 1453: *tíl morgon gawo*. *Morgon gawa* o *morgingab* o *morgangetha*, « dono della prima mattina ». L'usanza secondo cui il marito

(43) P.-E. WALLÉN in *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*, X, col. 465.

(44) Vd. H. SEITZ in *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*, XIV, col. 289 sg.

(45) Cfr. l'etimologia data da J. DE VRIES, *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, 2. Aufl., Leiden 1962, p. 412.

doveva dare una *morgongava* alla moglie la mattina dopo il giorno delle nozze, è nominata già nelle leggi di Liutprando — *Liutprandi leges anni V, cap. 7* ⁽⁴⁶⁾ — e tutte le leggi medievali svedesi contengono delle norme analoghe ⁽⁴⁷⁾. Usanze simili erano invalse in Grecia, negli *ὀπήγια* e nei *προφθεγκήγια*.

Originalità della cronaca.

Nei paesi nordici esistevano, prima del XIII secolo, due modi di presentare un argomento storico: in prosa, nella lingua nazionale — è il caso delle saghe islandesi — o in prosa, in latino — è il caso delle cronache danesi. L'autore della *Erikskrönika* introduce invece un genere versificato, la cronaca rimata. Come la maggioranza dei suoi predecessori tedeschi, egli si serve in essa del metro *knittel* (*knüttel*), più precisamente del *knittel* libero ⁽⁴⁸⁾. Questo metro era stato usato in territorio svedese poco prima dell'origine della cronaca, più esattamente nelle *Eufemiavisor*. Il nostro poeta anonimo lo sa trattare con molta padronanza. I versi sono rimati due a due; vi troviamo alternativamente rima monosillabica (« rima masehile ») e rima disillabica (« rima femminile »). Solo il quattro per cento (all'incirca) di tutte le coppie di versi sembra mancare di rima. Molte di esse hanno però assonanza, o rima consonantica, ed in alcune altre la mancanza può probabilmente essere spiegata con una certa rilassatezza nella pronuncia che faceva comparire vocali distinte con suono simile.

Il valore storico della cronaca può essere discusso; essa è comunque estremamente importante come quadro culturale di un'epoca. Il suo autore si dimostra non soltanto originale e colto ma anche sensibile alla bellezza in tutte le sue forme. Questa sua sensibilità si manifesta

⁽⁴⁶⁾ F. BLUHME, *Edictus ceteraeque Langobardorum leges*, Hanoverae 1869, p. 88.

⁽⁴⁷⁾ Cfr. L. CARLSSON in *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*, XI, col. 695 sgg.; A. DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano 1869, p. 209 sg.; M. SCOVAZZI, *Le forme primitive del matrimonio germanico*, Pavia 1957, pp. 207-208.

⁽⁴⁸⁾ Per il *knittel*, vd. H. LIE in *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*, VIII, col. 583 sgg.; N. BECKMAN, *Den svenska versläran*, 4 uppl., Lund 1946, p. 85 sgg. e p. 137 sgg.; A. HEUSLER, *Deutsche Versgeschichte*, III, Berlin-Leipzig 1929 (*Grundriss der germanischen Philologie*, 8/3), p. 41 sgg.

tra l'altro nelle descrizioni di natura ⁽⁴⁹⁾. Il poeta anonimo presenta i suoi personaggi, le loro azioni ed il loro ambiente con molti eufemismi: qualcuno sembra essere *epitheton ornans*, del tipo che conosciamo da Omero e Virgilio: v. 102 *raska hüladha ok oblyghe*; v. 1410 *godh kost ok ädla sïd*; v. 1431 *hans milla hierta ok blid antswar*. Nel suo studio già nominato ⁽⁵⁰⁾, R. Pipping fa osservare alcune caratteristiche della cronaca, che definisce come difetti, p. es. le lungaggini, la sovrabbondanza di dettagli, le ripetizioni. Bisogna però ricordare che l'*Erikskrönika*, come in fondo l'Iliade e l'Odissea, era destinata ad essere ascoltata; questo fatto spiega non soltanto l'uso di epiteti fissi, ma anche la ripetizione di espressioni ed interi versi. Spiega anche le frequenti locuzioni tautologiche come *giffwa ok läna* (v. 5); *godha tiägna... /, ridderskap ok hüladha godha* (vv. 18-19), con le quali il declamatore imprimeva, nella memoria degli ascoltatori, l'immagine dell'ambiente cortese. Parallelismi di questo genere sono del resto comuni anche nella poesia religiosa del Medioevo, dove non sono certo da considerare come difetti ma come finenze poetiche.

Il cronista guarda l'ambiente e gli avvenimenti che descrive come uno splendido spettacolo e ne gode come se fosse presente. Nell'introduzione dice modestamente che la sua opera deve servire come passatempo per coloro che vogliono *höra fagher ordh ok skämtan* (« udire belle parole e scherzi »), prima di andare a tavola. Con essa ha inoltre posto il fondamento di una tradizione nella storiografia svedese e ci ha conservato notizie indispensabili per la conoscenza dell'epoca in cui vissero i *Folkungar*.

⁽⁴⁹⁾ S.-B. JANSSON ha paragonato le descrizioni di natura dell'*Erikskrönika* con quelle di altre cronache medievali (« *Lyriska* » *inlag i medeltidens rimkrönikor*, in *Lyrisk i tid och otid. Lyriskanalytiska studier tillägnade Gunnar Tideström* 7-2-1971, Lund 1971, pp. 1-7.

⁽⁵⁰⁾ R. PIPPING, *Kommentar till Erikskrönikan*, Helsingfors 1926 (*Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland*, 187), p. 735.

* * *

Kring Barabbasgestalten

Den litterärt intresserade som möter namnet Barabbas kommer nog helt naturligt att tänka på den romangestalt som Pär Lagerkvist skapat och som fortsätter att engagera läsare från de mest skilda kulturområden. Barabbasmotivet är inte särskilt vanligt i världslitteraturen — de författare som valt Bibelns passionsberättelse som utgångspunkt för sina verk har givetvis oftast koncentrerat sig på Jesusgestalten medan Barabbasgestalten endast nämns i förbigående. Denna har dock lockat ett flertal nordeuropeiska författare till fördjupade studier. Redan Maurice Gravier påpekar — i en studie över Lagerkvists *Barabbas* — de skandinaviska författarnas förkärlek för att "dessiner des arabesques ironiques et personnelles 'en marge des vieux livres'"¹. Det tycks som om intresset för Barabbasgestalten i Nordeuropa varit aktuellt under vissa perioder: under första hälften av 1800-talet, mellan de båda världskrigen och åren efter det andra världskriget. De författare som under dessa perioder intresserat sig för Barabbas har i allmänhet sett honom i hans historiska sammanhang och därvid understrukit, eller snarare tillskrivit honom, olika karaktärsdrag allt efter egna erfarenheter. Några få har betraktat honom som en allmängiltig gestalt och sålunda valt att mindre kraftigt understryka det historiska förloppet — till dessa senare hör t. ex. norrmannen Nordahl Grieg.

Evangelierna har mycket litet att berätta om Barabbas. Matteus introducerar honom med or-

den: "Det fanns just då en känd fånge som hette Jesus Barabbas" (Matt. 27,16). Markus informerar oss om orsaken till att han satt fängslad: "Nu satt en som kallades Barabbas fängslad tillsammans med upprorsmännen som hade begått mord under oroligheterna" (Mark. 15,7). Lukas (Luk. 23,19) nämner också han samma orsak till att Barabbas fängslats. Johannes öds-lar inte många ord på den man som judarna begärde fri i stället för Jesus: "Barabbas var en rövare" (Joh. 18,40). Evangelisterna ger oss alltså inte många upplysningar om missdå-daren: ingen uppgift om varifrån han kom², vem han var och framför allt vad som skedde med honom efter frigivningen och efter Kristi korsfästelse. Han försvann från scenen men minnet av vad som skett inför Pilatus vid påskhögtiden levde naturligtvis kvar bland de kristna. Petrus anklagar i Apostlagärningarna (Apg. 3,13 f.) judarna för deras beslut: "Nej, *Abrahams, Isaks och Jakobs Gud, våra fäders Gud*, har förhär-ligat sin tjänare Jesus, honom som ni utlämnade och som ni förnekade inför Pilatus, när han hade beslutat sig för att frige honom. Ni förnekade honom som var helig och rättfärdig och begärde att få en mördare frigiven." Primärkällorna ger oss alltså så gott som ingen hjälp alls till att rekonstruera Barabbasgestalten och de författare som låtit sig lockas till att behandla den har haft fritt spelrum för sin fantasi.

Den 1 februari 1839 skrev Søren Kierkegaard i sina *Papirer* — *Pap. II A 346*: "Der har været

Mangfoldige, der omtrent have staaet i samme Forhold til Jesus som *Barrabas* (han heed: Jesus *Barrabas*). *Barrabas* er omtrent paa Dansk: "N.N.", . . . , filius patris, sin Faders Søn. — Forøvrigt er det sørgeligt, at vi slet ikke veed Mere om *Barrabas*; han forekommer mig i mange Maader at kunne blive et Sidedykke til den evige Jøde. Hans øvrige Liv maa dog være gaaet underligt hen. Gud veed, om han ikke er bleven Christen? — Det vilde være et poetisk Motiv at lade *ham* optræde og vidne for Christus, greben af hans Guddomskraft"³.

Kierkegaard stannar inför likheten mellan Barabbas och Ahasverus, den vandrande juden, och frågar sig som så många andra om Barabbas' möte med Kristus kan ha fört honom fram till ett accepterande av den kristna läran. Det fanns en tendens hos de författare som kring mitten av 1800-talet intresserade sig för frågan, att vilja föreställa sig honom som den liderlige ogärningsmannen som till sist omvänder sig och vittnar om Kristus. Bland dem som tagit upp detta motiv är Hans Christian Andersen i sitt drama *Ahasverus*⁴. Det publicerades 1847 men bevarade brev till Henriette Wulff visar att han arbetade på det redan 1839 och att det beredde honom betydande svårigheter⁵. I ett brev av den 13 augusti 1839 berättar Andersen om planen för sitt drama; det skulle bestå av fem akter vilka skulle behandla världshistorien från Kristi födelse fram till mitten av 1800-talet: "Förste Act bliver Jødedømmet. Anden Act, det Yppige i Romerlivet. 3die Middelalderens Stræben. 4de Louis XIVdes Tidsalder. 5te vor bevægede Tid." Den femte akten, som väl skulle vara en eftergift åt tidens strävan att föra litteraturen närmare den yttre verkligheten och intressera sig för den egna perioden och dess samhällsförhållanden, blev dock aldrig fullbordad. I ett senare brev till

Henriette Wulff berättar H. C. Andersen om den idé som ligger bakom verket: Ahasverus representerar judendomen, dvs. det gamla, det bestående, och förkastar kristendomen, dvs. det nya. Men det nya går segrande framåt och mänskligheten går mot sin fulländning. Varje århundrade lägger en sten till den pyramid som betecknar den mänskliga utvecklingen och ett erkännande av det sanna, det goda och det sköna.

Hur Andersen lyckats levandegöra sin idé kan säkert i hög grad diskuteras. Erik Rindom framhåller att diktens Ahasverus alltmer blir en bifigur som träder i bakgrunden för de stora händelserna⁶. Den Barabbas som möter oss i Andersens epos *Ahasverus* är i än högre grad en bifigur men en bifigur som tjänar som motpol till verkets huvudperson. Vi möter honom i första akten utanför Jerusalem, där han sammanträffar med sin ungdomsvän Judas Iskariot. Barabbas kommer från Egypten, "fredlös, forfulgt"; Judas är numera etablerad i samhället och tror på den nye profeten som skall befria judarna från de främmande inkräktarna. Deras vägar skiljs och Barabbas tar avsked med orden:

Men Ørknens Veie løbe i hverandre.
Farvel, Du Præst for Jødefolkets Apis,
Gaae Du til dine mægtige Mysterier,
Jeg søger mine — disse blev i Nat
Et deiligt Pigebarn, en ægte Perle.
Jeg som Cleopatra, den kaster i
Mit Glædesbæger! Ha, det skal jeg tømme!⁷

Barabbas beger sig till den unga föräldralösa Veronikas hem. H. C. Andersen beskriver honom som inkarnationen av det onda, där han ruvar över sitt byte och inte drar sig för att mörda mormodern för att kunna våldta Veronika:

. . . men gennem den aabne Luge i Loftet stirre
to onde Øine, de stirre som Slangens Øine fra

Træet, hvor den klam og smidig hænger snoet om Grenene og vil springe paa det sorgløse Kid, der leger i Græsgangen. En Fremmed har fundet Vei over Husenes flade Tage; — Barrabas, væbnet med Kniv og urokkelig Villie, mætter sit onde Øie ved den friske Skjønhed; vilde Lyster ere i hans Blod . . . — Der er stille i den fattige Hytte, Lampen slukkes. — Vee! Vee! Hør Angestens Skrig! Hør Dødens Skrig! — — Barrabas! hvorfor myrdede Du en gammel Qvinde!⁸

Barabbas kastas i fängelse och där sover han en "sund og drømmeløs Søvn" den natt då Kristus blir förrådd.

Så förflyttas läsaren tjugofem år framåt i tiden. Han möter nu Barabbas i Libanons bergsöken, dit han dragit sig tillbaka som botgörare, som kristen eremit. Han är en gammal man, hans hår har grånat, det vilda uttrycket i hans blick har mildrats. Ensam vandrar han genom öknens livnärande sig på honung och vatten och vilande i de vilda djurens grottor. En dag möter han Ahasverus som också han flytt ut i öknen. Barabbas — representanten för den nya läran och för mänsklighetens framåtskridande — vittnar om Kristi uppståndelse inför Ahasverus — anhängaren av den traditionella judendomen.

H. C. Andersen understryker på allt sätt kontrasten mellan den obevklige missdådaren, som han i början av första akten tecknar i mycket mörka färger, och den omvända botgöraren i slutet av samma akt. Men han förmår inte psykologiskt motivera Barabbas' konversion. Redan Adam Oehlenschläger påpekar denna brist i ett brev till författaren daterat den 23 december 1847: ". . . der er Intet, som rører Hjertet; tvertimod har Barnabas (*sic!*) noget Oprørende, paa den Maade, han efter sin Forbrydelse kommer til Ære og Værdighed; thi uden at vi siden see ham i Handling og Characterudvikling, høre vi kun fortalt, han først myrder en gammel

Kvinde, og at der siden er Glæde i Himlen over hans Omvendelse . . ."⁹ — Andersen lyckas knappast ändra läsarens invändning mot Barabbasgestaltens trovärdighet genom att framhålla att *Ahasverus* inte är att betrakta som en dramatisk dikt och alltså inte bör karakteriseras av dramatisk färg i figurteckningen; att de aforistiska enskildheterna bör ses som delar av en mosaik vilka tillsammans framställer en bild, dvs. i det här fallet en idé¹⁰.

Det kan vara intressant att jämföra Andersens Barabbasgestalt med den Barabbas som Victor Hugo knapp mer än ett decennium senare (1860) föreställer sig i fragmentet *Ténèbres* i *La fin de Satan*¹¹. Hugo beskriver på ett psykologiskt övertygande sätt Barabbas' förvirring då han plötsligt finner sig vara fri och hans väg till omvändelse. Han irrar kring i staden utan mål och i mörkret stöter han så på något som visar sig vara Kristi kors. Den döde utstrålar ett svagt ljus och Barabbas betraktar skrämnd och fascinerad den korsfäste. Skräcken övermannar honom, han inser plötsligt vad som skett och grips av vanmakt över sin egen situation:

People, affreux peuple sanglant,
Qu'as-tu fait? . . .

L'archange est mort, et moi, l'assassin, je suis libre!

Ils ont mis l'astre avec la fange en équilibre,
Et du côté hideux leur balance a penché . . .¹²

Barabbas tänker sig att Pilatus lämnat åt honom att avgöra vem som skulle korsfästas; han skulle då ha utlämnat sig själv. I sin förtvivlan faller han ner vid korsets fot och förbannar det människosläkte som befriat honom:

Sois damné, monde à qui le sang sert de rosée,
Pour m'avoir délivré, pour l'avoir rejeté,
Monde affreux qui fais grâce avec férocité . . .¹³

Hugos dikt återspeglar författarens stora sensibilitet och livliga fantasi. Henrik Schück sammanfattade en gång hans betydelse som skald med följande ord: "Idéerna framträda... icke såsom några abstrakta satser, utan såsom visuella intryck, som han med sin kraftiga fantasi kan sammanställa till en konkret tavla."¹⁴ Bilden av Barabbas inför den korsfäste förmedlar på ett mycket konkret sätt den psykologiska bakgrunden till hans omvändelse. H. C. Andersen saknade förvisso inte den förmåga som Schück framhåller som karakteristisk för Victor Hugo men den kommer knappast till uttryck i hans Ahasverusepos.

Om 1800-talets författare gärna tänker sig att Barabbas' erfarenheter lett fram till en personlig omvändelse, tolkar de nordeuropeiska författare som mellan de båda världskrigen intresserar sig för gestalten, hans livsöde ur ett annat perspektiv. Den belgiske författaren Michel de Ghelderode fullföljer dock traditionen från 1800-talsförfattarna i sitt "passionsspel" *Barabbas*¹⁵. Det rör sig inte om ett passionsspel i hävdvunnen betydelse utan snarare, som Ghelderodekännaren André Vandegans uttrycker det, om "le drame d'un homme qui se déroule sur fond de Passion divine"¹⁶. Dramat kom till som ett beställningsarbete år 1928 — beställare var den för sin avantgardism kända Vlaamsche Volkstoneel (Flamländska folkteatern) som vid tillfället stod under ledning av holländaren Johan de Meester¹⁷. Det publicerades först på flamländska år 1931 och sedan på franska år 1933. Ghelderode hade liksom Pär Lagerkvist ett komplicerat förhållande till den officiella kristendomen men liksom denne var han under hela sitt liv och i flertalet av sina verk bunden till den kristna föreställningsvärlden¹⁸. Redan tidigt hade han fascinerats av Barabbasgestalten — han ville re-

habilitera den bibliske Barabbas¹⁹. Den dödsdömde mördare vi i dramats första akt möter i fängelset, har också en helt annan resning än hos andra författare och framstår tämligen idealiserad. Han framhåller för sina medfångar, den gode och den onde rövaren, att han är en yrkesmördare som gjort brottet till en vetenskap, en konstnär på sitt område. Hans död skall bli "grande et pathétique comme un spectacle" och han skall dö "en blasphémant, et comme je vécut, au-dessus des lois"²⁰. Ghelderodes Barabbas känner sig överlägsen sina medfångar och mördandet är för honom en hedersfråga:

Tuer, est-ce donc une amusette? On tue par fatalité! On tue par idéal! On tue par vocation! On tue pour jouer son rôle dans la société! On tue parce qu'on a du génie.²¹

Barabbas ser sig själv och de andra dödsdömda som offer för samhällets försummelse — det sociala perspektivet och intresset för sociala problem låg helt i linje med den flamländska teaterns program:

Camarades... mes pauvres camarades... C'est, aussi, un indicible trouble qui s'empare de mes sens. Car je pense que nous sommes trois criminels, et nous ne savons pas pourquoi nous sommes des criminels... Nul ne nous a dit ce qu'il fallait faire pour ne pas le devenir. Puis, un jour, les juges nous ont accusés. Et voici qu'on va nous tuer, nous qui sommes nuisibles, au nom de lois que nous ne connaissons pas... Depuis toujours nous sommes des affamés, des ignorants, des dupes, des esclaves... Depuis toujours les prêtres et les juges ont honoré les tables de la Loi, mais nul n'a médité nos crimes et interrogé notre misère... Mais je vous le dis, nous sommes criminels parce que l'injustice gouverne la troupe immense des hommes. Et je ne sais, en vérité, si les plus monstrueux des crimes sont bien les nôtres!²²

Barabbas' ärlighet gäller inte bara motiven

för mordandet; han reagerar också mycket häftigt då han i fängelset träffar samman med Judas och får veta att han förrått sin mästare för pengar:

Scorpion! Tu as vendu? Sors de cette prison. Ici demeurent des assassins. Pas de traîtres! On tue son prochain, on ne le vend pas, nous.²³

— Senare, efter frigivningen, vänder sig Herodes till Barabbas med orden:

Barabbas, je te félicite. Puisse notre race produire encore quelques individus de ton envergure! J'ai toujours préféré un franc bandit à cent vilains juges.²⁴

Så stöter Barabbas i fängelsemörkret emot Jesus och plötsligt förändras hans självsäkra attityd. Han blir rädd och undrande. Då han sedan får veta, att Jesus vida överträffar honom i popularitet, att han är en större brottsling än Barabbas själv, vill han först kasta sig över honom men hejdar sig inför det ljus som utgår från Jesu kropp. Han känner plötsligt igen honom och minns att de båda har samma uppgift; de är uppviolare och vänder sig mot lögn och orättvisa — men med olika metoder. Om de slutit sig samman, skulle de ha lyckats med sin uppgift.

Efter mötet med Jesus är Barabbas inte längre densamme; då han förs ut inför folket, är han ljusskygg och förvirrad, ett redskap i prästernas händer. Med orden "Je suis libre. On a libéré le crime!" återgår han till sitt forna liv. "Je suis Barabbas. L'homme libre réhabilité. Tant pis pour ceux qui l'ont voulu!"

I sista akten återfinns vi Barabbas på marknad i ett fattigkvarter i Jerusalem. Han sammanträffar med Petrus och avslöjar för honom att han var lyckligare då han var fånge. Hans frihet tynger honom, han vet inte vad han skall göra

med den. Inför Herodes, också närvarande på marknaden, utropar han:

... je ne suis plus le même assassin que naguère... Il y a d'autres assassins dans ce royaume... Regarde, seigneur, là-haut [à Golgotha]; c'est là qu'on assassine!... Et le camarade crucifié, lui qui a été lâché par les siens..., je le vengerai! Dans notre milieu, on est comme ça, seigneur.²⁵

Och som svar på Herodes' fråga tillägger han: "Ce que j'ai? Faim et soif de justice". Barabbas känner sig nu som en Jesu lärjunge och bereder sig att i spetsen för hans lärjungar bege sig till Golgata för att hämnas hans död. Men i samma ögonblick mördas han bakifrån av en marknads-pajas.

Hos Ghelderodes Barabbasgestalt finner man knappast någon tvekan eller vacklan, varken före eller efter omvändelsen. Han är övertygad om vad som är rätt och orätt, han är en handlingens man och han går sin väg fram med all den beslutsamhet och impulsivitet som är hans särdrag. Han representerar — och det är något för tiden nytt — de utstötta som kämpar för en bättre och rättvisare världsordning²⁶. Jesus kämpar för samma ideal men med mildhet; Barabbas är den fysiskt starke revolutionären som aldrig lär sig att helt förstå det kristna kärleksbudskapet.

Också norrmannen Nordahl Grieg ser Barabbasgestalten i ett socialt — eller kanske hellre politiskt-socialt — perspektiv i sitt skådespel *Barrabas* (1927). För honom är Barabbasproblemet ett personligt problem men också ett allmängiltigt och hans drama framstår därför som tidlöst. Och att det skall betraktas som tidlöst framhålles av Grieg själv: "Handlingen kan foregå i Kina i dag, i India i morgen. I Palestina for to tusen år siden."

År 1927 hade Nordahl Grieg som korrespon-

dent för tidningen ”Tidens Tegn” företagit en resa till Kina. Det direkta litterära resultatet av hans erfarenheter föreligger i reseskildringen *Kinesiske Dage* och i skådespelet *Barrabas* skrivna samma år (1927), *Barrabas* ombord på den båt som förde honom bort från landet. I Sydkina hade Grieg kommit i kontakt med den nationalistiska och revolutionära Kuomintangrörelsen och på nära håll följt dess kamp för kinesernas grundläggande rättigheter och för befrielse från utländsk imperialism²⁷. Han hade själv kunnat bilda sig en mening om de ledande personligheterna: Chiang Kai-shek, Eugen Chen, rödakorsledaren Madame Sun-Yat-sen och Sovjets emisserie hos Kuomintang Borodin. De har alla på ett mer eller mindre påfallande sätt fått tjäna som förebilder för de bibliska gestalterna i Griegs skådespel *Barrabas*, även om dessa kanske ofta framstår snarare som typer eller symboler än som levande individer²⁸. Judarnas motstånd mot de romerska inkräktarna har naturligtvis också en direkt motsvarighet i Kuomintangrörelsens uppror mot engelsmännen i Kina. Kjølvs Egeland ser därför *Barrabas* främst som ett skådespel om ”imperialismens vesen og teknikk” och om ”folkereisningens idé og ytringsformer”²⁹.

Barabbasgestalten förekommer redan i Griegs första skådespel *En ung mans kjaerlighet* (1927). Den symboliserar där styrkan och brutaliteten, framför allt mannens brutalitet i umgänget med kvinnan, en brutalitet som skrämmer och lockar. Vårt första intryck av Barabbas i skådespelet med samma namn närmar sig det som H. C. Andersen velat ge: den liderlige upprorsmakaren, den starke och obändige som inte skyr några medel. Som hans motsats framträder redan i början av dramat Jesus, som representerar mildheten och undergivenheten. Judarna väntar på

sin befriare, de vacklar mellan Barabbas och Jesus. Så uppenbarar sig Jesus för dem:

De løftede hender synker ned, ansiktene er ikke hatefulle mer.³⁰

Judarna ber honom frälsa dem. Men bilden ändras; man ser på avstånd hur Barabbas och hans anhängare bjuder de främmande soldaterna motstånd:

Han lo mens han gikk frem! Tennene gliste hele tiden. Han skrek av fryd for hver fiende han slo.³¹

Judarna sluter upp kring honom och accepterar hans budskap:

Der er sagt til dere: Bøi dere, vaer tålmodige. Men jeg sier dere: Reis dere, vaer fri! Elsk deres fiender, er det sagt. Hat dem, sier jeg. Hat dem til den siste fremmede er jaget bort. Hat dem til vårt folk er fritt!

Jesus representerar det passiva motståndet mot inkräktarna, Barabbas det aktiva; Jesus kärleken, Barabbas hatet. Men kan, frågar sig Grieg, frihet uppnås endast genom godhet eller är hat och våldsmetoder nödvändiga?

Barabbas äger styrka och sundhet, han lockar de unga, han är hjälten och revolutionären; Jesus passar de svaga och bedrövade, de gamla. I dramats tredje scen utspelas ett samtal mellan en far, som är Jesusanhängare, och hans son, som av kärlek till sitt folk vill följa Barabbas. I sonens entusiasm inför livet, det liv som Barabbas representerar, återspeglas Nordahl Griegs egen äventyrlust och livskänsla, f. ö. så karakteristisk för det slutande 1920-talet. T. o. m. Barabbas' ”skamløse netter” blir för sonen reflexer av ”dager i ubendighet og mot”:

Jeg er ung! ung! ung! Jeg hører til blandt styrken, sunnheten og livet. Solskinnet, blesten og bølgerne, de er mine brødre. Hvad har Jesus å si mig?

Jesus er for de svake, de gamle og de bedrøvede. Jesus er trøsten i sorgen, lyset i natten og håpet i døden... Men vi bygger livet på styrken, på sunnheten, på utålmodigheten i vårt blod. Vi venter ikke, men går på. Far, Jesu ansikt er blekt av å våke i natten; men Barrabas' ansikt er brent av solen.³²

Sonen går ut i striden med Barabbas och stupar. Fadern övergår till Barabbas för vars skull sonen dött:

For der er en rett som er større enn Guds rett, og det er motets rett, det er mannens rett.³³

Också Pilatus måste välja mellan Jesus och Barabbas. Det gäller imperiets prestige och stora ekonomiska intressen. Både Jesus och Barabbas är antiimperialister men Jesus framstår som moderat medan Barabbas representerar de intellektuella som fått sin utbildning västerut³⁴. Pilatus föredrar naturligtvis den moderata linjen men fariséerna med Kaifas i spetsen tror mer på den revolutionära. Då de drivit sin vilja igenom och folket valt Barabbas, ställer Nikodemus, den ende verkliga idealisten i skådespelet, en fråga till Kaifas: "Det beste i menneskene — er det bestandig dømt til å lide nederlag?" och får svaret:

Bestendig. Det beste i menneskene — har De gjort Dem den umak å tenke over hvad det er. Det beste i menneskene er mildheten, medlidenheten, kjaerligheten. Men det er *ikke* styrken, motet, eventyrlysten! Det er ikke det som bruser veldig gjennom årene, det er ikke det som handler og kjemper når livet er sterkest i et menneske. Det beste i menneskene, det er det dempede i livet. Hvorfor ikke si det avfeldige.³⁵

Det bästa hos människan är inte det starkaste men det är det starkaste som segrar.

I Kaifas svar finner vi kanske Nordahl Griegs egen ståndpunkt. Han har känt sig lockad av Barabbas' styrka och initiativkraft, hans livslust och maktbegär, men stötts tillbaka av hans bru-

talitet och våldsmetoder. I en intervju, citerad av Kjølvs Egeland³⁶, uttalar Grieg sig på följande sätt om sitt skådespel: "I Barrabas har jeg forsøkt å vise hvordan vi alle i det gitte øieblikk foretrekker den rå og brutale kraft for godheten. Her i verden er det komisk å vaere god!... Mengden er kortsynt og tror på den kraft som gir seg håndfaste uttrykk. Men det blir kristendommen som styrer Romerriket og Gandi som frigjør India. I dette ligger Barrabas' tragedie."

Griegs skådespel slutar vid Jesu korsfästelse och författaren låter aldrig sin Barabbasgestalt ta ställning till innehållet i Kristi lära; han ser enbart att den inte är ägnad att stimulera sina anhängare till uppror mot de främmande inkräkarna. I Hjalmar Söderbergs båda verk *Jesus Barabbas* (1928) och *Den förvandlade Messias* (*Jesus Barabbas*, II, 1932) återspeglas tidens bibeldiskussioner och den åldrande författarens egna religionsvetenskapliga studier som stärkte honom i hans ateistiska föreställningar. Sambandet mellan Söderbergs *Jesus Barabbas* och Georg Brandes' lilla skrift *Sagnet om Jesus* (1925) är uppenbart och har flera gånger påpekats av forskarna³⁷. (Man måste dock hålla i minnet, att intresset för Jesusgestalten kan skönjas genom hela Söderbergs produktion³⁸.) Brandes hörde till den s. k. mytologiska skolan och förnekade alltså Jesu historiska existens: "Det anfaegter ikke guddommelige Vaesener, at de har deres sande Liv, deres eneste Liv, i Menneskenes Sind"³⁹. Söderbergs inställning är som bekant en annan: han förnekar Kristi gudom men är övertygad om Jesusgestaltens historiska existens. I ett brev till Brandes, daterat den 9 februari 1925⁴⁰, tackar han för *Sagnet om Jesus* men invänder: "Jag kan emellertid ännu tydligt erinra mig, att jag för 1900 år sedan var publikan (och syndare) i Galilaea. Jag kan därför bevitna, att

Jesus verkligen har existerat. Jag hörde inte till hans närmaste krets, men vi umgicks en tid ganska mycket. Han motsvarade visserligen mycket dåligt den bild man får av honom i evangelierna . . . Men han hade en hänförande folklig väl-talighet . . . Jag ville önska, att jag någon gång kunde komma mig för med att skriva mina memoarer från den tiden! Tyvärr kan jag inte upplysa något bestämt om hans slut. Jag var inte med i Jerusalem den påsken, och till Galilaea kom bara motsägande och förvirrade rykten. Förresten dog jag kort efteråt . . ." Här möter vi alltså en antydning om det som skulle bli *Jesus Barabbas*, där memoarförfattaren Gustav Mauritz Jägerstam för en grupp intresserade berättar om sitt föregående liv i Tiberias. Han hette på den tiden Ruben bar-Jona och var son till en skriftlärd som livnärde sig som skraddare. Bland faderns arbetare var Jesus. Diskussionen kommer så att röra sig kring Jesus- och Barabbas-gestalterna och deras identitet; problemet tas upp på nytt, denna gång med vetenskapliga anspråk, i *Den förvandlade Messias*. Söderberg undersöker namnfrågan och konstaterar liksom Renan, Kierkegaard och Brandes, att Barabbas är ett tillnamn med betydelsen "faderns son" och att fången egentligen hette Jesus Barabbas⁴¹. Nästa steg blir för Söderberg att konstatera att Jesus Barabbas och Jesus Kristus är samma person⁴², en tanke som redan Brandes framkastat ur sitt mytologiska perspektiv⁴³. Då judarna yrkade på att Barabbas skulle friges, menade de alltså den Jesus som senare kallades Kristus. Han skulle åtminstone enligt en tradition inte ha korsfästs utan släppts fri⁴⁴. Söderbergs tes — som av Bo Bergman betecknades som en brandfackla kastad i ett levande troscentrum⁴⁵ — har sedan i stort sett accepterats av både Hyam Z. Maccoby⁴⁶ och av Sven Lagerstedt. Möjligen

snuddade också Anatole France vid tanken på att Jesus aldrig korsfäst, då han i novellen *Le procureur de Judée*⁴⁷ lät Aelius Lamia i Baia sammanträffa med Pontius Pilatus och föra in samtalet på "un jeune thaumaturge galiléen" som lät sig kallas "Jésus le Nazaréen". Lamia frågar Pilatus om han minns denne man som skall ha korsfästs men han svarar — och med dessa ord slutar novellen: "Jésus? . . ., Jésus le Nazaréen? Je ne me rappelle pas."

Hur framstår då den Jesus Barabbas som enligt Hjalmar Söderberg troligen blev frigiven? Han är en av de många folkledare som vid samma tid framträtt med anspråk på att vara Messias; han har ett religiöst program som sammanfaller med ett politiskt: uppror mot de främmande inkräktarna men också mot den inhemska överklassen, fariséerna. Söderberg understryker liksom Brandes starkt Jesus Barabbasgestaltens karaktär av proletär folkledare. Och han låter Josef Marin i *Jesus Barabbas* betrakta det som ett faktum att huvudpersonen blev dömd som upprorsmakare och att det alltså inte varit fråga om något justitiemord.

Också Ebbe Linde accepterar Hjalmar Söderbergs tes att Jesus Kristus och Jesus Barabbas är identiska⁴⁸. I sitt skådespel *Senapskornet* (1934) — till vilket han f. ö. inspirerats av *Den förvandlade Messias*⁴⁹ — låter han Marcellus besöka Pontius Pilatus i landshövdingepalatset i Jerusalem för att på inrådan av Vitellius — ståt-hållaren över Syrien — diskutera judarnas uppror. Man kommer in på "en trollkarl" som enligt de upproriska "undergått apoteos och blivit gud" men som enligt "vettigt folk" avrättats av Pilatus. Följande samtal kommer till stånd:

Pilatus: Av mig? Jesus . . .

Marcellus: Ja, han var från Galiléen, mycket

riktigt. Faderssonen, kallade de honom — Barabbas, på deras tungomål.

Pilatus: Jesus Barabbas... Å, nu minns jag, det var den som var framme och skulle köra ut prästerna och alla funktionärerna ur templet med två man... Han blev tagen av vakten utan motstånd. Ja, men inte blev han avrättad? Jag fick det intrycket att det var en stackars sinnesrubbad... Hur skall detta sluta? Landet är fullt med våldsvverkare och trollkarlar och blir fullare för var dag...⁵⁰

Linde ser liksom Söderberg Jesus Barabbas främst som den proletäre folkledaren. Redan i första akten framträder han i spetsen för dem som anfaller templet vid påskhögtiden; han har vilt skägg och bär grå raggmantel och läderskärp; han använder grova ord vid sin ordergivning. Men upproret misslyckas och ryktet sprider sig att han gripits och korsfästs. Lärjungarna klagat över att han tillåtit det utan att göra motstånd och Pilatus förvånar sig över hans passivitet. Han ger honom snarast intrycket att vara sinnesrubbad, ett intryck som han f. ö. delar med Kaifas i Söderbergs *Jesus Barabbas*.

Såväl Söderberg som Linde tycks dock intressera sig mindre för Jesus Barabbasgestaltens personliga egenskaper. Den senare har snarast med sitt skådespel velat ge en bild av kyrkans utveckling från Jesu angrepp på templet till kyrkomötet i Nicæa⁵¹.

Hos Karen Blixen möter vi en bild av Barabbas som avviker betydligt från den mer traditionella vi hittills studerat. 1935 utkom den danska versionen av *Syv fantastiske Fortællinger* — den engelska hade publicerats året innan — i vilken berättelsen *Syndfloden over Norderney* ingår. Handlingen utspelas sommaren 1835, då den lilla ön Norderney, träffpunkt för Europas aristokrati, härjades av en svår översvämning. Folket samlas i sin nöd kring den gamle kardinalen

Hamilcar von Sehested som leder räddningsarbetet. Kardinalen och räddningsmanskapet blir emellertid instängda i en lada och medan de väntar på att vattnet skall nå dem, berättar var och en en historia från det förflutna. Hela novellen kommer sålunda, som Hans Brix påpekat, att behandla ”det aristokratiske Charlataneri, der nu svæver paa Randen af Dybet i Aarhundredets Syndflod”⁵². Kardinalens historia handlar om Barabbas och blir i novellen en självständig berättelse med titeln *Fjerdingsfyrstens Vin*⁵³. Karen Blixen använder helt enkelt Barabbas som verkingsfull bifigur för att förklara huvudpersonen i sin novell. ”Kardinalen” är i själva verket inte den han utger sig för att vara. Han är kardinalens tjänare Kasparson, f. d. skådespelare, som slagit ihjäl sin herre och nu uppträder i hans roll. Kardinalen har dött i Kasparsons ställe liksom Jesus för Barabbas.

Fjerdingsfyrstens Vin beskriver ett möte mellan aposteln Petrus och Barabbas i Jerusalem efter korsfästelsen. Petrus vet inte vem mannen som hejdar honom på gatan är — det framgår för honom och läsaren först i slutet av berättelsen. Men han kan inte undgå att imponeras av den andre. Esteten Karen Blixen ger en bild av Barabbas som på visst sätt motsvarar de egenskaper hon själv satte högst. Hennes Barabbas är en aristokrat med aristokratiska särdrag under det torftiga yttre:

... han var en prægtig Skikkelse at se til. Han var sortsmudsket, høj, stærkt bygget og stolt og fri i sit Væsen. Han var slet klædt og var iført en lappet Gedeskindskappe, men han havde et skønt rødt Silkeskærf om Livet, en Guldkæde om Halsen og paa Fingrene mange tunge Guldringe, den ene besat med en stor Smaragd.⁵⁴

Denne Barabbas framstår som den ädle rövarren, modig, stolt och pliktmedveten, van att bli

åttlydd. Han berättar sin historia för Petrus: han hade vetat att en sändning vin var på väg från kejsaren i Rom till Herodes och däri "et Oksehoved rød Vin fra Capri, hvis Lige ikke findes i Verden"; hans vän Gestes hade lovat att slå ihjäl karavanen för att låta honom få smaka detta vin; Gestes hade gripits och kastats i fångelse, dömd till att korsfästas. Barabbas hade lyckats låta sig arresteras också han och hade förberett flykten för Gestes från fängelset. Men de hade båda blivit gripna och vännen hade korsfästs vid sidan av Jesus. Nu hade Barabbas uppsökt Petrus för att få veta, om han kunde lita på att vännen upptagits i Paradiset. I så fall behövde han ju inte hämnas honom.

Barabbas, den vackre, den modige, som gläder sig åt sina båda hustrur och sin nyköpta jungfru på 12 år, som förstår sig på att uppskat- ta bordets njutningar, är dock inte densamme som förr. Han har frigivits i stället för Jesus men han är inte längre fri att njuta av livet som tidigare. Det tycks honom grått och innehållslöst. "Jordskælvet" — korsfästelsen — har ödelagt hans kvinnor för honom, så att de inte längre har "Aroma eller Fyldighed". På samma sätt har det gått med vinet. Men Barabbas minns att någon sagt att Petrus' rabbi natten innan han dog höll fest för sitt folk och att han då bjöd på ett särskilt vin, "som var meget ædel og havde noget særligt i sig"⁵⁵. Nu skulle han vilja köpa det — till vilket pris som helst. I sin upprördhet grips Petrus av känslan att "af alle Mennesker i Verden var denne unge Mand den eneste, som han ikke kunde hjælpe"⁵⁶. Och Barabbas går bort med orden:

... jeg ved ikke, hvad i Verden jeg skal gøre. Jeg ved ikke, om der mere paa Jorden findes en Vin, som kan gøre mit Hjerte glad.

Då Petrus slutligen frågar efter främlingens namn, blir svaret — med tempus för förfluten tid:

Mit Navn er Barrabas. Jeg har været en stor Høvding og ... en modig Mand.

Barabbas kan inte frigöra sig från sin Golgata-upplevelse men han kan heller inte följa Petrus' uppmaning att bära sitt kors, han som "alltid har kunnet byde Mennesker komme og gaa, som det behagede mig". Hans liv tycks utan mening liksom Kasparsons efter kardinalens död. Och ett sådant liv är enligt Karen Blixen värre än själva döden.

En liknande tanke kommer till uttryck i Stig Dagermans Lagerkvistinspirerade skådespel *Den dödsdömd* (1947)⁵⁷. "Den nästan korsfäste", "Upptäcktsresanden", "Mannen med duellen" och "Forsfararen" vill fira den senaste medlemmen av "De räddades klubb" och därigenom minnas sin egen räddning. Men den senast räddade, Vilhelm Streng, orkar inte med sin frihet utan låter sig suggereras att begå det brott från vilket han frikänkts. Tillbaka i fängelset förklarar han med ord som för tanken till Hjalmar Bergman:

En dödsdömd dör inte när bilan faller. Han har dött långt innan. En dödsdömd dör när domen faller. En dödsdömd dör genast därför att han inte har nånting att hoppas på. Att leva är ju att hoppas... Ni begärde för mycket av mej. Det var ju en död ni släppte ut... Ni är så lustiga. Först tvingar ni oss att acceptera döden. Sen tvingar ni oss plötsligt att acceptera livet. Inte kan man vara dödsdömd på morgonen och livdömd på kvällen.⁵⁸

Den dödsdömd protesterar mot den återförvärvade rätten att leva, mot det liv från vilket han redan en gång tagit avsked, och själva pro-

testen ger honom, som ofta hos Dagerman, en känsla av frihet.

Barabbasmotivet ligger naturligtvis nära till hands i ett drama som *Den dödsdömde*. En av huvudpersonerna, ”Den nästan korsfäste”, har också haft en personlig Barabbasupplevelse under vilken han helt identifierat sig med den fängslade, dödsdömde och till sist frikände upp-
rorsmannen⁵⁹.

Samma år som Dagermans skådespel skrevs, utkom också engelsmannen William Douglas Homes⁶⁰ drama *Now Barabbas* Det är helt förlagt till nutiden och författaren utgår från egna erfarenheter som fånge i civilfängelset i Wakefield⁶¹. Också i detta skådespel tas den dödsdömdes situation upp. Jämförelsen mellan den unge Tufnell, som mördat en polisman och i fängelset väntar på det slutgiltiga avgörandet, och Barabbas ligger nära till hands, även om den senare bara nämns i skådespelets titel. Tufnells situation avgörs dock på ett helt annat sätt än Barabbas’: han genomgår i fängelset en religiös kris och låter sig av dess kaplan övertygas om att han har fått förlåtelse för sitt brott och att han kommer att frigges. Men hans ansökan om nåd beviljas inte utan han arkebuseras. Den förfinade Tufnell med de tunna aristokratiska fingrarna och det poetiska sinnelaget har f. ö. inga likheter med Barabbasgestalten utan framstår snarast som hans motsats. Homes syfte tycks närmast ha varit att understryka krigets förstörande inflytande på individen.

Nordahl Grieg såg Barabbasproblemet som ett tidlös problem; William Douglas Home förlade sitt drama till nutiden. Också andra författare har funnit nöje i att föreställa sig vad som skulle ha hänt Barabbas, om han uppträtt i modern tid. Så — på sydligare breddgrader — Domenico Giulioti och Giovanni Papini i sitt

Dizionario dell'omo salvatico, där man under uppslagsordet *Barabba* läser:

I Giudei del primo secolo erano gente di passione e, in fondo in fondo, di rispetto. Tra Gesù e Barabba scelsero Barabba, vittima politica, ma scelsero semplicemente tra la Morte o la Libertà, cioè tra due cose semplici e grandi. Se oggi si ripresentasse l'identico dilemma, i Giudei, d'accordo con Pilato, farebbero rinchiudere Gesù in una casa di salute e il martire Barabba diventerebbe in poco tempo commendatore, poi deputato al parlamento, e anche, chissà, governatore di Gerusalemme.⁶²

I ett tidigare verk, *L'ora di Barabba* (1920), ser Domenico Giulioti Barabbas som en tidlös symbol för ondskan och likgiltigheten som fortsätter att breda ut sig.

Av de författare som sökt föreställa sig hur Barabbas' liv utvecklade sig efter hans frigivning, har få stannat inför hans död. Ghelderode tänkte sig, som vi sett, att han stacks ner av en marknadspajas, då han beredde sig att hämnas den korsfäste. Pär Lagerkvist låter honom få samma slut som den Jesus från vilken han aldrig lyckades frigöra sig och så också Giovanni Papini i sin berättelse *Il figlio del padre* (1937)⁶³.

Det finns flera likheter mellan Papinis och Lagerkvists Barabbasgestalter. De betraktas av sin omgivning framför allt som missdådare — rövare och mördare — och har ingenting av det hjältedrag som karakteriserar t. ex. Ghelderodes och Griegs upprorsledare. Papinis Barabbas söker upp de skriftlärda för att erbjuda sina tjänster men får till svar att de inte vill ha något att göra med ”briganti e assassini” (”rövare och mördare”)⁶⁴. Hos Lagerkvist sägs det, att Barabbas stannade en stund framför den korsfästes grav: ”Men han bad inte, för han var en illgärningsman och hans bön skulle inte tagits emot”⁶⁵. Människorna drar sig undan honom. Han blir

alltmer ensam, fruktad och älskad av ingen. Då Papinis Barabbas efter frigivningen återvänder hem, reagerar familjen på ett för honom oväntat sätt:

Era il fratello maggiore, il capo della famiglia, che tornava, ch'era scampato dalla morte. In casa lo temevano e qualche volta se ne gloria-vano, ma nessuno l'amava.⁶⁶

Och hos Lagerkvist läser vi:

Folk hade alltid visat att de drog sig för honom, att de helst inte ville ha med honom att skaf-fa . . . Barabbas visste mycket väl om det där, men vad angick det honom vad folk tyckte! Han hade aldrig fäst sig vid det. Inte förrän nu hade han vetat att han led av det.⁶⁷

Barabbas söker sin tillflykt till Lazarus, han söker sin tillflykt till lärjungarna — dessa sena-re skyr honom liksom alla andra; i Papinis bok läser vi:

. . . la tua vista risveglia ricordi troppo dolorosi, troppo terribili . . . Barabba, ma se davvero vuoi sdebitarti con noi, come dici, fuggi da questa casa e non comparire mai più là dove noi siamo.⁶⁸

I Lagerkvists roman slungar lärjungarna efter honom de hårda orden: ”Vik hädan, du förtap-pade!”⁶⁹ Barabbas' ensamhetskänsla växer för att nå sin kulmen den natt då han ensam åter-vänder till Rom efter att förgäves ha sökt de kristna i katakomberna:

När Barabbas återvände till staden på den natt-liga Via Appia kände han sig mycket ensam. Inte därför att ingen gick bredvid honom på vägen och ingen mötte honom på den, utan för att han var ensam i den gränslösa natt som vilade över hela jorden, ensam i himmel och på jord och bland både levande och döda. Det hade han ju alltid varit, men han förstod det visst inte riktigt förrän nu.⁷⁰

Papini understryker på samma sätt hans känsla av ensamhet:

Barabba si sentì solo, abbandonato da ogni parte, respinto da ogni porta, escluso dalla vita — rifiutato perfino dalla giustizia romana.⁷¹

Den ensamme som känner sig isolerad från andra människor men också från Gud: Papini och Lagerkvist tar här upp ett alltifrån romanti-ken vanligt tema⁷², då de med starkt eftertryck framhäver ensamhetskänslan som drivmotiv för alla Barabbas' handlingar. De visar hur han vacklar mellan längtan efter godhet, medkänsla och solidaritet — också hur han själv är i stånd att visa solidaritet — och förakt och hat mot dem som inte vill acceptera honom. Han är absolut ärlig i sitt sanningssökande och kanske är det just därför vi hyser inte bara medlidande med honom utan också sympati för honom. Det kristna kärleksbudet kan han inte förstå; den primitive rövaren vill hämnas den som dött i hans ställe. Hos Papini ser Barabbas Pontius Pilatus som den ende skyldige till vad som skett. Så smyger han sig osedd in i hans palats för att mörda honom men grips innan han hinner verk-ställa sin avsikt och förs till Golgata för att korsfästas.

Öppnar sig då Barabbas alls inte för det krist-na budskapet? Papini berör knappast frågan; Lagerkvist lämnar den öppen överlåtande åt kri-tiker av alla nationaliteter att försöka förstå vad han egentligen menade med Barabbas' sista ord på korset: ”Till dig överlämnar jag min själ”⁷³. Även om inte ordens innebörd säkert kan tolkas, uttrycker de dock en för Barabbas helt ny trygg-hetskänsla⁷⁴, vilken Nils Ferlin velat understry-ka i sin dikt *Barrabas (Till Pär Lagerkvist)*⁷⁵:

Mörkret tog säkert emot dej,
Barrabas. — Ljuset är vasst.

Mörkret är lugnt och barmhärtigt
 och aldrig har mörkret hast.
 Lugnt som en mussla är mörkret,
 ljuset det skär som ett skri.
 Drunknar i mörkret och bor som
 en pärla kanhända däri.

Även om Papinis och Lagerkvists Barabbasgestalter har betydande likheter, finns det dock en skillnad i behandlingen av dem, en skillnad som Papini själv understryker i företalet till den italienska översättningen av Lagerkvists roman⁷⁶. Medan Papini söker konstruera en psykologiskt övertygande Barabbasgestalt och nöjer sig med detta, låter Lagerkvist Barabbas' öde symbolisera hela mänsklighetens drama. De kritiker som först anmälde Lagerkvists bok, såg också i de flesta fall Barabbas som en symbol för nutidsmänniskan⁷⁷. Genom att höja Barabbastolkningen till ett symboliskt plan tillför Lagerkvist den något helt nytt.

Av de författare som här tagits upp har några föredragit att behandla Barabbas sådan som de föreställer sig honom före och fram till Jesu korsfästelse — så H. C. Andersen och så under vårt århundrade Michel de Ghelderode, Nordahl Grieg och Ebbe Linde; andra åter har lockats mer av tanken på vad som skedde med Barabbas efter hans stora upplevelse — så Victor Hugo och så under vårt århundrade Giovanni Papini och, på nordligare breddgrader, Karen Blixen och Pär Lagerkvist.

För 1800-talsförfattarna framstår Barabbas som en illgärningsman som inte skyr några medel för att tillfredsställa sina onda böjelser — hans ondskas målas i mycket mörka färger — men som dock till sist påverkas av sin skakande upplevelse och omvänder sig. För 1900-talsförfattarna framstår han i mindre ofördelaktig dager. Många — bland dem Grieg och Ghelderode

— ser honom hellre som upprorsledare än som ren illgärningsman och gjuter sålunda ett hjälteskimmer kring honom: han är sitt folks befriare, han representerar ungdomen, det nya, det friska (Grieg), han kämpar för en rättvisare världsordning och följer sin egen hederskodex; om han mördar, gör han det av ideella skäl (Ghelderode). Detta hjälteskimmer finns dock inte längre kvar hos Lagerkvists och Papinis Barabbasgestalt. De ser honom närmast som en f. d. rövare som genom sin upplevelse kommit på kant med tillvaron, ur stånd att acceptera Jesu budskap och ur stånd att frigöra sig från det, ensam och mera värd medlidande än förakt. Nära denne Barabbas står Karen Blixens raffinerade rövare, van vid detta livets njutningar men efter sin upplevelse ur stånd att hänge sig åt dem som förr.

Medan man sålunda under 1800-talet sett Barabbasgestalten mest ur religiöst perspektiv — den botfärdige syndaren —, har 1900-talsförfattarna ofta andra utgångspunkter allt efter vars och ens personliga erfarenheter och intressen. Ghelderode ser Barabbas och hans likar som offer för samhällets brist på intresse för de utstötta, Grieg betonar mycket starkt hans politiska roll.

Helt för sig står Hjalmar Söderbergs Jesus Barabbasböcker, i viss mån följda av Ebbe Lindes *Senapskornet*. För Söderberg är det inte fråga om att leva sig in i Barabbas' situation utan enbart att från sin ateistiska utgångspunkt söka bevisa att Jesus och Barabbas var identiska. Hans syfte tycks därför mer vetenskapligt än rent litterärt. Namnfrågan har för honom spelat en stor roll — liksom den f. ö. intresserat de flesta författare som ägnat sig åt att söka förstå Barabbasgestalten.

NOTER:

1. M. GRAVIER, *Pär Lagerkvist et la conversion de Barabbas*, i "Études germaniques", X (1955), s. 214.
2. Josef Pickl antar att Barabbas liksom Jesus var galilé och grundar sig därvid på Luk. 13,1 (*Messiaskönig Jesus*, 2. durchges. Aufl., München 1935, s. 112).
3. Text efter *Af Søren Kierkegaards Efterladte Papirer, 1833—43. Med indledende Notiser ved H. P. Barfod*, Kjøbenhavn 1869, s. 206.
4. *Samlede Skrifter*, XI, Kjøbenhavn 1878², s. 549 ff. — *Ahasverus* anmäldes av M. GOLDSCHMIDT i "Nord og Syd. Et Maanedskrift", 1848, s. 177 ff.
5. Se brev av den 13/8 1839, den 10/2 1841 och den 14/7 1843 utgivna av H. TOPSØE-JENSEN i H. C. Andersen og Henriette Wulff. *En Brevveksling* . . . , I: *Indledning. Breve 1826—48*, Odense 1959, ss. 266, 287 och 336.
6. E. RINDOM, H. C. Andersen og *Ahasverus. En litterærhistorisk Studie ved Andersen-Jubilæet*, i "Dansk Tidsskrift". NR: "Gads Danske Magasin", XXIV (1930), s. 185.
7. H. C. ANDERSEN, *Ahasverus*, *op. cit.*, s. 560.
8. H. C. ANDERSEN, *Ahasverus*, *op. cit.*, s. 562.
9. Brevet citerat i H. C. ANDERSEN, *Mit Livs Eventyr*, II (*Udvalgte Skrifter. Udvalget ved Dr. phil. Vilh. Andersen*, XII, Kjøbenhavn 1901, s. 242 ff.)
10. H. C. ANDERSEN, *Mit Livs Eventyr*, II, *op. cit.*, s. 245.
11. V. HUGO, *La fin de Satan (Hors de la terre, II: Le Gibet, II: Jésus-Christ, XXI: Ténèbres)*, Paris, Gallimard, 1955 ("Bibliothèque de la Pléiade", 82), s. 875 ff.
12. V. HUGO, *La fin de Satan*, *op. cit.*, s. 878.
13. V. HUGO, *La fin de Satan*, *op. cit.*, s. 880.
14. H. SCHÜCK, *Illustrerad allmän litteraturhistoria*, VI, Stockholm 1925, s. 861.
15. Ghelderodes drama har översatts till svenska av Rudolf Wendbladh och bearbetats för svensk radio av Hjalmar Gullberg ("Radiotjänsts teaterbibliotek", 24, 1937).
16. A. VANDEGANS, *Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode*, Paris 1978, s. 12.
17. Se R. BEYEN, *Michel de Ghelderode ou la han-tise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles 1971, ss. 196 ff. och 227 ff.; J. FRANCIS, *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode*, Bruxelles 1968, s. 379.
18. Se J. FRANCIS, *L'éternel aujourd'hui* . . . , *op. cit.*, ss. 95, 108 och 202; G. NICOLETTI, *L'uomo, la vita e Dio. La letteratura della ricerca (1850—1950)*, Roma 1956, s. 952.
19. Jfr. R. BEYEN, *Michel de Ghelderode* . . . , *op. cit.*, s. 233, och A. VANDEGANS, *Aux origines de Barabbas* . . . , *op. cit.*, ss. 18 och 20.
20. M. DE GHELDERODE, *Barabbas*, i *Théâtre*, V, Paris, Gallimard, 1957, s. 78.
21. M. DE GHELDERODE, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 80.
22. M. DE GHELDERODE, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 89 f.
23. M. DE GHELDERODE, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 97.
24. M. DE GHELDERODE, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 131.
25. M. DE GHELDERODE, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 160.
26. Jfr. A. VANDEGANS, *Aux origines de Barabbas* . . . , *op. cit.*, s. 12, och S. KIENZLE i *Lexikon der Weltliteratur*, II, herausgeg. von Gero von Wilpert, Stuttgart 1968², s. 98.
27. Jfr. R. THESEN, *Nordahl Grieg. Hovudmotivet i diktinga hans*, i "Samtiden", 54 (1945), s. 34 f.; H. ENGBERG, *Nordahl Grieg og tidens drama*, Kjøbenhavn 1946, s. 25 ff.; S. ERICHSEN, *Nordahl Grieg*, Kjøbenhavn 1946, s. 28 ff.; J. MJÖBERG, *Nordahl Grieg, fosterlandsvännen och revolutionären*, Lund 1947, s. 63; K. EGELAND, *Nordahl Grieg*, Oslo 1953, s. 56 ff.
28. Jfr. H. ENGBERG, *Nordahl Grieg* . . . , *op. cit.*, s. 29.
29. K. EGELAND, *Nordahl Grieg*, *op. cit.*, s. 61.
30. N. GRIEG, *Barrabas* . . . , i *Samlede verker. Minneutgave*, IV, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1947, s. 86.
31. N. GRIEG, *Barrabas* . . . , *op. cit.*, s. 92.
32. N. GRIEG, *Barrabas* . . . , *op. cit.*, s. 97.
33. N. GRIEG, *Barrabas* . . . , *op. cit.*, s. 108.
34. Det är uppenbarligen Chiang-Kai-shek som stått modell till Griegs Barabbasgestalt.
35. N. GRIEG, *Barrabas* . . . , *op. cit.*, s. 125 f.
36. K. EGELAND, *Nordahl Grieg*, *op. cit.*, s. 64.
37. Jfr. t. ex. O. HOLMBERG, *Hjalmar Söderberg, Jesus och Mose*, i "Svensk litteraturtidsskrift", 32/2 (1969), s. 22 f., och nyligen L. LJUNGBERG, *Allt för mänskligt. Om Hjalmar Söderbergs kristendomskritik*, Lund 1982, s. 86 f.
38. L. LJUNGBERG, *Allt för mänskligt* . . . , *op. cit.*, s. 65.
39. G. BRANDES, *Sagnet om Jesus*, Kjøbenhavn 1925, s. 103.
40. *Georg og Edv. Brandes Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmaend udgivet af Morten Borup under Medvirning af Francis Bull og John Landquist*, VII, Kjøbenhavn 1942, s. 261 f.
41. E. RENAN, *Histoire des origines du christianisme*, I: *Vie de Jésus*, Paris 1876, s. 419. — S. KIERKEGAARD, *Af Søren Kierkegaards Efterladte Papi-*

- rer . . . , *op. cit.*, s. 206. — G. BRANDES, *Sagnet om Jesus*, *op. cit.*, s. 60. — Jfr. också texten i Matt. 27,16 i 1981 års översättning av Nya Testamentet, där läsarten "Jesus Barabbas" för första gången införs.
42. H. SÖDERBERG, *Den förvandlade Messias*, Stockholm 1932, s. 199 f.
 43. G. BRANDES, *Sagnet om Jesus*, *op. cit.*, s. 60. — Jfr. även J. BLINZLER, *Le procès de Jésus. Traduit . . . par G. Daubié*, Paris 1962, s. 347 f., not 14.
 44. H. SÖDERBERG, *Den förvandlade Messias*, *op. cit.*, ss. 204 och 350. — Jfr. S. LAGERSTEDT, *Hjalmar Söderberg och Jesusforskningen*, i "Sam-laren", 100 (1979), s. 115. — Jfr. också B. SUNDBERG, *Sanningen, myterna och intressenas spel. En studie i Hjalmar Söderbergs författarskap från och med Hjärtats oro*, Stockholm 1981, s. 121 f.
 45. B. BERGMAN, *Hjalmar Söderberg. Minnesteckning*, Stockholm 1951, s. 202 f.
 46. H. Z. MACCOBY, *Jesus och Barabbas*, i "New Testament studies", 16 (1969), s. 55 ff.
 47. I *L'étui de nacre*, Paris 1923. — För Söderbergs intresse för Anatole France och denna novell, se S. REIN, *Ensam ung man med litterära böjelser. Reflexioner kring Söderbergs brev till Bo Bergman*, i "Svensk litteraturtidsskrift", 32/2 (1969), s. 18.
 48. E. LINDE, *Hjalmar Söderberg*, i *Författarnas litteraturhistoria*, II, Stockholm 1978, s. 253 f.
 49. Se företalet till *Senapskornet . . .*, Stockholm 1934, s. 6.
 50. E. LINDE, *Senapskornet . . .*, *op. cit.*, s. 99.
 51. Jfr. E. LINDE, *Hjalmar Söderberg*, *op. cit.*, s. 254.
 52. H. BRIX, *Karen Blixens Eventyr . . .*, Köbenhavn 1949, s. 44.
 53. I. DINESEN, *Syv fantastiske Fortaellinger*, Köbenhavn 1935, s. 249 ff. — En ny version av berättelsen har under titeln *Kong Herodes' Vin* publicerats i "Blixeniana", 1980, s. 11 ff. Denna version skrevs av Karen Blixen 1959, först på engelska och sedan på danska, till bruk vid offentliga framträdanden.
 54. I. DINESEN, *Syv fantastiske Fortaellinger*, *op. cit.*, s. 250.
 55. I. DINESEN, *Syv fantastiske Fortaellinger*, *op. cit.*, s. 255.
 56. I. DINESEN, *Syv fantastiske Fortaellinger*, *op. cit.*, s. 255.
 57. I *Dramer om dömda*, Stockholm 1948, s. 7 ff. En novell med samma namn och liknande innehåll hade publicerats redan 1946 i "40-tal", 9—10, s. 352 ff.
 58. S. DAGERMAN, *Den dödsdömde*, *op. cit.*, s. 121. — Jfr. H. BERGMAN, *Herr Markurells död*, i "Vintergatan", 1922, s. 50 ff. och "Den storväxta fetas" kommentar till varför Barabbas inte var som förr hos P. LAGERKVIST, *Barabbas*, Stockholm, A. Bonnier, 1950, s. 20 f.
 59. S. DAGERMAN, *Den dödsdömde*, *op. cit.*, s. 52 ff.
 60. För W. D. HOME, se *Contemporary authors*, 102, Detroit 1981, s. 279 f.
 61. W. D. HOME, *Now Barabbas . . .*, London — New York — Toronto 1947, s. VIII f. och *Contemporary authors*, 102, *op. cit.*, s. 280.
 62. D. GIULIOTTI-G. PAPINI, *Dizionario dell'omo salvatico*, I (A—B), Firenze 1923. — "Det första århundradets judar var lidelsefulla och i grund och botten respektabla människor. Mellan Jesus och Barabbas valde de Barabbas, offer för politiken, men de valde helt enkelt mellan Döden och Friheten, dvs. mellan två enkla och stora ting. Om judarna idag befann sig i ett identiskt dilemma, skulle de, i samförstånd med Pilatus, låta stänga in Jesus på ett sjukhem och martyren Barabbas skulle på kort tid bli kommandör, sedan parlamentsledamot och även, vem vet, ståthållare i Jerusalem."
 63. I *I testimoni della passione. Sette leggende evangeliche*, Firenze 1937, s. 33 ff.
 64. G. PAPINI, *I testimoni . . .*, *op. cit.*, s. 40.
 65. P. LAGERKVIST, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 17.
 66. G. PAPINI, *I testimoni . . .*, *op. cit.*, s. 37. — "Det var den äldste brodern, familjens överhuvud, som återvände, som hade undgått döden. Hemma fruktade de honom och någon gång berömdo de sig av honom men ingen älskade honom."
 67. P. LAGERKVIST, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 65 f.
 68. G. PAPINI, *I testimoni . . .*, *op. cit.*, s. 44. — "... åsynen av dig väcker alltför smärtsamma, alltför fruktansvärda minnen . . . Barabbas, men om du verkligen vill återgälda din skuld till oss, som du säger, fly från detta hus och visa dig aldrig mer där vi är."
 69. P. LAGERKVIST, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 47.
 70. P. LAGERKVIST, *Barabbas*, *op. cit.*, s. 188 f. — Rolf Hillman har fint analyserat ensamhetsmotivet i *Pär Lagerkvists Barabbas. Studiet av ett pro-saverk på gymnasiet*, i "Mödersmålläraernas förenings årsskrift", 1961, s. 47 ff.
 71. G. PAPINI, *I testimoni . . .*, *op. cit.*, s. 49. — "Barabbas kände sig ensam, övergiven från alla håll, avvisad från alla dörrar, utesluten från livet — förskjuten t. o. m. av den romerska rättvisan."
 72. Jfr. B. LEWAN, *Främling i sin tid. Variationer på ett tema i romantisk litteratur*, Stockholm 1980, ss. 7 och 139 f.
 73. Intressant är här Maurice Gravers jämförelse med hur man i det expressionistiska dramat framställer

- en "omvändelse" (*Pär Lagerkvist et la conversion de Barabbas*, *op. cit.*, s. 226 f., och *Les héros du drame expressionniste*, i *Le théâtre moderne. Hommes et tendances. Études réunies et présentées par Jean Jacquot*, Paris 1958, s. 125.)
74. Jfr. A. WICKSTRÖM KALISKI i *Kierkegaards Barabbas-idé og Lagerkvists Barabbas-skikkelse* ("Dansk Udsyn", 36, 1956, s. 348).
75. *I Kejsarens papegoja*, Stockholm 1951.
76. G. PAPINI, *Barabba come simbolo universale*. Företal till P. LAGERKVIST, *Barabba*, Roma, Casini, 1951, ss. VII och X.
77. Så t. ex. M. ABENIUS, *Mörkret som symbol i "Barabbas"*, i "BLM", XX (1951), s. 285; H. AHLÉN, *Barabbas, vår like*, i "BLM", XIX (1950), s. 523; M. GRAVIER, *Pär Lagerkvist et la conversion de Barabbas*, *op. cit.*, s. 227; G. MANTION, *Pär Lagerkvist et l'idée de Dieu*, i "Études germaniques", XIV (1959), s. 45 f.; H. PAULIN, *Ljusblind. En tolkning av "Barabbas"*, i "Perspektiv. Tidskrift för kulturdebatt", 2 (1951), s. 362, och nyligen G. B. SCHWAB, *Herod and Barabbas: Lagerkvist and the Long Search*, i "Scandinavica", 20 (1981), s. 83.

INTORNO AL VIAGGIO ITALIANO
DI BIRGITTA DI SVEZIA: IL SOGGIORNO MILANESE
(AUTUNNO 1349)

Tra i tanti pellegrini che nell'autunno del 1349 si avviavano verso Roma per lucrare il giubileo indetto da Clemente VI per l'anno successivo c'era anche Birgitta di Svezia. La partenza significava per lei un distacco definitivo dalla patria e dal modello di vita che aveva fino ad allora seguito. Birgitta apparteneva infatti alla classe sociale più alta del suo paese: sua madre era imparentata con la famiglia reale; suo padre era, come *lagman*,¹ uno degli uomini più influenti del suo tempo. Lei stessa era stata abituata, come moglie di un altro *lagman* e madre di otto figli, a governare e ad intervenire nella cura di una grande tenuta di campagna – Ulfåsa nella provincia di Oestergötland – a cui apparteneva pure un ospedale per i poveri e un ospizio per giovani traviate. Anch'essa aveva frequentato la famiglia reale ed era stata per un certo periodo incaricata delle mansioni di prima dama alla corte del re Magnus Eriksson e della sua consorte Bianca di Namur. Ma dopo la morte prematura del marito, nel 1344, Birgitta si era ritirata presso il monastero cistercense di Alvastra, non lontano da Ulfåsa; qui aveva ricevuto le sue prime vere rivelazioni e qui era nato in lei il desiderio di fondare un nuovo ordine che doveva avere la sua casa madre a Vadstena. Quando nel 1349 iniziò il suo viaggio verso l'Italia, aveva probabilmente l'intenzione di tornare al più presto in Svezia. Al contrario, sarebbe rimasta in Italia oltre vent'anni e sarebbe morta a Roma nel 1373.

Birgitta mirava però a scopi che andavano ben oltre quelli del semplice pellegrinaggio. In una rivelazione aveva sentito come Cristo le ordinava di recarsi a Roma:

Iam regula descripta est, iam flores ei appositi et colores ordinati. Vade nunc ad locum, vbi visura es papam et imperatorem. Nam hec regula procedet quasi lumen in laterna et coartabit se, vt proficiat, donec tercius

1. Il funzionario più alto dell'amministrazione provinciale con compiti giuridici.

fructus ascendet, qui conteret aristas et purum granum recondet in horreum meum.²

Già nel 1348 Birgitta aveva convinto il vescovo Hemming di Åbo (Turku) a recarsi ad Avignone: sia per presentare al papa i progetti di Birgitta per fondare un nuovo ordine, sia per cercare di far tornare il pontefice a Roma.³ La missione di Hemming era fallita e Birgitta ubbidì all'ordine ricevuto di recarsi personalmente a Roma. Nella biografia della santa, presentata dai suoi due direttori spirituali Petrus Olavi di Vadstena e il suo omonimo di Skänninge, si legge ancora:

Transactis autem fere duobus annis in monasterio predicto sancte Marie de Aluastro ordinis Cisterciensis, precepit ei Christus Romam ire... dicens: «Vade Romam, vbi platee strate sunt auro et sanguine sanctorum rubricate, vbi compendium, id est breuior via, est ad celum propter indulgencias, quas promeruerunt sancti pontifices oracionibus suis. Stabis autem ibi in Roma, donec summum pontificem et imperatorem videbis ibidem insimul in Roma et eis verba mea nunciabis».⁴

Birgitta si proponeva dunque un duplice scopo con il suo viaggio: ottenere la conferma del suo ordine e convincere il papa ad abbandonare definitivamente Avignone. Avrebbe dedicato tutta la sua energia e tutto il suo talento politico alla realizzazione di queste intenzioni. Birgitta conservò per tutta la vita la tendenza a intervenire, in modo pratico, nelle polemiche e discussioni del giorno. La sua preoccupazione per le questioni centrali della Chiesa si allargava a comprendere i grandi problemi politici dell'Europa. Questa caratteristica distingue Birgitta da molte altre sante visionarie del Medioevo; basti pensare a Caterina da Siena che pure, dopo la morte di Birgitta, si sarebbe ugualmente prodigata per far tornare il papa a Roma. «Caterina... e Brigida... vivono e soffrono per lo stesso

2. *Den heliga Birgittas Reuelaciones extrauagantes* utgivna av LENNART HOLLMAN, Uppsala 1956 (Samlingar utgivna av Svenska Fornskriftsällskapet, serie II: Latinska skrifter, V), XLI, 158.

3. Per la missione di Hemming di Åbo, v. p. es. B. KLOCKARS, *Biskop Hemming av Åbo*, Helsingfors 1960 (Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland, 379), 151-178; S. STOLPE, *Birgitta i Sverige*, Stockholm 1973, 168-169, 178-179, 183; P. DAMIANI, *La spiritualità di santa Brigida di Svezia*, Firenze 1964, 13.

4. *Acta et processus canonizationis beate Birgitte...* utg. av ISAK COLLIJN, Uppsala 1924-31 (Samlingar utgivna av Svenska Fornskriftsällskapet, serie II: Latinska skrifter, 1), 94.

ideale: l'una è la voce d'Italia, l'altra è la voce dell'Europa cristiana».⁵

La bolla riguardante l'imminente giubileo, *Unigenitus Dei filius*, fu mandata a tutte le chiese d'Europa nell'agosto del 1349 – un fatto che ci permette di stabilire un *terminus post quem* per la partenza di Birgitta. Del gruppo che nell'autunno lasciò la Svezia, devastata dalla peste,⁶ facevano anche parte il *magister* Petrus Olavi, rettore dell'Ospizio dello Spirito Santo a Skänninge⁷ – il monaco cistercense Petrus Olavi, vice priore del monastero di Alvastra,⁸ sembra invece aver raggiunto gli altri più tardi –, i due sacerdoti Magnus Petri di Motala e Gudmarus Frederici e molti famigli. Anche un'amica di Birgitta, Ingeborg Laurensdotter, moglie del cavaliere Nils Dannes Bielke,⁹ si aggiunse dopo molte esitazioni al seguito.

Quale sia stata la via esatta per cui i pellegrini svedesi raggiunsero l'Italia, non sappiamo. «Quam viam tenuerit S. Birgitta, cum Romam petiit, quas peragravit regiones, quae oppida civitatesve inviserit, plane incompertum est», scrive laconicamente l'autore di una delle vite della santa.¹⁰ Steffens riferisce la tradizionale supposizione che Birgitta sia passata per Stralsund e che poi abbia raggiunto le Alpi attraverso la Svevia¹¹ mentre Birgit Klockars non esclude che possa invece essere passata per le Fiandre – come molti scandinavi

5. I. CECCHETTI, *Roma nobilis. L'idea, la missione, le memorie, il destino di Roma*, Roma 1953, 1002. Cfr. E. DUPRÈ THESEIDER, *Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia (1252-1377)*, in *Storia di Roma*, XI, Bologna 1952, 624, e *I papi di Avignone e la questione romana*, Firenze 1939, 190-210. Cfr. inoltre M. SEIDL-MAYER, *Ein Gehilfe der hl. Birgitta von Schweden: Alfons von Jaen*, «Historisches Jahrbuch», 50 (1930), 1-3.

6. In seguito alla peste, la popolazione della Svezia diminuì in questi anni di più di un terzo. Cfr. A. LINDBLOM, *Vadstena klostets öden...*, Vadstena 1973, 37.

7. Per Petrus Olavi di Skänninge: K. WESTMAN, *Birgittastudier*, I, Uppsala 1911, 17-18; H. SCHÜCK, *Några anmärkingar om Birgittas revelationer*, Stockholm 1901 (Kongl. Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademiens handlingar, 33: 1), 13-15; DAMIANI, *La spiritualità...*, 14.

8. Per Petrus Olavi di Alvastra: WESTMAN, *Birgittastudier*, I, 15-16; DAMIANI, *La spiritualità...*, 14.

9. Per Ingeborg Laurensdotter Dannes: *Diplomatarium Svecanum*, v, Holmiae 1878-1959, n° 4833 e 4874; F. WERNSTEDT, *Äldre svenska frälseläkter...*, I, Stockholm 1957, 80; G. ELGENSTIERNA, *Den introducerade svenska adelns ättartavlor...*, I, Stockholm 1925, 355; *Svenskt biografiskt lexikon*, IV, Stockholm 1924, 142; B. KLOCKARS, *Den heliga Birgitta och familjen Bielke*, «Historisk tidskrift för Finland», 48 (1963), 15.

10. AASS, Oct. IV, Parisii-Romae 1866, 425.

11. *Svenskt biografiskt lexikon*, IV, 451-52. Cfr. G. BURLAMACCHI, *Vita della se-
rafica madre, e gloriosissima vedova s. Brigida di Svetia...*, Napoli 1692, 138.

nel Medioevo – e che si sia poi avvicinata all'Italia via Orléans.¹² Questa ipotesi è sostenuta dal fatto che la rivelazione che precede le visioni di Milano concerne un vescovo e un canonico di Orléans; si sa che Birgitta in generale ebbe le rivelazioni che riguardano santi locali vicino alle loro tombe. Il passaggio delle Alpi sembra aver influenzato la scelta di immagini nella nona rivelazione del terzo libro.¹³ Il viaggio degli svedesi attraverso l'Europa funestata dalla peste non deve comunque essere stato facile. Matteo Villani dà una vivace descrizione dell'affollamento delle vie e della difficoltà dei pellegrini di trovare alloggio.¹⁴

Birgitta organizzava i suoi viaggi tenendo presenti i luoghi santi che voleva visitare; l'entusiasmo del suo contemporaneo Petrarca per i monumenti antichi le era del tutto estraneo. La sua prima meta in Italia furono Milano e la tomba di s. Ambrogio. S. Ambrogio le appariva come uno dei grandi modelli di vescovo, anche se probabilmente la santa non aveva una conoscenza diretta e personale dei suoi scritti.¹⁵ Durante il suo soggiorno prolungato a Milano, Birgitta ebbe numerose occasioni di visitare la tomba del santo e di fronte ad essa fu ispirata ad alcune rivelazioni (III, 5-9). Come una grande parte delle rivelazioni del terzo libro, anche queste sono indirizzate a membri del clero locale.¹⁶

La prima rivelazione milanese di Birgitta si rivolge contro tutti i

12. B. KLOCKARS, *Birgitta och böckerna*, Stockholm 1972, 45.

13. Cfr. H. SUNDÉN, *Den heliga Birgitta. Örmungens moder som blev Kristi brud*, Stockholm 1973, 94.

14. *Istorie*, I, in *RIS*, XIV, Mediolani 1729, 56-57.

15. Cfr. T. SCHMID, *Birgitta och hennes uppenbarelser*, Lund 1940, 48; KLOCKARS, *Birgitta och böckerna*, 210 e 212.

16. Birgitta scriveva o dettava le sue rivelazioni in svedese; esse venivano poi tradotte in latino dai due, già citati, Petrus Olavi di Vadstena e Petrus Olavi di Skänninge. (Il testo in antico svedese che noi possediamo è, come noto, a sua volta una traduzione dal testo latino.) L'elaborazione definitiva di un'edizione ufficiale delle rivelazioni fu però confidata ad un altro dei direttori spirituali di Birgitta, il dotto spagnolo Alfonso Pecha de Vadaterra, prima vescovo di Jaén in Andalusia. A lui dobbiamo la disposizione delle rivelazioni in otto libri sotto il titolo *Liber Celestis Revelationum*. Le rivelazioni ricevute durante il viaggio verso l'Italia ed in Italia sono principalmente concentrate al terzo libro. Per i complessi problemi connessi con la trascrizione e composizione delle rivelazioni, si rinvia a SCHÜCK, *Några anmärkingar...*, 13-25; E. WESSÉN, *Svensk medeltid...*, II: *Birgittatexter*, Stockholm 1968 (Kungl. Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademiens handlingar. Filologiska serien, 10), 15-16 e 23; KLOCKARS, *Birgitta och böckerna*, 33-37. Per Alfonso Pecha de Vadaterra, v. p. es. SEIDLMEYER, *Ein Gebilte...*, 1-18.

governatori, secolari ed ecclesiastici, che con il loro cattivo esempio corrompono i sudditi e i fedeli che confidano in loro. Si legge:

Similiter et in istis temporibus amici dei clamabant dicentes: O benignissime deus, nos videmus populum innumerabilem in periculosis procellis perire quoniam gubernatores avidi sunt, illis terris iugiter applicare volentes, ubi sibi ipsis maius lucrum existimant provenire, illic se et populum ducentes ubi horribiliores sunt iactus undarum, nesciente populo securitatis portum; et ob hoc miserabiliter periclitatur populus infinitus, nimis paucis venientibus ad bonum portum...

Per istos vero gubernatores, intelligo omnes potestatem habentes corporaliter et spiritualiter in mundo. Plerique enim illorum intantum diligunt voluntatem propriam, quod de animarum utilitate et suorum subditorum non attendunt...¹⁷

Un *gubernator* di questo genere era Giovanni Visconti, arcivescovo di Milano e – dopo la morte del fratello Luchino nel gennaio del 1349 – signore assoluto di Milano e delle città sottoposte, «regulus super Lombardis» come lo definisce Giovanni de Mussis nel *Chronicon Placentinum*.¹⁸ Giovanni Visconti era un abile politico con una visione realistica dei problemi del suo stato. Era anche consapevole della propria importanza, un gran signore che amava circondarsi di molto fasto. I cronisti e i poeti del tempo gli rendono omaggio nello stile tradizionale, un Pietro Azario e un Fazio degli Uberti con parole abbastanza pacate,¹⁹ un Galvano Fiamma con espressioni piene di adulazione.²⁰ Galvano Fiamma non esita nemmeno a caratterizzare l'arcivescovo come «in officio divino magna et assidua devotione». Ma proprio nel campo della fede non mancavano critiche contro Giovanni Visconti. Poco più di un anno dopo il passaggio di Bir-

17. Le rivelazioni vengono citate – quando altro non è indicato – secondo l'edizione ufficiale, stampata per incarico del monastero di Vadstena da Bartolomeo Ghotan a Lübeck nel 1492. Per questa edizione: I. COLLIJN, *Sveriges bibliografi intill år 1600*, I: 1478-1530, Uppsala 1934, 117-128, e *Birgittalitteratur*, «Biblioteksbladet», III (1918), 114; G. E. KLEMMING, *Heliga Birgittas uppenbarelser efter gamla handskrifter...*, v, Stockholm 1884 (Samlingar utgifna af Svenska Fornskriftsällskapet, 14), 182-187; *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, IV, Leipzig 1930, 224-225. Per quanto riguarda la mia trascrizione del testo di questa edizione, ho adottato la distinzione tra la *u* e la *v*.

18. RIS, XVI, Mediolani 1730, 499.

19. *Petri Azarii Liber gestorum in Lombardia*, in RIS², XVI, IV, Bologna 1939, 48; FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo*, III, cap. IV, vv. 70-75.

20. *Gualvanei de la Flamma Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Jobanne Vicecomitibus...*, in RIS², XII, IV, Bologna 1938, 48-49.

gitta per Milano, l'abate di S. Pietro di Lodi vecchio, Alcherio Visconti, si sarebbe recato ad Avignone per presentare in pubblico consistorio davanti al papa gravissime accuse contro l'arcivescovo di Milano per empietà e per incredulità.²¹ E gli stranieri di passaggio erano certamente più disposti dei sudditi a biasimare le idee troppo secolari dell'arcivescovo.²²

Così Birgitta che in una lunga rivelazione – la sesta del terzo libro – sente come s. Ambrogio pronuncia un giudizio molto severo sul suo successore secolarizzato:

Ego sum Ambrosius episcopus qui tibi appareo, loquens tecum per similitudinem quandam, quoniam cor tuum non potest capere intelligentiam spiritualium sine similitudine aliqua corporali.

Vir quidam erat habens uxorem legitimam venustam valde et prudentem, cui tamen ancilla plus placebat quam uxor, et ex hoc tria contingebant: primum est, quod verba et gestus ancille magis eum letificabant quam uxoris, secundum est quod ancillam vestiebat nobilissimis indumentis, non curans quod uxor pannosa esset aut quod communi panno vestiretur, tertium est quod novem horis morari solebat cum ancilla, decima vero solum cum uxore. Nam prima hora erat cum ancilla vigilans, dum eius pulcritudinem aspiciendo iocundabatur. Secunda hora inter ipsius brachia dormiebat. Tercia hora pro ancille comodo, corporalem laborem gaudenter sustinebat. Quarta hora quietem corporis cum ipsa habebat post corporis lassitudinem. Quinta hora inquietudinem mentis et curam super eius provisione habebat. Sexta hora mentis quietem cum ea habebat, quia iam videbat se de sua provisione ei pleniter complacere.

Septima hora intrabat in eum ardor carnalis concupiscentie. Octava hora complebat cum ea sue voluptatis appetitum. Nona hora aliqua omittebat agere, que tamen ei libebat perficere. Decima hora faciebat aliqua que tamen non delectabant eum facere. Et sic una hora tantummodo manebat cum uxore...

Per istum adulterum intelligo istius ecclesie provisorum, habentem quidem episcopale officium, sed vitam adulterinam. Ipse quippe sancte ecclesie spirituali copula ita coniunctus est, quod ipsa eius sponsa carissima esse deberet, qui tamen caritatem suam ab ipsa retraxit... Decima hora aliqua bona perficit... et ista hora decima solummodo cum sancta ecclesia solet commorari. Bona que facit non ex caritate faciens sed ex timore: timet enim supplicium ignis infernalis, qui si posset cum sospitate corporis

21. G. BISCARO, *Le relazioni dei Visconti di Milano con la Chiesa*, «Archivio storico lombardo», s. VI, vol. I, 55 (1928), 43-49, 86-88. Cfr. A. VISCONTI, *Storia di Milano*, Milano 1937, 258.

22. G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano*, v, Milano 1856, 389.

et mundanarum rerum abundantia eternaliter vivere, de carentia superne felicitatis non curaret...

Parole estremamente dure: mostrano che il contatto con l'arcivescovo di Milano ha scosso profondamente la pellegrina del Nord.

Nella rivelazione successiva (III, 7) la Vergine appare di fronte a Birgitta per fare un confronto tra s. Ambrogio, il cui «cor plenum fuit divina voluntate» e che passava il suo tempo «utiliter, et honeste» e il suo indegno successore. Giovanni Visconti viene qui con molto realismo paragonato a un mantice, un *flabellum*, pieno di vento:

Nam sicut carbonibus consumptis et ere ignito fluente adhuc remanet ventus in flabello; sic ipse quamvis nature sue tribuit omne quod appetit, consumens tempus suum inutiliter, tamen remanet sibi eadem delectatio sicut ventus in flabello.

E la Vergine Maria lo paragona ancora ad una lumaca, *testudo*, «que iacens in innata putredine trahit caput in terram», esortandolo tramite Birgitta a mutare radicalmente il suo atteggiamento.

Ci fu veramente un personale contatto tra Birgitta di Svezia e Giovanni Visconti? Il tono delle rivelazioni sembra confermare questa ipotesi.²³ Ma le fonti locali contemporanee e posteriori tacciono del tutto. E non desta certo meraviglia che quei cronisti contemporanei a Giovanni Visconti, che si preoccupavano di dare un'immagine la più gradita possibile del Signore di Milano, abbiano volontariamente ignorato il soggiorno milanese di una figura scomoda come Birgitta, per quanto altolocata fosse.

Più difficile deve essere stato per l'arcivescovo ignorare la presenza di Birgitta. Essa avrebbe dovuto trattenersi solo per breve tempo nella città, ma le circostanze la costrinsero a fermarsi più a lungo. Infatti, la sua amica Ingeborg Laurensdotter Dannes si ammalò a Milano. Ingeborg aveva lasciato la Svezia contro la volontà del marito; durante il viaggio, tormentata da timori per l'incostanza di lui, si era confidata con Birgitta. Ella aveva allora ricevuto una rivelazione in cui Cristo le diceva:

Ite, ne moueamini ab itinere et proposito sancto. Ego enim abbreviabo

23. B. KLOCKARS, *Birgitta och hennes värld*, Stockholm 1971 (Kungl. Vitterhetsakademins handlingar. Historiska serien, 16), 147-148.

isti mulieri iter, ego preparabo corpus, vt, cum saccus exhaustus fuerit, anima impleatur dulcedine, maritus vero habebit desiderium suum.²⁴

Ingeborg Laurensdotter infatti morì e fu sepolta a Milano.²⁵

Essendo costretta a soggiornare a lungo a Milano, Birgitta avrà sicuramente cercato di venire in contatto personale con Giovanni Visconti. Sappiamo che essa, quando aveva ricevuto una rivelazione diretta ad una persona particolare, la faceva copiare per spedirla al destinatario.²⁶ Con ogni probabilità avrà fatto così anche nel caso di Giovanni Visconti ma «non fece alcuno effetto la Gratia del Signore in quel cuore indurato dall'ambitione e acciecatò dalle dense caligini del senso» come commenta Burlamacchi nella sua biografia della santa.²⁷

Forse Birgitta avrà cercato di avvicinarsi all'arcivescovo tramite il *magister* di cui parla un'altra rivelazione milanese (III, 8) e che evidentemente era il confessore di Giovanni Visconti.²⁸ La Vergine esorta qui Birgitta a chiedere tre cose al dotto *magister*: 1) «utrum maius est sibi desiderium ad habendum favorem et amicitiam episcopi corporaliter, vel an desiderat plus animam eius presentare deo spiritualiter»; 2) «utrum ex plurimorum florenorum propria et singulari possessione in animo plus delectatur, vel an ex nullorum»; 3) «quid sibi de hiis duobus videtur magis placere vocari scilicet magister, et inter honoratos cum primis pro mundana gloria residere, aut simplex frater vocari et inter ultimos residere».

Birgitta fece, secondo la sua consuetudine, trascrivere la rivelazione e provvide a mandarla al *magister*. La lettera è stata conservata, si trova ora alla Biblioteca reale di Stoccolma con la segnatura *Holm*.

24. *Den heliga Birgittas Reuelaciones extrauagantes...*, CI, 221; *Acta et processus...*, 514-515; e C. FLAVIGNY, *Sainte Brigitte de Suède, sa vie, ses révélations et son oeuvre*, Paris 1892, 231-232.

25. Nemmeno Ingeborg Laurensdotter Danne ha lasciato tracce nelle fonti locali. Un controllo in V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Milano 1889-93, e nell'Archivio dell'Ospedale Maggiore di Milano, *Serie Famiglie*, ha dato risultato negativo.

26. WESTMAN, *Birgittastudier*, I, 7.

27. *Vita della serafica madre...*, 140.

28. T. SCHMID, *Birgitta och hennes uppenbarelser*, 170, formula l'ipotesi che la rivelazione III, 8 sia stata ispirata in Svezia e che il destinatario sia da identificare con il *magister* Algot di Skara. La maggioranza degli studiosi è però del parere che sia stata ispirata durante il soggiorno di Birgitta a Milano. Cfr. anche *Acta et processus...*, 97.

A 65a:²⁹ in essa, a tergo, possiamo leggere le risposte del destinatario, il quale assicura che non pensa se non a predisporre l'anima del vescovo alla salvezza eterna e che, estraneo com'è ad ogni bene che non sia spirituale, non è interessato né al denaro né a titoli. A questo punto, la Vergine appare di nuovo a Birgitta e le fa sapere di non credere alle assicurazioni del *magister*. Nel testo che conclude la rivelazione III, 8 la santa mette quindi in guardia il confessore dell'arcivescovo contro ciò che potrà succedere, se non cambierà vita:

Verum ego tria a magistro quisivi, quem michi bene respondisse probarem, si in verbis suis fuisset veritas; que quia in eis non erat, ideo de aliis tribus ipsum precaneo: Primum est quod aliqua sunt que corporaliter diligit et desiderat, et illa nullo modo obtinebit. Secundum est quod illud quod nunc habet cum mundana leticia citius amittet; tercium est quod pusilli intrabunt celum, magni autem stabunt foris, quoniam porta est angusta.

Non sappiamo chi fosse il dotto *magister* e *frater*. Dato che la rivelazione allude al voto di povertà, è lecito avanzare l'ipotesi che si trattasse di un francescano o domenicano; più in là non si può arrivare. Birgitta evidentemente non ha molto rispetto per la dottrina del *magister* e non esita a farlo sapere. La rivelazione mostra, secondo lo storico delle religioni Tor Andrae, che «la donna intelligente ha superato il suo segreto senso di inferiorità di fronte all'erudizione libresca dei *magistri* nella certezza che essa possiede una cognizione superiore al confronto della quale l'erudizione è paglia secca».³⁰ Forse era proprio questa certezza che spingeva Birgitta a cercare ad ogni costo un contatto anche con Giovanni Visconti, il temuto arcivescovo di Milano.

Un'altra domanda, che si presenta allo studioso che si interessa del soggiorno di Birgitta a Milano, riguarda il luogo dove questa avrà potuto trovare alloggio. Come già detto, Birgitta aveva avuto l'intenzione di fermarsi poco tempo nella città. Sembrerebbe allora naturale che abbia cercato alloggio in uno di quegli ospizi che erano annessi agli ospedali dipendenti da alcuni monasteri. Dobbiamo an-

29. Su questo foglio, v. KLEMMING, *Heliga Birgittas uppenbarelser...*, IV, 192-196; SUNDÉN, *Den heliga Birgitta...*, 94; KLOCKARS, *Birgitta och böckerna*, 35-36.

30. T. ANDRAE, *Mystikens psykologi. Besatthet och inspiration*, Stockholm 1926 (*Modern religionspsykologi*, IV), 322.

che ricordarci che aveva al suo seguito una persona malata che necessitava di cure speciali. Alcuni ospedali avevano il preciso compito di prendere cura dei pellegrini: così per esempio l'Ospedale Nuovo di S. Maria vicino all'Arcivescovado³¹ e l'Ospedale di S. Giacomo all'angolo delle attuali strade di S. Giovanni sul Muro e di Corso Magenta.³²

Ma Birgitta era molto legata all'ordine cistercense. Alvastra, presso cui si era ritirata dopo la morte del marito, apparteneva a questo ordine e il suo vice-priore e poi priore Petrus Olavi era tra coloro che le stavano vicini anche in Italia. Non avrebbe allora forse preferito alloggiare presso un ospedale-ospizio annesso ad un monastero cistercense? Un documento presente nell'Archivio di Stato di Milano³³ mostra che esisteva, nel XIV secolo, un ospedale collegato con il monastero di Chiaravalle. Il documento, che è datato 1302, riguarda una donazione di terreni a questo monastero da parte di un certo «Balzarus filius condam Bonanominis Sape Porte Horientalis», che giaceva «infirmus in Monesterio Claraualensi Diocesis Mediolani». Tra i testimoni intervenuti figura «frater Ugo de Corbeta, magister Hospitalis Clarauallensis et filius condam Ugonis». Michele Caffi parla nella sua storia del monastero di costanti e frequenti notizie sull'ospedale negli atti e della particolare carità e generosità mostrata verso i pellegrini ancora nel XVI secolo.³⁴ Per i pellegrini che provenivano dal Nord ed erano diretti verso Roma il monastero di Chiaravalle si trovava naturalmente in una posizione centrale.

Birgitta aveva avuto legami anche con l'ordine domenicano che in questo periodo a Milano possedeva un ospedale collegato con il convento di S. Eustorgio.³⁵ Non si può quindi naturalmente escludere che abbia alloggiato presso questo o altri ospedali anche se tale ipotesi mi sembra meno probabile.

31. P. PECCHIAI, *L'Ospedale Maggiore di Milano nella storia e nell'arte*, Milano 1927, 58-61.

32. *Ibid.*, 142-143. Cfr. S. LATUADA, *Descrizione di Milano...*, iv, Milano 1738, 423-424. Questo ospedale sembra però essere stato amministrato da una scuola di laici.

33. *A S M, A D, Perg. per fondi, c. 567 (Chiaravalle) perg. 12 (segn. Bonomi)*. La Dott. Andreina Bazzi dell'Archivio di Stato di Milano ha gentilmente attirato la mia attenzione su questo documento e la ringrazio sentitamente.

34. M. CAFFI, *Dell'Abbazia di Chiaravalle in Lombardia. Illustrazione storico-monumentale-epigrafica*, Milano 1842, 12.

35. A. FUMAGALLI, *Spiegazione della carta topografica dell'antico Milano disegnata da Domenico Aspari MDCCLXXVIII*, Milano 1964, 60.

La grande simpatia di Birgitta per i francescani sembra invece essere di data posteriore e, inoltre, le fonti francescane non parlano nemmeno dell'esistenza, in questo periodo, di ospedali collegati con l'ordine.³⁶

Ma anche se può sembrare probabile che Birgitta abitasse in un ospizio collegato con un monastero, non si possono escludere altre possibilità. Ella apparteneva ad una famiglia illustre che aveva contatti con le più importanti famiglie europee. Nelle fonti italiane viene, non del tutto erroneamente, chiamata «principessa di Nericia»³⁷ e Eugenio Duprè Theseider la definisce come «la più illustre pellegrina che Roma ospitasse nelle sue mura».³⁸ Arrivando a Roma nel 1349-1350 Birgitta e il suo seguito usufruirono anche dell'ospitalità di persone private. In un primo momento furono accolti dal fratello del papa, il cardinale Hugues de Beaufort, nel suo palazzo vicino alla chiesa di S. Lorenzo in Damaso. Birgit Klockars racconta delle preoccupazioni di Birgitta quando, alcuni anni dopo il suo arrivo, fu invitata a lasciare il palazzo del cardinale entro un mese.³⁹ Cercava invano un altro alloggio ma quando, disperata, si preparava a trasferirsi ad uno degli ospizi comuni per pellegrini, Cristo le comunicò in una rivelazione che l'aveva fatta tribolare per il suo proprio bene, perché doveva rendersi conto di quale povertà e di quali sofferenze sono afflitti i pellegrini comuni, e che avrebbe potuto rimanere nel palazzo del cardinale. – Più tardi l'amica di Birgitta Francesca Papazzurri le avrebbe ceduto il suo palazzo nell'attuale Piazza Farnese dove poté abitare fino alla morte. A Roma Birgitta sembra dunque aver accettato l'ospitalità privata offertale e Birgit Klockars interpreta le sue preoccupazioni di fronte alla possibilità di dover lasciare il palazzo vicino a S. Lorenzo in Damaso come quelle di una persona che non ha mai dovuto ricorrere ad un semplice ospizio.

Ma non sempre Birgitta sdegnava il soggiorno negli ospedali e negli ospizi. Ferdinando Russo che si è interessato delle sue visite

36. Cfr. p. es. P. N. BUONAVILLA, *Notizia cronologica dell'ingresso, e progresso de' frati minori del P. S. Francesco nella città di Milano*, Milano 1733, e L. WADDINGUS, *Annales Minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum*, VIII (1347-1376), Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1932².

37. V. p. es. *Matthæi Palmerii Vita Nicolai Acciaïoli*, in *RIS*², XIII, II, Bologna 1934, 30. Il marito di Birgitta, Ulf Gudmarsson, era *lagman* di Närke.

38. *Roma dal comune di popolo...*, 623.

39. *Birgitta och ägodelarna*, «Credo», 54 (1973), 98.

a Napoli, fa notare che nel 1371, l'anno del suo pellegrinaggio in Terra Santa, Birgitta dimorò in un umile ospizio lungo la spiaggia; l'ospizio era legato all'ospedale annesso alla chiesa di S. Giovanni a mare dei Cavalieri di Malta.⁴⁰ Era stato aperto proprio per coloro che si recavano o tornavano dalla Terra Santa.

È impossibile dunque arrivare ad una conclusione sicura per quel che riguarda l'alloggio di Birgitta a Milano.⁴¹ Forse fu ospitata, anche qui, da membri dell'aristocrazia locale. Ma formulerei piuttosto l'ipotesi che abbia soggiornato in un ospizio – doveva fermarsi poco tempo nella città in attesa della guarigione, purtroppo non avvenuta, di Ingeborg Laurensdotter Dannes e la qualità dell'alloggio era di minor importanza che, per esempio, a Roma. E quale ospizio doveva sembrarle più adatto, per ragioni affettive e topografiche, di quello collegato con l'importante monastero di Chiaravalle?

Birgitta lasciò Milano nel tardo autunno del 1349 e non vi sarebbe più tornata. Il viaggio continuò probabilmente via Genova dove i pellegrini svedesi si imbarcarono per Ostia. A Roma arrivarono poco prima di Natale. Degli oltre venti anni che Birgitta passerà a Roma e in viaggi nell'Italia centromeridionale siamo abbastanza ben informati. Dedicò tutti gli anni che le rimanevano alla realizzazione del duplice scopo per cui era andata a Roma, ma non poté vedere le sue speranze avverate. Soltanto tre anni dopo la sua morte, il papa avrebbe lasciato definitivamente Avignone e sarebbe stata la figlia di Birgitta, Katarina, ad ottenere la piena approvazione dell'Ordo Sancti Salvatoris nel 1378. Allora Birgitta riposava già nel monastero di Vadstena.

40. F. Russo, *Santa Brigida nella leggenda e nella storia*, Lanciano 1913, 262, 266-267, 277 sgg. In una precedente visita a Napoli, nel 1366, Birgitta aveva però soggiornato privatamente, come ospite di Lapa Buondelmonti, sorella di Niccolò Acciaiuoli, gran siniscalco di Giovanna I: *Matthei Palmerii Vita Nicolai Acciaiuoli*, in *RIS*², XIII, II, 30. Cfr. anche P. CHIMINELLI, *La mistica del Nord (Santa Brigida di Svezia)*, Roma 1948, 161-162.

41. Lo scrittore neoromantico svedese Verner von Heidenstam (1859-1940) racconta nel suo noto romanzo *Heliga Birgittas pilgrimsfärd*, «Il pellegrinaggio di S. Brigida», che la santa e il suo seguito alloggiavano presso l'Ospizio dei Re Magi, pensando forse all'ospizio collegato con il convento di S. Eustorgio.

ADDENDUM: Non aggiunge alcun elemento documentario il recente e attento A. ESCH, *Tre sante ed il loro ambiente sociale a Roma: S. Francesca Romana, S. Brigida di Svezia e S. Caterina da Siena*, in *Atti del Simposio internazionale ceterimiano-bernardiniano*, Siena 17-20 apr. 1980, a c. di D. MAFFEI-P. NARDI, Siena 1982, 89-120.

INTORNO ALLA FORTUNA DEL TEATRO DI LUDVIG HOLBERG NELLA FRANCIA E NELL'ITALIA DEL SETTECENTO

L'anno 1722 fu, come è noto, un anno molto importante nella storia del teatro scandinavo: fu allora realizzato il progetto di una scena stabile danese, *Den Danske Skueplads*, che ebbe la sua prima sede in Lille Grønnegade a Copenaghen. L'iniziativa era stata presa da René Magnon de Montaigu — istruttore di un gruppo di attori francesi che si erano esibiti al teatro della corte di Federico IV ma che erano stati costretti a lasciare il paese ¹ — e appoggiata soprattutto da due persone influenti, il gran cancelliere Ulrik Adolph Holstein e il primo segretario della cancelleria Frederik Rostgaard ². Sulla nuova scena dovevano essere rappresentate sia traduzioni danesi di opere francesi, sia opere originali danesi. Per queste ultime mancava un repertorio e ci si rivolse perciò al danorvegese Ludvig Holberg (1684-1754), noto oramai non soltanto come valido scienziato nel campo della storia ma anche come autore dell'epos satirico-comico *Peder Paars*. In meno di un anno Holberg presentò, sotto lo pseudonimo di Hans Mikkelsen ³, le sue prime cinque commedie; il 23 settembre 1722 *Den Danske Skueplads* fu inaugurato con una traduzione de *L'Avare* di Molière ma già due giorni dopo fu rappresentato, sotto la direzione di Montaigu, *Den Politiske Kandestøber* («Lo stagnaio politico») di Holberg. Il successo fu immediato.

La collaborazione teatrale di Holberg non veniva, secondo l'usanza danese dell'epoca, ricompensata e lo scrittore provvide ben presto ad una

¹) V.O. Skavlan, *Holberg som Komedieforfatter. Forbilleder og Eftervirkninger*, Kristiania 1872, p. 31 ss.; H. Brix, *Ludvig Holbergs Komedier. Den Danske Skueplads*, København 1942, p. 19; A.E. Jensen, *Studier over europæisk drama i Danmark 1722-1770*, I, København 1968, p. 16 ss.; F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker i tolv Bind — Digteren, Historikeren, Juristen, Vismanden. Udgivet med Indledninger og Kommentarer af F.J. Billeskov Jansen*, III, København 1969, p. 7.

²) Per Holstein e Rostgaard, v. *Dansk Biografisk Leksikon*, X, København 1936, p. 537 ss., e XX, København 1941, p. 189 ss. Cfr. anche G. Brandes, *Ludvig Holberg. Et Festskrift* (1884), in *Samlede Skrifter*, I, København 1899, pp. 49 s. e 82.

³) Holberg usava due pseudonimi: Hans Mikkelsen come autore delle commedie (e di alcune prefazioni) e Just Justesen come autore di considerazioni varie sulle commedie.

prima edizione delle sue commedie, fonte di un qualche guadagno ⁴. Già nel 1723 uscì l'edizione originale delle prime cinque commedie (*Den Politiske Kandestøber*, *Den Vaegelsindede* («La giornaliera»), *Jean de France*, *Jeppe paa Bjerget* («Beppe della Montagna») e *Mester Gert Westphaler*): *Comoedier Sammenskrevne for Den nye oprettede Danske Skue-Plads Ved Hans Mickelsen Borger og Indvaaner i Callundborg. Med Just Justesens Fortale Første Tome. Tryckt Aar 1723* («Commedie composte per il nuovo teatro danese da Hans Mickelsen cittadino ed abitante di Callundborg. Primo tomo con la prefazione di Just Justesen. Stampato nel 1723») ⁵. Questo primo tomo fu seguito da un secondo nel 1724 e da un terzo nel 1725.

Alla prima edizione, diventata ora molto rara ⁶, seguì, già nel 1724, una seconda del primo tomo «merkelig forbedret og saaledes indrettet som Comoedierne nu forestilles» ⁷. Le varianti fra la prima e la seconda edizione riguardano tra l'altro *Den Politiske Kandestøber* e *Den Vaegelsindede*: le commedie, appunto, che saranno oggetto di questo studio.

Nel 1731 fu infine pubblicata l'edizione che ha costituito il punto di partenza di tutte le edizioni posteriori: *Den Danske Skue-Plads Deelt Udi 5. Tomer ... Trykt Aar 1731*. Gli ultimi due tomi contengono opere non prima stampate e ad essi furono poi, nel 1753 e 1754, aggiunti ancora due tomi.

L'attenzione dell'Europa fu ben presto attirata verso l'opera di Ludvig Holberg. La prima traduzione di una sua commedia, *Den Politiske Kandestøber*, in lingua straniera — non inaspettatamente in svedese — è del 1729 ⁸. Nel 1746 fu pubblicata la prima traduzione in francese di alcune commedie di Holberg: *Le théâtre danois par Mr. Louis Holberg, Traduit du Danois Par Mr. G. Fursman, Divisé en six Tomes. Tome I. A Copenhague, Aux depens du Traducteur & Compagnie, MDCCXLVI*.

Ludvig Holberg si era personalmente interessato a questa traduzione. La Francia e la sua cultura avevano avuto per lui una maggiore importanza di qualsiasi altra cultura e l'autore teneva a vedere le sue commedie approvate dal pubblico e dai critici francesi. C'era già stato un al-

⁴) Cfr. F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker ...*, op. cit., III, p. 8.

⁵) Per le edizioni delle opere di Holberg, v. l'accurata bibliografia di H. Ehrencron-Müller, *Bibliografi over Holbergs Skrifter*, I-III, København 1933-35 (*Forfatterlexikon omfattende Danmark, Norge og Island indtil 1814*, X-XII).

⁶) Secondo H. Ehrencron-Müller, *Bibliografi ...*, op. cit., II, pp. 156, 159 e 161, esistono soltanto 5 copie del I tomo, 8 del II e 6 del III. I tre tomi sono però stati ristampati da Carl S. Petersen in *Ludvig Holbergs Samlede Skrifter*, II-III, København 1914-15, pp. 531-808 e risp. 1-599.

⁷) «considerevolmente migliorata e disposta come le commedie ora vengono rappresentate».

⁸) Cfr. C. Roos, *Holberg. Comoedierne. Tekstredaktion og Kommentar ved Carl Roos*, I, Kjøbenhavn-Kristiania 1922, p. 523; O. Skavlan, *Holberg som Komedieforfatter ...*, op. cit., p. 302.

tro tentativo: quando lo scrittore nel 1725 per la seconda volta si recò a Parigi⁹, portò con sé una traduzione francese di due sue commedie eseguita da lui stesso. Aveva allora lasciato Copenaghen in un momento difficile; la sua salute era precaria e il futuro del teatro di Lille Grønnegade sembrava molto nero — nel 1725 il teatro doveva temporaneamente chiudere. Le speranze dello scrittore erano dunque rivolte verso Parigi. Una delle due commedie che aveva scelto di presentare al pubblico parigino era *Den Politiske Kandestøber* — la commedia che nel 1722 era stata rappresentata a Copenaghen «ingenti spectatorum applausu»¹⁰. Essa era stata concepita come un omaggio al sovrano danese Federico IV e al suo regime autocratico, e la descrizione comica di ciò che può succedere quando un gruppo di uomini ignoranti, impreparati e sicuri di sé, vuole governare secondo la propria testa, permette a Holberg di discutere i vantaggi del regime autocratico contro la demagogia¹¹. Il messaggio non fu però raccolto da tutti gli spettatori presenti alla prima rappresentazione: «At nonnullis bilem movebat argumentum istius fabulae, nam, cum scopum, ad quem collimat comicus, non satis attenderint, ludibrio haberi Consules ac Senatores Urbis jactabant, cum tamen nulla unquam scripta sit comoedia, quae Magistratui magis patrocinatur. Tela enim torquentur in plebeiae sortis homines, qui in cauponis ac stabulis Senatores ac exercituum duces inter pocula corripiunt, consilia ac res gestas Principum ad examen vocant, reprehendunt, damnant audacter adeo, ut non cerdones, sed emeritos duces, sed exconsules, sed exquaestores diceres. Vident hi vitia sua graphice expressa in fabulae istius heroe fabro scil. Stannario ...»¹².

Ludvig Holberg considerava *Den Politiske Kandestøber* come una delle sue commedie più importanti, sia per il contenuto sia per l'originalità della figura del protagonista¹³. Era dunque del tutto naturale che avesse scelto quest'opera da presentare al più esigente pubblico parigino. (Non sappiamo invece quale era l'altra commedia da lui tradotta per l'oc-

⁹) Per il secondo soggiorno di Holberg a Parigi, v. V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev Ad virum perillustrem + + + epistola. Dateret: Hafniae, ... Anno MDCCXXVII. En fuldstaendig Tekstudgave ved Vilham Olsvig*, Kristiania-Kjøbenhavn 1902, p. 178 ss.; F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holbergs Memoirer. Kommenteret Udgave... ved F.J. Billeskov Jansen*, København 1943, p. 279; E. Nyström, *Diplomater, Laerde og Skribenter indtil Revolutionen*, in *Danske i Paris gennem Tiderne. Udgivet ... under Redaktion af Franz v. Jessen*, I, København 1936, p. 250 ss.; H. Hellssen, *Holbergs Kandestøber i Paris...*, København 1940, p. 7 ss.

¹⁰) V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev ...*, op. cit., p. 134.

¹¹) Per il motivo, cfr. K. Foss, *Konge for en dag. Et sosialpolitisk teatermotiv ...*, Oslo 1946, p. 82 ss.

¹²) V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev...*, op. cit., p. 134 s. Cfr. *Just Jusstesen's Betaenkning over Comoedier*, in F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker ...*, op. cit., VII, København 1970, p. 459.

¹³) Cfr. *Epistola 506 [a]*, in F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg, Epistler. Udgivne med Kommentar af F.J. Billeskov Jansen*, V, København 1951, p. 167 s.

casione ¹⁴). Holberg non riuscì tuttavia a farla accettare. Ne racconta egli stesso due anni dopo nel *Første Levnetsbrev*: «Sed varia occurrebant obstacula, quae a proposito me avocarunt. Nam (1) circa finem septembris ambo greges Comoedorum Fontisbellaqueum evocati sunt, ubi usque ad Festum Nativitatis haesere, et cum mense Februario itineri me accingere coactus essem, spe ista decidi, non permittentibus temporis angustiis manum admovere operi, quod aliquot menses ad minimum postulat. Tentabam modo per amicum Fontis bellaqueum mittere argumentum *Stannarii politici*, ut explorarem iudicium Gregis Italici de eadem comoedia. Rescripsit Dux ejusdem Gregis Dn. Lelius comoediam istam sibi videri mire festivam et elegantem (*tutta meravigliosa*) sed aliâ mox epistola declaravit, argumentum fabulae tanti esse ponderis, ut vereretur, ne calumniandi ansam daret qvasi satira in certos optimates directa esset, de quibus dici poterat illud poetae. — *factus de Rhetore Consul*» ¹⁵. Holberg si era dunque tramite un amico messo in contatto con il Théâtre Italien a Parigi e aveva mandato al suo direttore, il noto Luigi Riccoboni, chiamato Lelio, un riassunto di *Den Politiske Kandestøber*. Riccoboni si trovava al momento presso la corte a Fontainebleau. Secondo la testimonianza sopra citata di Holberg il direttore della compagnia italiana non ebbe il coraggio di accogliere la sua commedia perché temeva che la satira potesse essere politicamente fraintesa.

Ma Holberg allude anche ad un'altra ragione dell'insuccesso: «Alterum obstaculum erat corruptus Parisiensium gustus qui autores et poetas ad magna haud raro surgentes veluti pestilenti quodam sidere afflat, hinc per aliquot annos nulla sani coloris comoedia enituit: testantur omnes tantam hodie esse iudiciorum perversitatem, ut, si ipse Molerius in vivis esset, vel eam, quae inter comoedias ejus optima censetur, explosam fore, ac plerasque non nisi propter centum annos hodie stare» ¹⁶.

Il gusto francese era dunque cambiato; i francesi avevano perso l'interesse per la commedia classica di carattere e volevano una forma più leggera di divertimento. Il giudizio così negativo di Holberg prende evidentemente in primo luogo di mira le «arlecchinate» di Pierre de Marivaux a cui lo scrittore aveva assistito a Parigi e le «comédies attendrissantes» di Philippe Néricault Destouches che, come lo scrittore danese dice in una delle sue epistole, non solo non meritano di essere considerate capolavori ma nemmeno degne di essere chiamate spettacoli ¹⁷. Il pub-

¹⁴) Secondo H. Hellssen, *Holbergs Kandestøber i Paris ...*, op. cit., p. 10, si trattava di *Kildereisen* («Il viaggio alla fontana»).

¹⁵) V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev ...*, op. cit., p. 178 s. Cfr. E. Nyström, *Diplomater, Laerde og Skribenter ...*, op. cit., p. 252, e A.E. Jensen, *Studier over europæisk drama ...*, op. cit., p. 48 ss.

¹⁶) V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev ...*, op. cit., p. 180.

¹⁷) *Epistola CXC*, in F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg, Epistler ...*, op. cit., III, København 1947, p. 23. — Per l'opinione di Holberg sulle commedie francesi del nuovo

blico parigino non accettò le commedie di Holberg come non avrebbe più accettato le migliori commedie di Molière: lo scrittore danese considera il grande drammaturgo francese come un suo alleato nella sfortuna.

Ma Holberg trova ancora un'altra ragione del mancato plauso dei parigini alla sua commedia. Sentiamo le sue parole: «Porro ab incepto hoc me dissuaserunt insulsa quaedam regulae theatri, quas Galli hodie adoptarunt (1) ut fabula moralis sive critica uno tantum actu absolvatur, cum cunctae mearum in 5. vel ad minimum in tres actus descriptae sunt, (2) ut nulla plebejae sortis persona in scenam prodeat. Hinc, si luderetur stannarius Politicus, necesse mihi foret opifices transformare in doctores, advocatos aliosque non infimi ordinis homines. Qvo facto comoedia ista, cujus satyra in infimum (*sic!*) plebem collimat, omnem viri ac energiam perderet ... Hinc habitu Parisiensi induere istam comoediam nihil aliud esset, quam festivam simul ac moralem fabulam in languidam ac insulsam transformare»¹⁸.

Holberg cerca e trova dunque molte ragioni del mancato successo a Parigi nel 1725. Anche se queste ragioni non sono forse interamente convincenti¹⁹, esse mostrano sufficientemente l'amarezza dello scrittore di fronte al disinteresse dei parigini per le sue commedie. All'inizio del 1726 lo scrittore tornò in Danimarca per non rivedere mai più Parigi.

Holberg non aveva comunque perso del tutto la speranza di essere introdotto sui palcoscenici francesi. Vent'anni dopo la sua ultima visita a Parigi fu, come ho già detto, pubblicata la prima traduzione francese di alcune sue commedie da parte del danese Gotthardt Fursman. L'edizione è provvista di una prefazione di Ludvig Holberg stesso in cui si dichiara soddisfatto della traduzione «que je trouve conforme à l'Original». Holberg sottolinea che le sue commedie hanno avuto successo sia in Danimarca sia in Germania e che ha buone speranze di vederle ben accolte anche in Francia nonostante che non corrispondano interamente al «goût moderne du Théâtre de Paris». E qui non può fare a meno di esprimere ancora una volta la sua opinione negativa sugli scrittori che rappresentano questo gusto, anche se lo fa in un tono più moderato che nel più volte citato *Første Levnetsbrev*; lì aveva parlato di «corruptus Parisiensium gustus» in generale mentre qui si accontenta di attribuire il cattivo gusto ai «Petits-Mâîtres» parigini. Egli invece vuole far rivivere il gusto del secolo di Plauto e quello del periodo di Molière, considerato suo imitatore. I suoi rapporti con Molière non erano sempre stati così positivi — come lo ha dimostrato tra altri Anne E. Jensen²⁰. Dopo l'inaugurazione di

gusto, v. anche H.G. Topsøe-Jensen, *Holberg og den eftermolièreske Komædie*, in «Holberg Aarbog» 1921, p. 112 ss.

¹⁸) V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev ...*, op. cit., p. 181 s.

¹⁹) Cfr. A.E. Jensen, *Studier over europæisk drama ...*, op. cit., p. 48 ss.

²⁰) A.E. Jensen, *Holbergs vekslende domme over Molières komædier*, in «Edda» 57 (1957), p. 270 ss. Cfr. anche F. Bull, *Un grand disciple de Molière*, in «Revue de littérature

Den Danske Skueplads Holberg aveva considerato Molière come il grande rivale le cui commedie — mancanti di *festivitas* e di originalità — non erano adatte ai palcoscenici danesi. Ma più tardi, quando aveva raggiunto il riconoscimento in Danimarca, Holberg poteva permettersi di apprezzare Molière come doveva, e quando, nel 1725, voleva tentare la fortuna a Parigi, non esitava ad usarlo, per così dire, come un alleato nella lotta contro i nuovi commediografi. Ed a maggior ragione, insisteva in tale procedimento nel 1746 quando le commedie di Molière sembravano andare incontro ad una nuova popolarità ²¹.

Ora che Holberg vuole fare la migliore impressione possibile di fronte al pubblico francese, sottolinea — nella prefazione alla traduzione di Fursman — che l'atmosfera originale delle commedie deve essere rispettata e che le scene devono essere ambientate nel paese che egli ha scelto per i fatti raccontati. Il traduttore si è, secondo lo scrittore, ben adeguato all'esigenza cercando di conservare il colore locale e i caratteri danesi delle figure. Questo è comunque un vantaggio perché «il n'y a pas absolument si loin des Moeurs et des Caractères d'une Nation à l'autre, que les François ne puissent profiter de la critique de la plupart des défauts, dont on fait ici la peinture d'après nature...» — Holberg era stato di tutt'altra opinione nel 1723 quando lasciava a Just Justesen di esprimere i suoi concetti sulla commedia: era desiderabile che la scena fosse sempre nel paese dove le commedie venivano rappresentate in modo che gli spettatori non fossero costretti ad immaginarsi altri paesi a loro sconosciuti. «Og er derfor ingen Tvivl paa, at dersom de, der oversætte Molieres Comoedier, vilde med Scena forandre Navnene og gjøre ikke alleene Ordene, men heele Comoedien Dansk, det jo havde langt bedre Virkning. Og naar heele Comoedien skal vaere Dansk, saa maa ikke alleene Scena og Navnene, men og Charactererne vaere Danske; og er derfor adskillige fremmede Comoedier aldeles ikke beqvemme for vor Skueplads» ²².

Il commediografo dà dunque il suo pieno consenso al traduttore Fursman e al suo lavoro. Alfred Jolivet ha anche voluto suggerire che Holberg avrebbe trasmesso a Fursman la traduzione francese di *Den Po-*

re comparée» II (1922), p. 163 ss., e le introduzioni di A. Jolivet e F.J. Billeskov Jansen a J. e G. Gérard-Arlberg, *Théâtre de Holberg. Vingt-deux comédies traduites du danois par J. et G. Gérard-Arlberg*, I-II, Copenhague-Paris 1955, pp. XIII s. e XVI s.

²¹) V. A.E. Jensen, *Holbergs vekslende domme ...*, op. cit., p. 287.

²²) «Non c'è perciò alcun dubbio che l'effetto sarebbe stato molto migliore se coloro che traducono le commedie di Molière volessero con la scena cambiare anche i nomi e rendere danesi non soltanto le parole ma tutta la commedia. E quando tutta la commedia dovrà essere danese, non soltanto la scena e i nomi ma anche i caratteri dovranno essere danesi; e perciò parecchie commedie straniere non sono affatto adatte alla nostra scena» (*Just Justesens Betaenking over Comoedier*, in F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker ...*, op. cit., VII, p. 459).

litiske Kandestøber da lui eseguita nel 1725²³. Questa commedia infatti fa parte del primo tomo dell'edizione francese — insieme a *La Journalière* (*Den Vaegelsindede*), *Henri et Perrine* e *La Mascarade*. Non c'è comunque possibilità di verificare la supposizione di Jolivet.

Ma chi era questo traduttore? Diciamo subito che Gotthardt Fursman (1715-1756) era danese — la sua dedica «Au Roi» del primo tomo riguarda il re danese Federico V; che era giurista — *Høiesteretsadvocat* — e che finì come *Advocatus regius* dei possedimenti danesi nell'India occidentale. Aggiungiamo che Fursman aveva anche molti altri interessi: amava la lingua e la cultura francesi — aveva insegnato il francese e aveva pubblicato una grammatica francese per principianti; e era uno dei fondatori della prima associazione musicale di Copenaghen, di cui faceva parte anche Holberg. Era stato proprio l'interesse per la musica e la letteratura ad avvicinarlo a Ludvig Holberg e fu questi stesso che gli diede nel 1744 il diritto di tradurre i suoi scritti in francese²⁴. I critici e i lettori riservarono al primo tomo delle commedie un'accoglienza mista che non deve aver soddisfatto il traduttore, il quale del resto aveva fatto stampare la traduzione a proprie spese. Fatto è che gli altri cinque tomi, annunciati già nel titolo della versione francese, non furono mai stampati e sono andati perduti. Sappiamo soltanto, tramite un avviso in «Postrytteren» del 30 marzo 1750, che il manoscritto fu offerto in un'asta²⁵.

Nemmeno questa volta Ludvig Holberg è dunque riuscito a inserirsi nel mondo teatrale francese. Forse valgono in parte anche nel caso presente le parole di O. Skavlan: «Non si può negare che l'umorismo holberghiano che era adatto al gusto del periodo di Federico IV, anzi ne era richiesto, di tanto in tanto decade e deve sembrare un po' grossolano in altri contesti sociali e in altre lingue ...»²⁶. Holberg dovette rassegnarsi e non ebbe nemmeno la consolazione di vedere Voltaire alcuni decenni più tardi interessarsi personalmente a *Den Politiske Kandestøber*. La prima rappresentazione parigina della commedia ebbe luogo soltanto nel luglio del 1799 all'Ambigu Comique in Boulevard du Temple; Holberg si sa-

²³) A. Jolivet, *La première traduction de Holberg en français*, in *De Libris. Bibliophile Breve til Ejnar Munksgaard paa 50-Aarsdagen 28. Februar*, København 1940, p. 200 s.

²⁴) Per Gotthardt Fursman e le sue speranze di migliorare, tramite la traduzione, la sua difficile situazione economica, v. J. Martensen, *Holbergs Komedier udgivne af Julius Martensen*, XII, Kjøbenhavn-Kristiania 1906, p. 264 ss.; C. Roos, *Holberg. Comoedierne ...*, *op. cit.*, III, Kjøbenhavn-Kristiania 1924, p. 628 s.; H. Ehrencron-Müller, *Bibliografi ...*, *op. cit.*, II, p. 410 ss.

²⁵) V.J. Martensen, *Holbergs Komedier ...*, *op. cit.*, XII, p. 267; C. Roos, *Holberg. Comoedierne ...*, *op. cit.*, III, p. 629; A.E. Jensen, *Holbergs vekslende domme ...*, *op. cit.*, p. 282. — Quanto all'edizione della traduzione di Fursman che porta l'anno di stampa 1747, si tratta di una «titelutgåva». Il libraio Wengel che aveva comprato le restanti copie, aveva cioè fatto ristampare i primi sei fogli perché il libro potesse uscire con il suo nome sul frontespizio.

²⁶) O. Skavlan, *Holberg som Komedieforfatter ...*, *op. cit.*, p. 144.

rebbe meravigliato nel vederla interpretata, nella rielaborazione di Charles-Guillaume Etienne, alla luce delle idee della rivoluzione ²⁷.

Abbiamo fin qui parlato di alcuni episodi della fortuna francese di Holberg, particolarmente di quella legata alla traduzione di *Den Politiske Kandestober*, ed abbiamo visto con quale grande interesse essa fosse seguita dallo scrittore. Rimane ora da dire che alle testimonianze della fortuna francese delle commedie holberghiane fanno seguito due importanti documenti che riguardano la loro fortuna italiana. Mi riferisco alle traduzioni della scrittrice veneziana del secondo '700, Elisabetta Caminer Turra: *Lo stagnajo politico* e *La giornaliera*. Bisognerà premettere subito che tali traduzioni non discendono direttamente dal testo danese, ma sono legate — e per questo ne parlo solo ora — alla traduzione di Gotthardt Fursman.

Fursman è partito, per la sua traduzione, dall'edizione danese del 1731, quella da Holberg considerata come definitiva. Soltanto in quest'edizione fu infatti inserita la quinta scena del terzo atto di *Den Politiske Kandestober* — il dialogo tra Herman von Bremen e Henrich — e soltanto qui fu stampata la nuova versione di *Den Vaegelsindede* trasformata da cinque in tre atti.

Elisabetta Caminer Turra, a sua volta, ha preso come punto di partenza la traduzione francese di Fursman e ha scelto, per presentare ad un pubblico italiano, due delle commedie del primo tomo della raccolta, *Le Pottier d'Etaim Politique* e *La Journalière* ²⁸. Esse furono pubblicate, sembra per la prima volta nella traduzione italiana, nel terzo e quinto tomo dell'ampia opera *Nuova Raccolta di Composizioni Teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra* edita a Venezia dal tipografo Pietro Savioni nel 1775 e 1776.

Elisabetta Caminer Turra (1751-1796), veneziana di nascita e vicentina per matrimonio, si presenta nella sua qualità di scrittrice e soprattutto traduttrice come una delle più vivaci esponenti della cultura illuministica del Veneto, sempre attenta all'attività teatrale degli altri paesi europei ²⁹. Pur apprezzando la produzione drammatica italiana e in particolare quella di Goldoni, la scrittrice veneta non mancava infatti dal tener d'occhio il teatro straniero; e poneva ogni suo impegno nel tradurre e introdurre in Italia la nuova letteratura drammatica d'oltrealpe interes-

²⁷) V. H. Hellssen, *Holbergs Kandestober i Paris ...*, op. cit., pp. 25 s. e 38.

²⁸) Che la traduzione italiana sia direttamente legata a quella francese risulta già dal fatto che Elisabetta Caminer Turra ripeta, nella breve introduzione a *Lo stagnajo politico*, alcune considerazioni espresse da Holberg nella sua introduzione alla traduzione di Fursman.

²⁹) Per Elisabetta Caminer Turra, v. l'articolo di C. De Michelis in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, p. 236 ss., e quello di C. Garboli in *Enciclopedia dello spettacolo*, II, Roma 1954, col. 1577 s.

dosi in modo particolare al dramma sentimentale — cioè proprio a quel genere drammatico che Holberg disprezzava! Le sue prime traduzioni apparvero nel giornale «Europa letteraria» (1768-1773), fondato dal padre, lo storico e giornalista Domenico Caminer. Già nel 1772 uscirono, presso Pietro Savioni a Venezia, quattro volumi di *Composizioni Teatrali Moderne* tradotte da Elisabetta Caminer Turra, alle quali fecero dunque seguito i sei volumi della *Nuova Raccolta di Composizioni Teatrali* che qui ci interessano. Questa raccolta comprendeva in tutto 24 opere, francesi, spagnole, inglesi, tedesche, russe e danesi, composte da scrittori più o meno noti e di tendenze diverse. Tra gli scrittori francesi presenti nella raccolta della Caminer Turra risultano L-S. Mercier, Ch-S. Favart, Voltaire, F-Th. Baculard d'Arnaud, J-B. Le Blanc, Ch-G. Fenouillot de Falbaire, N-Th. Barthe e Ch. Collé; tra quelli spagnoli, J. De Matos Fragoso e P. Calderón de la Barca; tra quelli inglesi, G. Colmen, R. Dodsley e M. Congreve; tra quelli tedeschi, Lessing, J.J. Engel e J.F. von Bielfeld. Gli scrittori contemporanei francesi costituiscono dunque la maggioranza tra quelli qui tradotti; quanto alle opere degli altri, la scelta è caduta, come dichiara la stessa traduttrice, su testi di cui già esistevano versioni francesi (quali esse fossero tuttavia non è generalmente detto).

Tra le due commedie holberghiane scelte dalla traduttrice italiana ci siamo finora concentrati su *Den Politiske Kandestober*. Quanto all'altra commedia, *Den Vaegelsindede*, la sua fortuna appare meno interessante. Era stata rappresentata la prima volta a Copenaghen nell'ottobre del 1722 ma con poco successo — anche se Just Justesen sottolinea che i giudizi sulla commedia sono diversi: «... nogle holde det nest Barberen for det sletteste, store Kiendere derimod af alle fem for det beste»³⁰. Lo scrittore la modificava più volte, ma questo studio psicologico sul carattere femminile come appare in Lucretia — la donna volubile che cambia opinione sedici volte al giorno — non incontrava mai del tutto il gusto del pubblico danese. Qualche studioso ha voluto vedere nel ritratto di Lucretia un riflesso del carattere di Holberg, con le sue oscillazioni tra tendenze estreme³¹; altri hanno individuato come scopo principale della commedia quello di creare una parte di bravura per la primadonna del teatro, Madame de Montaigu³². Holberg stesso era comunque fiero della sua commedia. Sentiamo le sue parole: «Altera vocatur *Den Vaegelsindede* sive Lucretia, in qua taxatur mira ista ingenii inaequalitas, quae in nonnullis deprehenditur. Argumentum non proletarium, ac ab aliis comicis scriptoribus hucusque intactum. Praecipua hujus fabulae persona est

³⁰) «... alcuni la considerano come la meno riuscita dopo il Barbiere (i.e. *Gert Westphaler*), grandi conoscitori invece come la migliore di tutte le cinque» (*Just Justesens Betænkning over Comoedier*, in F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker ...*, op. cit., VII, p. 460).

³¹) V. H. Brix, *Ludvig Holbergs Komedier ...*, op. cit., p. 56.

³²) V. A.E. Jensen, *Studier over europæisk drama ...*, op. cit., p. 70.

temporaria et Tigellianae³³ indolis mulier, cujus mores inaequales tanta dexteritate expressit uxor Montacutii, ut in arte mimica omne tulisse punctum sit visa. Attamen frigide excepta fuit haec fabula a nonnullis, quibus nimis graves ac seriae scenae aliquot videbantur, ab iis vero, qui curatius rimantur, paucis comoedijs inferior judicata est. Id quod mihi sufficit; nam sicut ii, qui fidibus canunt, non multitudinis sed paucorum arbitrio cantus numerosque moderantur, ita aerae popularis securus paucorum iudicijs acquiesco»³⁴.

Ovviamente, Elisabetta Caminer Turra traduceva opere teatrali straniere con la speranza di vederle rappresentate sui palcoscenici italiani. Alcune delle opere francesi da lei tradotte furono adottate dai teatri veneziani. Per quanto riguarda le due commedie danesi, non sappiamo con certezza se ciò è avvenuto. K.L. Rahbek racconta di aver sentito dire da Galeotti — cioè Vincenzo Tomasselli, maestro di ballo al Teatro reale di Copenaghen negli ultimi decenni del '700³⁵ — che questi aveva visto rappresentare *Den Stundesløse* (*Den Vaegelsindede?*) e *Den Politiske Kandestøber* in Italia «40 Gange i Rad med uhyre Tilløb og Bifald»³⁶. È possibile che Galeotti abbia potuto assistere a rappresentazioni delle commedie a Venezia, essendo impegnato presso il Teatro di San Moise nel 1772-73, pochi anni prima che uscisse, a Venezia, la *Nuova Raccolta* di Elisabetta Caminer Turra. Purtroppo, allo stato delle mie conoscenze, non saprei dire fino a che punto le sue informazioni corrispondano al vero.

La prima traduzione francese di «Den Politiske Kandestøber»

Esaurite queste osservazioni preliminari sulla genesi e la fortuna di *Den Politiske Kandestøber* e *Den Vaegelsindede*, passerò ora al proposito principale della mia ricerca che consiste nell'esame delle caratteristiche della traduzione francese delle due commedie eseguita da Gotthardt Fursman e quelle della traduzione italiana eseguita da Elisabetta Caminer Turra, confrontando la prima con l'originale danese del 1731 da cui essa, come ora si è detto, dipende e la seconda con la traduzione di Fursman su cui questa si basa.

Ludvig Holberg si è più volte pronunciato sulle difficoltà di fronte a cui si trova il traduttore sottolineando alcuni principi fondamentali che questi dovrebbe seguire. Non bisogna aver fretta e non bisogna lasciare

³³) *Tigellianae*: cfr. la seconda satira in *Apologie for Sangeren Tigellius* (1722) e G. Brandes, *Ludvig Holberg. Et Festskrift ...*, op. cit., p. 77.

³⁴) V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev ...*, op. cit., p. 135 s.

³⁵) Per Galeotti, v. *Dansk Biografisk Leksikon*, V, 3. udg., København 1980, p. 91 s.

³⁶) K.L. Rahbek, *Om Ludvig Holberg som Lystspildigter og om hans Lystspil*, I, Kjøbenhavn 1815, p. 13: «40 volte di seguito con enorme affluenza e plauso».

da parte nessuno sforzo per trovare l'ideale via di mezzo tra un'adesione esagerata all'originale — che talvolta rende il testo incomprensibile — e un atteggiamento troppo libero — che lo trasforma anche per ciò che riguarda il contenuto e lo spirito. Nella prefazione alla sua propria traduzione della storia di Erodiano (1746) scrive: «En retskaffen Oversætter tager herudi en Middel-Vey, saa at han ikke viger fra Originalen uden i Talemaader, som stride imod det andet Sprogs Egenskab. Hvad som udi et Sprog er en Zirlighed, er udi et andet en Vanheld. Dette tage alle Oversættene ikke udi agt, og derudover, ved at tvinge et Sprog efter et andet, foraarsage, at det ypperligste Skrift ved Oversættelsen bliver afsmagende og latterligt ... Man maa vel see til at Versionen bliver oprigtig, men derhos, at det Sprog, hvorudi Oversættelsen skeer, ikke taber sin Egenskab, og consequenter bliver intet Sprog»³⁷.

Le traduzioni eseguite dallo stesso Holberg da originali greci e latini mostrano tuttavia talvolta una libertà che sembra superare il limite tollerabile da un giudice moderno³⁸ — ma, inutile sottolinearlo, i giudizi dei contemporanei erano diversi su questo punto.

Ciò premesso, vediamo ora più da vicino la traduzione francese di Fursman. Essa fu, come abbiamo visto, ben accolta da Holberg stesso. Altri critici e commentatori ne hanno dato un giudizio più negativo — o comunque più cauto — accusando tra l'altro il traduttore di essere troppo legato all'originale e di conseguenza di non rendere il giusto significato di esso³⁹. È stato più volte sottolineato, nelle discussioni intorno alla tecnica delle traduzioni, che si devono esigere delle caratteristiche particolari alla traduzione di un dramma: il traduttore deve creare il giusto equilibrio tra l'esigenza di fedeltà verso l'originale, l'esigenza di comprensibilità e l'esigenza di presentabilità sul palcoscenico⁴⁰.

³⁷) *Herodiani Historie udi otto Bøger, Oversat paa Dansk Efter Den Graeske Original. Med en Curieuse Forberedelse ved L. Holberg*, qui citato secondo l'edizione di Carl S. Petersen in *Ludvig Holbergs Samlede Skrifter*, op. cit., XV, København 1935, p. 34 s.: «Un traduttore onesto sceglie qui una via di mezzo in modo da non allontanarsi dall'originale se non in espressioni che sono contrarie al carattere dell'altra lingua. Quello che in una lingua è grazia, è in un'altra errore. Non tutti i traduttori prestano attenzione a questo fatto e, inoltre, adattando forzatamente una lingua ad un'altra provocano il fatto che la migliore opera nella traduzione diventi disgustosa e ridicola ... Si deve cercare di ottenere che la versione diventi fedele ma, inoltre, che la lingua in cui si traduce non perda il suo carattere e di conseguenza non somigli ad alcuna lingua». Cfr. *Epistola CCCLXVIII*, in F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Epistler ...*, op. cit., IV, København 1949, p. 189 ss., e *Epistola 447*, in F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Epistler ...*, op. cit., V, København 1951, p. 11.

³⁸) Cfr. K. Mortensen, *Om Ludvig Holberg som Oversætter*, in «Holberg Aarbog» 1922, p. 50.

³⁹) Per l'accoglienza della traduzione di Fursman, v. A. Jolivet, *La première traduction ...*, op. cit., p. 195 s.

⁴⁰) V. p. es. K. Petherick, *Om svårigheten för en god akademiker att vara stor Strindbergsöversättare ...*, in «Svensk litteraturtidskrift» XXXVI/4 (1973), p. 11, e E.

Se guardiamo prima la traduzione di *Den Politiske Kandestøber*⁴¹, notiamo che Fursman è molto attento nell'accentuare le indicazioni per la scenografia, intervenendo spesso con qualche chiarificazione. Quando p. es. Herman in III 4 cambia interlocutore, rivolgendosi alla moglie, senza che questo viene indicato nell'originale danese, Fursman aggiunge: «à sa femme» (pp. 263 e 264). E quando il discorso di un personaggio presume un cambiamento di situazione concreta o di posizione che nell'originale è soltanto sottinteso, il traduttore interviene con un «et il ajoute» (II 2, p. 246), «Il revient» (IV 4, p. 280) o «Crispin, se tourne vers eux» (V 1, p. 295). Quando infine Holberg, in V 1, dà l'indicazione «gribende i sin Buxe-Lomme», il traduttore interpreta specificando: «qui *paroit* mettre la main à la poche» (p. 296) — il che comunque non è esattamente lo stesso che ha voluto dire Holberg⁴².

Se Fursman è piuttosto pronto ad intervenire con piccoli miglioramenti e precisazioni nelle indicazioni sceniche, è invece, per ovvie ragioni, più prudente quando si tratta di correggere (apparenti) incongruenze del contenuto. E le incongruenze non potevano certo mancare in uno scrittore che produceva con la celerità di Holberg⁴³. Nell'ultima scena di *Den Politiske Kandestøber* p. es., Herman proibisce ai membri della sua famiglia di leggere o portare a casa qualsiasi «libro politico» e Henrich risponde: «Jeg for min Part har ingen Fare derfor, Her Bormester, thi jeg kand hverken laese eller skrive.» Holberg si è dimenticato che è stato proprio Henrich a presentare, poco prima, al borgomastro le lamentele scritte di due cittadini mostrando una notevole capacità di leggere e intendere (V 3). Il traduttore non può non aver notato la contraddizione, ma in questo caso non è intervenuto.

In II 3, la scena in cui si descrive la riunione del «Collegium Politicum» a casa di Herman, l'edizione danese presenta un evidente errore nella ripartizione delle repliche. Infatti la seconda replica attribuita a Tutti suona: «Ja vist Herman. Men nok om de Materier. Tiden gaar bort, og vi har icke laeset Aviserne endnu. Henrich! lad os faa dc sidste Aviser.» Ma la replica di Tutti si esaurisce con «Ja vist» dopodiché interviene Herman che come padrone di casa pronuncia il resto della cita-

Törnqvist, *Att översätta Strindberg. Spökesonaten på engelska*, in «Svensk litteraturtidskrift» XXXIX/2 (1976), p. 5.

⁴¹) Nelle citazioni degli esempi ho seguito l'ortografia e l'interpunzione dell'edizione holberghiana del 1731, della traduzione di Fursman e di quella di Elisabetta Caminer Turra. Non mi sono invece sentita obbligata a mantenere il corsivo usato dagli editori riservandomi di usare il corsivo per mettere in rilievo parole e espressioni interessanti per il mio discorso.

⁴²) Qualche volta il traduttore tralascia invece parti informative delle indicazioni sceniche date da Holberg. Basta citare qui uno dei numerosi esempi; Fursman scrive, a p. 315: «le Bourgmestre se proméne et déchire à morceaux les papiers du Chapelier» mentre Holberg sottolinea che lo fa «i Tankker», assorto cioè nei suoi pensieri.

⁴³) Cfr. P. Skautrup, *Det danske sprogs historie*, III, København 1953, p. 29.

zione. Editori moderni hanno corretto l'errore, ma Fursman non si è allontanato dal testo danese del 1731.

Nella prima scena dello stesso atto Fursman si sente comunque costretto a intervenire nel testo. Si tratta ancora una volta di ripartizione delle repliche. Il «Collegium Politicum» sta studiando una carta e Herman mostra dove si trova la Germania. Sivert commenta: «Det er ret nok; jeg kand see det paa Donaustrømmen som ligger her». Rovescia la brocca e l'oste esclama: «Den Donaustrømmen løb noget for sterk. Hør, got Folk! vi taler saa meget om fremmede Sager, lad os tale noget om Hamborg ...». Il traduttore ha intuito che l'ultima parte del discorso non toccava all'oste e lascia a Leandre (Sivert) di riprenderlo da «Hør, got Folk!» (p. 240). È una soluzione possibile ma è forse ancora più naturale lasciare a Herman, padrone di casa e moderatore della discussione, le stesse parole.

Una delle ultime repliche della stessa scena viene pronunciata da Frantz Knivsmid. Gotthardt Fursman rende il nome soltanto con «François» (p. 242) e il personaggio diventa in questo modo identico a quel Frantz Parykmager che si incontra già prima nella scena. Forse il traduttore ha pensato di dover correggere un errore di Holberg — quello di aver dato distrattamente due mestieri alla stessa persona. (Un secondo Frantz non è neanche nominato nell'elenco dei presenti alle riunioni che dà Henrich/Crispin in I 6). Ma se così è, bisogna notare che Fursman in alcune delle repliche in II 3 (pp. 252 e 253) si è fatto trascinare dal testo originale traducendo «François, le Coutellier»⁴⁴.

La precisione di Gotthardt Fursman appare anche nel registrare l'elenco dei personaggi agenti nella commedia. Gli attori indicati da Holberg semplicemente come «Herman von Bremen», «Henrich, Tieneren» e «Aneke, Pigen» vengono dal traduttore presentati come «Mtre. Herman de Breme, Pottier d'Etain», «Crispin, Valet de Mtre. Herman» e «Annette, Servante de Mtre. Herman». Fursman aggiunge inoltre nella lista «Le Collège Politique» e «Abraham, Sanderus, Echevins de la Ville». Il lettore francese viene anche informato che «La scène est à Hambourg».

Il traduttore è — ancor più dell'autore — attento al fatto che la denominazione dell'attore in testa ad ogni scena corrisponda alle indicazioni all'interno della stessa scena e anche che corrisponda al rango che il personaggio al momento copre. Così Herman viene in generale indicato come «(Mtre.) Herman» ma dopo la sua elevazione a borgomastro come «Bremenfeld» e infine, dopo la scoperta dell'inganno, soltanto come «Herman».

La precisione di Fursman non è però bastata per scoprire che nell'indicazione degli attori presenti nell'ultima scena della commedia ori-

⁴⁴) Cfr. J. Stegelmann, *Hvem er hvem hos Holberg. En Holberg Håndbog*, Haderslev 1974, p. 56.

ginale c'è un Peiter che invece non appare nella scena stessa. Così Peiter è presente — come Pierre — anche nella traduzione francese.

È una caratteristica delle commedie di Ludvig Holberg che i personaggi in molte di esse abbiano lo stesso nome senza essere gli stessi — soltanto perché c'è in loro qualche somiglianza⁴⁵. I nomi fissi indicano se la persona è anziana o giovane, se appartiene ai signori o alla servitù. Tra i nomi che ricorrono spesso incontriamo in *Den Politiske Kandestøber* quello di Henrich; viene dato al valletto giovane e furbo che sa risolvere le situazioni difficili. Fursman sceglie, nella sua traduzione della commedia, per questo attore un nome che spesso, nelle commedie francesi contemporanee a Holberg, viene dato ad un personaggio simile, cioè Crispin⁴⁶. Trasforma anche il nome Geske in Magdelaine e quello di Sivert in Léandre ma per il resto preferisce conservare i nomi holberghiani dando però ad essi una veste francese: Engelke — Angélique, Antonius — Antoine, Aneke — Annette, Gert — Girard. Evidentemente Holberg stesso non considerava che la francesizzazione dei nomi togliesse qualcosa all'originalità delle figure⁴⁷. In questo aveva sicuramente ragione. Rimane invece un dubbio sulla necessità di trasformare il nome Adrian Nilsen (V 3), tra l'altro menzionato una sola volta, in Pierre fils de Jean (p. 311).

Nella grande maggioranza delle commedie di Holberg i fatti si svolgono in Danimarca. *Den Politiske Kandestøber* costituisce un'eccezione. Come ho già detto, la commedia vuole essere un omaggio al regime autocratico di Federico IV ma per poter presentare questo omaggio in forma drammaticamente convincente l'autore aveva bisogno di una controparte. Trovò il contrasto tra due sistemi di governo nella storia recente di Amburgo dove lotte tra gruppi sociali diversi erano avvenute all'inizio del '700⁴⁸. I fatti si svolgono dunque ad Amburgo ma alcuni particolari sembrano appartenere più all'ambiente danese che a quello tedesco. Fursman si trova qualche volta in difficoltà nel rendere questi particolari carichi di associazioni, fatto che può suscitare meraviglia quando si pensa alla sua origine danese. Vediamo alcuni esempi. In II 3 Gert propone una nuova forma di contratto matrimoniale secondo cui un marito che non è contento della propria moglie potrebbe sciogliere il contratto «men skulle vaere forbunden ligesom med Huus-Leje at sige hende op et fierding-Aar før Fardag, som skulde vaere ved Paaske eller Michaelis Tider». Gert vuole dunque che il marito possa rompere il contratto matri-

⁴⁵) Cfr. O. Skavlan, *Holberg som Komedieforfatter*, op. cit., pp. 90 e 98, e J. Martensen, *Holbergs Komedier ...*, op. cit., XIII, Kjøbenhavn-Kristiania 1909, p. 28 ss.

⁴⁶) Cfr. p. es. P. de Marivaux, *Le père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe e Le dénouement imprévu*.

⁴⁷) Cfr. p. 20.

⁴⁸) V. H. Brix, *Ludvig Holbergs Komedier ...*, op. cit., p. 39; *Dansk litteraturhistorie*, III: *Stænderkultur og enevælde 1620-1746*, København, Gyldendal, 1983, p. 447.

moniale alle stesse condizioni con cui il proprietario di casa rompe il contratto con un inquilino: disdicendolo cioè tre mesi prima del giorno di partenza, a Pasqua o il giorno di S. Michele (29/9). La traduzione di Fursman non corrisponde affatto all'originale: «Ils ne seroient ainsi liés, que de la même façon qu'on l'est, quand on prend une Maison à louage pour un quart d'an, ou pour une demi-année, comme depuis Pâques jusqu'à la Saint-Michel» (p. 247).

La discussione intorno alla proposta di Gert di un nuovo contratto matrimoniale devia, e Herman taglia netto: «Lad os nu tale om andre Sager. Folk, som hørde os tale, skulle taencke, vi holdt Consistorium eller Tamper-Ret.» Fursman traduce: «Allons, mes Amis, changeons de discours. Si quelqu'un entendoit nos débats, il croiroit que nous tenions un Concistoire, ou une officialité» (p. 249). Non c'è niente da obiettare contro la traduzione, ma il lettore avrebbe sicuramente apprezzato una nota in cui venisse spiegata l'allusione al Concistoro dell'Università di Copenaghen che al tempo di Holberg si riuniva quattro volte all'anno per giudicare in questioni matrimoniali⁴⁹.

Il traduttore non è comunque in altri casi contrario all'uso di note; ci ricorre soprattutto per presentare sommariamente i libri tedeschi su cui Herman basa la sua scienza politica: il romanzo politico *Hercules* di A.H. Buchholz viene così indicato in nota: «C'est le titre d'un ancien Livre de Politique et dont on ne fait aucun cas» (p. 223). I titoli dei libri vengono in generale francesizzati e quelli originali dati in nota: *Héraut de l'Europe* — «Livre de Politique, en Allemand, *Europaeischer Herold*» (p. 227); *Politique après le repas* — «Autre Livre de Politique en Allemand, *Politischer Nachtsch*» (p. 227); qualche volta il traduttore procede in modo contrario: *der Politische Stochfisch* — «En François le Stochfisch ou la Merluche Politique» (p. 244). — Fursman ricorre a note anche per brevi commenti di altro genere: in II 1 p.es., Frantz Parykmager si rivolge a Sivert Pose-Kiger chiamandolo «Bruder». Fursman traduce: «Mon Frère» e commenta: «Dans le Nord on use de ce nom, non seulement entre Parens; mais encore entre Amis intimes» (p. 239). — In III 4 Herman informa la moglie dell'intenzione di «medicinere» domenica mattina. Fursman traduce: «je pense que je prendrai Médecine ces jours-là» e spiega in nota: «C'est la manière de bien des Grands dans le Nord» (p. 265).

L'ambiente amministrativo di Amburgo, nel cui lavoro Herman viene ad essere coinvolto, è diretto da un consiglio che consiste in 4 borgomastri, 24 consiglieri e 4 sindaci. Holberg rende fedelmente la realtà di questo ambiente e Fursman traduce cercando di variare le espressioni dei termini amministrativi. «Raadet» («Il consiglio») viene chiamato alternativamente «Le Sénat», «La Magistrature» e «Le Conseil de Ville» e

⁴⁹ «Tamper-Ret» < «Quatemperrett» («Quatemper» < «Quatuor tempora anni»). Cfr. F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker ...*, op. cit., III, p. 85.

«Raads-Herrerne» («I consiglieri») diventano «Conseillers de Ville» e «Echevins de la Ville». Ma Fursman va oltre. Holberg introduce in molti casi titoli e concetti legati al mondo tedesco mantenendo la forma tedesca. In questo modo aiuta il lettore a non dimenticare che i fatti si svolgono ad Amburgo e a conservare l'atmosfera della città. Fursman traduce anche in questi casi in francese. Quando p.es. Henrich in I 6 dice che Herman «hafde en Mine, som en Kreds-Oberst», il traduttore rende le sue parole così: «Il avoit la mine d'un Chef de quelque Cercle» (p. 235). E — per prendere un altro esempio: quando Gert in II 1 richiede una flotta da guerra per difendere Vienna, aggiunge: «der gives jo nock Krigssteuer og nock Rømer-Monathen dertil», parole che Fursman rende con «puis qu'on leur paye assez de subsides pour la guerre, et assez de Mois Romains» (p. 238). Questa frase non deve essere stata molto comprensibile per i lettori francesi. — «Reutendiener», usato di alcuni funzionari del Municipio di Amburgo, diventa «Huissier» ma di fronte al titolo «Hans Durchleuchtighed» in II 3 il quale si riferisce al principe Eugenio di Savoia, il traduttore si arrende semplificando in «Le Prince Eugène» (p. 252). In questo modo va però perso il gioco di parole nascosto in «Hans Durchleuchtighed er slagen med Blindhed».

Fursman preferisce dunque tradurre, fin dov'è possibile, anche espressioni strettamente collegate con l'ambiente in cui i fatti si svolgono. Una particolare difficoltà viene qui creata dai nomi delle monete locali. In *Den Politiske Kandestøber* si incontra spesso il «Gylden» che il traduttore giustamente rende con «florin». Accanto ad esso ci sono naturalmente anche il «Daler» e il «Rixdaler» tra cui Fursman non fa differenza e che solo una volta traduce — con «Ecus». La moneta minore «Mark» viene francesizzata in «Marc» e gli «Skilling» vengono tradotti in «sols» («sous»).

Fino ad ora ci siamo concentrati soprattutto sulla fedeltà «tecnica» del traduttore verso il testo originale. Vediamo adesso come egli riesca a rendere il suo significato e, quindi, come proceda per mantenerne i caratteri stilistici, procedimento ben più difficile.

Fursman fu accusato dai suoi contemporanei di aver presentato una traduzione troppo legata all'originale e, spesso, troppo «libresca». Quanto al primo rimprovero, si possono tuttavia notare numerosi casi in cui il traduttore con buon risultato tenta di trasformare il testo danese in un francese sciolto e naturale. Troviamo un primo esempio in I 3. Henrich racconta di quando andava a chiedere la mano di una ragazza: «thi da jeg kom midt udi Talen, kunde jeg ikke hitte paa Resten, og jeg undsaae mig ved at tage Papiiret op af Lommen.» Fursman traduce: «Lors que je fus au milieu de mon compliment, la mémoire me manqua: et je ne pus passer outre, parce que je ne voulus pas avoir la honte de tirer mon papier de ma poche» (p. 225). Il traduttore è dunque qui abbastanza fedele all'originale ma sufficientemente libero da completare quello che può essere considerato come una lacuna nella catena dei pensieri — con le pa-

role «et je ne pus passer outre». — Un altro esempio di come il traduttore allungando il discorso lo snoda in modo più naturale abbiamo in II 3; Frantz dice: «Men Gert, lad os høre de andre Artikler» e Gert risponde ironicamente: «Ja see, om hand gjorde det, du har maa skee Lyst at skiemte meere.» Fursman rende elegantemente la risposta ironica in questo modo: «Oh! oh! je vois ta finesse. Si je te satisfais, tu prendras plaisir à critiquer encore d'avantage» (p. 249). — In V 5 Herman esclama: «Gid du var Bormester, Henrich! gid du var Bormester ah! ah! ah!» Henrich cambia argomento con le parole: «Om jeg maatte falde ind udi Herrens Forretninger ...» Il traduttore sente qui il bisogno di un morbido passaggio da una replica all'altra: «Plût-à-Dieu! que tu fusses Bourgmestre, Crispin! Plût-à-Dieu! que tu fusses en ma place! Ah, ah, ah!» Crispin risponde con un'aggiunta che lega elegantemente la risposta all'esclamazione di Herman: «Ce n'est pas ce que j'ambitionne. Mais s'il m'étoit permis de vous interrompre un instant ...» (p. 320).

In generale la traduzione francese di Fursman è naturale e gradevole oltre ad essere precisa⁵⁰. Jolivet considera il suo francese «à peu près toujours d'une excellente qualité»⁵¹ e cita come esempi la traduzione del discorso di Henri ad una eventuale fidanzata (I 3) e quella della lettera dei cappellai al borgomastro (V 3). Si potrebbe aggiungere qui anche la traduzione del primo lungo intervento di François in merito alla proposta del contratto matrimoniale di Girard (II 3).

È comunque evidente che un recensore esigente possa anche trovare molti casi in cui la traduzione è «libresca», meno immediata rispetto al testo originale e qualche volta addirittura poco corretta. In I 4 Herman esclama: «Skam faa Autor, hand maatte have giort den noget vitløftige-re.» L'Herman di Fursman si pronuncia in modo molto meno vigoroso ed espressivo: «Je veux du mal à l'Auteur de ce, qu'il ne s'est pas un peu plus étendu» (p. 227). — Allo stesso modo la traduzione «j'enrage» in II 3 (p. 252) è inespressiva al confronto dell'originale «Jeg kand aer-gre mig ihiel». — Ma c'è anche da notare che in qualche caso la traduzione di Fursman risulta più vivace, più colorita, del testo originale danese. Voglio anche qui citare due esempi. In III 5 Henrich dice: «Thi lader Herr Bormester sig underkuie i Førstningen, vil Raadet holde ham stede for en Slyngel», dove Fursman rende «underkuie» con «mettre le pied sur la gorge» (p. 270); in IV 1 si legge: «..., vinder Henrich i det ringeste 100 Daler eller 200 derved om Aaret», espressione che in Fursman corrisponde a «ce seront de moins cent, ou deux cens Rixdalers, qui par an sauteront au collet de Crispin» (p. 272).

⁵⁰) Bisogna però sottolineare che Fursman si è sentito poco legato dalla morfologia del testo originale. Non esita p. es. a rendere «jeg veed» con «Tu sçais», «vi mister et Arbeid» con «Vous perdez ... une pratique», «de sidste Aviser» con «la dernière (Gazette)».

⁵¹) A. Jolivet, *La première traduction ...*, op. cit., p. 196.

È inevitabile che non manchi anche qualche incorrettezza nella traduzione. In III 3 Herman chiede a Geske: «Saae du icke de to Herrer ... som gik her forbi» e continua dopo la risposta affermativa di Geske: «De vare herinde ...» Nella traduzione si legge: «N'as-tu pas vu deux Seigneurs ..., qui sortent d'ici» e «Ils sont entrés ...» (p. 261), contrapposizione che non può non rendere una strana impressione. — Quando — per prendere un altro esempio — Frantz Knivsméd afferma (II 1) che in India si possono cambiare un coltello, una forchetta o una forbice con un pezzo d'oro «som vejer ligesaameget», è errato tradurre questa espressione con «d'un poids considérable» (p. 242). — E «naar en blir overvaeldet af Vrede» (II 2) ha un altro valore di «quand un Homme se sent en colère» (p. 244).

Il rimprovero fatto a Fursman di essere linguisticamente troppo legato al testo dell'originale danese è dunque, tranne in alcuni casi specifici, secondo il mio parere ingiustificato o almeno esagerato. Diversa è la questione del *tono* dello stile. Anche il più abile traduttore si trova, prima o poi, in difficoltà nel rendere il tono dell'originale in tutti i suoi aspetti caratteristici. Il compito è particolarmente arduo quando si tratta di un dramma. E Ludvig Holberg non è certo un drammaturgo facile da tradurre. Lasciamo da parte la discussione intorno alla «purezza» del suo danese, cioè la questione fino a che punto il suo linguaggio è influenzato dalla sua origine norvegese⁵², e constatiamo che esso è estremamente espressivo e succoso, caricato com'è di proverbi e di locuzioni popolari e realistiche. Quando arriviamo alla conclusione che Gotthardt Fursman presenta una traduzione che non comunica in pieno l'atmosfera popolare del testo di Holberg, ciò dipende soprattutto dall'impossibilità di trasformare molte di tali locuzioni in un francese accettabile. Ma dipende anche dalla difficoltà di rendere i tanti francesismi dell'originale⁵³ e di volgere i vari pronomi personali e titoli.

Le caratteristiche del linguaggio di una figura drammatica aiutano il lettore e lo spettatore a collocarla nella sua giusta posizione sociale. In *Den Politiske Kandestøber* è soprattutto il valletto Henrich che si serve di locuzioni popolari di un crudo realismo; troviamo invece i francesismi prevalentemente nei discorsi dei membri del Consiglio e delle loro consorti e Mastro Herman si sforza di integrarli nel tessuto del suo linguaggio quando si crede borgomastro.

Molte delle espressioni popolari usate in *Den Politiske Kandestøber* possono urtare un lettore moderno, come troppo volgari⁵⁴. Evidente-

⁵²) V. p. es. P. Skautrup, *Det danske sprogs historie, op. cit.*, p. 26 ss., e D.A. Seip, *Om norskhet i språket hos Ludvig Holberg*, Oslo 1954. Cfr. anche V. Dahlerup, *Det danske Sprogs Historie*, København 1921, p. 65 s.

⁵³) Cfr. C.G. Bjurström, *Bokstav och ande*, in «Svensk litteraturtidsskrift» XXXVI/4 (1973), p. 7 s.

⁵⁴) P. Skautrup rileva tuttavia che gli spettatori danesi del 1700 stavano diventan-

mente anche Fursman sentiva il bisogno di levigarle mitigandone così l'impressione. Gli spettatori francesi erano abituati per lunga tradizione a commedie i cui personaggi appartenevano ad un livello sociale superiore e che si servivano di un linguaggio più raffinato⁵⁵. Quello che dunque ci sembra una traduzione debole e inespressiva di una locuzione vigorosa può qualche volta essere un eufemismo ricercato, scelto per non offendere la sensibilità del pubblico a cui il traduttore voleva rivolgersi. Altre volte si tratta naturalmente di impossibilità di trovare un'espressione corrispondente. Vediamo alcuni esempi.

Le figure drammatiche di Holberg si esprimono volentieri in proverbi. Così p.es. Antonius quando cerca di darsi coraggio di fronte alla visita dal futuro suocero: «Men frisk Mood, Antonius, er halv Taering» (I 1). Il proverbio, che viene citato già nella raccolta di Peder Syv⁵⁶, è certamente difficile a tradursi e il tentativo letterale di Fursman convince poco: «Allons, à ce coup: aye bon courage, Antoine! Ce sera partie à demi-gagnée» (p. 222). — In I 5 Geske dice di suo marito: «Min Mand har somme Tider nogle Sviin paa Skoven», espressione che vuol dire «è distratto» (Dahlerup) o «è un po' strano» (Billeskov Jansen)⁵⁷. Fursman traduce: «Mon Mari a de tems à autre des absences» (p. 231) dando dunque il significato dell'espressione senza poter naturalmente trasmettere l'immagine vigorosa del proverbio danese. — Ancora un esempio: in IV 2 Henrich dice di se stesso: «Nej, Henrich har gammel Been i Panden», cioè «ha esperienza», «è furbo»⁵⁸, espressione originale che Fursman più ingegnosamente rende con «Non, non; Crispin n'est pas né d'aujourd'hui» (p. 273). — In IV 4 infine Henrich dice ad una ragazza che cerca Mastro Herman: «Du løber med Liim-Stangen», cioè «Tu sei matta», espressione anch'essa piuttosto originale⁵⁹ che Fursman ben svolge con «Cela sent le premier d'Avril» (p. 280).

Le locuzioni popolari sono numerose. Fursman si è trovato in difficoltà in I 2 di fronte all'espressione «da maa i saette jere Ord paa Skruer» (tedesco «seine Worte auf Schrauben stellen»). La sua traduzio-

do più sensibili di fronte ad espressioni ardite e che molte di quelle considerate più volgari furono tolte nella nuova edizione del 1731 (*Det danske sprogs historie, op. cit.*, p. 55 s.).

⁵⁵) Cfr. A. Jolivet, *La première traduction ...*, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁶) P. Syv, *Danske Ordsprog udgivet af...* Aage Hansen, I, København 1944, p. 141 (n. 5085): «Frit mood er halv taering».

⁵⁷) P. Syv, *Danske Ordsprog ...*, *op. cit.*, p. 43 (n. 942). — V. Dahlerup, *Ordbog over det danske Sprog*, XIX, København 1940, col. 720; F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker ...*, *op. cit.*, III, p. 84.

⁵⁸) Cfr. A. Hansen-S. Eegholm-Pedersen, *Holberg-Ordbog. Ordbog over Ludvig Holbergs sprog*, I, København-Oslo 1981, col. 396: «ikke vaere tabt bag af vognen».

⁵⁹) P. Syv, *Danske Ordsprog ...*, *op. cit.*, p. 43 (n. 942). Cfr. V. Dahlerup, *Ordbog ...*, *op. cit.*, XII, København 1931, col. 951: «vaere paa jagt efter piger som en fuglefaenger».

ne «il convient que vous choisissiez bien vos termes» (p. 224) non corrisponde del tutto al significato che sarebbe piuttosto: «Le conviene esprimere il Suo desiderio in modo patetico». — In molti casi, purtroppo, le espressioni vivaci e colorite dell'originale danese vengono tradotte con locuzioni molto più deboli, qualche volta scolorite del tutto: I 3 «korm den (Talen) i baglaas for mig» — «J'y échouai»; II 1 «at de Forslag vi gier ind for Raadet icke lugte af egen Nytte» — «présenter le Projet au Sénat, sans que notre intérêt particulier nous arrête»; IV, 2 «see hvor det Spøgelse seer ud» — «voyez comme cet ajustement lui sied»; V 1 «nu vil min Ploug gaa» — «Ma fortune va donc commencer». — Poco riuscita è decisamente la traduzione dell'espressione «I skal stikke Fingeren paa Gulvet, og lugte, hvad Huus I er udi» (V 5): «Je leur aurois fait mettre, comme l'on dit, les doigts dans la terre, et en les retirant pour les sentir, ils auroient connu à l'odeur dans quelle maison ils étoient» (p. 319 s.). Ma ammettiamo che una traduzione soddisfacente di questa espressione è pressoché impossibile a trovare.

Nell'originale danese, sentimenti e pensieri vengono spesso espressi in modo anatomicamente realistico. A parte la difficoltà di tradurre queste espressioni in buon francese, Fursman sembra aver talvolta preferito di esprimerle in maniera più elegante. Così «mit Hierte sidder mig i min Hals» (I 1) corrisponde a «tous mes membres me tremblent»; «Jer Mand ... gaar med en Bormester i Maven» (I 5) a «Votre Mari ... se croit déjà Bourg-mestre»; «Hand kaster paa Nacken af Handverks-Folck» (I 5) a «Il regarde avec mépris les Artisans»; «sprikke af Latter» (V 7) a «rire de bon coeur». Bisogna però aggiungere che Fursman non sempre evita le espressioni realistiche. Quando Holberg in IV 9 lascia dire da Geske: «min Mave staar som en Tromme», Fursman traduce fedelmente: «mon ventre est devenu comme un tambour»; e il commento di Henrich «Brendeviinen stod hende af Halsen» (IV 9) non perde molto del suo realismo nella traduzione «le Brandevin lui sortoit par les yeux».

Il traduttore è anche più cauto dell'autore nell'uso di espressioni crude e di interiezioni colorite. Soprattutto evita l'avverbio «forbandet». Holberg scrive in I 2 «forbandet curiøsk» mentre Fursman preferisce di dire «extrêmement délicat». «Det løb forbandet galt af for mig» (I 3) diventa, nella versione francese: «la chose ne tourna pas à souhait». In V 2 «saa forbandet hastig» viene tradotto con «trop vite» e «I har en forbandet gal Ud-tale» con «Vous vous énoncez fort-mal». — Tra le interiezioni, il danese «min Troe» si traduce facilmente con «ma foi» ma come rendere «Nej aldrig nogen Moors Sjael» (II 1)? Fursman se la cava con un debole «Non, Personne n'y pense». E molte altre volte tralascia del tutto la traduzione di espressioni di forza o interiezioni. La popolare imprecazione «Hillemend» diventa semplicemente «Oh!» o «Helas».

Fursman ha dunque spesso difficoltà di individuare l'espressione adeguata per rendere le locuzioni colorite di Holberg mentre, d'altra parte, tende anche ad adattarle alle orecchie più delicate degli spettatori

francesi, fatto che inevitabilmente cambia il tono dello stile ⁶⁰.

Una difficoltà particolare del testo di Holberg è costituita dai tanti francesismi, qualche volta alterati, che appartengono ad ambienti socialmente più elevati di quello che fa da sfondo alla commedia e che in essa spesso contribuiscono a caratterizzare i personaggi che li usano ⁶¹. Fursman «traduce» in generale le singole parole francesi in *Den Politiske Kandestøber* con i vocaboli corrispondenti rinunciando così a qualsiasi tentativo di rendere una delle caratteristiche più significative dello stile holbergiano — e come avrebbe potuto farlo? Tra le parole francesi che rimangono nella traduzione ci sono p.es. «corrasi» (< «courage»), «divertere sig», «protektion», «vi recommenderer os», «jemerecommaner («caresser») og baselemaner», «tres humble serviteur», «honnetteteten», «obligere mig», «mocqverede», «canaille», «temoignere», «avancement», «excusere os», «pardonner mig», «expedere», «capricer», «malice».

In qualche raro caso, parole francesi vengono usate con significato diverso da quello originale. Antonius dice p. es. in I 1 di Herman che è diventato «curiøsk» (< «curieux») — giudizio che Henrich ripete in I 2. L'aggettivo ha qui il significato «meticoloso», «pedante» ⁶². Fursman lo rende con una perifrasi libera dicendo di Herman che «aime les grands airs» e che «est devenu extrêmement délicat».

L'originale e la traduzione di Gotthardt Fursman divergono — com'è inevitabile quando si tratta di due lingue così lontane una dall'altra — nell'uso dei pronomi e tutt'in generale nel modo di rivolgersi ad una persona. Le commedie di Holberg riflettono una certa ricchezza nella scelta dei pronomi che è caratteristica nella lingua danese dei primi decenni del '700. Si usava «I» («voi») — oppure più formalmente «han», «hun» («egli», «ella») — rivolgendosi a persone estranee alla famiglia (qualche volta anche tra marito e moglie) e ai superiori, ma stava prendendo piede anche il nuovo pronome «De». Accanto a questi pronomi c'era poi il «du». Così Herman si rivolge ad Antonius con «I» o con «han» combinandolo con «Monsieur Antonius»; ai membri del Collegio Politico con «I» o «du» insieme a «Mussiørs», «Ihr Herren»; ai consiglieri e agli avvocati con «I»; a Henrich con «du»; a Geske con «du» prima e dopo l'elevazione a borgomastro — quando invece crede di es-

⁶⁰) Spesso intraducibili sono i giochi di parole, per Fursman come per altri. In III 1 uno dei consiglieri dice p. es. ironicamente di Herman: («samme Kandstøber kand ... agere baade Landstøber og Kandstøber», parole che il traduttore rende con «Réformateur du Pays et ... Pottier d'Etain» (p. 256). In II 3 Gert Bundtmager dice: «Du kommer altid med dit Men, jeg troer enten din Far eller Moor har vaeret Mennist»; qui Fursman si è sentito costretto ad inventare una nuova parola francese: «Tu viens toujours avec ton Mais ... Je crois que ton Père ou ta Mère étoient de Maisières» (p. 250).

⁶¹) Per l'uso del francese e del tedesco in Danimarca nella prima metà del 1700, v. R. Skautrup, *Det danske sprogs historie, op. cit.*, p. 23 s.

⁶²) Cfr. A. Hansen — S. Eegholm-Pedersen, *Holberg-Ordbog ...*, *op. cit.*, col. 1009.

serlo vacilla tra «du» e «I». — Geske conosce il nuovo pronome «De» e si rivolge alle mogli dei consiglieri che vengono a farle visita con «De», con «hun» o con «I» combinato con «min kiere Madam», «gode Mardamer» o «Fruerne». — Henrich usa «I» con tutti i membri della famiglia e con Antonius ma alle mogli dei consiglieri e agli avvocati si rivolge anche con «De»; alle persone di servizio dà naturalmente il «du».

Le possibilità di variare pronomi secondo la persona a cui ci si rivolge sono più scarse per il traduttore che ha a disposizione soltanto «vous» e «tu», qualche rara volta anche «elle».

Ciò che vale per i pronomi vale anche per la grande quantità di «titoli» con cui soprattutto le persone di servizio si rivolgono ai padroni di casa. Henrich, che conosce le regole, usa p. es. a Herman «Hosbond», «Vatter» e, dopo la sua elevazione alla carica municipale, «Herre» e «Her Bormester», titoli che con una certa mancanza di variazione vengono tradotti con «Mon maître», «Notre maître», «le Maître de la Maison» — «Monseigneur», «Seigneur Bourg-mestre». — A Geske Henrich si rivolge p. es. con «Mutter» ma in presenza delle mogli dei consiglieri con «Velbaarne Frue», espressioni che Fursman rende con «Ma Maitresse», «Notre Maitresse», «Madame» — «Madame», «Son Excellence».

Particolarmente difficili da rendere per un traduttore sono, sembra, i titoli femminili che al tempo di Holberg variavano secondo la posizione sociale del padre o del marito. Engelke porta, fino all'elevazione del padre a borgomastro, il titolo «Jomfru» che le spettava come figlia non sposata di un padre appartenente alla borghesia. Quando il padre diventa borgomastro, il titolo della figlia cambia in «Frøken». Fursman traduce giustamente «Jomfru» con «Démouille» ma di fronte a «Frøken» si arrende mantenendo in generale la parola danese («Frøike», «Frøyken», «Frøychen»). In IV 3 Holberg gioca sul significato originale di «Jomfrue» («vergine») e «jomfrudom» («verginità»), gioco che va del tutto perduto nella traduzione. — Geske porta come moglie del borgomastro, il titolo «Frue» e dice chiaramente in IV 9 che non vuole essere chiamata con il titolo inferiore «Madam»: «Ikke fordi jeg er storagtig, men jeg har saa mine Betaenckende derved». Fursman rende «Frue» proprio con «Madame» e «Madam» con «Madamoiselle».

Concludendo l'esame della traduzione di *Den Politiske Kandestøber* possiamo dunque constatare che Fursman è molto attento nel dare indicazioni scenografiche precise — intervenendo qualche volta anche nel testo originale — e inoltre nell'aiutare il lettore con informazioni consegnate nelle note. La sua traduzione è in generale piuttosto vicina all'originale — talvolta un po' troppo letterale — ma tutto sommato di buona qualità e di gradevole lettura. Nonostante ciò, lo spirito — il tono dello stile — della traduzione francese è diverso da quello dell'originale danese. Fursman non ha saputo — e in molti casi non ha trovato conveniente — rendere tutte quelle locuzioni popolari, giochi di parole e espressioni realistiche che danno alle commedie di Holberg un'atmosfera tutta partico-

lare caratterizzata al tempo stesso da spregiudicatezza e umorismo aspro. Gli spettatori di Parigi avevano senz'altro altre esigenze di quelli di Copenaghen e Fursman ha cercato di soddisfarli mitigando le espressioni troppo realistiche.

La prima traduzione francese di «Den Vaegelsindede»

La traduzione francese della seconda commedia holberghiana che è oggetto di questo studio, *Den Vaegelsindede*, presenta in gran parte le stesse caratteristiche di quella di *Den Politiske Kandestøber* ma anche differenze che dipendono in parte dalla diversità d'ambiente in cui i fatti si svolgono.

Il traduttore interviene, anche in *Den Vaegelsindede*, con mano leggera per dare qualche didascalia in più o comunque per rendere più comprensibile la scenografia. In I 5 aggiunge p. es. un «seul» dopo l'indicazione dell'attore presente nella scena (p. 12), in I 8 un «bas» et un «haut» nell'ultima replica di Henri (p. 31). — In III 3 Christopher richiama l'attenzione di Eraste con le parole: «Herre! seer I ikke, hvem her staar?» Il lettore (lo spettatore) capisce che indica Apicius e Eraste può rispondere: «Jo, det er den Mand, jeg leeder efter ... Traek ud Canaille, est du en aerlig Karl.» Fursman, scrupoloso all'eccesso, sostituisce «Canaille» con «Apicius»: «Oui: c'est l'Homme que je cherche... Allons: dépaîne, Apicius! Es-tu un Honnête-homme» (p. 94). — Nella quinta scena dello stesso atto Holberg avverte i lettori della presenza in essa di «Petronius. De andre» mentre Gotthardt Fursman precisa: «Petrone, avec les Personnages des deux Scènes précédentes» (p. 101). — D'altra parte Fursman tralascia talvolta le indicazioni non superflue date da Holberg: in I 1 p. es. non traduce «Hun gaar» alla fine della scena e in III 2 omette l'ultima parte dell'ultima replica di Espen che funge quasi da indicazione scenografica: «Men der kommer, min Troe, Eraste. Nu blir her en Ulykke af».

Il traduttore aggiunge dunque qualche precisazione d'ordine scenografico più o meno necessaria; è anche disposto a correggere errori di contenuto e qualche errore tecnico. Gli errori di contenuto si riducono in *Den Vaegelsindede* prevalentemente ad uno che consiste in una sbagliata ripartizione delle repliche in III 1. La scena contiene un dialogo tra Apicius e il suo valletto Espen. Apicius legge ad alta voce una lettera di Eraste con sfida a duello: «Est du en honnet Cavalier, saa møder du mig Klokken 8 i Aften paa Grønland ... Adieu». Nell'edizione danese la prossima replica è di Eraste che esclama: «Hører du det, hvad er herved at giøre?» Si tratta di un evidente errore. Eraste non è presente nella scena. Fursman ha corretto giustamente l'originale comprendendo che «Eraste» è soltanto il firmatario della lettera; la replica di Apicius suona nella traduzione così: «Si tu ès un honnête Cavalier, tu te trouveras

avec moi ce Soir à 8. heures, sur le Grönland ... Adieu. ERASTE'. Entends-tu cela? Qu'est-ce qu'il y a à faire» (p. 88).

Come ho già detto, Holberg modificava la struttura della commedia *Den Vaegelsindede* riducendola da cinque a tre atti. Nella terza edizione, quella del 1731 da cui parte appunto Fursman per la sua traduzione, cambiava anche i nomi dei personaggi. Così Torben, il valletto di Lucretia, divenne Henrich, nome ormai conosciuto da molte delle commedie di Holberg e portato da un uomo con le stesse funzioni. Lo scrittore, nel presentare il suo nuovo elenco dei personaggi, dimenticò però di togliere il nome di Torben il quale rimane accanto a quello di Henrich. Il traduttore se ne è accorto e ha eliminato il nome di Torben. — Quanto agli altri nomi propri di questa commedia, Fursman ha mantenuto quelli originali francesizzando soltanto in alcuni casi la forma. L'indicazione delle qualifiche degli attori varia però nei due elenchi: Holberg dà una presentazione di tutti tranne di Eraste e Apicius; Fursman tralascia quella dei primi quattro ma presenta — e questo è senz'altro un aiuto utile al lettore — Eraste come «Amant d'Eléonore» e Apicius come «Amant d'Hélène». Il lettore viene anche a sapere che «La scène est à Copenhague».

Con la precisione che caratterizza Fursman, meraviglia tuttavia vedere che questi non ha reagito di fronte ad un'imperfezione dell'originale, e, cioè, la numerazione sbagliata delle scene del secondo atto: si passa infatti direttamente dall'XI alla XIII scena. Il traduttore segue qui il testo danese senza intervenire.

La commedia si svolge dunque a Copenaghen; alcuni particolari aiutano il lettore (lo spettatore) pratico della città a riconoscersi, ma mettono il traduttore in dubbio sui modi di presentarli ad un pubblico straniero. Prendo alcuni esempi. In II 4 Espen dice di Apicius, l'eterno innamorato, che prima di sera il suo cuore avrà sicuramente trovato alloggio in un'altra parte della città perché «Det gaar ungefaer ligesaa rigtigt som Holmens Klokke» («Va quasi altrettanto bene quanto l'orologio della Chiesa di Holmen»). Fursman avrebbe naturalmente potuto spiegare l'espressione in nota ma ha preferito di tralasciarla del tutto. — Holberg si riferisce all'ambiente di Copenaghen anche in I 6 dove Henrich afferma di saper imitare la sua padrona così bene che la cameriera preferisce di vedere lui piuttosto che «gaae paa den sterke Mand eller høre paa Chilian og Hans Wurst». Il pubblico parigino non può certo sapere che «l'uomo forte» allude ad un artista tedesco che nel 1722 si era esibito a Copenaghen e che Chilian e Hans Wurst erano identici ad Arlecchino⁶³. Fursman ha qui scelto di semplificare l'espressione rendendola con «aller voir la plus divertissante farce» (p. 20). — Le abitudini culinarie danesi divergono da quelle francesi; allorché dunque Holberg, nella stessa scena,

⁶³) V. F.J. Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg. Vaerker ...*, op. cit., III, p. 153.

scrive che Lucretia, quando è di umore devoto, ringrazia il Cielo perché il suo «Grød» (fiocchi d'avena, o d'altro, bolliti) non si è bruciato, Fursman si sente in obbligo di sostituire «Grød» con «viande» (p. 17).

In questi casi, il traduttore ha evitato di ricorrere a note che naturalmente avrebbero potuto dare ai lettori di una commedia di questo genere la sensazione di avere sempre davanti a loro un pedantesco insegnante. Eppure le note sono più abbondanti in questa commedia che in *Le Pottier d'Etaim Politique* e non sempre del tutto convincenti. Fursman usa anche qui note per presentare brevemente i libri che legge Lucrèce; in I 5 p. es. vien detto di *Taare-Persen* che è: «Nom d'un Livre de piété, dont le titre signifie la *Percerette des Larmes*» (p. 13) e in I 8 che l'*Huus-Postill* è: «Livre à l'usage des Familles, et qui contient l'explication des Evangiles des Dimanches» (p. 30). — Ma il traduttore aggiunge anche una nota per spiegare che Abesteen, Bech, Soel, Fabricius e Biil erano «Les plus fameux Marchands de Vin de Copenhague» (II 2, p. 35) e un'altra per spiegare cosa vuol dire di «lier un Ami» (la stessa scena). — A proposito del lungo discorso di Eraste sulla necessità di essere attenti al risparmio e non farsi «draebe med Sang-Klokkerne» (II 1), i lettori francesi venivano a sapere che «On carillonne à Copenhague aux enterremens des Personnes, dont les Héritiers veulent faire cette dépense» (p. 34). — Alcune delle note sono però poco accettabili: in II 2 p. es., Fursman traduce giustamente il testo danese con «J'ai entendu dire, qu'on a reçu un vin délicieux aux 3 Rømere; Je veux y aller pour le goûter». Si tratta naturalmente di un locale dal nome «3 Rømer» dove si gusta il buon vino e la spiegazione in nota che «Rømere» sono «Verres, dans lesquels l'on boit le Vin de Rhin» è fuori posto. — Un altro esempio. In II 15 Christopher dice: «Jeg var tilfreds, at jeg var et Spøgels, og at mit Legeme for en halv Time var paa Blocksbierg». Blocksberg si incontra spesso nelle commedie di Holberg, nell'imprecazione «Gak til Blocksberg» (qui in I 7 e III 4) che Fursman traduce con «Va-t-en au Diable». In II 15 rende la frase con «Je serois content d'être un Phantôme, ou que mon corps fût pour une demi-heure au Bloksbierg». Il lettore francese ha evidentemente bisogno di una spiegazione ma è insufficiente quella data in nota: «Montagne fameuse en Saxe, et dont on fait bien des Contes» (p. 77)⁶⁴. — Per quanto riguarda le note di *Den Vaegelsindede*, si rimane un po' perplessi di fronte alla scelta del traduttore di commentare fenomeni meno significanti — e fenomeni importanti con spiegazioni insufficienti — mentre evita di informare il lettore p. es. su «la Merluche Politique de Talender» (II 11).

Lasciamo ancora una volta da parte la fedeltà «tecnica» del traduttore verso l'originale e possiamo a vedere il rapporto tra gli aspetti stili-

⁶⁴) Per la montagna dove secondo la tradizione le streghe si incontrano con il diavolo la notte di S. Giovanni o la notte di S. Valpurga, v. A. Hansen — S. Eegholm-Pedersen, *Holberg-Ordbog ...*, op. cit., col. 661.

stici della traduzione rispetto al testo danese. Tutto sommato vale per *Den Vaegelsindede* ciò che è stato detto a proposito di *Den Politiske Kandestøber*: in generale la traduzione francese è precisa oltre ad essere di piacevole lettura e non mancano neanche esempi di come il traduttore ha saputo essere abbastanza indipendente dall'originale danese per presentare un testo che ha il suono di una propria naturalezza. Ne cito alcuni esempi. In I 5 Henrich afferma che se dovesse dedicarsi quotidianamente alla difesa della sua padrona, potrebbe diventare un grande procuratore che sa difendere un giorno una causa, un altro quella contraria. E continua: «Jeg behøver intet andet Urvaerk end min Madames Sind», frase che Fursman elegantemente rende con «Il faut en convenir, les différentes humeurs de ma Maitresse pourroient bien me tenir lieu d'Horloge» (p. 12). — Quando Holberg in I 5 presenta un testo che grammaticalmente non sta in piedi: «En gudfrygtig Sjael, hvilken, naar hun faar den u-gudelige Sjael under sig, blir Madamen gudfrygtig, saa laenge det varer», il traduttore lo raddrizza: «Une ame pieuse, qui, quand elle a pris le dessus sur l'ame libertine, rend Madame dévote; tant-que dure son régime» (p. 13). — Nell'ultima scena del primo atto, Henrich si rivolge ai lettighieri della portantina con le parole leggermente ironiche: «Hør I gode Aeskedragere: Madamen har jer ikke nødig denne gang.» Non trovando forse la replica del tutto chiara, Fursman aggiunge, adattandosi bene al linguaggio del valletto: «Ecoutez, vous chevaux à deux pieds, Porteurs de Boite! Madame n'a pas besoin de vous pour cette fois» (p. 31). — Allo stesso modo Fursman è attento a rendere l'originale in modo comprensibile aggiungendo p. es. un aggettivo, senza comunque perciò togliere niente alla naturalezza del francese; in III 3 Christopher dice: «hør Jomfrue Leonore, hvordan fandt I den Helena at vaere, for hvis Skyld den Trojanske Krig er begyndt?» Fursman rende la domanda con queste parole: «Ecoutez Mademoiselle Eléonore! Comment avez-vous trouvé l'Hélène, qui est la cause de cette nouvelle guerre de Troie» (p. 97).

Holberg ha talvolta la tendenza di lasciar pronunciare dai suoi protagonisti frasi piuttosto lunghe che sembrerebbero appartenere più allo stile libresco che alla lingua parlata. Fursman preferisce spesso la frase breve che consiste in una proposizione principale o in una principale e una o poche subordinate. Vediamo un esempio. Nel lungo monologo di Eraste in II 1 Holberg scrive: «Naar min Kone kom i Barsel-Seng, skulde hun ingen lade det viide, og der ved spare baade paa sine Penge og sin Hilsen, og skulde hverken Praest eller Degn blive feede der ved, og vilde jeg see paa den, der torde sig om mit Barn, at det ikke var lige vel døbt for det.» Il traduttore divide la lunga frase in questo modo: «Quand ma Femme viendra en couches, elle ne le fera sçavoir à personne. Par-là elle ménagera son argent et sa santé. Cela ne graissera, ni le Prêtre, ni le Chantre. Je voudrois sçavoir qui ôsera dire, que mon enfant ne sera pas aussi-bien baptisé qu'un autre» (p. 34).

Non mancano nemmeno nella traduzione di *Den Vaegelsindede* esem-

pi di espressioni troppo «libresche» anche se sono meno preminenti che nella traduzione di *Den Politiske Kandestøber*. Qualche volta si possono anche notare leggere incorrettezze. In I 2 p. es. si legge: «Jeg haaber, at Monsr. Apicius ... skal faa Afsmag for hendes Artighed.» «Artighed» è qui usato in senso ironico e non è corretto tradurre la parola con «les défauts» (p. 8). — E «Men der er vist Tieneren til den underlige Kone, jeg nyeligen talede om» (I 4) non è certo lo stesso di «Mais c'est justement-là le Valet de cette Femme ridicule, avec qui je parlai dernièrement» (p. 10). — Più perplessi si rimane di fronte alla traduzione di «Der vil ... andet end Philosophie til at saette Boe» in I 7: «Il faut ... autre chose que de la Philosophie, pour établir une Boutique» (p. 26). Anche se «Boe» di per sé può avere il significato di «Bod», risulta evidente dal contesto — Henrich ha appena raccontato a Pernille dell'inclinazione di Magister Petronius per la loro padrona Lucretia — che «saette Boe» qui sta per «stifte hjem», «mettere su casa». — Inutili appaiono le modificazioni del testo danese in II 8: «Jeg troer der er gandske faae Huse i Kiøbenhavn, hvor der jo blir bandet meer paa en Dag, end paa Comoedien i en Maaned», dove il traduttore rende «i en Maaned» con «dans un an» (p. 59), e in III 5: «Det er for tiligt for mig at giftes, jeg er for min Frihed. Jeg kand intet giøre uden mine Venners Raadførsel», dove Fursman svolge le ultime parole con «sans l'ordre de mes Parens» (p. 111).

A proposito di *Den Politiske Kandestøber* abbiamo constatato che il rimprovero rivolto a Fursman di essere linguisticamente troppo legato all'originale danese in generale appare come ingiustificato mentre il traduttore non è riuscito a rendere in pieno l'atmosfera popolare del testo — o non ha voluto farlo. Un'analisi della traduzione di *Den Vaegelsindede* porta, quanto al secondo punto, ad un risultato un po' diverso. L'ambiente sociale in cui si svolgono i fatti di questa commedia è superiore a quello di *Den Politiske Kandestøber* e dunque più vicino a quello che gli spettatori francesi erano abituati ad incontrare sulle loro scene. Di conseguenza il linguaggio è meno grossolano e sapido — anche se non mancano, come vedremo, locuzioni espressive e crude — e Fursman ha sentito meno il bisogno di levigarlo adattandolo al gusto dei francesi. La differenza del tono dello stile tra originale e traduzione appare perciò meno sensibile che nella commedia precedente.

I personaggi di *Den Vaegelsindede* non si esprimono volentieri in proverbi ma usano talvolta locuzioni popolari e comunque molto espressive che mettono il traduttore di fronte ad una dura prova. Torna p. es. anche in questa commedia (I 6) l'espressione «hun saetter Ord paa Skruer», qui resa con «elle parlera avec la dernière circonspection» (p. 17)⁶⁵. Essa è usata dal valletto Henrich che volentieri sottolinea i suoi

⁶⁵) Cfr. p. 19 s.

pensieri con frasi vivaci e concrete. Non sono però da meno Apicius, l'allegro buongustaio e dongiovanni, Petronius, il pretendente intraprendente ma sfortunato di Lucretia, e Christopher, il valletto di Eraste. Il loro linguaggio corrisponde bene ai loro caratteri. Ma Fursman ha anche in questa commedia avuto difficoltà di rendere alcuni modi di dire vigorosi che spesso appaiono più inespressivi nella traduzione francese. Vediamo ancora alcuni esempi. In II 15 Christopher dice: «Jeg taenkte det nok, at min Herre maa have visket ham en Dievel i Øren.» Fursman traduce: «... que mon maître lui diroit quelque chose qui ne lui plairoit pas» (p. 76). E Apicius continua: «Jeg er... ikke den, der kand stikke en Ørefigen i min Lomme», espressione eloquente che nella traduzione perde la sua originalità: «Je ne suis... pas un homme à recevoir un soufflet impudé.» — Come tradurre, mantenendo lo stile della locuzione, una replica come questa: «Du trøster vel i en Løgte» (III 1) ⁶⁶? Fursman si arrende con un debole «Tu parles à ton aise» (p. 89). — Si è trovato di fronte ad un compito altrettanto arduo in III 2 dove Espen esorta il suo padrone Apicius, che non vuole duellare, a dire alla controparte: «Monsieur! mit Hierte sidder mig i Buxerne.» Fursman si accontenta qui di un'espressione meno vigorosa ma più civile: «Monsieur! le courage me manque» (p. 91). — In III 3 Christopher assicura: «jeg søger aldrig at saette Gud eller Mennisker Vox-Naese paa», espressione che proviene dal tedesco «einem eine wassene Nase ansetzen». Fursman propone la traduzione: «je ne chercherai jamais à tromper, ni Dieu, ni les Hommes» (p. 94). — Infine, in III 4, Henrich definisce la sua padrona Lucretia come «Bakkelsebeest», invettiva di fronte a cui Fursman si arrende del tutto non traducendola ⁶⁷.

Se Fursman dunque in molti casi si trova di fronte a un compito davvero difficile nel tradurre espressioni caratteristiche del linguaggio danese di ogni giorno, ha tuttavia in generale saputo presentare, in *La Journalière*, un testo che corrisponde bene al tono dell'originale. Le volgarità più o meno espressive sono numerose anche in questa commedia ma dato che l'ambiente è socialmente superiore a quello di *Den Politiske Kandestøber* esse sembrano aver disturbato meno il traduttore che qui le rende in generale letteralmente anche se di quando in quando le attenua. Non indietreggia p. es. più di fronte a «forbanded»: II 4 «med dine forbandede Spørsmåle» = «avec tes maudites questions»; II 11 «en forbanded Knurrepote» = «une maudite Grondeuse»; II 17 «forbandet coqvete» = «une peste de Coquette» e «hand tog forbandet feil» = «il se trompoit lourdement». Soltanto quando un personaggio femminile adopera la stessa espressione di forza, Fursman l'addolcisce. In II 11 Lucretia

⁶⁶) Cfr. V. Dahlerup, *Ordbog ...*, op. cit., XIII, København 1932, col. 172: «føre en tale, som ingen nyder godt af, som er unyttig».

⁶⁷) Per il significato, cfr. V. Dahlerup, *Ordbog...*, op. cit., I, København 1919, coll. 1059 e 1025. Cfr. anche L. Holberg, *Henrich og Pernille*, III 13.

dice di Pernille: «Denne Pige er forbandet vaegelsinded», parole che Fursman attenua con «Cette fille est d'une inconstance étrange» (p. 70).

I francesismi abbondano anche in *Den Vaegelsindede* e sono qui usati in ugual modo da tutti i personaggi. Più che caratterizzare i personaggi, essi caratterizzano dunque l'ambiente di questa commedia. Normalmente vengono «tradotti» con le stesse parole e espressioni da Fursman. Vediamo alcuni esempi di francesismi nel testo. Henrich dice: «Men har Monsieur Tanke til at gaae noget videre end at have en *ordinaire estime* for hende?» (I 6) e «Hun er i mine Tankker med Monsieur Pedants *Permission*... den underligste Qvinde paa Jorden» (I 8). Eraste assicura che *prefererer* Leonore di fronte a tutte le altre (II 1), saluta Lucretia con le parole: *Adieu alomodiske Lucretia!* e *Adieu Madame la Coqvete!* (II 6) e parla di *Raillerie* (II 13) e *Satisfaction* (III 5). — Apicius dichiara a Lucretia che è «en dobbelt *Avantage*» di fare la spesa da lei e le chiede se può essere il suo *Galand* (II 8). — Helene racconta che Lucretia, senza averla mai vista prima, la *tracterede* og *embraserede* (II 3). — Petronius usa espressioni come «*divertere* hende» (II 17) e «*recommendere* mig» (III 5) e dice di Henrich: «Den Dreng har... *Malice*». — Christopher, il valletto di Eraste, designa se stesso e Espen come *Mediateurs* (III 3; III 5), parla di «En Frier, eller hans *Commissionaire*» e esorta i contraenti a fare la pace con le parole: «*Allons* giver hver andre Haender» (III 5). — Lucretia stessa infine «*estimerer* ikke hans (di Apicius) Had» (II 10) ma «har alt for stor *Estime* for hans (di Petronius) Person», a tal punto che ella «ikke allene *estimerer*, men endog elsker ham» (III 5). Nonostante ciò aveva poco prima versato acqua su di lui quando voleva farle la serenata, «for at *temperere* Heden af jer Hierne» (II 17).

In *Den Politiske Kandestøber* abbiamo constatato che l'impossibilità di tradurre in francese tutta la varietà di pronomi personali e titoli con cui un personaggio si rivolge ad un altro, contribuiva a rendere il tono dello stile meno vario di quello dell'originale. Questa difficoltà è stata senz'altro minore in *Den Vaegelsindede* dove le differenze sociali dei personaggi appartenenti prevalentemente a due gruppi distinti, padroni e valletti e camerieri, sono meno complicate. Tra estranei e ai superiori ci si dà l'«I» o l'«hun», l'«hand» che Fursman naturalmente rende con «vous»; soltanto il mondano Apicius conosce anche il nuovo pronome «De». Petronius si rivolge a Lucretia con «I» o «hun», ma quando in III 5 pensa di aver debellato la sua resistenza passa al «du» — per poi dopo il suo rifiuto definitivo, di nuovo tornare a «hun». Fursman mantiene dappertutto il «vous».

L'analisi della traduzione francese di *Den Vaegelsindede* sembra dunque confermare quasi tutte le caratteristiche che abbiamo riscontrato nella traduzione di *Den Politiske Kandestøber*. Su un punto le traduzioni divergono tuttavia: in *La Journalière* Fursman si è allontanato meno dai caratteri stilistici dell'originale ed è riuscito a rendere più fedelmente la sua atmosfera. Il compito è, peraltro, stato più facile essendo l'ambiente di

questa commedia più vicino a quello normalmente presentato dai commediografi francesi.

La prima traduzione italiana di «Den Politiske Kandestøber»

Dopo aver esaminato le caratteristiche della prima traduzione francese di alcune commedie di Holberg, soffermiamoci ora all'analisi della traduzione italiana delle stesse commedie ed iniziamo il nostro confronto con *Lo stagnajo politico*.

Elisabetta Caminer Turra avverte il lettore, nella prefazione al primo volume della sua *Nuova Raccolta*, che si è sentita in diritto di «accorciare... dei dialoghi ora sovrachiamamente liberi, ora più strettamente religiosi di quel che forse al Teatro convengasi, di spesso poi stucchevolmente prolissi; e di sopprimere alcune cose che ponno sembrare strane, avvertendo però quantunque volte avrà fatto qualche cambiamento, e dando lo scheletro degli squarci levati e cui non sarebbe opportuno il dar per esteso». La traduttrice appare dunque ben conscia delle particolari attenzioni da prestare ad un'opera che si vuole sia presentata sulle scene. Ma vedeva anche, come sottolinea Cesare De Michelis nel suo articolo sulla scrittrice in *Dizionario Biografico degli Italiani*⁶⁸, la funzione pedagogica e ideologica dei testi ed è talvolta più attenta allo spirito di essi che all'esatta loro forma. Bisogna tuttavia subito aggiungere che la traduzione *Lo stagnajo politico*, pur riflettendo la vivacità della scrittrice, segue piuttosto fedelmente il testo francese di Fursman.

Elisabetta Caminer Turra appare, come Fursman, molto attenta nel dare indicazioni scenografiche appropriate, ma questo vuol anche dire che tralascia quelle di Fursman quando non le sembrano necessarie o comunque adatte. All'inizio di I 2 p.es. lascia da parte la breve presentazione di Crispin: «Crispin, mordant dans une beurrée»; in IV 10 trova superfluo avvertire i lettori che «Arianke, femme du serrurier: c'est un Personnage masqué» e dunque non traduce la seconda parte dell'indicazione. E per citare un ultimo esempio: in V 3, p. 312, mentre Fursman rendeva puntualmente l'indicazione dell'originale danese con le parole «Il lui donne la plainte de la Partie adverse» dopodiché Crispin passa alla lettura del testo della querela, la traduttrice italiana ha anche in questo caso considerato l'avvertimento non necessario. — In compenso Elisabetta Caminer Turra avverte, in IV 5, giustamente il lettore che l'ultima replica di Crispino è rivolta a Maddalena — «a Mad.» —, il che nel testo di Fursman risultava soltanto dalla replica seguente della stessa Maddalena. (Fursman infatti traduceva l'esortazione danese «Jeg skulde bede Bormesterinden komme ind... til Bormesteren» con «Je dois prier Mada-

⁶⁸) *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, p. 238.

me, de venir... auprès de Monseigneur le Bourg-mestre», nella qual frase «Madame» potrebbe anche indicare l'ultima interlocutrice, Madame Sanderus).

Ma la traduttrice non esita neanche d'intervenire nel testo in questioni più sostanziali. Nel IV atto p. es. preferisce di dividere la nona scena in due, facendo iniziare l'ultima — la decima — dal momento in cui appare Anna, la moglie del fabbro.

Il lettore si ricorderà che Fursman, in II 1, sembrava voler correggere un presunto errore riguardante il mestiere di François. Sembrava credere cioè, che Holberg per sbaglio avesse attribuito due mestieri alla stessa persona — quello del parrucchiere e quello del coltellinaio. Rendendo il nome prima con «François, le Perruquier» e poi solo con «François» sembrava voler rimediare a tale errore, ma in una scena seguente (II 3), per dimenticanza o no, faceva apparire anch'egli un «François, le Coutellier»⁶⁹. Elisabetta Caminer Turra è pure convinta che la coesistenza nel Collegio Politico di due François con due mestieri diversi sia un errore. Dunque corregge, più metodicamente di Fursman, rendendo il suo primo «François, le Coutellier» (p. 252) con «Francesco» (p. 99) e il secondo (p. 253) con «Francesco Parrucchiere» (p. 100).

Vorrei citare un altro esempio dell'attenzione della traduttrice. Fursman traduceva il testo danese «gribende i sin Buxe-Lomme» (V 1) con «qui *paroît* mettre la main à la poche»⁷⁰. La traduttrice italiana ha intuito che «*paroît*» non rende bene il gesto che fa il visitatore e sceglie invece più appropriatamente l'espressione: «che mostra di mettersi la mano in tasca» (p. 131).

Quando Herman nell'ultima scena proibisce ai membri della propria famiglia di leggere libri di politica e Henrich/Crispin risponde ch'egli non corre nessun rischio perché non sa leggere, Fursman non si accorgeva della contraddizione nella risposta⁷¹. La traduttrice italiana invece commenta in una nota (p. 151): «L'Autore si è forse dimenticato che avea fatta leggere a Crispino la querela de' Cappellaj».

Nei casi citati la Caminer Turra interviene dunque per eliminare o aggiungere precisazioni scenografiche ed anche per correggere o commentare incongruenze del contenuto⁷². Ma, come dice nella prefazione alla raccolta, si è pure sentita in diritto di accorciare dialoghi troppo prolissi o liberi o «strettamente religiosi». Quanto agli ultimi, non ce ne sono in questa commedia molti che possano urtare l'orecchio attento della traduttrice. In I 3 comunque Crispin dice che ha sempre saputo recitare il

⁶⁹) V. p. 27.

⁷⁰) V. p. 26.

⁷¹) V. p. 26.

⁷²) L'acribia della Caminer Turra non arriva però a scoprire l'errore nella ripartizione delle repliche in II 3 o l'indicazione sbagliata della presenza di un Pietro nell'ultima scena della commedia.

formulario di dichiarazione d'amore «avec autant de facilité que mon *Pater noster*». Nel testo italiano, l'espressione è stata sostituita con un più debole «facilissimamente» mentre in nota viene indicata la versione dell'originale. — In IV 2 Crispin si rivolge ad Annette con le parole «en bon Chrétien, je te pardonne ta faute»; qui l'espressione innocente «en bon Chrétien» ha evidentemente urtato la suscettibilità della scrittrice italiana che la tralascia.

Abbiamo visto che già Fursman era sensibile di fronte a locuzioni troppo grossolane nel testo danese, le quali tendeva a sostituire. La Caminer Turra fa un passo più avanti eliminando talvolta singole espressioni talvolta interi brani. Madelaine non sa p. es. ancora condurre una conversazione da salotto degna della sua nuova posizione di moglie del borgomastro, e quando, in IV 9, dice ad una visitatrice che ella può bere ciò che rimane nella caffettiera perché «Le meilleur est au fond» e, nella scena precedente, ad un'altra visitatrice, che deve prendere un bicchiere di acquavite perché «cela est bon pour chasser les vents», la traduttrice italiana omette l'una e l'altra espressione quasi che ignorasse le ragioni di tali osservazioni ma forse in realtà perché le giudica troppo volgari. — Preferisce anche di saltare espressioni che in modo troppo palese alludono al comportamento morale delle persone. In V 3 p. es. Crispin rivolge parole molto colorite alle venditrici di ostriche nel tentativo di farle tacere. Elisabetta Caminer Turra ne traduce alcune ma lascia da parte altre rendendone conto in nota: «E qualche altro epiteto» (p. 138). — In IV 10 omette tutta una replica di Crispin in cui questi rivolgendosi agli spettatori imita ironicamente la sua padrona; la traduttrice commenta in nota: «Ometto un discorso insipidamente scherzoso che fa Crispino a questo proposito cogli Spettatori» (p. 128).

In qualche caso infine Elisabetta Caminer Turra tralascia parti delle repliche che evidentemente ritiene difficilmente comprensibili al suo pubblico italiano. Così in IV 3 dove Crispin sottolinea il passaggio di Angélique da «*Démoiselle*» a «*Fröike*» e così in II 3 dove Girard nella sua terza replica allude al periodo in cui si poteva cambiare casa: «depuis Pâques jusqu'a la Saint-Michel»⁷³.

L'attenzione della traduttrice è rivolta anche all'elenco dei personaggi presenti nella commedia. Aggiunge prima di tutto due attori: «Cristofaro e Gioacchino, servitori», e conclude con «Varj altri Personaggi».

Quanto alle indicazioni degli attori in testa ad ogni scena, la Caminer Turra introduce qualche modifica. Se uno o più attori sono presenti in alcune scene consecutive, preferisce di non ripetere i nomi ma sostituirli con «detto» e «detti». È inoltre molto più accurata di Fursman nel nominare i personaggi in ordine di apparizione.

⁷³) V. p. 28 s. La traduzione di Fursman non è corretta ed è dunque del tutto perdonabile che Elisabetta Caminer Turra si sia trovata in difficoltà.

I nomi propri rimangono quelli della traduzione di Fursman, nella forma italiana corrispondente: Mastro Ermanno, Maddalena, Mastro Antonio, Angelica, Crispino e via seguendo.

Abbiamo visto che la traduttrice italiana si è spesso servita di note per indicare le omissioni nel suo testo. A parte queste note più personali, ritroviamo nella sua edizione le note di Fursman, letteralmente tradotte: le presentazioni sommarie dei libri di politica prediletti da Herman e i commenti su usanze nordiche.

I fatti di *Den Politiske Kandestøber* si svolgono ad Amburgo e uno dei mezzi usati da Holberg per rendere in modo fedele l'atmosfera dell'ambiente è, come il lettore si ricorderà, di mantenere la forma tedesca di alcuni titoli e concetti. Fursman traduceva, non sempre felicemente, queste espressioni in francese e Elisabetta Caminer Turra segue molto letteralmente la sua traduzione. Alcuni esempi. Quando Fursman scrive che Herman «avoit la mine d'un Chef de quelque Cercle» (I 6), ella riprende che «aveva l'aria d'un Capo di qualche Circolo» (p. 86). La frase «les Troupes du Cercle sont entrées dans notre Ville» (I 6) corrisponde a «le Truppe del Circolo sono entrate in questa Città» (p. 87); Henrich sogna di diventare «Reutendiener», titolo legato alla storia di Amburgo (III 4), mentre in Fursman il sogno è di diventare «Huissier», e in Caminer Turra di diventare «Usciere». Quando infine Fursman cerca di variare le espressioni dei termini amministrativi, traducendo p.es. «Raadet» con «Le Sénat», «La Magistrature», «Le Conseil de Ville»⁷⁴, la traduttrice italiana lo segue fedelmente parola per parola. — La stessa fedeltà mostra verso il testo francese nel tradurre i nomi delle monete locali. La difficoltà che ha incontrato Fursman nel cercare l'esatta corrispondenza francese non si è dunque presentata alla Caminer Turra: I 3 «8 Sk(illing)» > «quatre sols» > «quattro soldi»; III 4 «100 Rixdaler» > «cent Ecus» > «cento scudi»; IV 7 «en Gylden» > «un florin» > «un fiorino».

Elisabetta Caminer Turra si è sentita in diritto di adattare i testi che traduceva alle esigenze degli spettatori che frequentavano i teatri veneziani, anche quando questo adattamento avveniva alle spese della fedeltà verso il testo francese. Dall'analisi finora fatta della versione italiana di *Den Politiske Kandestøber* risulta che la libertà della traduttrice si riduce soprattutto all'omissione di espressioni o brani non considerati necessari o adatti; per il resto segue abbastanza da vicino il testo francese. Ci sono tuttavia esempi di come ella, con vivacità e naturalezza, si allontana leggermente da questo. Vediamone alcuni. In I 3, nella scena già citata in cui Crispin racconta delle sue difficoltà di esprimere le sue intenzioni ad una ragazza, si legge: «Par malheur la suite ne se présente point à mon Esprit. Je n'étois pas d'humeur à me tourmenter beaucoup

⁷⁴) V. p. 29.

là-dessus.» A questa traduzione un po' legnosa corrisponde una più naturale e più consona al linguaggio del valletto: «Ma per delirio il resto non mi si presentava mai alla mente, ed io non era d'umore di darmi la corda su questa faccenda» (p. 78). — Un altro esempio di come una frase poco espressiva viene ripresa in modo più vivace abbiamo in una delle repliche di Herman in V 3: «J'ai reçu ici quelques affaires à examiner; et le Diable, je pense, ne s'en débarrasseroit pas.» La traduttrice italiana rende la frase in questo modo: «Questi che debbo esaminare sono affari che non potrebbe sciogliere neppure il diavolo» (p. 137). — In III 2 Herman, sorpreso dalla visita degli scabini, esclama: «Je suis aussi sale qu'un cochon.» Elisabetta Caminer Turra, esitando di fronte all'espressione grossolana, la trasforma in una frase più elegante: «Sono qui sporco che fo paura» (p. 104).

La vivacità espressiva della Caminer Turra traspare nella sua traduzione di Holberg e raramente essa può essere criticata per essere poco immediata o naturale. Non mancano invece nemmeno qua delle incorrettezze e delle imperfezioni che sembrano dovute ad una certa fretteolosità nel lavoro. In II 1 p.es., Herman dice: «jeg har tit taenkt paa, hvoraf det kommer, at vi ingen Staeder har udi Indien, men skal kiøbe de Vare af andre.» Fursman traduceva qui giustamente: «... nous ne possédons aucune Place», il che naturalmente non può essere reso con «non possediamo veruna Piazza» (p. 90). — Nella seconda scena dello stesso atto Herman chiede a Crispin di dare a Madelaine un bicchiere di acquavite, evidentemente per calmarla perché «elle est alterée de s'être mise en colère». Elisabetta Caminer Turra inventa un altro motivo per darglielo: «poiché la collera le ha fatto sete» (p. 94). È dubbio che l'acquavite possa portare un rimedio in questo caso. — In II 3 si legge che «Les Femmes ont trop à dire à Hambourg», il che certo non vuol dire che «Le femmine parlano troppo ad Amburgo» (p. 95). — Nella stessa scena François esprime il timore che sarà difficile trovare un domani artigiani capaci di coprire la carica di borgomastro; Girard cerca di calmare le sue apprensioni con le parole: «Ah! Bagatelles. Nous pouvons trouver d'assez habiles Gens parmi les Artisans.» Nella versione italiana Girardo dice proprio il contrario: «Eh che queste sono inezie. Si trovano pochissime genti fra gli artigiani» (p. 98), traduzione che qui non ha proprio senso. — Ancora un esempio di divergenza, ma questa volta probabilmente ricercata, nella traduzione italiana: in III 4 Fursman, fedele all'originale danese, rendeva una delle regole che Herman, borgomastro neoletto, impone alla consorte con le parole: «Le matin vous démeurerez au lit jusqu'à neuf heures, et même jusqu'à neuf heures et demie; car il n'y a que le Commun Peuple, qui se lève avec le Soleil en Été.» Le abitudini della migliore società veneziana del 1700 dovevano essere diverse da quelle di Parigi e Copenaghen se Elisabetta Caminer Turra si sente portata a tradurre il testo francese nel seguente modo: «La mattina starete a letto fino a quasi mezzogiorno ...» (p. 109).

Le imperfezioni di cui ho finora dato esempi sono probabilmente da attribuire più a frette e ad una certa imprecisione che a mancanza di comprensione. Così anche la brutta traduzione «il vaso dalla birra» (p. 88) per «la Cruche à bière» e la semplificazione in IV 1; Crispin racconta come un tallero può fare miracoli quando si tratta di ottenere un favore e conclude: «Anciennement ... cela s'appelloit un crime; mais présentement cela se nomme Extra, Pot-de-vin, ou Casuel». La traduttrice italiana rende la conclusione con le parole «Anticamente ... questi si chiamavano delitti, ma adesso si chiamano *diversamente*» (p. 115).

Ma bisogna anche, per ragioni di giustizia, sottolineare che la Caminer Turra spesso è attenta alle incongruenze del testo di Fursman. Ho già prima parlato della traduzione non riuscita in III 3: «N'as-tu pas vu deux Seigneurs..., qui *sortent* d'ici» — «*Ils sont entrés*, et m'ont annoncé ...»⁷⁵. Migliore la traduzione italiana: «Non hai tu veduto *uscir* di qui due Signori ...?» — «*sono venuti* ad annunziarmi ...» (p. 106).

Abbiamo costatato che la traduzione di Fursman, pur essendo di ottima qualità, tuttavia non riusciva a rendere in pieno l'atmosfera del testo holberghiano. E abbiamo individuato soprattutto tre ragioni della quasi-impossibilità di arrivare a farlo: il grande numero di locuzioni popolari, la frequenza di francesismi e la differenza nell'uso di pronomi e titoli. Elisabetta Caminer Turra non può certo raggiungere un risultato diverso. Sensibile com'è di fronte ad espressioni che in qualche modo potessero urtare il buon gusto degli spettatori/lettori veneziani, avrebbe comunque, anche se fosse partita direttamente dall'originale danese, esitato di fronte a molte locuzioni realistiche.

Ma non è solo una questione di voler evitare certe espressioni considerate meno adatte al pubblico. Nei casi in cui i personaggi di Holberg si esprimono in proverbi, Fursman aveva qualche volta avuto una notevole difficoltà di trovare una traduzione corrispondente. La Caminer Turra in questi casi presenta un testo ancor meno convincente o privo del suo vigore originale. Vediamo alcuni esempi. Nella scena introduttiva Antonius dice a se stesso: «Men frisk Mood, Antonius, er halv Taering», espressione che Fursman traduceva con «Allons, à ce coup: aye bon courage, Antoine! Ce sera partie à demi-gagnée». Elisabetta Caminer Turra rende il proverbio con «Oh! a questa volta poi, coraggio, Antonio, non avrai guadagnato poco». — In 1 5 Fursman ha interpretato l'originale danese in modo corretto ma meno espressivo quando scrive: «Mon Mari a de tems à autre des absences.» La traduzione italiana è ancor meno espressiva: «Mio marito ha delle ore, nelle quali non possiede il suo buon giudizio» (p. 83). — In IV 4 Fursman svolge piuttosto bene l'originale danese «Du løber med Liim-Stangen» con «Cela sent le premier d'Avril». Molto più banale è la traduzione italiana «Voi non sapete quel che vi dite» (p. 120).

⁷⁵) V. p. 18.

Elisabetta Caminer Turra non ha certo potuto indovinare quali locuzioni popolari danesi si nascondevano dietro la traduzione talvolta sbiadita del testo di Fursman. Di conseguenza lo segue molto da vicino tranne in alcune espressioni idiomatiche come p. es. «Le Bourg-mestre se porte... aussi bien qu'un Cheval» (V 1) che giustamente traduce con «Il Borgomastro... è sano come un pesce» (p. 131). A queste appartiene forse anche l'immagine usata da Holberg nell'ultima scena. Herman dice di sua figlia Engelke: «du er saa forliebt i ham (Antonius), som en Rotte i en Ost.» Anche in Francia il topo ama il formaggio e Fursman traduce: «tu l'aimes, comme le Rat aime le fromage». A Venezia l'immagine corrente è un'altra: «l'ami come il sorcio ama il lardo.»

Poche interiezioni colorite rimanevano nel testo di Fursman; nella traduzione italiana esse si riducono in sostanza alle espressioni corrispondenti a «ma foi»: «Affè (di bacco)», «per bacco», «propriamente», «in fede mia».

Alla particolare atmosfera dell'ambiente creato da Holberg contribuivano anche i francesismi che servivano pure a caratterizzare i personaggi nella loro posizione nella società. Questo elemento importante è venuto meno nella traduzione francese ed è ovvio che non può essere diversamente nella versione italiana che parte da essa.

Quanto all'uso dei pronomi personali con cui i personaggi si rivolgono l'uno all'altro, Elisabetta Caminer Turra segue il testo francese usando «voi» e «tu». Crispino si rivolge ai suoi padroni combinando il pronome «voi» con i titoli «Padrone» e «Padrona» e, dopo l'elevazione di Mastro Ermanno alla carica municipale, con titoli come «(Vostra) Eccellenza».

I titoli femminili hanno continuato a creare difficoltà, anche per la traduttrice italiana. Il titolo «Jomfru», portato da Engelke prima che il padre sia diventato borgomastro, corrisponde nel testo italiano a «Signora» (Fursman: «Démôiselle») mentre il successivo titolo «Frøiken», che Fursman conserva, viene reso in vari modi: Crispino usa i denominativi «Padroncina» o «Illustrissima» mentre Mastro Ermanno, parlando di sua figlia, si serve di espressioni come «la nostra (mia) figliuola».

Siamo così arrivati alla conclusione dell'esame della traduzione italiana di *Den Politiske Kandestøber*. Abbiamo visto che Elisabetta Caminer Turra, sensibile alle esigenze e ai gusti del raffinato pubblico teatrale veneziano, interviene piuttosto decisamente nel testo eliminando passi che le sembrano grossolani o sconvenienti o semplicemente superflui, e tra questi ultimi anche quelli che in qualche modo sfiorano il campo della religione. Per il resto appare fedele al testo francese di Fursman — anche nel tramandare i suoi errori o meglio imperfezioni. La vivacità della traduttrice italiana traspare comunque dal suo testo che offre una piacevole lettura — anche se qua e là una certa frettolosità ha lasciato il segno di talune macchie.

La prima traduzione italiana di «Den Vaegelsindede»

Nella traduzione della seconda commedia holberghiana presentata sotto il titolo *La giornaliera*, Elisabetta Caminer Turra assume un atteggiamento più libero di fronte al testo francese.

Abbiamo già visto ⁷⁶ che la traduttrice italiana si è sentita in diritto di accorciare i dialoghi «strettamente religiosi» e «stucchevolmente prolissi» o sopprimere brani che potevano sembrare «strani» ai suoi lettori. Di questo diritto si è servita poco nella traduzione di *Le Pottier d'Etain Politique* ma abbondantemente in *La Journalière*. In I 6 p. es. tralascia — con la nota «Io raccorcio alcuni tratti inutili di questa Scena, che riuscirebbe forse lunga di soverchio» (p. 195) — la domanda di Henri, che ha appena spiegato che la sua padrona cambia umore 16 volte al giorno: «Comment cela s'appelle t'il en bon François?» e la risposta di Petrone: «De pareilles Gens en bon François se nomment Journaliers.» La domanda e la risposta non sembrano tanto inutili pensando che qui viene per la prima volta spiegato il titolo della commedia. Ma la traduttrice omette anche la considerazione di Henri sui dotti che sono simili a folli (p. 16), gran parte del dialogo tra Henri e Petrone intorno alle cause del carattere di Lucrece (pp. 18-21) e intorno all'inclinazione di Petrone per lei (pp. 22-24) compresa la lunga replica di Henri (p. 24) in cui disdice il suo discorso precedente su Lucrece. — Considerevoli tagli sono stati fatti anche in II 1 e 2, nei soliloqui di Eraste e Apicius, e in II 13, nel soliloquio di Eraste. Questi tagli sono accompagnati da note che fanno concludere che sono stati attuati unicamente a causa della prolissità del testo originale.

Il taglio della terza scena del secondo atto in cui Apicio cerca di vincere le resistenze di Elena — è stata tralasciata l'intera pagina 38 e parti delle pagine 39 e 40 — sembra invece essere stato dettato da ragioni morali insieme alle perplessità della traduttrice di fronte al dialogo in sé non considerato convincente. Una nota accompagna anche qui il testo italiano: «Gli orecchi Italiani avvezzi oggimai al dialogo corretto introdotto sulle nostre Scene dal Goldoni e dalle delicate Opere francesi sarebbero per avventura disgustati dallo squarcio di libertinaggio ch'io ho soppresso in questa Scena» (p. 206).

Un giudizio non meno dispregiativo di questo su alcune caratteristiche della commedia in questione troviamo in III 3. Christophle pronuncia in una lunga replica (p. 93 s.) la sua disapprovazione del comportamento di alcuni cristiani che vogliono far sancire la cattiva azione che stanno per compiere chiedendo la benedizione di Dio. Il contenuto religioso del testo ha evidentemente urtato Elisabetta Caminer Turra, molto sensibile su questo punto; omette dunque tutta la replica e aggiunge una

⁷⁶) V. p. 44.

nota significativa: «Una lunga filastrocca di Morale, la quale tende a provare che non s'ha a far il primo passo o si può far il secondo, in bocca d'un servitore che accozza scioccamente idee stolide e termini stentati, farebbe venir la rabbia a degli Spettatori Italiani e l'accennarla basta per far conoscere quali noje i Danesi soffrono ancora sul loro Teatro» (p. 235).

Elisabetta Caminer Turra interviene dunque, con mano piuttosto pesante, tagliando il testo francese quando esso appare troppo prolisso o comprende passi che urtano la sua sensibilità morale o di libera pensatrice. È inoltre, come in *Lo stagnajo politico*, attenta alle indicazioni scenografiche, alle questioni tecniche e alla distribuzione delle parti. Si è p.es. accorta che Fursman ha sbagliato la numerazione delle scene del secondo atto passando direttamente dall'undicesima alla tredicesima (errore commesso già nell'originale danese) e la corregge. — In II 5 la traduttrice italiana ha escluso Enrico dagli attori — dimenticando però di togliere il suo nome dall'indicazione di quelli presenti nella stessa scena. Le repliche di Henri sono state date a Perrina e Lucrezia e una — l'ultima — tralasciata.

In generale la traduttrice è attenta al contenuto del testo che sta trattando e non esita di omettere brani che per una ragione o l'altra non le sembrano chiari. In un caso però cambia in peggio la versione di Fursman che a sua volta aveva corretto il testo errato di Holberg. Si tratta di una replica in III 1, il dialogo tra Apicio e Espeno. Apicio cita una lettera di Erasto con sfida a duello. Fursman aveva capito che «Eraste» del testo danese stava a indicare il firmatario della lettera e che non introduceva un nuovo personaggio nella scena. Dunque traduceva giustamente: «'Si tu ès un honnête Cavalier, tu te trouveras avec moi ce Soir ..., sur le Grönland ... Adieu. ERASTE'. Entends-tu cela? ...»⁷⁷. Elisabetta Caminer Turra ricade nell'errore del testo danese traducendo: «'Se sei un uomo d'onore, ti ritroverai questa sera meco sul Gronland ...' Erasto hai sentito? ...» (p. 232).

Quanto all'elenco dei personaggi della commedia, Elisabetta Caminer Turra segue fedelmente quello della traduzione francese, italianizzando i nomi, ma aggiunge un'attrice: «Perrina Cameriera di Lucrezia» e «Musici». — Se uno o più attori sono presenti in scene consecutive, la traduttrice preferisce anche qui di sostituire i loro nomi con «detto» o «detti» — tuttavia con meno conseguenza che nella commedia precedente. Sembra anche meno accurata nel nominare i personaggi in ordine di apparizione.

Abbiamo constatato che Fursman evitava di rendere letteralmente le espressioni che troppo palesemente alludono all'ambiente di Copenaghen. E abbiamo visto che aveva sostituito addirittura il sostantivo «Grød»,

⁷⁷) V. p. 37 s.

nella scena (I 6) in cui Lucrece ringrazia il Cielo perché questa pietanza non si è bruciata, con «viande», piatto senza dubbio più noto ai lettori francesi. Elisabetta Caminer Turra non si compromette e nella sua versione la protagonista ringrazia la Provvidenza perché «le fa bollire la pentola» (p. 196).

Come abbiamo visto, Elisabetta Caminer Turra si serve in questa commedia spesso e volentieri di note per informare di tagli del testo francese e per darne le ragioni. Accanto a queste note che nascondono dunque spesso il giudizio personale della traduttrice sulla commedia di cui si occupa, ne troviamo altre in cui ella non ha potuto trattenere una breve esclamazione di condiscendenza. Quando p.es. Erasto in II 1 esclama: «In questo paese la civiltà delle persone può mandare un galantuomo in rovina; uno vuol essere più generoso dell'altro, e siamo tutti egualmente spiantati»; e quando Apicio in II 8, a proposito del presunto vizio degli abitanti di Copenaghen di giurare su ogni cosa, sospira: «Piacesse al Cielo, ..., ch'io potessi ricevere uno Scudo quantunque volte i Mercanti di questa Città giurano che i Drappi costano più loro in Inghilterra e in Olanda che non gli vendono qui», la traduttrice commenta: «Tutto il mondo è paese». — Oltre a note come quelle citate, la Caminer Turra traduce qui come in *Lo stagnajo politico* alcune delle informazioni date in piè di pagina da Fursman: informazioni brevi sui libri che legge Lucrezia ⁷⁸, su località, su usi e costumi. Il numero di note tradotte è comunque ridotto poiché Elisabetta Caminer Turra spesso preferisce di omettere brani del testo che non risultano del tutto comprensibili, appunto quelli che avrebbero bisogno di spiegazioni in nota.

La traduzione italiana di *Den Vaegelsindede* sembra essere più libera di fronte al testo di Fursman che la traduzione di *Den Politiske Kandestober*. I tagli sono più frequenti e così anche l'omissione di singole espressioni che talvolta avrebbero necessitato di faticose spiegazioni. Inoltre si nota attraverso il testo italiano una tendenza di concentrazione lì dove quello francese è senz'altro più prolisso. Vediamo alcuni esempi. In II 10 Perrine dice a Lucrece: «et vous courrez les risques du tort et de l'affront que vous lui avez fait». Nella versione italiana leggiamo: «e voi correte un gran rischio» (p. 219). — In II 13 Eraste si lamenta: «Dans le fond je l'ai mérité. Quand je fais reflexion à tout, je dois convenir, et avouër devant tout le monde que je suis le plus grand sot de la Ville.» L'Erasto italiano usa meno parole per esprimere il suo disappunto: «A pensarci bene però me l'hò meritata, ed io sono il maggior sciocco della Città» (II 12, p. 223). — In III 1 Espen esorta il suo padrone Api-

⁷⁸) Quanto ai titoli dei libri, la traduttrice tende comunque a ometterli. In II 11 rende p. es. il testo francese «... je trouverai la lettre ... dans la Merluche Politique de Talender» con «... ritroverò la lettera ... in qualche libro stampato» (p. 222). Lo stesso vale per l'indicazione delle monete. In III 5 l'espressione francese «Voilà deux Marcs» viene svolta con «eccoti una moneta» (p. 241).

cius a non comportarsi da vigliacco al momento del duello: «Allez-y donc sans faire de bruit; car si vous en dites un mot à quelqu'un, pour qu'il cherche à parer le coup, vous passerez pour un lâche, tout comme si vous n'aviez pas osé paroître sur le pré.» Nella traduzione italiana Espeno concentra la sua esortazione: «ma andateci dunque senza dir altro, poiché se ne parlate a qualcheduno perch'è' procuri d'impedire la cosa, passerete per vile» (p. 233). E prendiamo un ultimo esempio. In III 3 Christophle, autoproclamatosi mediatore tra Lucrece e gli altri, dice pleonasticamente: «En troisième lieu il nous faut dire le nom de cette Femme, et comment elle s'appelle» (p. 96). La replica suona nella versione italiana in questo modo: «Adesso bisogna dirci chi è questa femmina» (p. 237). La ricerca di concentrazione nelle repliche corrisponde evidentemente bene al temperamento vivace di Elisabetta Caminer Turra e contribuisce alla naturalezza del suo stile. Per raggiungere questa si allontana talvolta, e con buon risultato, dal testo di Fursman anche nella traduzione di singole espressioni. Si può citare come esempio tutta la prima replica di Eleonora in I 1. E vediamo alcuni altri esempi. In II 4 Apicius corregge Espen con le parole: «Ne parle pas de la sorte, Espen!» La traduttrice rende la frase in modo più espressivo: «Non dir così, che t'inganni» (p. 209). — In II 13 Eraste, deluso del comportamento di Lucrece, dice: «Si une Fille étoit parfaite, le fût-elle même en tout selon mon goût; il suffiroit quelle prit du tabac pour que je me dégoutasse d'elle.» La traduttrice italiana rende le sue parole in modo indipendente e naturale: «e basterebbe che una fanciulla prendesse tabacco perch'io la scartassi quand'anche in tutto il restante fosse fatta secondo al mio genio» (II 12). — Lo stesso vale per la traduzione della prima replica di Christophle in II 15. Fursman scriveva: «Cette affaire ne vaut pas la peine, qu'on fasse tant de bruit. J'avouë cependant, que Mademoiselle Eléonore a très mal fait, puisqu'elle connoissoit le caractère de Mr. Eraste. Il n'y a aucunement à douter non plus, qu'elle n'aille raconter à d'autres la pièce qu'elle a jouée; en sorte qu'on se rira de mon Maître dans toute la Ville.» E la Caminer Turra rende il testo in questo modo: «Questa non è faccenda che meriti tanto romore. Gli è vero però che conoscendo il carattere del mio padrone la Signora Eleonora ha fatto male, tanto più ch'ell'anderà a raccontare quà e colà questa burla, ed egli diverrà la favola della Città» (II 14).

Talvolta la traduttrice italiana introduce nel suo testo un elemento che manca in quello francese ma che meglio serve a collegare domanda e risposta. Prendiamo un esempio. In I 6 Henri chiede: «Madame est-elle habillée, Perrine!» E dopo la risposta di Perrine in I 7: «Comme si elle devoit aller à des Nôces», continua: «Quand elle m'a envoyé en ville, ... elle étoit sale comme une coche.» Elisabetta Caminer Turra rende le ultime parole con «era lacera e cenciosa che pareva un accattatozzi», espressione che evidentemente esprime meglio i contrasti nel comportamento di Lucrezia e in modo più naturale si ricollega con ciò che precede.

Abbiamo visto che la Caminer Turra ricorre a tagli sostanziali del testo quando questo urta la sua sensibilità religiosa o morale. Sembra altrettanto attenta ad evitare l'esatta traduzione di singole parole o espressioni che non la soddisfano per la stessa ragione. In II 1 Eraste esprime p. es. il desiderio che «Le Prêtre nous donneroit la Bénédiction nuptiale en présence d'un petit nombre d'Amis»; nella versione italiana leggiamo semplicemente: «ci sposeremmo in presenza di pochi amici» (p. 204). — In II 3 Helene raccomanda a Apicius, che si è lamentato della poca disponibilità delle fanciulle danesi, «une Dame, qui sera... aussi appriivoisée en Carême qu'aux Fêtes de Noël» (periodo quest'ultimo in cui i giuochi le facevano diventare meno riservate). Elisabetta Caminer Turra rende il testo con un più generale «una Signora che sarà... tanto domestica in tutto l'anno quanto al tempo de' giuochi» (p. 207). — Esita anche di fronte all'appellativo «Ange», ma forse soltanto perché non fa parte del suo linguaggio. Quando Apicius si rivolge a Lucrece con «mon cher Ange!», la traduttrice rende le sue parole con «idolo mio» (II 8); quando Petrone nell'ultima scena della commedia si rivolge alla stessa Lucrece con un «mon Ange!», la Caminer Turra rende l'espressione con un debole «cara». Ma quando infine Henri nella stessa scena afferma che Lucrece qualche volta può essere «aussi douce qu'un Ange du bon Dieu», traduce «buona e soave come un'angioletta».

Se tali scelte della traduttrice italiana sono determinate da preoccupazioni religiose e morali, bisogna dire che queste ultime sembrano eccessive. Come anche la presunta necessità di eliminare la parola «baiser» nel racconto di Petrone dell'incidente capitatogli poco innanzi: «mais au lieu de recevoir un baiser, ou du moins un petit remerciement, je reçois des injures, et on me jette de l'eau sur la tête» (III 5, p. 101). Ma incontriamo pure ogni tanto incorrettezze vere e proprie. In I 6 Henri, per dimostrare l'incostanza della sua padrona, toglie la sedia su cui si sta sedendo Petrone con le parole: «Monsieur! Cette chaise est trop bonne pour vous. Si vous voulez vous asseoir, vous pouvez vous mettre sur le banc.» Elisabetta Caminer Turra traduce: «... se volete sedere, quello è 'l terreno» (p. 198), frase che dà un buon senso ma che non corrisponde al testo holberghiano. — E ancora a proposito dei banchi. In II 6 Lucrece dice di sua sorella minore che «saute sur la table et sur les bancs». La sorella della Lucrezia italiana salta invece «su' letti, sulle sedie, e dappertutto» (p. 213). — Ancora in II 6 Lucrece racconta un caso ipotetico, come avrebbe potuto sorgere l'idea che il caffè fa male alle persone di temperamento malinconico. La traduttrice italiana presenta il caso come realmente avvenuto. — Un altro esempio di imperfezione troviamo in II 8 dove Lucrece spiega: «je me suis souvent bien trouvée le vendredi; mais dès que je suis venuë à faire réflexion, que c'étoit ce jour-là, aussi tôt le mal m'a tourmentée comme si j'avois eu la tête cassée.» Qui la traduttrice crea un pasticcio rendendo le parole di Lucrezia in questo modo: «Mi sono parecchie volte sentita bene di Venerdì,

non riflettendo poi che gli era questo giorno, l'emicrania mi assalì così fortemente, che mi pareva d'aver la testa in pezzi» (p. 216). Ma errori del genere sono tra quelli che probabilmente si possono spiegare con una certa fretteosità nel lavoro.

Abbiamo constatato che il linguaggio di *Den Vaegelsindede* risulta meno grossolano e colorito di quello di *Den Politiske Kandestøber*, fatto che senz'altro dipende dalla diversità dell'ambiente in cui i personaggi si muovono. Di conseguenza Fursman aveva sentito meno la necessità di adattare il linguaggio di *Den Vaegelsindede* agli orecchi dei francesi. E non c'è certo da aspettarsi sorprese nella traduzione italiana. Elisabetta Caminer Turra segue da vicino il testo di Fursman quanto alle locuzioni popolari. In alcuni casi comunque l'espressione vivace presente nel francese non le è sembrata utilizzabile in italiano per cui ha dovuto accontentarsi di una traduzione sbiadita. Così p. es. in II 15 dove Christophle dice di Apicius: «Il est aussi emporté qu'un Allemand» — il testo originale danese ha la stessa espressione: «Hand er vred som en Tydsk». La traduttrice italiana rende l'affermazione con un più debole «È fuori di se pella collera» (II 14). Così ancora in III 3 dove Eraste esclama: «la Soeur me donne du Poisson d'Avril ...», parole eccitate che vengono rese con «La sorella mi schernisce ...» (Fursman è qui vicino all'originale danese «først kommer hans Syster mig til at løbe April»). In questi esempi la traduzione italiana ha perso in vivacità. In qualche altro caso Elisabetta Caminer Turra è stata più fortunata nel trovare un'espressione idiomatica corrispondente. Vediamo un esempio in I 6 dove Henri, a proposito di una delle 16 anime della sua padrona, dice: «quand l'ame de la Pie fait le Bourgmestre ...» (l'originale danese: «naar Skadesiaelen er Bormester»). Nella versione italiana leggiamo: «quando fa le carte la gazza ...».

Le interiezioni colorite sono poche, anche se Elisabetta Caminer Turra sembra evitarle meno in questa commedia che in *Lo stagnajo politico*. La tanto comune espressione «ma foi» viene comunque molto spesso omessa, qualche volta svolta con «Affè», «propriamente», «Per bacco», «per mia fè»; «par bleu» con «Affè di bacco»; «Tétu-bleu» con «Corpo del diavolo». — In II 4 Espen, sbalordito, esclama: «Que diable cela signifie-t-il? Vous êtes amoureux d'une Personne que vous ne connaissez pas.» La traduttrice italiana preferisce l'espressione «Che diamine! Siete innamorato d'una che non conoscete?» — E l'esclamazione indignata di Petrone in III 5: «Mal-peste! Quelle aventure est cela?» viene resa con «Che diamine d'avventura per carità è stata?»

Quanto ai titoli femminili, quelli che avevano creato una certa difficoltà sia a Fursman sia a Elisabetta Caminer Turra in *Lo stagnajo politico*, vediamo prima che «Jomfrue» — che Fursman traduceva con «Demoiselle» — anche qui corrisponde a «Signora». Apicio si rivolge però a Elena con l'elegante «Madamigella». Quando Enrico parla di Lucrezia, usa «la padrona» o «Madama»; quando si rivolge direttamente a lei, preferisce «Signora».

Dopo aver analizzato anche la traduzione italiana della seconda commedia holberghiana possiamo procedere ad un confronto tra essa e la traduzione di *Le Pottier d'Etain Politique*. Mentre Elisabetta Caminer Turra in quest'ultima segue piuttosto fedelmente la traduzione di Fursman, si è nella prima sentita più libera di adoperare tagli di una certa consistenza. È stato soprattutto il contenuto — alcune repliche di tono moralizzante — a spingerla a farlo. Le due traduzioni sono comunque in ugual modo caratterizzate dalla vivacità della Caminer Turra, una vivacità che talora diventa frettolosa e superficiale e presenta, anche in *La giornaliera*, frasi poco convincenti dal punto di vista logico e grammaticale.

Abbiamo così terminato l'analisi delle prime traduzioni francese e italiana di *Den Politiske Kandestøber* e *Den Vaegelsindede*. Gotthardt Fursman aveva il grande vantaggio di poter tradurre dalla sua lingua materna e di conoscere di conseguenza le sfumature e le allusioni del non facile testo originale. Aveva in compenso lo svantaggio di dover tradurre in una lingua straniera, una lingua che però secondo le testimonianze conosceva alla perfezione. La sua versione francese è dunque di buona qualità e di gradevole lettura ma, talvolta, troppo legata al testo originale danese. Rivolgendosi ad un pubblico prevalentemente parigino e più raffinato di quello di Copenaghen, Fursman si è d'altra parte sentito in dovere di attenuare le espressioni troppo crude e realistiche. Lo scopo del traduttore — e il desiderio dell'autore — erano quelli di far rappresentare le commedie, cominciando da *Den Politiske Kandestøber*, sulle scene francesi. Così non è avvenuto — evidentemente e soprattutto a causa del contenuto della prima commedia.

Elisabetta Caminer Turra ha invece lo svantaggio di non conoscere la lingua delle commedie che voleva presentare e di dover prendere come punto di partenza una traduzione, quella di Fursman. In compenso ha il vantaggio di tradurre nella propria lingua. I difetti del suo testo sono quelli che generalmente caratterizzano le traduzioni di seconda mano: gli eventuali errori nella traduzione scelta come base si tramandano e ad essi si aggiungono altri, nuovi; le espressioni vigorose dell'originale si sbiadiscono sempre di più. Ma una naturale vivacità porta la Caminer Turra ad immedesimarsi nell'ambiente descritto e l'atmosfera della versione italiana delle due commedie è spesso vicina a quella dell'originale danese. La traduttrice italiana aveva come scopo di far conoscere Holberg sulle scene veneziane e italiane ed era, come Fursman, attenta a ciò che poteva urtare la sensibilità degli eventuali spettatori.

Appendice

Nel 1775 — lo stesso anno in cui venne stampata la traduzione di *Den Politiske Kandestøber* eseguita da Elisabetta Caminer Turra — ap-

parve anche una traduzione italiana di un'altra commedia di Holberg, *Det Arabiske Pulver*. Il frontespizio dell'edizione porta le seguenti indicazioni: *La polvere arabica o sia l'alchimista, commedia in I atto dell'Illmo Sigre Barone Lodovico di Holberg. Dal danese originale in italiano tradotta da G.M.W. Venezia MDCCLXXV. Per Michele Christiano Bock*. Sotto le iniziali G.M.W. si nasconde il nome Giano Martino Wintmille — il nome risulta per intero in fondo alla prefazione. Giano Martino Wintmille (1728-1801) si chiamava in realtà Jens (Mortensen) Wintmølle ed era danese di nascita ⁷⁹. In un primo momento si guadagnava la vita come traduttore e suggeritore per il teatro a Copenaghen. Tra le opere da lui tradotte risultano molte commedie di Goldoni ⁸⁰. Più tardi si trasferì come insegnante di lingue ad Amburgo. Rahbek è convinto che il luogo di stampa di *La polvere arabica* non sia Venezia, come appare nel frontespizio, ma appunto Amburgo ⁸¹.

Jens Wintmølle è dunque il primo che ha tradotto una commedia di Holberg direttamente dal danese in italiano. Ci si chiede allora perché ha scelto proprio *Det Arabiske Pulver*, una commedia che tratta del sogno dell'alchimista, attuale al tempo di Holberg ⁸² ma già «invecchiata» nel 1775; una commedia che inoltre appare meno interessante dal punto di vista drammatico di molte altre dello stesso autore. Wintmølle non sembra tuttavia avere lo stesso scopo primario di Elisabetta Caminer Turra, quello cioè di voler vedere la commedia da lui tradotta rappresentata sulle scene italiane. È più modesto. Sentiamo le sue stesse parole nella prefazione ai lettori: «Mà nessuna delle sue (di Holberg) commedie sarà comparsa ancora, sotto spoglie Italiane. Onde dopo essere stato privato della pratica nelle lingue, nello spazio di una Dozena di anni; allora che fra differenti altre cure, facende e vicende, fui quasi vivo seppellito nella Patria Giutlanda: io avrei adesso voluto, vedendomi, un'altra volta, dalla mia gabbia, sulla scena del mondo grande, spinto; per via dalla presente nuova, e forse prima, traduzione, se non fare altra cosa buona; almeno richiamare in memoria la detta lingua trascurata e negletta, o sia persa.» Wintmølle, sottolineando che gli mancano le forze per essere «un buono e degno Traduttore» — e il suo incerto italiano non sfuggirà a nessuno — sembra quasi aver voluto intraprendere la traduzione come un esercizio linguistico. Il critico di «Den nye kritiske Tilskuer over indenlandsk og udenlandsk Literatur for Aar 1778», *Anden Aargang* (2/7/1778) si ferma anche di fronte alla fedeltà del traduttore verso l'originale e ag-

⁷⁹) Per J.M. Wintmølle, v. K.L. Rahbek, *Ludvig Holbergs udvalgte Skrifter*, II, Kjøbenhavn 1804, p. 156, e *Om Ludvig Holberg som Lystspildigter ...*, op. cit., II, Kjøbenhavn 1816, p. 100 s.; H. Ehrencron-Müller, *Bibliografi ...*, op. cit., II, p. 429.

⁸⁰) V. A.E. Jensen, *Studier over europaeisk drama ...*, op. cit., p. 243.

⁸¹) K.L. Rahbek, *Ludvig Holbergs udvalgte Skrifter*, op. cit., p. 156.

⁸²) Cfr. V. Olsvig, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev...*, op. cit., p. 138 s. Nella lettera Holberg sottolinea però che la commedia, qui chiamata *Empiricus*, non si rivolge soltanto contro gli alchimisti ma anche contro vizi di altro genere.

giunge che «ha veramente fatto un vero servizio ai danesi che vogliono imparare la lingua italiana»⁸³. Se lo scopo di Jens Wintmølle è prevalentemente pedagogico, la scelta può essere caduta su *Det Arabiske Pulver* semplicemente perché è una delle commedie più brevi di Holberg.

Il testo di Wintmølle segue, com'è ovvio, molto da vicino l'originale di Holberg⁸⁴. I nomi propri sono gli stessi, italianizzati — Oldfux si chiama nella versione italiana Volpone —, ci sono poche aggiunte scenografiche e le note mancano del tutto.

Gli errori veri e propri sono pochi nella traduzione di Wintmølle⁸⁵ ma essa appare spesso troppo letterale, troppo pedantesca, per rendere la giusta atmosfera della commedia. Prendiamo alcuni esempi che possono illustrare questo giudizio. Nella prima scena Oldfux dice ad Andreas: «thi det er ingen Konst at stiaele, det kand en grov Bunde giøre, men at stiaele saaledes, at man aldrig blir greben, det kalder jeg at forstaa sit Handverk». Wintmølle traduce, legnosamente e senza eleganza: «Conciosia cosachè non è nessun arte il rubbare. Questo è quello che sà un rozzo paesano. Mà il rubbare in tal guisa, di non venire chiappato mai sul fatto: Questo è quello, che io chiamo: Sapere il suo mestiere» (p. 4). — Nella quarta scena Henrich mette Polidor in guardia contro i falsi alchimisti: «thi den eene er en Jøde, og den anden, garanterer jeg før, er lige saa god som de andre, som har bedraget Herren saa ofte.» Wintmølle traduce: «Perché il primo è un giudeo; ed il secondo, io lo scommetto, sia un birbante capacissimo, quanto tanti altri di quelli che anno ingannato V.S. tante volte» (p. 17). — Le espressioni usate da Polidor «lad mig vaere uskaaren», cioè «lasciatemi in pace» (cfr. ted. «einen ungeschoren lassen») e «Jeg skal lade ham endnu operere et par gange» vengono svolte la prima con «lasciatemi poi stare illeso» (p. 20) e la seconda con «Gliene farò operare un'altra coppia di volte ancora» (p. 36); l'esclamazione «Det gjør mig dog hiertelig ont», sempre di Polidor, con «Mi rincresce però nelle viscere» (p. 56). — In XIII infine, Leander si rivolge cerimoniosamente a Polidor con le parole: «jeg kand ikke beskrive hvilken inderlig Hiertens Lengsel jeg har haft efter at see ham.» Wintmølle rende le sue parole troppo letteralmente: «Non saprei descri-

⁸³) «Den nye kritiske Tilskuer...», 2/7/1778, col. 254.

⁸⁴) È probabile che Wintmølle abbia scelto come punto di partenza l'edizione *Den Danske Skue-Plads...* del 1731 che Holberg considerava come quella definitiva. *Det Arabiske Pulver* si trova nel II tomo di quest'edizione. Il testo tuttavia appare identico a quello stampato nella prima edizione, il secondo tomo (1724).

⁸⁵) Non si capisce tuttavia perché il traduttore abbia voluto cambiare alcuni nomi propri e toponimi del testo originale: in «om jeg var den hesligste Mand, kaldte I mig en Absalon» (XIII), «Absalon» viene sostituito con «Ganimede»; in «Fra Franckfurt reiste jeg til Strasburg» (I), «Strasburg» cede il posto al suo equivalente latino medioevale di «Argentina» ma torna nella successiva replica; in XII Henrich parla di «et stor Glas Carnali Sek», cioè di un vino proveniente dalle Isole Canarie, e Wintmølle traduce con «un gran bicchiere di vino di Cipro».

vergli la premura nascosta nel cuore, che io ò avuto per arrivare a vederla» (p. 45).

Jens Wintmølle sente la difficoltà di tradurre in una lingua non sua e spesso, non essendo sicuro di aver trovato l'espressione esatta corrispondente in italiano, ricorre al comune metodo di rendere un aggettivo danese con più aggettivi italiani o di svolgere l'espressione danese perifrasticamente. «af puur Misundelse» diventa p. es. «dalla pura schietta, anzi dalla nera invidia» (p. 6). — In XIII Polidor dice rammaricato: «da Verden gik mig imod, og man taenkte, at jeg ved lang forgieves Arbeide havde sat mig gandske til Side, fant I aldeles ingen Dyder hos mig.» Wintmølle, più prolisso, traduce: «Nella mia avversa sorte, allora che il mondo mi fù contrario, e credendo tutti, che io avessi trascurato tuttavia le mie cose domestiche, durante il lungo e vano lavoro, non avete indagato ne scoperto in me nessuna virtù» (p. 53). — L'ultima replica di Polidor suona nell'originale danese così: «Gid got Folk engang af dette og deslige Exempler vilde laere at tage sig vare» e nella versione di Wintmølle così: «Ah che la buona gente del mondo perverso, da questo e da simili esempi, imparasse: 'Lo stare attenta, in guardia, ed all'erta'» (p. 59).

Jens Wintmølle presenta dunque una traduzione troppo legata all'originale e priva di quella vivacità e naturalezza che caratterizza invece il testo di Elisabetta Caminer Turra. Bisogna però in sua difesa aggiungere che *Det Arabiske Pulver*, per la sua natura, si presta meno ad una traduzione vivace che *Den Politiske Kandestøber* e *Den Vaegelsindede*.

In *Det Arabiske Pulver* abbondano, come nelle altre commedie di Holberg, le locuzioni popolari e realistiche. Wintmølle mostra talvolta una certa fantasia nel tradurle. Quando Oldfux in I si esprime in forma di proverbio: «Ørkesløshed er Fandens Hoved-Pude», il traduttore svolge le sue parole in questo modo: «l'ozio è la scuola del Diavolo» (p. 6). — E quando, ancora in I, usa l'espressione «hvorfor jeg smurte mine Støvle», Wintmølle la rende con «Per questo me ne andai, a sprone battuto» (p. 7). — «Jeg troer Fanden rider den Pige» (Polidor in V) corrisponde bene a «Io credo che questa serva abbia il Diavolo adosso» (p. 20). — In IX il traduttore rincara la dose rendendo allegramente «Det gaar skiønt» con «Và un incanto! Il cascio mi cade sopra i maccheroni» (p. 36). — Altre volte Wintmølle, come gli altri traduttori, si arrende di fronte alle difficoltà svolgendo l'espressione danese con parole sbiadite (VI «Den Karl er kort for Hovedet», cioè «Quell'uomo non è alla mano» — ted. «kurzköpfig», ingl. «short about it» — > «Quell'uomo è assai difficile») o letterali (III «Og jeg har noget at smøre din Ryg med» > «Ed io avrò qualche cosa, con che darne unzione alla tua schiena»). — Wintmølle non indietreggia di fronte alle interiezioni forti ma in qualche caso va un po' fuori strada come quando in VII lascia dire a Enrico: «Oibò! Non è mica coglione il nostro Padrone...» («Ney! skam faa Herren...»). È vero che Henrich usa parole energiche ma non si sarebbe

certo servito di un'espressione così poco civile rivolgendosi alla moglie di Polidor.

Una difficoltà particolare della commedia troviamo nel «Rotwälsch» (metà danese metà tedesco) parlato dall'ebreo. Wintmølle non fa nessun tentativo di rendere questo linguaggio difficile — e forse sarebbe chiedergli troppo! — ma lo traduce in un italiano normale.

I tanti francesismi che caratterizzano anche *Det Arabiske Pulver* e vengono usati da quasi tutti i personaggi non vengono presi in considerazione nella traduzione ma resi con la parola italiana corrispondente. Questo era inevitabile nella traduzione di Elisabetta Caminer Turra partendo ella dalla versione francese della commedia ma forse ci si sarebbe atteso un atteggiamento diverso da Wintmølle di fronte ad un elemento così caratteristico delle commedie holberghiane.

Come risulta da questa breve analisi della traduzione italiana di Jens Wintmølle uscita lo stesso anno della prima traduzione di Elisabetta Caminer Turra, essa non è qualitativamente paragonabile a quest'ultima. Ma è anche ingiusto voler confrontare l'una con l'altra dato che Wintmølle aveva uno scopo più modesto, quello soprattutto di voler fare esercizio nella lingua italiana e dare ad altri la possibilità di fare altrettanto. Wintmølle sottolinea giustamente, nella prefazione alla sua traduzione, la difficoltà che incontra chiunque traduca in una lingua che non è la propria. Ed è certo comunque che le sue conoscenze pratiche della lingua italiana non sono all'altezza delle conoscenze della lingua francese di Gotthardt Fursman ⁸⁶.

⁸⁶) Il presente lavoro era già stato interamente redatto quando ho avuto conoscenza dell'eccellente saggio di Alda Castagnoli Manghi *Su alcune traduzioni italiane di Holberg nella seconda metà del Settecento* pubblicato negli «Annali dell'Università degli studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Moderna», nel 1979 (Fasc. II, pp. 227-241); saggio che era purtroppo sfuggito alle mie ricerche bibliografiche e che ho potuto esaminare grazie alla gentilezza dell'Autrice.

Come il lettore di queste pagine avrà visto, varie notizie relative alle opere di Holberg sia in merito alla loro fortuna francese sia in merito a quella italiana, già presentate nel saggio di Alda Castagnoli Manghi, si trovano da me esposte e sviluppate in modo analogo — né poteva accadere diversamente per una ricerca che affronta un argomento in parte comune. Ma come il lettore potrà ugualmente rendersi conto, l'impianto dei due lavori è del tutto diverso e si svolge su piani nettamente distinti. Più storico e letterario il carattere del saggio di Alda Castagnoli Manghi; più strettamente linguistico il mio che vorrebbe anche presentarsi come un contributo più specifico agli studi sulla traduzione.

* * *

INTORNO AD UN INNO MEDIOEVALE NORDICO: «THEN SIGNADHE DAGH»

La letteratura medioevale scandinava si presenta in gran parte sotto forma di traduzioni o rifacimenti di opere straniere; e ciò vale in particolar modo per la poesia lirica — religiosa e profana.

Esistono tuttavia poesie medioevali scandinave di cui non conosciamo una fonte né latina né in altra lingua e che dunque dobbiamo considerare come «originali». A queste appartiene l'inno *Then signadhe dagh ther jak nu se*, conosciuto e cantato in tutti i paesi nordici. I motivi e le immagini di questo inno possono naturalmente essere ritrovati in canti provenienti da altre regioni linguistiche — sono patrimonio comune dell'innologia medioevale — ma, per citare Karl-Ivar Hildeman, studioso della poesia medioevale svedese: «en dikt är inte bara motiv utan också form; språklig och metrisk dräkt och organisation»¹.

Then signadhe dagh, nella sua versione medioevale, è stato conservato in un unico manoscritto che proviene dal monastero brigidino di Vadstena in Svezia e che attualmente si trova nella Biblioteca Universitaria di Uppsala con la segnatura C 4. Si tratta di una miscellanea di testi prevalentemente latini trascritti da mani diverse nel gotico corsivo così caratteristico dello scriptorio di Vadstena. L'inno è stato inserito nelle pagine 15-17, pagine che hanno creato non poche difficoltà di datazione ai paleografi. Monica Hedlund e Margarete Andersson-Schmitt che stanno preparando il nuovo catalogo del fondo C della biblioteca uppsaliense le attribuiscono alla fine del XIV secolo².

¹) K.I. Hildeman, *Medeltid på vers. Litteraturhistoriska studier*, Stockholm 1958 («Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv», 1), p. 59.

²) Il codice viene attribuito al XIV secolo da W. Lampen, *Mitteilungen über Fran-*

L'inno medioevale — comunemente chiamato *Dagvisan*³ — si presenta come un canto del mattino. L'autore anonimo rende omaggio al giorno che sta nascendo e chiede protezione contro il male:

Then signadhe dagh ther jak nw se
 aff hymelin at komä,
 han os lyse badhe lengger oc meer
 han kome os til gledhi oc fromä
 swa j dagh at vs ey sker
 ey last ey sind ey vadhä.⁴

L'arrivo del giorno rappresenta allegoricamente la nascita del Cristo che porta la luce per l'eternità. L'autore raccomanda dunque l'umanità a «gud fadher oc son oc thän helghe and» e a «jomfrw maria the mildä ros»; con il loro aiuto sarà salvata da «skadho oc skam oc swa fra alla ostunder». Una serie di immagini della natura mostra simbolicamente come ogni essere vivente è debole senza un

ziskanische Handschriften in Dänemark und Skandinavien, in «Antonianum» 20 (1945), p. 442; da T. Schmid - O. Odenius, *Dikt och ton i det medeltida Sverige. Tillfällig utställning*, Stockholm 1964, p. 9; da J. Cambell. *Glanes franciscaines: la Collection d'Upsal (Uppsala, bibliothèque Universitaire, ms. C.4)*, in «Franziskanische Studien» 52 (1970), p. 348. Di altro parere G.E. Klemming, *Svenska medeltids dikter och rim*, Stockholm 1881 («Samlingar utgifna af Svenska Fornskrift-sällskapet», 25) che per primo pubblicò l'inno secondo il testo del ms. C 4 (pp. 172 c-e). Attribuisce il codice alla metà del XV secolo e viene seguito tra altri da P. Severinsen, «*Den gamle Dagevise. Iagttagelser til dens Historie*», in «Dansk Tidsskrift» 1904, p. 434; da H. Brix, «*Den signede dag*», in «Edda» III (1915), p. 193, e da H. Bruun, *Den middelalderlige dagvise*, København 1965 («Studier fra Sprog-og Oldtidsforskning», 257), p. 7. Più giustamente R. Geete, *Smästücken på forn svenska. Andra serien*, Stockholm 1900-1916 («Skrifter utgifna af Svenska Fornskrift-sällskapet»), p. 53: «La maggior parte del XV secolo ma alcuni brani della fine del XIV secolo».

³) Per il significato del termine *dagvisa*, v. *Svenska Akademiens Ordbok*, VI, Stockholm 1925, col. 83 s., e V. Dahlerup, *Ordbog over det danske Sprog*, III, København 1921, col. 449 s. Per la discussione sul significato del termine nell'inno di cui ci occupiamo e per il rapporto di questo con i *Tagelieder* o *Tageweisen* tedeschi e le *albe sudeuropee*, cfr. P. Severinsen, «*Den gamle Dagevise*» cit., p. 437 ss.; E. Liedgren, *Svensk psalm och andlig visa*, Stockholm 1926, pp. 11 s. e 49 s., e H. Bruun, *Den middelalderlige dagvise* cit., p. 36 ss. Cfr. anche A. Arvastson, *Imitation och förryelse. Psalmhistoriska studier*, Lund 1971 («Bibliotheca Theologiae Practicae», 25), p. 35 ss.

⁴) Il testo dell'inno è citato dall'edizione di G.E. Klemming, *Svenska medeltids dikter och rim* cit.

soccorso celeste. L'ultima strofa esorta coloro che ascoltano l'inno a meditarne il senso e vivere secondo il suo messaggio per raggiungere una buona fine:

The samw viso j haffuin hört
 hon är nw komin til ända
 hona haffwir sancte johannes giort
 nidher til iordherika at senda
 hwar hona gömir oc giffwir thes göm
 hans mal faar än godhan ända Amen. ⁴

Il testo svedese appare, nel manoscritto, difettoso e spesso poco chiaro, il che ha indotto molti studiosi, soprattutto danesi e svedesi, a proporre emendamenti anche sostanziali. Non è il mio compito qui di prendere posizione di fronte alle varie proposte, ma una breve presentazione di alcune di esse non mi sembra superflua. Il filologo danese Hans Brix, dopo un'attenta e penetrante analisi, perviene alla conclusione che ci troviamo di fronte ad una commistione di due inni diversi, uno più antico, frammentario, con strofe a 6 versi e uno più recente con strofe a 7 versi ⁵. Quest'ultimo sarebbe caratterizzato da quella devozione mariana che ha poi influenzato anche le strofe dell'inno più antico. — Il connazionale di Brix, P. Severinsen, ne riconosce l'acribia ma rimane dell'idea che si tratta di *un* solo canto, basandosi su una versione islandese di esso conservata in un manoscritto del 1723 ma di origine ben più antica ⁶. Brix aveva considerato il testo islandese come una cattiva trascrizione della versione svedese ⁷ mentre Severinsen lo considera indipendente da questa ⁸; in tale sua ipotesi viene seguito dallo storico danese Henry Bruun ⁹. Se Severinsen e Bruun sono critici di fronte alla ricostruzione di Brix, essa è accettata dalla maggioranza degli studiosi ¹⁰. Non così

⁵) H. Brix, «Den signede dag» cit., p. 180 ss.

⁶) *Vísur, er kallast s. Jóhannes Vísur* nel codice arnamagneano AM 717 d a, 4°, f. II.

⁷) H. Brix, «Den signede dag» cit., p. 191.

⁸) P. Severinsen, «Dagevisen», in «Edda» VII (1917), p. 142 ss.

⁹) H. Bruun, *Den middelalderlige dagvise* cit., pp. 32 e 34.

¹⁰) V. p. es. E. Hjärne, *Två gammalsvenska andliga dikter. Textedition och undersökningar*, Uppsala 1915, p. 67; M. Kristensen, *Den gamle Dagvise*, in «Danske Studier» 1926, p. 97; R. Pipping, *Kommentar till Erikskrönikan*, Helsingfors 1926 («Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland», 187), p. 10.

tuttavia dallo svedese Bengt R. Jonsson che avanza un'altra ipotesi sulla composizione dell'inno; secondo quest'ultimo studioso, la diversa costruzione delle strofe contraddice l'unità mentre il contenuto spiega perché le diverse parti sono state riunite: si tratta di preghiere. L'inno si presenta così come una sorta di florilegio, come un rosario di preghiere più giustapposte che non legate tra loro ¹¹.

Abbiamo dunque una tradizione medioevale svedese sicura del *Dagvisa*. Accanto ad essa dobbiamo supporre una tradizione medioevale danese non testimoniata, per ora, da manoscritti ma da reminiscenze nella prima edizione danese a stampa dell'inno: l'innario ufficiale della chiesa luterana danese edito nel 1569 a cura di Hans Thomisøn ¹². Il testo di questa edizione è abbastanza diverso da quello del manoscritto svedese ma allo stato attuale degli studi è difficile dire se le differenze dipendano dal fatto che il primo rappresenti una tradizione medioevale diversa o comunque più intatta, come vorrebbe Brix ¹³, o se è invece stato in parte adattato alle esigenze della nuova dottrina luterana, come sembra forse più probabile ¹⁴. — L'inno scomparve dagli innari ufficiali danesi ma riapparve nel 1826 quando fu rielaborato da Grundtvig per servire come canto di ringraziamento ai festeggiamenti per il millenario del cristianesimo in Danimarca.

In Svezia il *Dagvisa* fu conservato fino al XVIII secolo nella sua forma medioevale. Ma accanto a questa versione esisteva anche una traduzione da quella danese — con influenze dall'inno medioevale svedese; è quest'ultimo testo che incontriamo in varie raccolte di canti del XVI e del XVII secolo come naturalmente negli innari da

¹¹) B.R. Jonsson, *Den signade dag*, in «Sumlen. Årsbok för vis-och folkmusikforskning» 1977, p. 63.

¹²) Per H. Thomisøn e questo innario, oramai raro, v. C.J. Brandt - L. Helweg, *Den Danske Psalmedigtning ...*, I, Kjøbenhavn 1846, p. 23 s.; H. Nutzhorn, *Den dansk-lutherske Menigheds Salmesang, dens Ord og Toner ...*, II, København 1918, p. 1 ss.; *Dansk litteratur-historie*, III: *Stænderkultur og ænevalde 1620-1746*, København, Gyldendal, 1983, p. 119.

¹³) H. Brix, «*Den signede dag*» cit., pp. 186, 188, 193 s.

¹⁴) Cfr. p. es. C.J. Brandt, *Den gamle Dagvise: «Den signede Dag som nu vi ser», i sin oprindelige Skikkelse*, in «Dansk Kirketidende» 1886, col. 818; P. Severinsen, «*Den gamle Dagevise*» cit., p. 433; cfr. anche il parere di H. Bruun, *Den middelalderlige dagvise* cit., p. 60 s.

chiesa a partire da quello di Laurentius Jonae Gestritius (m. 1597) edito nel 1619 fino alla maestosa rielaborazione del poeta romantico J.O. Wallin (1812) tutt'ora in uso.

È da aggiungere che la versione cinquecentesca danese fu diffusa anche in Norvegia e tradotta e pubblicata in Islanda nell'innario di Gudbrandur Thorláksson (1589).

Nella discussione vivace intorno a *Then signadhe dagh* l'interesse si è concentrato sulla composizione dell'inno, sulla datazione, sull'origine e sul significato della strofa finale. Quanto alla datazione, possiamo accantonare — almeno per ora — la sorprendente affermazione di Troels-Lund secondo la quale si tratterebbe di una rielaborazione cristiana di un canto pagano ¹⁵. Più convincente sembra per ora l'ipotesi di H. Bruun che, basandosi su alcune somiglianze con l'*Erikskrönika*, arriva al risultato che l'inno potrebbe appartenere alla prima metà del XIV secolo, o, addirittura, a qualche decennio prima ¹⁶.

Al termine di questa breve presentazione del *Dagvisa* e della sua storia passerò ora al proposito principale della presente ricerca che consiste nel cercare di interpretare il significato e la funzione della strofa conclusiva dell'inno nella versione medioevale svedese.

Nel 1736 lo studioso svedese Lars Högmärck scrisse nella sua *Psalmopoeographia*: «Sjunges i Danskön med vår enlik. Man lettigen finna, at thenne wersen är af Påfwisk uprinnelse, som mycket enfaldigt gammalt folk, hwar gång thet siunger thenna Psalmen, wid slutet theraf tillegger således: Thenna Wisan hon är nu qwädin hon är icke lång. / Hon är nu snart kommen til enda. / Hon är af Sanct Johan beskrifwen / At til oss på jorden nedsenda. / Ho thenna wison qwäder och gifwer acht ther uppå / Hans mål skal få engod enda» ¹⁷.

La notizia è interessante perché mostra che il *Dagvisa* ancora nel 1700 veniva cantato nella sua forma medioevale. L'ultima strofa manca infatti nelle versioni danese e svedese posteriori.

¹⁵) Troels-Lund, *Dagligt liv i Norden på 1500 - talet utgiven av Knud Fabricius*, VII, Stockholm 1932, p. 72 s.

¹⁶) H. Bruun, *Den middelalderlige dagvise* cit., pp. 46 e 63 s. Cfr. già prima R. Pipping, *Kommentar till Erikskrönikan* cit., p. 8 ss.

¹⁷) L. Högmärck Alexandersson, *Psalmopoeographia ...*, Stockholm 1736, p. 102.

La strofa lascia a prima vista perplessi. Severinsen la definisce p. es. come «misteriosa» e «strana», il risultato di un «capriccio» del poeta ¹⁸. Sembra infatti non appartenere al canto ma essere stata aggiunta ad esso come avrebbe potuto essere stata aggiunta a qualsiasi altro canto. La sua appartenenza a *Then signadbe dagh* è tuttavia confermata dalla tradizione: la strofa è presente non soltanto nel manoscritto uppsaliense ma anche nel manoscritto islandese del 1723 in cui ha dato al canto il suo titolo, *Vísur, er kallast s. Jóhannes Vísur*. Inoltre non vi si possono riscontrare particolari formali e metrici che la distinguono dalle altre strofe del canto.

Se supponiamo dunque che la strofa è autentica, dobbiamo porci un'altra domanda: quale sia cioè la funzione che essa adempie nel canto. Abbiamo visto che il *Dagvisa* consiste in una serie di preghiere che sarebbero formulate da S. Giovanni (Evangelista). Sembra a portata di mano l'interpretazione che il Cristo stesso, tramite S. Giovanni, abbia mandato un messaggio agli uomini esortandoli ad essere vigili contro le tentazioni nel ricordo della sua passione. Saremmo dunque di fronte ad una sorta di *himmelsbrev*, lettera caduta dal cielo ¹⁹.

La concezione di divinità che scrivono o mandano messaggi in terra è antichissima e comune a molte religioni. Senza andare oltre si può pensare al Vecchio e al Nuovo Testamento — si tengano p. es. presenti *Es.* 32,15 s. e 34,1; *Apoc.* cap. 2,3 e 10. L'*himmelsbrev* vero e proprio è comunque un genere più ristretto. Secondo Hippolyte Delehaye, esso deve avere le seguenti precise caratteristiche: deve essere scritto dal Cristo — con lettere d'oro o col suo sangue; deve essere stato portato a terra dall'archangelo Michele o deve essere caduto in un luogo sacro p. es. a Roma, Gerusalemme o Betlemme. Lo scopo principale della sua spedizione è di inculcare l'osservanza della domenica ma anche altri precetti vengono raccomandati. Infine l'*himmelsbrev* presenta minacce contro coloro che non si adeguano alle esortazioni date ²⁰.

¹⁸) P. Severinsen, «*Den gamle Dagevise*» cit., p. 441, e «*Dagevisen*» cit., pp. 148 e 149.

¹⁹) P. Severinsen sfiora il confronto senza però approfondirne lo sviluppo («*Den gamle Dagevise*» cit., p. 434).

²⁰) H. Delehaye, *Note sur la légende de la lettre du Christ tombée du ciel*, in «*Aca-*

Una lettera celeste con tutte le caratteristiche ora elencate viene nominata la prima volta nel 584 in una missiva mandata da Liciniano, vescovo di Cartagine, a Vincenzo, vescovo di Ibiza. Liciniano rimprovera Vincenzo «*quod literas sub Christi nomine confictas & coelo, ut fingebant nugivenduli, delapsas non rejecerit, sed tanquam veras & genuinas amplexus fuerit*»²¹. Nonostante l'opposizione di Liciniano, la lettera ebbe però una rapida diffusione, in un primo momento soprattutto in Francia. Stübe individua dopo questa prima redazione della lettera, definita come *Sonntagsbrief*, altre due redazioni leggermente diverse in cui essa si diffuse in Occidente ed in Oriente. L'ultima di queste tre versioni sarebbe il prototipo degli *himmelsbrev* moderni²². (Delehaye divide invece le lettere celesti in quattro gruppi: un primo, il più antico, anteriore all'XI secolo; un secondo che appare al tempo delle crociate; un terzo da collegare al movimento dei flagellanti; un quarto che comprende le varie derivazioni moderne)²³. Esso ebbe una particolare fortuna verso la fine del XIII e nel XIV secolo, una fortuna che in parte si spiega con l'atmosfera creata dal movimento apocalittico del tempo: Gioacchino da Fiore aveva preannunciato per il 1260 l'arrivo dell'Anticristo, la vittoria su di lui e la seguente rinascita spirituale dell'umanità e trasformazione della Chiesa. La sensazione che la fine del mondo fosse vicina e il timore per le epidemie che stavano devastando l'Europa incitavano alla vigilanza e alla penitenza. In questa atmosfera — espressa meravigliosamente nell'inno *Dies irae* — nacque anche il movimento dei flagellanti che attraversavano l'Europa cantando i loro canti di penitenza. Sappiamo che la predica che faceva parte della «liturgia» della processione dei flagellanti comprendeva la lettura dell'*himmelsbrev* — in quella versione che Stübe e Delehaye defini-

démie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques et de la Classe des beaux-arts» 1899, p. 174. Per la definizione dell'*himmelsbrev*, cfr. R. Stübe, «*Der Himmelsbrief*». *Ein Beitrag zur allgemeinen Religionsgeschichte*, Tübingen 1918, p. 1 s., e *Kulturbistoriskt lexikon för nordisk medeltid*, VI, Malmö 1961, col. 563 ss.

²¹) J.A. Fabricius, *Codex apocryphus Novi Testamenti ...*, Editio secunda, I, Hamburgi 1719, f. 308^r. Il testo anche nella *Patrologia Latina* di Migne, 72, col. 699.

²²) R. Stübe, «*Der Himmelsbrief*» cit., p. 16 ss.

²³) H. Delehaye, *Note sur la légende de la lettre du Christ tombée du ciel* cit., p. 173 s.

scono come la terza ²⁴. L'importanza della lettera per il movimento ha indotto gli studiosi a definirla come una sorta di legittimazione divina delle pratiche penitenziali dei flagellanti.

Tramite i flagellanti, la missiva apocrifa avanzava e si diffondeva sempre più verso il Nord ²⁵. Mentre la Chiesa ufficiale assumeva talvolta una posizione critica, essa conobbe invece una straordinaria fortuna nella fede popolare. A questa fortuna contribuiva sicuramente il fatto che Jacopo da Varagine nella sua *Legenda aurea* avesse inserito il racconto della lettera che il re Abgar Ukâmâ di Edessa — che viveva al tempo del Cristo — avrebbe ricevuto dal Cristo stesso in risposta ad una sua lettera con preghiera di aiuto durante una malattia ²⁶. Non si tratta certo qui di un *himmelsbrev* vero e proprio — sarebbe stato scritto in terra — ma la notizia diffondeva il concetto del Cristo scrivente. Jacopo si basa nel suo racconto sull'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio ²⁷.

Gli *himmelsbrev* arrivarono anche nei paesi nordici; si riscontrano infatti accenni a missive di questo tipo nella letteratura omiletica medioevale e in raccolte di leggende. Ma non sono che semplici allusioni: i testi conservati sono invece più recenti, e appartengono in genere al periodo della riforma. Fa eccezione naturalmente la lettera che S. Brigida di Svezia nel XIV secolo indirizzò al papa Clemente VI per lamentarsi della secolarizzazione all'interno della Chiesa ²⁸. Qui tuttavia il Cristo detta, e non scrive (caratteristica fondamentale dell'*himmelsbrev*) il suo messaggio e lo fa arrivare a destinazione tramite un suo portavoce.

Torniamo ora a *Then signadhe dagh*. Abbiamo visto che la tra-

²⁴) M. Erbstösser, *Sozialreligiöse Strömungen im späten Mittelalter ...*, Berlin 1970, pp. 40 e 41 s.; R. Stübe, «Der Himmelsbrief» cit., p. 21 s. Cfr. K. Sandfeld Jensen, *Himmelbrev*, in «Dania» III (1895-96), p. 206.

²⁵) Per l'estensione del movimento dei flagellanti verso la metà del XIV secolo, v. M. Erbstösser, *Sozialreligiöse Strömungen* cit., p. 14 ss. Per ciò che riguarda la Germania, la maggior parte delle testimonianze dell'uso dell'*himmelsbrev* da parte dei flagellanti proviene dalla regione del Reno superiore.

²⁶) *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia Lombardica dicta. Ad optimorum librorum fidem recensuit Dr Th. Graesse ...*, Reproductio phototypica, Osnabrück 1969, pp. 39 e 706 ss. Per i testi delle lettere, v. J.A. Fabricius, *Codex apocryphus* cit., f. 317^v ss.

²⁷) Eusebius Caesariensis, *Historiae Ecclesiasticae*, I 13.

²⁸) *Rev.*, VI 63.

scrizione più antica del canto che possediamo probabilmente è da attribuire alla fine del XIV secolo ma che ci sono buone ragioni per datarlo alla prima metà del secolo. Siamo dunque nel periodo in cui i flagellanti percorrevano l'Europa. Anche se non sembra che il movimento abbia raggiunto la Scandinavia o comunque vi abbia avuto particolare importanza, è evidente che gli ambienti religiosi e culturalmente e socialmente più elevati del Nord siano stati ben informati e preoccupati della situazione europea contro cui tale movimento prendeva posizione. I flagellanti protestavano, nel loro modo talvolta dubbio, contro il rilassamento dei costumi e la secolarizzazione del clero e invitavano, tra l'altro tramite l'*himmelsbrev*, alla conversione. In Svezia, S. Brigida esprimeva contemporaneamente nelle sue rivelazioni la stessa preoccupazione e indignazione di ciò che accadeva nell'Europa continentale, talvolta trasmettendo, come abbiamo appena visto, messaggi ricevuti dal cielo.

Gli *himmelsbrev* raggiunsero dunque anche la Scandinavia e mi sembra lecito supporre che l'autore di *Then signadhe dagh* abbia potuto avere in mente uno di essi quando componeva il suo canto. Si è immaginato che il Cristo parla agli uomini tramite S. Giovanni, che questi ha trasformato il messaggio in un inno in forma di preghiera. Colui che lo recita con assiduità, sarà premiato. Si può qui confrontare con quegli *himmelsbrev* moderni che molti soldati tedeschi portavano con sé nelle guerre del 1800 e ancora nella prima guerra mondiale: erano formulati come preghiere da leggere quotidianamente o comunque da portare con sé come protezione ²⁹.

Gli *himmelsbrev* raccomandano — a partire dai più antichi fino ai più recenti — con molta insistenza l'osservanza della domenica. La questione di come celebrare la domenica e del rapporto tra il sabato giudaico e la domenica cristiana era dibattuta attraverso tutto il Medioevo. Nel XIII e XIV secolo c'erano sette che desideravano un'osservanza più rigida di quella richiesta ³⁰. Per i flagellanti p. es., la domenica era un giorno di particolare importanza — accanto al

²⁹) R. Stübe in H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, IV, Berlin-Leipzig 1931-32, col. 26.

³⁰) V. p. es. *Dictionnaire de théologie catholique*, IV, Paris 1920, col. 1317 ss., sotto la voce *Dimanche*. Cfr. K. Sandfeld Jensen, *Himmelbreve* cit., p. 201 s.

venerdì. Se vogliamo supporre che il nostro poeta anonimo si sia fatto ispirare da un *himmelsbrev*, sembra dunque giusto interpretare le prime parole del canto: *Then signadhe dagh* (*ther jak nu se*), «Il giorno benedetto (che ora vedo)», come riferentisi alla domenica. Non si tratterebbe così di un canto di un mattino qualsiasi, ma di un inno in onore del mattino della domenica. L'alba che sta spuntando è quella della domenica³¹. L'arrivo della domenica rappresenta simbolicamente la nascita del Cristo e così la quinta strofa inizia: *the signadha stund vars herra födslo tima*, «il momento benedetto, l'ora di nascita del Nostro Signore». Con i secoli il canto cominciava anche, almeno in Svezia, ad essere collegato in modo particolare alle funzioni religiose del primo mattino del giorno di Natale. Il discepolo di Linneo, Samuel Ödmann, ne racconta nelle sue memorie *Hågkomster från hembygden och skolan* (1801-1802)³².

Ma l'*himmelsbrev* esorta anche al ricordo della passione del Cristo, specialmente a quello della crocifissione, e serve così da vangelo dell'altro giorno particolare dei flagellanti, il venerdì. La versione medioevale svedese di *Then signadhe dagh* non ha nessun accenno diretto alla crocifissione mentre l'edizione cinquecentesca danese di Thomissøn contiene una strofa che ben si concilia con il messaggio dell'*himmelsbrev*. La strofa segue la terza (la seconda nella versione medioevale svedese), in cui il poeta chiede protezione contro le insidie del diavolo, e spiega in che modo la si può ottenere:

Det Kaarss, vor Herre han bar for oss,
 For vore Synd oc icke for sine,
 Det setter ieg idag mellem Dieffuelen oc mig,
 Jeg mener Guds verdige Pine,
 Det Blod, der ned paa Kaarssit rand,
 Det slycker ud Synder mine.

L'origine medioevale di questa strofa è stata discussa ma personalmente condivido il parere di Brix e Arvastson che essa appartiene al-

³¹) Se viene accettato l'ordine delle strofe proposto da H. Brix — con la quarta strofa al posto della prima —, questa interpretazione appare meno naturale (cfr. H. Brix, «*Den signede dag*» cit., p. 180). — Cfr. H. Bruun, *Den middelalderlige dagvise* cit., p. 35 ss.

³²) In *Samuel Ödmanns skrifter och brev*, editi da H. Wijkmark, I, Stockholm 1925, p. 19.

la versione medioevale danese di cui per ora non abbiamo testimonianze dirette ³³. E se questa supposizione è giusta, ci troviamo di fronte ad un altro legame tra il nostro inno e l'*himmelsbrev*.

Il vero *himmelsbrev* doveva essere scritto dalla mano del Cristo e fatto pervenire agli uomini tramite un angelo, in generale S. Michele. L'ultima strofa di *Then signadhe dagh* indica invece S. Giovanni (Evangelista) — non solo come messaggero ma anche come *Dei secretarius*. La scelta del poeta anonimo era naturale; ha avuto in mente l'inizio dell'*Apocalisse*: «Rivelazione di Gesù Cristo, la quale Dio gli diede per indicare ai suoi servi le cose che debbono accadere tra breve, e ch'egli fece conoscere con l'invio del suo angelo al suo servo Giovanni, il quale ha attestato la parola di Dio e la testimonianza di Gesù Cristo, [narrando] quanto vide». La continuazione: «Beato chi legge e chi ascolta le parole di questa profezia e osserva ciò ch'è scritto in essa. Il tempo infatti è vicino» (1,3) può essere direttamente collegata con gli ultimi versi dell'inno: «hwar hona gömir oc giff-wir thes göm / hans mal faar än godhan ända Amen». — Ancora nell'*Apoc.* 1,9 ss., S. Giovanni si presenta come *Dei secretarius*: «Io Giovanni, vostro fratello, [...] mi trovai nell'isola chiamata Patmos [...] Fui [rapito] in spirito nel giorno del Signore; e udii dietro a me una gran voce come di tromba, che diceva: "Ciò che tu vedi, scrivilo in un libro e mandalo alle sette chiese, che sono in Asia [...]"».

La scelta di S. Giovanni come presunto autore o elaboratore del nostro canto dava ovviamente prestigio ad esso. Inoltre era naturale data la grande popolarità di cui godeva questo santo in tutta l'Europa, in modo particolare in Germania dove al culto si aggiungevano usanze locali come il *Minnetrunk* nel suo onore e il *Johannisgebet* ³⁴. In Scandinavia la ricca iconografia che riguarda S. Giovanni testimonia della sua popolarità. E non dimentichiamo infine che Giovanni Evangelista era il patrono degli scrittori e poeti.

Quanto alla provenienza di *Then signadhe dagh*, non possiamo

³³) V.A. Arvastson, *Imitation och förnyelse* cit., p. 27.

³⁴) V. p. es. A. Franz, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, I, Freiburg im Breisgau 1909, pp. 297 s., 326 e 329; H. Preuss, *Johannes in den Jahrhunderten. Wort und Bild*, Gütersloh 1939, p. 40. Cfr. anche G. Schreiber, *Die Prämonstratenser und der Kult des hl. Johannes Evangelist*, in «Zeitschrift für katholische Theologie» 65 (1941), p. 29.

comunque arrivare ad una conclusione definitiva. Il poeta sembra essersi ispirato da un *himmelsbrev*, ma copie di lettere celesti circolavano sia in Danimarca sia in Svezia — anche se erano più comuni in Danimarca e anche se molte di quelle svedesi si presentano come traduzioni o rifacimenti di quelle danesi. La riforma diede nuova vita all'*himmelsbrev*. Stübe spiega la nuova fortuna di esso con il fatto che «er für die theologischen Kämpfe der Zeit mehrfach die literarische Form gegeben hat»³⁵. E con la riforma torna anche l'interesse per *Then signadhe dagh*, che viene adattato alle esigenze della nuova dottrina.

³⁵) R. Stübe, «Der Himmelsbrief» cit., p. 23.

GUSTAF IV ADOLFS LANDSFLYKT I SCHWEIZ I EN ITALIENSK DIPLOMATS DEPESCHER

Medan Gustaf Adolf och hans familj efter statskuppen den 13 mars 1809 ännu vistades som fångar på Gripsholms slott, upptog Carl XIII inför Hemliga utskottet, vilket kallats till sammanträde på Stockholms slott den 26 juli, frågan om f.d. kungafamiljens blivande uppehållsort. Som bekant uteslöt Carl XIII i sin proposition av olika skäl länder som England, Danmark, Nordtyskland och Ryssland och fortsatte:

Schweitz synes Mig vara det land, som i afseende på afstånd, Politiskt läge, och öfriga omständigheter förenar de flästa fördelar. Det är icke så nära beläget, att en alltför noggrann vaksamhet däraf göres nödig; det är icke heller nog aflägsset, att försvåra en i all händelse nyttig uppmärksamhet. Det styres af en Regering, som är fullkomligen främmande för Sveriges interessen och denna Regering är under inflytelsen af en mäktig Furste, hvars Politiska Systême och företag alltid rönt Min företrädares häftiga motstånd. Schweitz gränsar till länder hvilka beherrskas af f:d: Konungens fränder: utan beroende af dem, äfvensom utan att vara deras ständiga samt därför besvärliga gäst, skulle Min Brorson kunna göra Sitt lefnadssätt mera glad och omväxlande genom umgänge tidetals med Personer, som af skyldskap äro honom kära. Sluteligen tror Iag att i fråga varande Lands lyckliga natursläge samt lagom milda luftstreck leda till det hopp, att Han därstädes bör lefva lugna och sorgfria dagar¹.

Konungens förslag godtogs av Hemliga utskottet, och sedan Napoleons tillstånd till att Gustaf Adolf slog sig ned i Schweiz inhämtats, kunde kungafamiljen den 6 december anträda färden söderut. Fredrika Dorotea och hennes barn

¹ Protokoll i Riksarkivet, Stockholm (R 4519).

skulle dock aldrig komma att bosätta sig i Schweiz, och att Gustaf Adolfs dagar där inte blev «lugna och sorgfria» framgår mer än tydligt i Sten Carlssons biografi liksom i tidigare levnadsteckningar².

Gustaf Adolfs närvaro i Schweiz väckte självfallet uppmärksamhet, och hans förehavanden följdes med intresse av den lokala pressen. Också de utländska diplomaterna, stationerade i Bern, intresserade sig för honom, även om man inte riktigt visste hur man skulle förhålla sig inför honom: bland dem Giambattista Venturi (1746-1822), representant för Cisalpinska republiken och sedan Italienska republiken och Konungariket Italien (med huvudstad i Milano) i Schweiz mellan 1801 och 1813³. Venturi, som härstammade från trakten av Reggio Emilia, var en av tidens främsta vetenskapsmän. Innan han sändes till Schweiz, hade han publicerat en lång rad betydande skrifter, fr.a. i matematik och fysik, och innehåft professurer i Reggio, Modena och Pavia. Under sin schweiziska period knöt han förbindelser med lärda och vetenskapsmän från andra länder. Hans vinnande sätt och hans goda språkkunskaper underlättade kontakterna och han tycks ha varit en av de mest eftersökta sällskapsmänniskorna under det decennium han vistades i Bern. För mer speciella diplomatiska uppgifter tycks han däremot ha saknat större intresse. Som diplomat var han beroende dels av huvudstaden Milano, dels av Paris och då närmast av Ferdinando Marescalchi (1764-1816)⁴, Milanos utrikesmi-

² S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf. En biografi*, Stockholm 1946, s. 223 ff. Jfr. B. VON BESKOW, *Levnadsminnen...*, 2 uppl., Stockholm 1928, s. 265 ff.; C.H. TROLLE, *Överste Gustafsson. Gustaf IV Adolfs liv efter avsättningen*, Stockholm 1923; A. KLEINSCHMIDT, *Neues vom Obristen Gustafsson*, i «Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte», 46/2 (1901), Heft 542, s. 212 ff.

³ För Venturi, se W. SPAGGIARI, *Giambattista Venturi. Autobiografia. Carteggi del periodo elvetico (1801-1813)*, Parma 1984. Jfr. *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modonese del Cavalier Abate Girolamo Tiraboschi*, III, Reggio 1835, s. 187 ff.; C. CANTÙ, *Corrispondenze di diplomatici della Repubblica e del Regno di Italia 1796-1814. Compilazione archivistica*, Milano 1884, s. 78 ff.; A. SELENE ANCESCHI BOLOGNESI, *Attività come diplomatico dell'abate reggiano G.B. Venturi svolta in Svizzera dal 1801 al*

nister hos Napoleon. Hans diplomatiska korrespondens blev därför mycket omfattande.

I Milanos Statsarkiv ligger de depescher som Giambattista Venturi under sin schweiziska period sände till Milanos utrikesminister, Carlo Testi⁵. Den s.k. *Fondo Testi* (Inventarienummer 51) omfattar 488 portföljer, av vilka nr 427-467 innehåller korrespondensen med Schweiz - nr 453-467 gäller tiden 1810-1814. Fonden har hittills inte varit föremål för skandinaviska forskares intresse.

Venturis depescher är en omväxlande och angenäm läsning och återspeglar författarens intressen på skilda områden, inte minst för många av tidens betydande personer som besökte eller vistades i Helvetiska republiken. Så följde han en tid på nära håll Gustaf Adolfs förehavanden och uppmanades emellanåt av Carlo Testi att lämna upplysningar därom i sin korrespondens. Första gången detta sker är i en depesch daterad Bern den 2 maj 1810 (453, nr 366). Texten lyder⁶:

Il Deposto Re di Svezia è venuto da Merspurg (i.e. Mersburg) presso il Lago di Costanza a Basilea. Avendo ivi fra gli altri Oggetti di quella Città veduto una bella Casa del S:^{or} Burkard Cittad:^o di Basilea che da lungo tempo è stato assente dalla sua Patria, se n'è invogliato; dicesi che voglia acquistarla, e che frattanto l'â presa ad affitto.

Det blev emellertid ingenting av med köpet, och den 9 maj (453, nr 368) dementerar Venturi från Zürich den tidigare uppgiften:

Il Re deposto di Svezia non â poi comperata la Casa Burkard a Basilea ma l'â presa in affitto per due Anni.

1813, i *L'Emilia nel periodo Napoleonico. Atti e memorie del Convegno tenutosi a Reggio E. il 17-18 Ottobre 1964*, Reggio Emilia 1966, s. 75 ff.

⁴ För Marescalchi, se E. ROTA i *Storia di Milano* (Fondazione Treccani), XIII, Milano 1959, s. 154 f. Jfr. *Notizie biografiche...*, a.a., s. 204.

⁵ För Testi, se E. ROTA i *Storia di Milano*, a.a., s. 159; *Dizionario enciclopedico italiano*, XII, Roma 1961, s. 134.

⁶ Vad beträffar återgivandet av dokumentens text, har jag så långt som möjligt respekterat Venturis ortografi, bruk av stora begynnelsebokstäver, accenter och interpunktion, också i de fall där de avviker från nuvarande italienskt språkbruk. Endast undantagsvis har jag understrukit en ortografisk egenhet med ett *sic*.

Venturi återkommer till frågan om Gustaf Adolfs bostad och vistelseort i en depesch daterad Bern den 19 maj 1810 (453, nr370)⁷ och visar nu också ett större intresse för de händelser som föregått hans avsättning:

La Casa, che il Re di Svezia à preso a Basilea, è Nobile e degna d'un gran Signore; paga d'affitto 350 Luigi l'anno. Egli va solo per la Città; paga all'albergo uno Scudo di Francia al giorno per la sua Tavola; è pulito e moderato in Società; parla senza difficoltà della sua caduta, ch'Egli attribuisce al mal umore dell'Armata principalmente; pone per massima che quando un Uomo à preso quel Partito che à giudicato il più ragionevole, non deve più abbandonarlo, qualunque conseguenza ne emerga. Non so quanto questa Massima possa convenire a chi siede al Governo d'uno Stato; perché ho sempre sentito dire, che la Salvezza dello Stato debb'essere la prima Legge d'un Governante. Ma certo il suddetto Re à avuto un gran torto di non andar Egli alla testa delle sue Armate nelle rischiose e dure Campagne che à fatto lor fare; e ciò sull'esempio del gran Gustavo e di Carlo XII: È troppo naturale che il Soldato ed il Popolo si disgustino alla fine d'un Capo che non divide con loro le Fatiche ed i Pesi.

Il suddetto Ex-Re dice che à chiesto Egli a S.M. Imperiale e Regia, se vi sia difficoltà di stabilirsi Egli nella Svizzera, e che ne à ricevuto un pieno consentimento. Preferisce la Svizzera al Gr. Ducato di Baden, perché brama esser libero da ogni soggezione di Corte, e perché Egli e il Principe Ereditario di Baden non s'amano troppo. La sua Moglie à fatto qualche difficoltà di abbandonare gli Stati della sua Famiglia d'Origine; ma Egli Le à spedito l'unico Gentiluomo che avea con seco per determinarla, e spera di riuscirvi; anzi odo dire ch'Ella sia già arrivata a Basilea. È falso ch'Egli sia passato per Berna, come i Gazzettisti han pubblicato, ma si crede, che qui arriverà domani.

Egli prende il Nome di Conte di Gottorp, che è quello di Sua Famiglia. Giunto a Basilea non è andato a far Visita, e non si è fatto annunziare ai Governanti, onde questi non sono andati da Lui. Ultimamente quand'io era colà, andò Egli finalmente a far Visita ai due Borgomastri; ed allora questi gliela resero. Io poteva andare alla Conversazione dov'Egli era, in una Casa particolare; ma evitai di andarvi, non sapendo come contenermi riguardo a Lui.

Den 23 maj upplyser Venturi om att Gustaf Adolf verkli-

⁷ En depesch med samma innehåll sändes den 30 maj 1810 till F. Marescalchi i Paris (kopia i 467/VI, nr 161).

gen passerat Bern men att han åter lämnat staden (453, nr 372):

L'Ex-Re di Svezia è venuto a Berna accompagnato da un semplice domestico. È stato qui due giorni e mezzo; à fatto Visita ai due Avoyer, e a due altri Particolari, per i quali gli avean dato Lettere a Basilea; non à veduto alcuno del Corpo Diplomatico; è partito verso Thun per andare a vedere li Ghiacciaj dell'Oberland⁷;

och den 13 juni får vi höra (454, nr 378), att

Il Re di Svezia vive sempre in qualità affatto privata all'Albergo di Thun, con due Domestici, e fa passeggiate in quei Contorni.

Giambattista Venturi finner vid denna tidpunkt f.d. kungen vara en sympatisk man. Den 27 juni 1810 skriver han från Bern (454, nr 383):

Il Re di Svezia ha dimorato un Mese a Thun. Egli andava quasi ogni dì a trovare per molte ore La Moglie e La Sorella del Prefetto del Luogo; e faceva, per lo più solo, delle brevi corse nei contorni dello stesso Luogo. Ha spiegato un Carattere di umanità e di divozione lodevole; ma non sembra dotato di gran talenti; ha detto che spera sempre di persuadere sua Moglie a raggiungerlo in Svizzera. È venuto jeri a Berna; e dopo un soggiorno di poche ore ne è ripartito per il Lago di Biene; donde a piccole giornate conta di ritornarsene a Basilea. Siccome la Valle di Meyringen nell'Oberland è, per quanto riferisce la Storia, un'antica Colonia di Svedesi; così scherzando ho detto ai Bernesi ch'Egli potrebbe sedur quella Gente, e col loro soccorso impadronirsi della Svizzera. Mi hanno risposto, ridendo, che chi non à saputo conservare il suo Trono non è capace di fabricarsene un nuovo.

Gustaf Adolfs kontakter med omvärlden var dock inte alltid lätta. Venturi kommenterar den 4 augusti (467/V, nr 396)⁸:

Sia la Presenza del suddetto Signor Ministro (Talleyrand) che abbia pesato all'Ex-Re di Svezia, sia perché avendo questi voluto

⁸ Jfr. depesch till F. Marescalchi den 6 augusti 1810 (kopia i 467/VI, nr 167).

andare ad Uninga ne â ricevuto da quel Commandante la Ripulsa congiunta a poco buone Parole, Fatto è che il detto Ex-Re è partito improvvisamente da Basilea e sua Moglie che veniva a trovarlo â dovuto andare a raggiungerlo a Sciaffusa. Di colà Egli è in seguito partito per la Sassonia, dicendo che va a trovare l'Ambasciatore Svedese a quella Corte, onde sollecitare il Pagamento della Pensione assegnata al Suo Figlio e delle sue Rendite di Famiglia.

Efter denna depesch tycks Venturi ha förlorat f.d. kungen ur sikte — eller tappat intresset för honom. Den 7 oktober 1811 ber Testi honom om upplysningar angående Greven av Gottorp, som väntas till Basel några dagar därefter (467/11, nr 3566), och Venturi sänder honom ett utförligt svar daterat Bern den 15 oktober 1811 (458, nr 533)⁹:

Poiché avete piacere di ricevere da me nuove del Ex Re di Svezia, eccovele. Dopo la sua uscita, o piuttosto fuga da Heligoland¹⁰, Egli andò in Danimarca, vi dichiarò di riconoscere La Sovranità di quel Re onde così percepire L'Assegno che gli compete come Membro della Famiglia Holstein-Gottorp, La quale è un Ramo Cadetto della Casa Regnante di Danimarca. Ma forse Potenze Maggiori non l'hanno voluto così vicino alla Svezia; Egli partì di colà per ritornare in Svizzera, accompagnato da un Ufficiale Danese. Giunti al Confine del Gr. Ducato di Baden, il Co. di Gottorp (così lo chiamerò d'ora in poi) dichiarò che non voleva assolutamente passare per quegli Stati. Sicché fu duopo passare il Reno e andare a Strasburg. L'Ufficiale andò dal Prefetto; e questi non osò prender sopra di se la Cosa, ma la comunicò per mezzo del Telegrafo a Parigi. In ott'ore gli venne la risposta; in forza della quale Egli prescrisse ai due Viaggiatori la Strada da tenere, e il tempo da impiegare per rendersi lungo la Sinistra del Reno a Basilea. Giunto in questa Città il Conte di Gottorp andò a Casa Streckeisen¹¹ tutto affamato ed affaticato.

Mandò dopo l'Ufficiale con sua Lettera al Sig.ⁿ Landamm.^o Grimm a Soletta; nella qual Lettera dichiarava; che col consenso del Re di Danimarca suo Sovrano Egli era venuto per dimorare nella Svizzera; che si faceva in dovere di darne parte al S.ⁿ Landamm.^o; e che fra non molto contava di venire a presentargli i Suoi Doveri in

⁹ Liknande innehåll i depesch till F. Marescalchi utan datum men troligen av den 23 oktober 1811 (kopia i 467/VI, nr 232 C).

¹⁰ Se S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 237 f.

¹¹ För bankiren Streckeisen, se S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 245.

Persona. S.E. il Sig:ⁿ Landammann rispose con convenienza ed Urbanità.

In seguito L'Uffiziale presentò al Sig:ⁿ Landamm:^o una Carta segnata dal Co. di Gottorp, e da due Ecclesiastici che si credono dell'Holstein, come Testimonj. In questa Carta Ei dichiarava di divorziarsi per giuste ragioni dalla sua Moglie; e l'Uffiziale chiese in nome del Conte che questa Carta fosse Deposta negli Archivj della Confederazione, per farne uso opportuno a tempo e Luogo. Il Landamm:^o prese tempo a rispondere; ed il giorno seguente disse ch'Ei non poteva admettere tal Carta, non essendovi in Svizzera verun Concistoro, o Tribunale che osasse mescolarsi del Divorzio di Persone estranee affatto alla Svizzera; e soprattutto di Persone costituite in tale Grado.

L'Uffiziale ripartì per Basilea, e di là per Danimarca. Ora il Conte alloggia all'Albergo *dei tre Re* a Basilea; non à alcuno de' Suoi Domestici seco, e mi si dice che non abbian voluto seguirlo quando è partito di Danimarca. Non à denari, né Cambiali; ma à seco dei Diamanti. Va sempre mattina e sera in Casa Streckeisen, sino ad annojarli. Ha voluto deporre la Carta di sua dichiarazione del Divorzio presso al Governo di Basilea; ma il Borgomastro Sarrazin à egualmente ricusato di riceverla. Sapete che Sua Moglie, la quale è della Casa di Baden, voleva l'anno scorso ch'Egli andasse con Lei a stabilirsi nel Gran Ducato, e ricusò di venire a Basilea.

Frattanto il Comand:^{te} d'Huninga, e il Vice-Prefetto della parte Francese confinante a Basilea, gli hanno fatto dichiarare dal Governo di Basilea stessa, che s'Ei si permette di andare nel Territorio Francese, Essi hanno Ordine di arrestarlo. Io m'aspetto che venga un'altra volta a Thun.

Redan den 22 oktober återkommer Venturi med uppgifter om Gustaf Adolf. Denna gång kommer han också in på f.d. kungens religiositet, något som intresserade den diplomatiska åben speciellt. Han tycks ha fått uppgifterna direkt från familjen Streckeisen, som han några dagar tidigare haft som middagsgäster. Bankiren syns ha haft samma dragning till herrnhutismen som Gustaf Adolf. Venturi skriver från Bern (458, nr 536):

Il Co. di Gottorp a Basilea stessa si è messo in Pensione presso il Ministro riformato colà della Chiesa Francese. Vi abita due sole Camere mediocri in una Casa propria sì ma piccola e da ristretto Cittadino. Ho riso fra me, perché l'anno della Dieta di Basilea ho fatto in quella Casa e in quelle Stanze, sovente, la mia Corte ad una gentile amabile Sposa che vi abitava allora. Il Co. di Gottorp frequenta in

Basilea una Confraternita di Herrenhut ossia Frati Moravi, specie di Puritani, che sono sparsi nella Città, ma hanno un proprio Ministro predicante, presso cui tengono le loro devote Assemblee, ricevendo poi la Comunione presso i Riformati. La ragion principale, per cui il Conte di Gottorp vuol divorziarsi dalla Moglie, si è, per ch'ella non vuol viver seco, onde non moltiplicare il numero d'una Figliolanza infelice; ed Egli religioso e pio non si permette di prendersi altre certi divertimenti, che la sua Giovane Età gli domanda tuttavia. Pensa pur sempre di venire nel Bernese dove fù a lungo l'anno scorso; ma forse attesa la stagione avanzata differirà sino all'Anno prossimo. Egli non dissimula la propria Inclinazione, d'andare a finire i suoi giorni in una Casa di Herrenhut; e quando è in libertà, parla volentieri di se e delle sue circostanze.

Fram till slutet av 1811 betraktade Venturi f.d. kungen med förståelse och viss sympati. Men i början av 1812 tycks bilden ha förändrats. I ett långt brev till Testi, daterat Bern den 28 april (459, nr 598), framställer han Gustaf Adolf som en bisarr och egocentrisk enstöring:

Già è qualche tempo, che l'Ex-Re di Svezia à abbandonato Basilea, e probabilmente non vi ritornerà più, avendo reso tutti malcontenti di Lui, e se malcontento di tutti¹².

Egli concludse, almeno Civilmente, il suo Divorzio colla sua Sposa Principessa di Baden. Avendo il Governo di Basilea ricusato di intrigarsi in quest'affare, il Re cercò la maniera di dare i Passi convenienti con Dignità Regia, e volle perciò stendere la Citazione davanti Testimonj in una pubblica Sala, mentre quella del Comune gli era stata ricusata. Mandò a Baden la Citazione per mezzo d'un Ufficiale delle Truppe di Basilea, che su di ciò ebbe rimproveri dal suo Governo. Vennero in conseguenza a Basilea due Consiglieri della Corte di Baden, portando il consenso della Sposa per lo Divorzio. Esso Li ricevette nella stessa sala, e se ne stese atto. Gli fu riportato un Solitario che avea dato il dì delle Nozze alla Sposa e si dice valere presso a 10 m. Luigi. Ha rinunciato tutti i suoi Figli alla Sposa; ha voluto da Lei il rimborso delle Spese del viaggio quando è uscita di Svezia. Terminata la Funzione, il Consigliere di Baden che avea esposto il grave rammarico della Principessa in doversi ridurre ad un tal passo doloroso unicamente per soddisfarlo, chiese al Marito di potere dal Canto

¹² Gustaf Adolf lämnade Basel den 11 april 1812 men återvände dit redan i juli samma år. Jfr. S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 248 ff.

suo assicurare la Principessa ch'Egli non l'odiava. L'Ex-Re si pose in contegno e rispose serio: 'la Religione mi vieta di odiar chicchesia'. Il Consigliere si scusò di riportare una tale risposta, ed insistè per averne una più blanda. L'Ex-Re, come prima disse 'Dio vede il mio core'.

Vi scrissi già ch'Egli abitava in Casa d'un Ministro Riformato; ma il suo soggiorno vi fu di breve durata. Capitò a Basilea un Francese amico del Ministro stesso che gli diede una Camera d'alloggio. S'incontrarono i due Ospiti nel Giardino aderente alla Casa; e l'Ex-Re fece muso al Francese; questi un po' Leggero dal canto suo scrisse allo stesso un Viglietto pulito sì ma di Lagnanza; l'altro montò subito in carrozza e se ne andò a Sciaffusa. Tornato dopo qualche giorno a Basilea non andò più ad alloggiare presso il Ministro, andò a stabilirsi all'Albergo.

L'Ex-Re ricevette una Lettera di risposta dalla Corte di Danimarca, nel soprascritto della quale la Direzione era forse per errore di chi la scrisse Al Conte di *Gottorf*; questo bastò, perché Egli facesse inserire nelle Gazzette che d'ora in poi non si chiamerebbe più Co. di *Gottorp*, ma di *Gottorf*. Frattanto quella Lettera non era niente lusinghiera per Lui, perché il Re Danese gli faceva in essa rimprovero d'essere sbarcato ne' Suoi Stati contro la Sua espressa proibizione.

Avea un pajo di Stivali colle Suole rotte; gli diede ad un Calzolajo che gli le rifece. Dopo averli portati tre giorni, mandò a chiamare il Calzolajo, e pretese ch'Esso glieli avea ristretti in modo che l'incomodavano, e che perciò dovea prenderli sopra di se e pagarli. Il Calzolajo com'è naturale, ricusò; il Conte volle batterlo, ne portò querela ai Magistrati, e per tranquillizarlo bisognò dirgli che aveano condannato il Calzolajo ad un'emenda, la quale per altro non hanno esatta. Il Conte mandò i Suoi Stivali alla Comune perché li tenessero in monumento dell'affronto fattogli dal Calzolajo, restringendoli di soverchio.

Andava spesso alla Casa del Sig.ⁿ Forkard; una volta gli commise di far venire da Francfort cinque o sei Crocette di Malta, il qual Ordine Egli porta sempre. Fu servito, ma quando le ebbe ricevute, qualche giorno dopo Le riportò, dicendo che non aveano Le punte fatte a suo gusto, e però non voleva pagarle. Che fare? il Sig.ⁿ Forkard prese sopra di se le Croci e il pagamento che avea già eseguito.

Frequentava la Casa Streckeisen, dando loro molta noja per non essere Egli di molte parole, ma sofisticato all'estremo nel sostenere il suo Rango. Vi andò una volta la mattina a 11 Ore; venuta l'ora del pranzo senza che dicesse d'andarsene, gli offrirono la tavola come si fa per complimento: accettò; rimase tutto il dopo pranzo e la sera; venuta la Cena, accettò ancora, e non se n'andò che a mezza notte. Frattanto il Sig.ⁿ Streckeisen cercava pure di consigliarlo ed emendarlo nella sua maniera di condursi; onde il Conte se ne disgustò e cessò di più andare in quella Casa, la quale di ciò non ebbe molto dispiacere.

Io non l'ho mai veduto; ma mi dicono che è Figura piuttosto grottesca; vestiva abito d'Ufficiale con molti Ordini al Petto, ed un Caschetto in Testa, andatura sconcia; onde attirava a se facilmente l'attenzione dei Ragazzi e del Popolo; che si dicevano fra loro quello è il *Re di Svezia*. Se Egli sentiva ciò, andava in collera, non volendo esser Re, e correva loro contro per batterli. Su di ciò â avuto molte Scene; ed una volta fra le altre, volendo avventarsi contro un Operajo, questi prese un pezzo di Legno in mano, dicendogli 'avvicinati se âi coraggio'.

Passeggiava solo una sera sul tardi in una Piazza piantata d'alberi presso la Chiesa principale della Città; vide esservi un'Uomo che passeggiava pure in quello Luogo; gli andò contro, e chiese bruscamente cosa facesse colà; l'uomo era una Guardia che la *Police* suol mandare in quel Luogo, per tenerne lontane le Donne pubbliche; La Guardia rispose, che non dovea render conto a Lui del perché fosse in quel Luogo. Il Conte andò in collera, come se il Governo facesse spiare i suoi passi, si recò dal Landammanno, da cui non volle intender ragione; partì da Lui con mala Grazia, e il Landammanno non lo â più veduto.

Il solo ch'Egli abbia veduto prima di partire, è stato quel Ministro, presso cui avea alloggiato poco tempo. Nel congedarsi gli diede in dono un pajo di *Suole di Sughero* che si metton l'Inverno nelle scarpe per tener asciutti i piedi. Un'altro pajo simile mandò per mezzo del Ministro stesso ad una vecchia Signora. Le *Gazzette* han detto, che avea lasciati molti regali; ma non ha fatto che questi due, i quali posson valere due lire al più. E nulla â regalato ai Camerieri dell'Albergo dove abitava.

Prima di partire â comperato un Calesse da viaggio, e voleva che il Venditore ne rispondesse che non si romperebbe nel viaggio. Onde essendo poi rotto a due Poste lontano, gli convenne farlo accomodare; ma voleva che il Carozzajo che l'accomodò venisse a farsi pagare dal Venditore... Non la finirei più se tutte volessi dirvi le stranezze di quest'Uomo.

Venturi refererar vad han hört och läst, men det kan ändå tyckas egendomligt att han inte har större känsla för det tragiska i f.d. kungens situation, för hans svårigheter att anpassa sig till sin nya miljö, för hans under vissa perioder prekära ekonomi. Sparsam var han förmodligen tvungen att vara, men författarna till levnadsteckningarna understryker alla också hans stora frikostighet, då han hade möjlighet att utöva den.

Den 5 maj nämner Venturi f.d. kungen av Sverige, då han påminner sig att han en gång bott i det hus i Basel, där nu

Talleyrand har slagit sig ned, «la più Signorile di tutta Basilea» (459, nr 600).

Rykten om Gustaf Adolfs erotiska förehavanden hade börjat cirkulera i Schweiz, och dessa kunde naturligtvis inte göra Venturi välvilligare inställd till honom. Den 21 juli 1812 skriver han från Bern (459, nr 623):

Il Re di Svezia, o piuttosto il Co. di Gottorp tornato in Svizzera, mandò commissione a Basilea di chiedere per Lui in Isposa una Damigella Figlia d'un ricco Negoziante *Merian*, fornita d'una vistosa dote, e giovine di 20 Anni¹³. Non ricevendo pronta risposta s'impazientò, e andò in persona la Settimana scorsa a Basilea. Giunse la sera, e seppe che la Giovine gli era stata negata; onde ripartì la mattina seguente per Francfort. Ben potete immaginarvi che una Fanciulla bene allevata non s'indurrà mai a sposare quell'Uomo; sia a cagione del cattivo concetto che si è acquistato; sia a cagione del suo Stato equivoco; ma più ancora perché i Riformati non lo considerano Legittimamente divorziato dalla sua Sposa, il divorzio non essendo stato decretato né approvato dalle Loro Autorità ecclesiastiche.

Den 28 mars 1813 läser vi vidare i en depesch från Bern (462, nr 699):

La Damigella di Basilea, che il Re di Svezia avea condotto con seco partendo di colà, come avrete veduto annunziarsi dalle Gazzette, era una Lavandaja gentile, che non era inaccessibile a chi la pagava. Il Re à trovato nel Francofurtese un Ministro, che si è prestato a celebrarne il matrimonio; ma non molto dopo il Marito se n'è disgustato, ed à rimandato a Basilea la novella Sig:^a *Contessa di Gottorf*; com'Egli stesso la chiama in una sua Lettera¹⁴.

Den sista depeschen från Venturi till Testi, som nämner Gustaf Adolf, avsändes från Zürich den 12 juni 1813 (462,

¹³ För Caroline Merian, jfr. S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 245. - B. VON BESKOW, *Levnadsminnen...*, a.a., s. 316, förväxlar henne med en dotter till bankiren Streckeisen.

¹⁴ Samma uppgift i en depesch till F. Marescalchi den 26 april 1813 (kopia i 467/VI, nr 266). För tvätterskan, mamsell Iselin, jfr. S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 251, som dock hävdar att vigseln aldrig förrättades och att det var den tilltänkta bruden som övergav Gustaf Adolf.

nr 721). Han konstaterar där avslutningsvis:

Basilea à perduto L'Ex-Re di Svezia già è del tempo; ma essa à ora il Principe Carlo di Hesse, nome celebre nell'Epoca della Rivoluzione più calda a Parigi, e testa non meno singolare di quella del Co. di Gottorf.

Den 5 mars 1813 hade Napoleon godtagit Venturis avskedsansökan men beordrat honom att stanna kvar i tjänsten tills efterträdaren hunnit installera sig¹⁵. I juli anlände Giulio Cesare Tassoni, och Venturi kunde återvända till Reggio Emilia, där han avled 1822. Tassonis depescher är fr.a. koncentrerade kring den alltmer komplicerade politiska situationen i Schweiz, och för Gustaf Adolfs förehavanden finns inte mycket utrymme, även om han nämns någon gång i förbigående.

APPENDIX

I *Fondo Testi* (467/V) ligger en kopia av ett brev daterat den 11 juli 1810. Brevet är utan nummer men bär påskriften «riservata». Det visar ännu en gång med vilken uppmärksamhet Milanoregeringen följde alla f.d. kungens förehavanden, också genom dem som eventuellt besökte honom. I detta fall gäller det den unge artisten Lars Jakob von Rööck¹⁶, som uppsökt Gustaf Adolf. Till följd härav sänder Venturi följande upplysningar till polischefen i Milano, Francesco Mosca¹⁷:

«Il Signor Lorenzo Giac di Rööck di cui Ella mi scrisse con sua Riservata del 4 Giugno prossimo scorso segnata N^o: 4020. capitò a Berna intorno al 23

¹⁵ Se Venturis självbiografi i W. SPAGGIARI, *Giambattista Venturi...*, a.a., s. 98.

¹⁶ Lars Jakob von Rööck (1778-1867) blev sedermera chef för Kongliga Museum och hovintendent.

¹⁷ I ett annat brev daterat den 26 juli 1810 (kopia i 467/VI, nr 166) informerar Venturi F. Marescalchi om att han övervakar «il Giovane Svedese».

del detto Mese di Giugno. Fece visare dalla Polizia di Berna il suo Passaporto, quello stesso visato già costì a Milano ad oggetto per quanto disse di recarsi nell'Oberland e di là nei piccoli Cantoni. Andò a Thun e si presentò colà all'Ex-Re di Svezia in una Visita di circa un'Ora. Il detto Re venne a Berna il Giorno susseguente 26 e il Signor de Röök abbandonando il viaggio sopraindicato ritornò pure a Berna e si presentò di nuovo al Re il quale lo ricevette alla presenza del Signor di Müllinen Ex-Avoyer di Berna; La Visita non fù che di semplice Complimento e non durò che circa 20 Minuti. Il Signor di Mullinen (*sic!*) avea voluto ritirarsi per lasciarli in Libertà, ma il Re disse che non occorreva.

Il Re partì lo stesso Giorno per Basilea, il Signor Röök rimase due o tre Giorni nei Contorni di Berna ed essendos'Egli non so per quale Accidente lacerato il suo Passaporto, pieno tutto già di Visa si presentò alla Legazione Francese chiedendone un Nuovo ma gli venne negato non essendosi voluto considerare per Valevole il Vecchio tutto lacero Passaporto. Il Giovine pianse si raccomandò ma inutilmente.

Il dì seguente ottenne il Nuovo desiderato Passaporto dalla Polizia di Berna, la quale disse di fondarlo sul Vecchio Munito del Visa di Milano, ch'Essa avea veduto integro. La Legazione Francese già prevenuta da me non fece Difficoltà di Visarlo, ammonendo per altro il Giovine di non dar Ombra di se a riguardo dell'Ex-Re. Egli rispose, che avea riguardo alla Persona del Medesimo essendo stato suo Paggio; ma che amava altresì il nuovo Re, che desiderava recarsi a Parigi per coltivarvi il suo qualsiasi Talento nella Pittura, contando fra pochi Mesi di ritornare in Svezia e che finalmente si protestava fedele all'attual Ordine in quel Regno.

Ô saputo ultimamente che si è fatto Visare il suo Passaporto a Basilea e dopo un breve Soggiorno in quella Città se n'è andato in Francia.

Tanto ô stimato mio Dovere di notificarle Signor Consigliere Vener:^{mo} e penso che non vi sia Motivo di sospettare sulla Condotta tenuta dal Signor Röök qui nella Svizzera».

* * *

Margherita Giordano Lokrantz
La tematica religiosa
nella letteratura del Nord Europa

«La tematica religiosa nella letteratura del Nord Europa»: l'argomento è vastissimo e mi sono trovata in obbligo di restringerlo per questo saggio, concentrandomi su tre soli scrittori scandinavi, scrittori per altro molto rappresentativi e per di più abbastanza noti in Italia: il danese *Johannes Jørgensen*, vissuto tra il 1866 ed il 1956, neoromantico e simbolista; la norvegese *Sigrid Undset*, vissuta tra il 1883 ed il 1949, premio Nobel nel 1928; lo svedese *Pär Lagerkvist*, vissuto tra il 1891 ed il 1974, premio Nobel nel 1951.

Aggiungerò che, anche nella trattazione delle tematiche religiose di questi tre scrittori, sarò costretta ad operare un'ulteriore riduzione. Voglio dire che mi limiterò ad esporre unicamente i principali e più significativi punti in cui si articola il loro pensiero religioso e circoscriverò, perciò, l'esposizione ad un rapido ritratto della personalità artistica e spirituale di ciascuno dei tre scrittori, che presenterò in ordine cronologico.

Johannes Jørgensen

Nacque, nel 1866, in provincia, a Svendborg nell'isola di Fionia. All'inizio degli anni '80 si trasferì a Copenaghen per continuarvi i suoi studi. È dunque uno di quei «ragazzi di provincia» che tanto hanno significato per la cultura e la let-

teratura danesi¹. Jørgensen aveva infatti la stessa origine ed era passato attraverso le stesse esperienze di un Jens Peter Jacobsen, di un Herman Bang, di un Johannes V. Jensen, per nominare soltanto alcuni degli scrittori danesi più importanti del periodo. Le loro opere riflettono la tensione tra la nostalgia dell'idillico ambiente d'infanzia, la natura, la solitudine, da un lato, e le speranze collegate con la grande città, le possibilità che essa offre, dall'altro lato. Per Johannes Jørgensen questa tensione riguarderà, in seguito, la contrapposizione tra l'Italia centrale e la cittadina d'infanzia della Fionia.

Jørgensen arrivò a Copenaghen in un periodo caratterizzato da grandi cambiamenti nel campo politico e sociale; il contrasto tra vecchio e nuovo si faceva sentire ovunque. Il naturalismo nella scienza, nella filosofia e nella letteratura, la fede nel progresso e la libertà morale erano oramai considerati valori inattaccabili. Per Jørgensen, come per gli altri studenti di provincia, si trattava adesso di allargare gli orizzonti e di trovare una *loro* concezione di vita. Già dopo la maturità dichiarò di aver perso la fede religiosa e ben presto entrò a far parte della cerchia più radicale degli studenti, considerando Georg Brandes, libero pensatore di cultura radicale e critico autorevole, come la sua guida. Si identificò – come poi dirà nella sua autobiografia *Mit Livs Legende*² – con l'intellettuale scettico che con disprezzo guardava il mondo della borghesia e del cristianesimo abitudinario. Ma, come sostiene un critico danese, il cambiamento nel modo di pensare e di vedere l'esistenza, provocato dall'incontro con il materialismo della grande città e il naturalismo dell'ambiente accademico, lasciò dietro alle opinioni nuove uno spazio interiore libero di cui lo studente di provincia sentiva nostalgia. Il confronto con la grande città creò così una scissione tra mondo interiore ed esteriore, tra sentimentalità e scetticismo, tra idillio e realtà³.

Di conseguenza troviamo accanto ad un Jørgensen ribelle, rivoltoso, un altro Jørgensen: colui che si considera emar-

ginato e che si rifugia nella natura, cerca la solitudine, spesso durante lunghe camminate nella notte stellata. In una poesia degli anni '80 si sente come un Ahasvero che cammina solo nella notte:

«[...]»

Da solo cammino per la via,
malato, con piaghe di spine e di biancospino –
ah, cosa volevano i miei pensieri
tra i forti figli del giorno?

Ero povero, ero estraneo,
senza amici, senza fama,
trovavo tutte le porte chiuse
per i figli della notte nella città del giorno.
[...]»⁴.

Negli anni del naturalismo, quando Jørgensen arrivò a Copenaghen, le scienze naturali godevano di un particolare prestigio. Anch'egli si dedicò a studi in questo campo, interessandosi tra l'altro ai risultati di Darwin. Ma nel 1887 riuscì a far pubblicare la sua prima raccolta di poesie. La raccolta fu recensita sul giornale «Politiken», molto benevolmente, da Edvard Brandes, fratello del più noto Georg Brandes, che lo paragonò al poeta francese Mallarmé. Questa critica positiva avrebbe avuto una grande importanza per Jørgensen. Si avvicinò ad un gruppo di altri giovani poeti che avevano come lui l'aspirazione a rafforzare l'interesse per la lirica. Si dedicò alla traduzione e alla presentazione soprattutto di lirici francesi, per esempio Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. Fu particolarmente attratto da *Les fleurs du mal* di Baudelaire per la loro combinazione di un aspro realismo con la nostalgia di un mondo migliore; e fu affascinato da *Sagesse* di Verlaine, in cui il poeta, dopo una vita disordinata, tenta di arrivare ad esprimere le sue aspirazioni cattoliche⁵. In questo periodo Jørgensen venne anche in contatto con convertiti francesi come Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans e

Ernest Hello. Contemporaneamente entrarono nella sua vita due persone che avrebbero avuto un'importanza decisiva per le sue scelte future: il pittore danese Mogens Ballin e il pittore olandese Jan Verkade, tutt'e due cattolici convertiti.

Siamo all'inizio degli anni '90, il decennio forse più importante nella vita di Jørgensen. Si sposò riuscendo così a porre fine alla sua vita sino ad allora piuttosto sregolata; pubblicò una serie di romanzi autobiografici, in cui le sue impressioni della natura – il suo amore per la natura – tornano in un linguaggio riccamente simbolico. Siamo di fronte ad una sorta di «religiosità della natura», che possiamo incontrare in molti altri scrittori nordici: basta ricordare qui un contemporaneo di Jørgensen, il grande scrittore norvegese Knut Hamsun.

Jørgensen si stava ormai allontanando dal naturalismo di stampo brandesiano, ma in realtà lo stesso Brandes aveva già espresso dubbi sulla ragion d'essere o sulla sopravvivenza della corrente. Tale distacco avvenne nel saggio su Nietzsche chiamato *Aristokratisk Radikalisme* (1889) e in una successiva conferenza dal titolo *Fremskridt – hvorhen? Udvikling – af hvad?* (Progresso – che porta dove? Sviluppo – di che cosa?)⁶. Brandes appare qui scettico contro lo scetticismo proclamato dai naturalisti. La rivolta contro la filosofia della liberazione, che in Johannes Jørgensen ebbe il suo principale rappresentante danese, si notò anche in altre letterature. Si cominciò a mostrare un maggiore interesse per i problemi psicologici, per il subconscio. Il senso diffuso del decadimento del costume e della morale, di instabilità, sollecitò una reazione personale ed ecco l'ondata di conversioni al cattolicesimo, in Francia ed altrove, a cui ho già accennato. Lo scrittore svedese August Strindberg, che in questi anni soggiornava a Parigi, esclama nella sua opera *Légendes*: «C'est le moyen âge, l'âge de foi et de croyance qui approche en France, provoqué par la chute d'un empire et d'un Augustulus, exactement comme au moment de la décadence de Rome, des invasions des Barbares, avec Paris-Rome en flammes et le couronnement des Goths au Capitole-Versailles»⁷.

■ Nel 1893 Jørgensen e il gruppo di giovani poeti, che pos-

siamo definire come simbolisti, fondarono una rivista con il titolo «Taarnet» (La torre). Sarebbe uscita in dieci numeri e avrebbe fatto parlare molto di sé⁸. Il titolo allude ad una torre della casa di abitazione della famiglia Jørgensen, in cui lo scrittore aveva il suo studio. Ma, ciò che è più importante, esso è da collegare anche con un romanzo di Huysmans, *Là-bas* (1891), in cui si parla di una torre, cioè un campanile, in cui un gruppo di persone si riunisce per discutere delle «uniche cose nel mondo di cui vale la pena parlare – l'arte e la religione»⁹.

In una presentazione della rivista, Jørgensen indica tra i modelli della nuova letteratura scrittori come Poe, Verlaine, Mallarmé e Huysmans e, per sottolineare la rottura con il naturalismo, aggiunge che questi scrittori costituivano «la protesta dello spirito umano contro il tempo e il mondo [...]. Ciò che essi proclamano è una rivolta spirituale». Nell'importante articolo *Symbolisme* afferma che il ruolo dell'arte è quello di penetrare l'essenza del mondo, mentre il naturalismo presenta soltanto la superficie, le caratteristiche visibili. Il vero artista è sempre simbolista. Cito le sue parole: «Egli percepisce il legame tra la sua anima e l'anima della natura e dietro l'apparente mancanza di significato delle cose intuisce un mondo segreto, in cui il suo spirito ha un eterno diritto di cittadinanza»¹⁰.

Le aspirazioni di Jørgensen si riuniscono nel simbolo della torre che si innalza verso il cielo. Ma dirà più tardi in *Mit Livs Legende*: «Non pensavamo affatto alla torre campanaria di una chiesa – ciò era ancora ben lontano dai nostri pensieri. Con l'idea di torre intendevamo indicare qualcosa che si fa notare, che se ne sta isolata, non in agglomerato come le altre case; qualcosa di poetico e di inutile, una costruzione abitata dai fantasmi dei tempi passati e dalla cui cima si potessero guardare le stelle»¹¹.

La rivolta spirituale di cui aveva parlato Jørgensen era ancora da considerare come una via poetica. Ma quanto il poeta fosse vicino alla conversione si capisce forse dall'immagine del cielo stellato, simbolo più tardi molto comune nelle

sue poesie. Nella raccolta *Bekendelse* (Confessione) del 1894 c'è una poesia chiamata *Stjaerne-Stemning* (Atmosfera sotto le stelle) la cui prima strofa suona così:

«Sto solo nella notte sul merlo della torre.
Laggiù, nel profondo, c'è la città –
morta e silenziosa e scura.
Alzo il mio sguardo verso il cielo, dove migliaia di ciechi
occhi dorati senza pupille guardano tristi giù
nel loro cammino lento attraverso il deserto della notte
come nomadi stanchi senza sosta o pace»¹².

L'influenza di Mogens Ballin fu sempre più grande, anche sulla rivista, e alla fine gli altri poeti simbolisti collaboratori di essa si ritirarono, considerando «Taarnet» come una rivista di propaganda cattolica; essa cessò di esistere¹³. Jørgensen a questo punto dichiarò pubblicamente le sue simpatie cattoliche. Lo fece con l'ultima poesia della raccolta *Bekendelse*, che fu aggiunta quando la raccolta era già in bozze¹⁴. La poesia porta il titolo *Confiteor*:

«[...]
Mi sono smarrito in regioni cattive,
dove si muovono gli spiriti condannati,
dove ogni barlume di Dio deve impallidire,
e ogni anima incrudelire nella notte.
[...]
Finché un Giorno irruppe nella morte,
finché un Cielo ci fu lassù,
finché là fuori, lontano, l'Aurora
splendette attraverso il bosco notturno.
[...]
Salvami, Tu che facesti nascere la salvezza!
Tra le Tue mani pure
pongo la mia anima fortemente
dissanguata e confesso ogni mio peccato.
[...]»¹⁵.

Con la raccolta *Bekendelse* finisce il periodo giovanile dell'attività letteraria di Jørgensen. Lo stesso anno i suoi amici artisti organizzarono per lui un viaggio in Germania e Italia, un viaggio che conosciamo in dettaglio grazie a *Rejsebogen*, pubblicato nel 1895 (la traduzione italiana, pubblicata a Milano nel 1923, porta il titolo *Il libro della via*). La prima parte, che riguarda la Germania, è dedicata al pittore Mogens Ballin; la seconda, che riguarda l'Umbria, a padre Felice Spee, un francescano olandese che ebbe molta importanza nell'itinerario spirituale dell'autore. Jørgensen presenta con estrema sincerità i vari stadi del processo della sua conversione, il suo continuo vacillare tra fede e dubbio. Giovanni e Francesco (cioè Mogens Ballin), si muovono tra i luoghi francescani di Assisi e dell'Umbria tutta, vedono il sole scendere dietro gli Appennini mentre le campane suonano l'Angelus. Jørgensen si immerge nelle letture su san Francesco e santa Chiara, su santa Margherita da Cortona e sant'Angela da Foligno. Si sente sollevato dalla bellezza dell'ufficio e gode nel sentire il solenne latino medievale, «la lingua di Dio»; ammira gli affreschi di Giotto. Ma non ha ancora il coraggio di fare l'ultimo passo. In un capitolo in cui descrive come ha visitato la Porziuncola il giorno dell'indulgenza plenaria, ammette che si sente convinto e ne è felice. Ma il successivo capitolo inizia con le parole: «Eppure non credeva». Capitolo dopo capitolo, sottolinea il suo timore e la sua esitazione. Le sue sere potevano talvolta essere, come dice, «cristiane» ma le sue mattine erano sempre «senza fede», «pagane». Teme continuamente di confondere la venerazione per il creato con il romanticismo panteistico. Si convince, infine, che la miscredenza non è una questione di intelligenza ma di sentimento e volontà: la verità è severa, richiede ed esige. La miscredenza ci lascia tranquilli nel nostro benessere. *Rejsebogen* finisce, tuttavia, senza che l'autore abbia trovato una soluzione del suo problema.

Ma nel 1896 è arrivato il momento di fare l'ultimo passo: la cerimonia dell'abiura ebbe luogo a Copenaghen.

Uno studioso danese ha giustamente sottolineato che per

Johannes Jørgensen la via che portava a Roma passava per Assisi e che egli è arrivato al cattolicesimo attraverso il francescanesimo. Fu attratto da questa forma positiva, gioiosa ed idealistica del cattolicesimo e dal suo stretto legame con la natura¹⁶. Già in *Rejsebogen* traspare chiaramente il suo amore per il francescanesimo, sia quello popolarmente primitivo che appare, per esempio, nei *Fioretti* – che Jørgensen ha tradotti in danese (1902) –, sia quello presentato dal teologo protestante Paul Sabatier e da altri studiosi, con cui non era comunque sempre d'accordo. L'interesse per il francescanesimo sarebbe poi stato approfondito in una serie di opere, di cui molte autobiografiche.

Alcuni anni più tardi Jørgensen ebbe la possibilità di fare un lungo viaggio in Umbria, prevalentemente a piedi, sulle tracce di san Francesco. Visse a Greccio, a Fonte Colombo, a Foresta riuscendo in questo modo ad immedesimarsi nel modo di vivere francescano e capire lo spirito del francescanesimo. Il risultato di questo viaggio fu uno dei suoi libri più amati, *Pilgrimsbogen*, pubblicato nel 1903 (la traduzione italiana, pubblicata a Milano nel 1926, porta il titolo *Pellegrinaggi francescani*). Si tratta di una sorta di guida dell'Umbria francescana, ricca di informazioni storiche e religiose, di riflessioni personali e descrizioni della natura, un genere che avrebbe coltivato anche in seguito.

Le descrizioni di viaggio furono in certo senso i presupposti delle grandi biografie che diffusero la fama dello scrittore nel mondo: quelle di san Francesco, di santa Caterina di Siena, di santa Brigida di Svezia. Meno note sono quelle di Don Bosco e di Charles de Foucauld. La biografia di san Francesco è l'opera francescana principale di Johannes Jørgensen (1907). Egli vede la figura e la conversione di Francesco alla luce delle proprie esperienze religiose e la sua lunga permanenza ad Assisi ha facilitato l'immedesimazione, non solo nel pensiero francescano ma anche nella vita della cittadina, forse non tanto diversa da quella che doveva essere al tempo di san Francesco. Jørgensen era, quando scrisse la biografia, già da alcuni anni

terziario francescano. Il libro appare come una combinazione di agiografia e monografia moderna, di impegno personale e rigoroso studio delle fonti¹⁷.

Per poter veramente conoscere la personalità dei santi che voleva presentare, lo scrittore usò un metodo che avevano usato i naturalisti e che fu più tardi usato anche dagli scrittori moderni: andò a vivere per lunghi periodi nei luoghi dove i protagonisti erano vissuti, per respirare la stessa aria, mangiare le stesse cose, sopportare lo stesso clima, sentir parlare la popolazione¹⁸. Questo serio impegno lo fece soggiornare a lungo a Siena, una delle città che amava di più¹⁹, e a Vadstena (S. Brigida). I lunghi viaggi all'estero lo allontanavano naturalmente dalla moglie in Danimarca, i rapporti diventavano sempre più difficili e nel 1915 si arrivò ad una separazione ufficiale. Tranne alcuni brevi soggiorni altrove, lo scrittore visse poi ad Assisi fino al 1953, quando tornò alla sua città natale in Danimarca. Il circolo si è chiuso: Johannes Jørgensen, cittadino onorario di Assisi, torna a Svendborg e muore come cittadino onorario di quella città, nel 1956.

Lo studente di provincia, che era diventato uno dei lirici danesi più apprezzati in patria e che aveva guidato la rivolta contro il naturalismo brandesiano, aveva, dopo la conversione, cambiato registro trovando un pubblico europeo fedele che lo stimava soprattutto come agiografo. I critici e lettori danesi hanno, in generale, capito poco le sue scelte personali e di conseguenza sottovalutato le opere del periodo italiano²⁰. Come vedeva allora Jørgensen stesso il lungo processo di sviluppo da libero pensatore e romantico panteistico a cattolico seguace di san Francesco? Forse già il titolo della sua autobiografia dà una prima risposta: *Mit Livs Legende*, «La leggenda della mia vita». L'associazione con il titolo dell'autobiografia di Hans Christian Andersen è a portata di mano: *Mit Livs Eventyr*, «La fiaba della mia vita». Tutt'e due gli scrittori credevano in una Provvidenza buona che li aveva guidati, attraverso le tribolazioni, ad una buona fine.

La strada dal provincialismo danese all'uropeismo era

stata lunga. Jørgensen sottolinea nelle sue *Breve fra Assisi* (Lettere da Assisi, 1924) che il suo, e di altri, passaggio alla Chiesa cattolica è avvenuto grazie al suo europeismo. Come la letteratura e l'arte, così anche la religione e la Chiesa – la sua forma organizzata – devono stare al di sopra delle nazioni. Dunque non si può accettare un cristianesimo esclusivamente danese, una religione adatta solo alla Danimarca, come non si può immaginare una poesia o un'arte esclusivamente danesi. E conclude: «Noi consideravamo tutto il mondo spirituale moderno come la nostra patria. Come avremmo avuto altrimenti quella volta, quando eravamo giovani, il coraggio di alzare la nostra “Torre” simbolica, simbolistica, molto straniera – quella Torre da cui le campane cattoliche una mattina di Pasqua suonavano su Copenaghen?»²¹.

Sigrid Undset

Passiamo ora ad un altro scrittore, anzi scrittrice, la norvegese Sigrid Undset. Nacque nel 1883 e fu dunque contemporanea di scrittori come Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka. Dal punto di vista stilistico le sue opere appaiono tuttavia abbastanza diverse dalla prosa innovatrice e sperimentale di questo gruppo di scrittori. Stilisticamente Sigrid Undset continua la tradizione realistica dell'800, quella che parte da un Dickens, da un Balzac, da un Tolstoj, dal suo conterraneo Jonas Lie. Non trascura mai il suo interesse per l'ambiente geografico e sociale, in cui vivono i suoi personaggi, e le sue conoscenze storiche sono molto profonde. La scrittrice ha sempre sottolineato l'influenza del padre – noto archeologo – che ha saputo stimolare ed indirizzare il suo interesse per la storia. La storia era comunque per lei molto più di una materia da studiare, più di una fonte di conoscenze da acquisire. Era diventata parte della sua vita, del suo passato. Si sentiva tutt'una con coloro che avevano vissuto secoli prima e voleva conoscere ogni dettaglio di quello che i suoi avi le avevano lasciato in eredità.

«Io ho abitato duemila anni in questo paese», dichiarò una volta²².

Sigrid Undset è realista, ma le sue opere riflettono anche il suo interesse per la vita interiore dell'uomo, la sua sensibilità di fronte ad esperienze estetiche che la collegano con il primo gruppo di scrittori che ho nominato poco fa. La scrittrice norvegese è influenzata da quel rinascimento cristiano che caratterizzava la cultura dei primi decenni del nostro secolo. La letteratura religiosa di quel periodo è realistica, e talvolta antiromantica. Non ha niente a che fare con la «fuga dal mondo», che spesso contrassegnava invece i convertiti della generazione di Johannes Jørgensen. Gli scrittori e i pensatori della generazione di Sigrid Undset – un Paul Claudel, un Gilbert Keith Chesterton, un T.S. Eliot – avevano un contatto più diretto con la realtà. Dal suo punto di vista cristiano, la scrittrice norvegese imparò a vedere, dice il suo biografo Winsnes, i suoi personaggi non soltanto in relazione all'epoca o alla società in cui vivevano ma anche come creature in rapporto al Creatore, e a trattare questo motivo «come una realtà altrettanto reale quanto l'istinto erotico e il desiderio di felicità terrena» (le parole sono della scrittrice)²³.

Sigrid Undset debuttò nel 1907 con un romanzo ambientato nella Norvegia moderna. Dopo la morte prematura del padre, la scrittrice aveva dovuto cercarsi un lavoro come impiegata d'ufficio; sono le esperienze di questo periodo di lavoro che hanno ispirato il suo primo romanzo, *Fru Marta Oulie*, e la successiva raccolta di novelle, *Den lykkelige Alder* (L'età felice, 1908). In realtà Sigrid Undset presenta qui una nuova figura nella letteratura norvegese, la donna moderna che si guadagna la vita. Non discute i vantaggi o svantaggi dell'emancipazione femminile e non c'è traccia di ribellione sociale nelle sue prime opere. La scrittrice analizza il conflitto nella donna moderna tra il suo sogno romantico individualistico dell'amore e le esigenze pratiche di ogni giorno; analizza il conflitto tra l'erotismo e il desiderio di libertà, da un lato, e il senso di responsabilità personale e la religione, dall'altro. Il tema torna ancora nel suo romanzo

Jenny (1911), che in parte è ambientato a Roma e che conclude il periodo giovanile dell'attività letteraria di Sigrid Undset. E il tema tornerà, ancora più approfondito, nei suoi romanzi storici ambientati nel Medioevo.

Sigrid Undset ha più volte sottolineato che da giovane non aveva alcun interesse per questioni religiose; che man mano si era però creata una sorta di religione privata di carattere umanistico. Già nei suoi primi libri cerca una motivazione metafisica dell'esistenza. È comunque soltanto durante la prima guerra mondiale e in seguito alle notizie delle sue atrocità che la fede si rinforza. Si avvicina alla Chiesa cattolica e, nel 1915, racconta in una lettera inviata alla scrittrice norvegese Nini Roll Anker che sta studiando alcuni scrittori cattolici. Aggiunge, nel suo linguaggio colorito: «La Chiesa di Roma ha in ogni modo forma, non irrita la tua intelligenza come queste diverse sette protestanti. Portato fuori dalla forma della Chiesa di Roma, il cristianesimo mi sembra un'omelette mal riuscita, rotta... Sì, anche di questo dobbiamo ringraziare i tedeschi». Nel caso di Sigrid Undset è soprattutto la Francia che diventa il simbolo di tutti i valori che per lei sono indispensabili.

Lo sviluppo religioso di Sigrid Undset fu lento e tranquillo, senza particolari sorprese. Nel 1924 si convertì ufficialmente al cattolicesimo. Le sue esperienze personali sono il presupposto per i suoi studi approfonditi sul Medioevo e per le sue grandi descrizioni del Medioevo nordico, che costituiscono le sue opere principali dal punto di vista artistico e letterario.

Il più noto romanzo di Sigrid Undset, ambientato nel Medioevo, quello che fu la principale ragione del suo premio Nobel nel 1928, è *Kristin Lavransdatter*, uscito tra il 1920 ed il 1922. È una magnifica analisi della psiche di una giovane donna del 1300, Kristin appunto, divisa tra la passione e le preoccupazioni giornaliera, da un lato, e il desiderio di vivere per Dio e secondo i comandamenti della Chiesa, dall'altro. Il romanzo è diviso in tre parti.

La prima porta il titolo *Kransen* (La ghirlanda) e racconta

dell'infanzia e dell'adolescenza di Kristin nel potere dei genitori in Gudbrandsdalen. I genitori appartengono alle famiglie di spicco nella Norvegia trecentesca; sono molto devoti e rispettati nella regione e i pellegrini, che passano nella valle per recarsi alla cattedrale di Nidaros (l'attuale Trondheim), trovano sempre un rifugio nella loro casa. Kristin è ancora abbastanza giovane quando il padre la promette ad un cavaliere del potere vicino al suo. La ragazza chiede e ottiene allora di poter trascorrere un periodo nel monastero di Nonnesaeter ad Oslo per riflettere. Ma è proprio in quel periodo che incontra il gran cavaliere Erlend Nikulaussøn. I due si innamorano e si giurano fedeltà; costringono il padre di Kristin ad accettare il matrimonio, ma la strada che vi porta è lunga e sanguinosa. Il titolo della prima parte del romanzo allude alla ghirlanda nuziale di Kristin che lei porta indegnamente, essendosi data ad Erlend prima del matrimonio.

La seconda parte, *Husfrue* (Padrona di casa), presenta Kristin come padrona del grande potere di Erlend; assistiamo alle faccende giornaliere, alle nascite dei figli, alle prime incomprensioni tra marito e moglie. Kristin si reca in pellegrinaggio a Nidaros, tra l'altro per deporre sulla tomba di sant'Olav la ghirlanda nuziale che ha ingiustamente portata. Bellissima è la descrizione di come Kristin, da sola, a piedi nudi e con il figlio neonato sulle spalle, attraversa il bosco di prima mattina e come al tramonto vede da lontano la cattedrale di Nidaros così bella che ella è costretta ad abbassare gli occhi.

Nella terza parte, *Korset* (La croce), vengono descritti gli ultimi anni di Kristin Lavransdatter. Erlend muore ed ella si ritira nel monastero di Rein a Nidaros, dove si dedica alla cura dei malati di peste – siamo nell'anno 1349, l'anno di *Svartedauden* (La morte nera). Infine soccombe anche lei alla malattia.

Erlend Nikulaussøn, marito di Kristin, come espressione dell'istinto, ha una funzione ben precisa per la costruzione della personalità complessa di Kristin²⁴. In lei c'è la tensione tra desideri contrastanti, perché la passione che la lega ad Er-

lend è inconciliabile con le esigenze di una vita degna dell'uomo, come lei la vede. I due aspetti centrali dell'universo di Erlend, che segnano e limitano quello di Kristin, sono la cecità e la spontaneità²⁵. Lei ha la capacità di distinguere tra bene e male, di scegliere, di sentire responsabilità e colpa: non può deviare dalla strada giusta senza che i rimorsi la tormentino, mentre Erlend sussurra: «Dimentica, dimentica tutto, Kristin mia». Erlend *non* ha la capacità di scegliere, di valutare e dunque nemmeno la responsabilità. Qui stiamo di fronte al pensiero di Sigrid Undset intorno alla volontà libera e alla volontà non libera. Kristin avrebbe, per esempio, potuto scegliere di seguire la volontà di Dio e di suo padre, dall'inizio, accettando come marito l'uomo che suo padre le aveva proposto; invece ha scelto, liberamente, di cedere alla passione. In seguito distrugge il proprio matrimonio conservando rancore verso Erlend. Ha la possibilità di perdonare, ma dice la scrittrice: «Non lo poteva fare, perché non lo voleva».

Nei fatti raccontati, la tensione tra i due poli, vita quotidiana ed esigenze religiose, si rispecchia nei movimenti del conflitto di volontà in Kristin. La costruzione dell'opera segna le tappe del processo, attraverso il quale la sua volontà si divide, il conflitto viene vissuto e la volontà torna ad essere una ed intera. *La ghirlanda*, nella prima parte, mostra, in tranquille immagini, come la vita di coscienza viene formata e come l'amore verso Dio viene stimolato in casa, ma mostra anche come i suoi sensi si svegliano e dividono la sua volontà. L'incontro con Erlend e il risveglio della sensualità comportano un cambiamento di carattere nella ragazza devota, bene educata, che si ribella contro Dio e contro il padre Lavrans. La tensione passione-coscienza si riflette soprattutto nel contrasto tra padre e figlia. La passione violenta, brutale, ha una controparte nel dolore che la protagonista prova ribellandosi contro il padre. Kristin Lavransdatter appare, attraverso tutto il romanzo, divisa tra i suoi sentimenti verso Erlend, il cavaliere brillante e irresistibile, e i sentimenti verso il padre che ammira per la sua rettitudine, il suo senso di responsabilità e il suo calore umano. Si rende conto che il pa-

dre e il marito rappresentano due forme di vita del tutto differenti. E lei ha scelto, dice Sigrid Undset, «l'amore negligente di Erlend invece dell'amore del padre che non permetteva che il vento soffiasse duramente su di lei».

Nella parte successiva, *Padrona di casa*, vediamo come attraverso la maternità Kristin scopre che non è in grado di provare rispetto per l'uomo a cui si sente legata dai sensi. Ogni figlio – Kristin ne avrà sette – aumenta la sua responsabilità mentre Erlend rimane nel suo ruolo di amante senza obblighi. Il rancore, a cui i sentimenti di Kristin portano, la separa non soltanto da Erlend ma anche da Dio. Interrotto soltanto da brevi periodi di tranquillità il conflitto cresce. Un tentativo mal riuscito di rivolta di Erlend contro il re peggiora le condizioni della famiglia; la discordia tra i due appare in piena evidenza e, alla fine, il disprezzo di Kristin spinge il marito a lasciare la casa. Il disprezzo si trasforma in disperazione, una disperazione che, alla fine, convincerà il cavaliere a tornare. Muore nel suo tentativo di proteggere Kristin contro le calunnie dei vicini.

Fin dalle nozze si erano svegliati i rimorsi di Kristin Lavransdatter e nel suo profondo covava già il germoglio del rancore verso Erlend. Sarà soltanto nell'ultima parte del romanzo, *La croce*, dopo la morte del marito, che riuscirà a vincere i suoi rancori. Allora sarà in grado di riconoscere che quella vita, di cui si era tanto lamentata e contro cui si era ribellata, l'aveva amata così com'era. Oramai la figura di Erlend passa in seconda linea nella sua coscienza. Le qualità, che la passione ha fatto scomparire, tornano; l'audacia della padrona di casa si riunisce alla tranquillità e all'altruismo della giovane ragazza di una volta. La volontà di Kristin Lavransdatter diventa una, intera, rivolta soltanto a Dio, fino alla sua morte eroica tra gli appestati di Nidaros.

Pär Lagerkvist

L'ultimo scrittore del quale mi occuperò è lo svedese Pär

Lagerkvist, nato nella provincia di Småland, nella Svezia meridionale, nel 1891. In una delle sue prime raccolte di poesie Lagerkvist scrive:

«Tutt'intorno a me si stende l'eternità,
tutt'intorno a me tu taci, o Dio.
Che c'è di grande e vuoto come l'eternità,
che c'è di silenzioso, riservato come te, o Dio?

Tutt'intorno a me deserti chiari,
avvolti in un celeste abito stellato.
Chi sei tu che abiti nel deserto?
Chi sei tu, o sposa delle volte stellate?»²⁶.

E nell'ultima sua raccolta, *Aftonland* (Terra del crepuscolo) del 1953, scrive:

«Un estraneo è il mio amico, uno che non conosco.
Un estraneo molto molto lontano.
A causa di lui il mio cuore è pieno di miseria.
Perché egli non c'è da me.
Perché forse non c'è affatto?

Chi sei tu che riempi il mio cuore della tua assenza?
Che riempi tutto il mondo della tua assenza?»²⁷.

Fin da subito il poeta pose dunque la domanda che sarebbe tornata in tutta la sua opera letteraria: Chi è Dio? E ancora: Chi sono io? Qual è il significato della mia vita? L'attaccamento ad un dio che forse non esisteva, i tentativi di liberarsi di un concetto di dio che non poteva accettare, questi problemi l'avrebbero accompagnato per tutta la vita²⁸. In *Aftonland* ci sono molte poesie che trattano il tema del dio assente, «Deus absconditus». Lagerkvist si sente come l'uomo colpito da Dio ma poi abbandonato e si definisce come «un credente senza fede, un ateo religioso».

Pär Lagerkvist fu un artista solitario, un indipendente,

che non può essere collegato con scuole o gruppi precisi. I suoi interessi furono puramente estetici e i suoi problemi quelli che riguardano l'intera umanità. Non si stancò mai di chiedere. Pochi hanno come lui gridato la propria angoscia di fronte all'annientamento che attende l'uomo, ma pochi hanno anche composto poesie idilliache così piene di luce, poesie spesso collegabili con i suoi ricordi dell'infanzia.

Pär Lagerkvist è cresciuto in un ambiente di provincia, semplice e caratterizzato da una religiosità popolare senza presunzione ed intolleranza. Il mondo dell'infanzia si rispecchia in tutta l'opera dello scrittore, così come le persone da cui era circondato nella sua infanzia hanno prestato spunti e caratteristiche ai protagonisti delle sue opere. L'atmosfera intima di quell'ambiente rimane così come un messaggio paradossale di pace in un mondo pieno di terrore²⁹. La tranquillità e la fiducia della madre in particolare contrasta con lo smarrimento del figlio, il *suo* senso di abbandono e di estraneità, la *sua* ricerca di una mèta e di un significato dell'esistenza. Bellissima è la rievocazione commossa di Lagerkvist del proprio ambiente d'infanzia nel breve racconto chiamato *Det evigas hem* (La casa dell'eterno), scritto nel 1920³⁰, quando egli era oramai diventato un «ospite della realtà». È questo il titolo della sua autobiografia, che fu pubblicata nel 1925. Pär Lagerkvist ha comunque sempre conservato un grande rispetto per la religiosità dei suoi genitori, anche dopo che si era allontanato dalla loro fede; e i motivi cristiani e biblici non cessarono mai di affascinarlo.

In *Gäst hos verkligheten* (L'ospite della realtà) lo scrittore dimostra come il rispetto del protagonista per la fede dei familiari si scontra con la rivolta contro l'immobilità di un ambiente troppo ristretto. Esclama: «Se anche si doveva morire, bisognava vivere la vita quale è; là in quella casa si soffocava dalla quiete e dalla tranquillità! Era necessario spezzare le catene». Nacque dunque in Pär Lagerkvist il bisogno di evadere.

Nel 1913 ritroviamo lo scrittore, oramai ventiduenne, a

Parigi: è politicamente radicale, è darwinista, è un grande ammiratore di Strindberg. È pronto a condannare tutta la letteratura svedese contemporanea. Nell'opuscolo *Ordkonst och bildkonst* (Arte della parola e arte figurativa) chiede «brutalità nella fantasia e rigore duro come l'acciaio nel pensiero artistico». Bisogna cercare quello che è sublime invece di accontentarsi di quello che è borghesemente corretto. Lo scrittore rinvia alla pittura come modello, soprattutto al cubismo, il cubismo di Pablo Picasso con la sua serietà, severità e razionalità³¹. Il cubismo trasportato nella letteratura non richiede necessariamente una scelta di argomenti moderni. Il motivo può essere vecchio, l'importante è che sia trattato in modo moderno. Modelli letterari: la *Bibbia*, l'*Ed-da*, il *Kalevala*, ma anche scrittori come Poe, Stevenson, Flaubert e, soprattutto, Baudelaire.

Cinque anni più tardi uscì un secondo manifesto di Pär Lagerkvist: *Modern teater. Synpunkter och angrepp* (Teatro moderno. Considerazioni e obiezioni). Lo scrittore pubblicò in seguito raccolte di poesie e opere in prosa che servirono come illustrazioni pratiche ai programmi presentati nei due manifesti.

Pär Lagerkvist appare, dunque, come un precursore del modernismo svedese, nella letteratura e nel teatro, ma la maggioranza dei lettori e dei critici si interessa alla sua opera per la costante concentrazione dell'autore sulla problematica esistenziale e la discussione religiosa in generale. Nel dramma *Himlens hemlighet* (Il segreto del cielo), un dramma assurdo e uno dei pochissimi drammi espressionisti della letteratura svedese, si nota la tendenza dello scrittore a sottolineare l'isolamento dell'individuo nell'universo. Forse questo atteggiamento dipende dal fatto che il suo modo di vedere le condizioni dell'uomo parta dalla propria persona. La studiosa svedese Urpu-Liisa Karahka osserva che la ricerca del proprio posto nell'universo, che Lagerkvist conduce attraverso i personaggi delle sue opere, è in realtà molto moderna: l'attività letteraria usata come un mezzo per capire se stessi³². Ma Karahka sottolinea anche che Lagerkvist, da quel

grande scrittore che è, è sempre riuscito a trasformare ciò che è personale in qualcosa che ha valore generale.

Pär Lagerkvist vede comunque il pericolo dell'isolamento. Nella bella novella *Det eviga leendet* (Il sorriso eterno) descrive come i morti stiano seduti nell'oscurità discorrendo della propria vita per far passare l'eternità. Si scopre che a occupare la mente dei morti sono la crudeltà e l'assurdità della vita, per cui essi decidono di andare a cercare Dio, vedere chi è e renderlo responsabile della creazione. L'imponente schiera dei morti attraversa l'eternità per cercare un dio che alla fine risulta essere un taglialegna taciturno, privo di qualsiasi grandiosità religiosa. Dall'incontro con dio i morti capirono, dice Lagerkvist, che «egli era come loro; soltanto più profondo e più grande». E uno dei morti riassume: «Io ti riconosco, vita cara, come l'unica cosa pensabile in mezzo a tutto ciò che non si può pensare». Avevano trovato la bontà, il sorriso eterno. Il racconto si chiude in un'atmosfera di riconciliazione e rassegnazione.

In questa novella Pär Lagerkvist trova una salvezza nel sociale, nella comunità. In una poesia pubblicata in *Den lyckliges väg* (La via dell'uomo felice, 1921) il poeta dice: «Io vivo tra uomini, un uomo tra voi». E ancora, alcuni anni dopo, pubblica una poesia dal titolo *Den väg du går allena* (La via che percorri da solo), in cui afferma, in chiaro contrasto con quello che aveva dichiarato Ibsen:

«L'uomo solo è il più debole.
Non perché è solo
ma perché rinnega
quello che porta dentro di sé.
Il nostro spirito, quando si approfondisce,
è il fiume largo della vita.
La via che percorri da solo
porta lontano da te stesso»³³.

Nel 1927 Pär Lagerkvist pubblicò *Det besegrade livet* (La vita sconfitta), considerato da un critico svedese il suo

primo «libro di confessione»³⁴. Si tratta di un libro di modeste dimensioni ma importante per coloro che vogliono seguire lo scrittore nelle sue continue oscillazioni tra ottimismo e pessimismo. Qui esclama: «Il mio essere è rinnegare. La mia parola è no»; ma quello che lo scrittore rinnega è ora una parte della vita, quella materiale, triviale che ci impedisce di essere noi stessi. Afferma infatti i valori positivi della fede religiosa: «Dio non esiste ma, quando saremo in tutto degni di Dio, egli verrà, non da fuori, ma dall'interno di noi!».

Quando Hitler assunse il potere in Germania, lo scrittore svedese reagì subito e con estrema durezza. Lo stesso anno (1933) uscì il breve romanzo *Bödeln* (Il boia), poi drammatizzato, che nella sua analisi acuta degli avvenimenti mostra come Lagerkvist avesse ben capito cosa stava accadendo in Europa. Proprio nel 1933 era passato per Berlino durante un viaggio che lo aveva portato fino in Grecia e in Palestina; aveva visto, per la prima volta, gli splendidi templi dell'Acropoli. Al ritorno in Svezia scrisse *Den knutna näven* (Il pugno chiuso), che viene considerato il suo secondo «libro di confessione»³⁵. Così l'Acropoli diventa per Pär Lagerkvist il simbolo della democrazia e dell'umanesimo, un pugno chiuso che si alza per difendere l'umanesimo contro la barbarie. Lo scrittore proclama qui la sua fede positiva nella luce e si rallegra della lotta dell'uomo contro il vuoto ed il nulla: «Luce di giorno, realtà! Grande, meraviglioso dono di miti potenze divine. Quando camminiamo in te, solo allora viviamo, esistiamo». È la sua reazione contro il nazismo, che per lui significava solo negativismo.

Nel romanzo *Dvärgen* (Il nano), edito verso la fine della seconda guerra mondiale, nel 1944, ha riassunto, come dice un critico, quello che il nazismo gli aveva insegnato delle deformazioni dell'umano³⁶. Si tratta di uno studio sull'egoismo e sulla malvagità in generale, sullo sfondo di una corte rinascimentale italiana.

Il boia e *Il nano* sono anche studi sull'uomo solo, emar-

ginato dalla società. Il boia rimane solo per il mestiere che fa, un mestiere che incute timore; il nano è un emarginato per il suo aspetto e le sue maniere sgraziate. Dell'uomo solo tratta anche il capolavoro di Lagerkvist, *Barabbas*, il romanzo che fu la principale ragione del suo premio Nobel nel 1951. *Barabbas* è il racconto del ladrone che ha incontrato il Dio dei cristiani, ma che l'ha perso di nuovo di vista. Nonostante gli incontri con i cristiani convinti non riesce a credere, ma il rimpianto del loro Dio è così grande che la realtà gli sembrerà sempre priva di contenuto. Barabba è, come il boia e il nano, un emarginato, a causa del suo destino. Tutt'e tre soffrono per la mancanza negli uomini di amore e solidarietà, soffrono per il loro odio.

Il destino di Barabba, che è anche quello della Sibilla nel romanzo omonimo e di Assuero in *Ahasverus död* (La morte di Assuero, 1960), ricorda il destino di Pär Lagerkvist stesso. In *Aftonland* scrive: «La mia anima è stata eletta a cercare cose / lontane, nascoste, a camminare sotto le stelle»³⁷. Pesante è il compito dello scrittore di cercare cose lontane, nascoste. «Anima mia, brucia da sola con la tua fiamma scura», continua Lagerkvist nella poesia. È la solitudine dell'eletto, osserva Ingrid Schöier nel suo studio: «dio è un estraneo ma anche colui che egli colpisce diventa un estraneo, tra gli uomini e di fronte a se stesso, e di fronte a dio».

«Chi sei tu che riempi il mio cuore della tua assenza?» chiede il poeta nella poesia che ho citato all'inizio di questa presentazione. Il dio assente, nascosto, che colpisce improvvisamente, non è soltanto – ricorda ancora Ingrid Schöier – il dio della fede in lotta, ma è anche il simbolo del dono poetico, dell'ispirazione. Pär Lagerkvist può, come poeta, identificarsi con il Creatore. Saper scrivere è un dono di Dio, è la presenza di Dio; la mancanza di ispirazione significa povertà, abbandono³⁸.

Dopo *Ahasverus död* e i cosiddetti romanzi dei pellegrini *Pilgrim på havet* (Pellegrino sul mare, 1962) e *Det heliga landet* (La Terra Santa, 1964), venne, nel 1967, l'ultimo romanzo di Pär Lagerkvist, *Mariamne*, in cui l'autore raccon-

ta di Erode che, per pura ambizione, costruì un tempio in onore di un dio in cui non credeva. Un critico conclude: «La sua [di Lagerkvist] opera letteraria non è meno paradossale. Appare come una cattedrale costruita dalla mancanza di una fede»³⁹.

Lasciamo, infine, la parola a Pär Lagerkvist stesso. Il poeta riassume le sue aspirazioni e le sue delusioni in poche parole in una poesia di *Aftonland*:

«Jag ville veta
men fick bara fråga,
jag ville ljus
men fick bara brinna.
Jag begärde det oerhörda
och fick bara leva.

«Volevo sapere
ma potevo solo chiedere,
volevo luce
ma potevo solo bruciare.
Chiedevo l'inaudito
e potevo solo vivere.

Jag beklagade mig.
Men ingen förstod vad
[jag mente».

Mi lamentavo.
Ma nessuno capiva cosa
[volevo dire».

Note

¹ E. Frederiksen, *Johannes Jørgensens ungdom*, København 1946, pp. 24 ss.

² *Mit Livs Legende*, I. *Den røde Stjerne*, København-Kristiania 1916, p. 109.

³ E. Skyum-Nielsen, *Johannes Jørgensen*, in *Danske digtere i det 20. århundrede*, I, red. T. Broström-M. Winge, København 1980, p. 66.

⁴ *Ahasverus*, in *Stemninger*, København 1892, strofe 3 e 4: «Ene vandrer jeg ad Vejen, / syg, med Saar af Torn og Tjørn – / ak, hvad vilde mine Tanker / mellem Dagens stærke Børn! // Jeg var fattig, jeg var fremmed, / uden Venner, uden Ry, / alle Døre fandt jeg staengt for / Nattens Barn i Dagens By».

⁵ Cfr. AA.VV., *Dansk litteraturhistorie*, 6. *Dannelse, folkelighed, individualisme 1848-1901*, Gyldendal, København 1985, pp. 493 ss.

⁶ E. Skyum-Nielsen, *Johannes Jørgensen*, cit., p. 67.

⁷ Cfr. A. Strindberg, *Oevre autobiographique*, II, Édition établie et présentée par Carl Gustaf Bjurström, Mercure de France, Paris 1990, p. 532.

⁸ «Taarnet. Illustreret Maanedsskrift for Kunst og Literatur». Redaktør: Johannes Jørgensen. La rivista fu riedita con il titolo: «Taarnet udgivet af Johannes Jørgensen 1893-1894». Fotografisk optryk med efterskrift og registre ved F.J. Billeskov Jansen, København 1981.

⁹ Cfr. la postfazione a «Taarnet», cit., 1981, pp. 239 ss.; cfr. anche la recensione di Thure Stenström, *Vid ett högt torn i Köpenhamn*, in «Svenska Dagbladet», 4 luglio 1982.

¹⁰ «Taarnet», cit., 1981, p. 55.

¹¹ *Mit Livs Legende*, I, København 1949, p. 127. Cfr. L. Del Zanna, *Un tempo, così lontano, di candide amicizie tra poeti. Dal carteggio inedito di Federigo Tozzi e Domenico Giuliotti con Johannes Jørgensen*, in «Civiltà cattolica», 131 (1980), p. 132; e E. Skyum-Nielsen, *Johannes Jørgensen*, cit., p. 70.

¹² *Stjaerne-Stemning*, in *Bekendelse*, København 1894, strofa 1: «Jeg staar alene i Natten paa Taarnets Tinde. / Dybt nede er Byen - død og lydløs og mørk. / Jeg løfter mit Blik mod Himlen, hvor tusende blinde, / pupilløse Guldøjne stirrer sørgmodigt ned / i langsom Vandren ud over Nattens Ørk / som traette Nomader uden Frist eller Fred».

¹³ Cfr. L. Melin, *Johannes Jørgensen - 100 år*, in «Credo», 48 (1967), p. 76.

¹⁴ E. Skyum-Nielsen, *Johannes Jørgensen*, cit., p. 72.

¹⁵ *Confiteor*, in *Bekendelse*, København 1894, strofe 3, 6 e 8: «Jeg gik vild i onde Egne, / hvor de dømte Aander faerdes, / hvor hvert Glimt af Gud maa blegne, / og hver Sjael i Nat forhaerdes. // Til en Dag brød ind i Døden, / til en Himmel stod foroven, / til langt ude Morgenrøden / lyste gennem Natteskoven. // Frels mig, Du som Frelsen fødte! / Mellem Dine rene Haender / laegger jeg min haardt forblødt / Sjael og al min Synd bekender».

¹⁶ Cfr. J. Breitenstein, *Johannes Jørgensen og italiensk kultur*, in «Danske studier», 1960, pp. 32-42.

¹⁷ Cfr. E. Skyum-Nielsen, *Johannes Jørgensen*, cit., p. 77.

¹⁸ B. Kiel, *Kein Apostel - nur Dichter. Johannes Jørgensen 1866-1956*, in «St. Ansgar, Jahrbuch des St.-Ansgarius-Werkes», 1993, p. 43, con rinvio a P. Schindler, *Tilbage til Rom. Livserindringer* (1951).

¹⁹ Per J. Jørgensen e Siena, si veda I.-L. Rasmussen Pin, *Johannes Jørgensens veje omkring Siena*, København 1989.

²⁰ Cfr. per esempio E. Skyum-Nielsen, *Johannes Jørgensen*, cit., p. 76.

²¹ *Døre, der lukkes*, in *Breve fra Assisi*, Kjøbenhavn-Kristiania 1924, pp. 9 ss.

²² Cfr. A.H. WINSNES, *Sigrid Undset. En studie i kristen realisme*, Oslo 1949, p. 9 (traduzione italiana di A. Motzfeldt, Morcelliana, Brescia 1952, p. 11).

²³ A.H. Winsnes, *Sigrid Undset*, cit., pp. 15 ss. e trad. cit., pp. 21 ss.

²⁴ Cfr. B. Heltoft, *Strukturgrundlag og livssyn i Sigrid Undsets romaner*, Diss., Oslo 1984, p. 61.

²⁵ Cfr. L. Bliksrud, *Natur og normer hos Sigrid Undset*, Diss., I ed. ciclostilata, Oslo 1987, pp. 202 ss.

²⁶ *Runt omkring mig ligger evigheten*, in *Ångest*, Stockholm 1916, strofe 1 e 2: «Runt omkring mig ligger evigheten, / runt omkring mig tiger du, o Gud. / Vad är stort och tomt som evigheten, / vad är tyst, förtegat såsom du, o Gud? // Runt omkring mig ljusa ödemarker, / höljda i en himmelsk stjärneskrud. / Vem är du som bor i ödemarken? / Vem är du, o stjärnevalvens brud?».

²⁷ *En främling är min vän*, in *Aftonland*, Stockholm 1953: «En främling är min vän, en som jag inte känner. / En främling långt långt borta. / För hans skull är mitt hjärta fullt av nöd. / För att han inte finns hos mig. / För att han kanske inte alls finns? // Vem är du som uppfyller mitt hjärta med din frånvaro? / Som uppfyller hela världen med din frånvaro?».

²⁸ Cfr. Å. Janzon, *Pär Lagerkvist - ljusdunklets skald*, in «Svenska Dagbladet», 12 luglio 1974.

²⁹ Cfr. I. Wizelius, *Pär Lagerkvist... han tröttnade aldrig på att fråga*, in «Dagens Nyheter», 12 luglio 1974.

³⁰ Cfr. I. Schöier, *Drabbad av Gud och övergiven. Den frånvarande guden hos Pär Lagerkvist*, in *Pär Lagerkvist 100 år. Föreläsningar och anföranden i Växjö våren 1991 utgivna av Pär Lagerkvist-Samfundet*, Växjö 1992, pp. 39 ss.

³¹ Cfr. C. Picchio, introduzione alla traduzione di una scelta di opere di Pär Lagerkvist, Club degli Editori, Milano 1968, pp. XII-XV.

³² Cfr. *Pär Lagerkvist 100 år*, cit., p. 146.

³³ *Den väg du går allena*, in *Hjärtats sånger*, Stockholm 1926, strofa 4: «Den ensamme är svagast. / Ej för han ensam är, / men för att han förnekar / det han inom sig bär. / Vår ande då den djupnar / är livets breda älv. / Den väg du går allena / för bort ifrån dig själv».

³⁴ J. MJÖBERG, *Livsproblemet hos Lagerkvist*, Stockholm 1951, p. 10.

³⁵ *Ivi*, p. 15.

³⁶ Si veda I. Wizelius, *Pär Lagerkvist*, cit.

³⁷ Cfr. I. Schöier, *Drabbad av Gud*, cit., p. 45.

³⁸ *Ivi*, p. 55.

³⁹ Si veda I. Wizelius, *Pär Lagerkvist*, cit.

UN OSPITE DELLA REALTÀ.
LA VICENDA UMANA
E L'OPERA LETTERARIA
DI PÄR LAGERKVIST

Quarant'anni fa uno scrittore e studioso svedese, cattolico, scrisse: «Una delle caratteristiche più catastrofiche della cultura moderna svedese è la spaccatura tra sapere religioso e sapere profano. Chi non ha studiato a fondo questo fatto, non può rendersi conto della profondità e delle conseguenze della scissione».

Pär Lagerkvist apparteneva sicuramente agli scrittori teologicamente poco preparati ma era da sempre affascinato dalle questioni metafisiche di fondo; era un artista solitario che negli anni Venti del secolo XX, quando scriveva i suoi primi drammi metafisici, non veniva affatto compreso. Eppure aveva un grande precursore a cui fare riferimento: August Strindberg. C'è una linea diretta che va da Strindberg a Lagerkvist e continua fino a Ingmar Bergman: tre grandi nomi della letteratura, del teatro e del cinema svedese moderno.

Pär Lagerkvist proveniva da una piccola città della Svezia meridionale, dove nacque nel 1891. Ebbe il premio Nobel nel 1951 e morì a Stoccolma nel 1974. Il suo ambiente d'infanzia era molto semplice, ma caratterizzato da pace e

tranquillità e da una religiosità popolare e contadina, un ambiente in cui non c'era posto per la cultura e per la letteratura. L'ambiente d'infanzia torna, con immagini fissate nella memoria, in quasi tutte le opere di Pär Lagerkvist, ma soprattutto nell'autobiografia *Ospite della realtà*, che è da considerare come un romanzo di formazione. Descrive, infatti, come il protagonista comincia a mano a mano a riflettere sulla vita e sulla morte, su Dio e sulla fede. Il rispetto per la fede dei famigliari si scontra in lui con la rivolta contro l'immobilità di un ambiente troppo ristretto. Cresce un senso di smarrimento e di disorientamento. L'autobiografia finisce con le parole: «Così si chiuse la sua prima giovinezza: età del dissolvimento, dell'insincerità, degli smarrimenti». Il protagonista diventa così un «ospite della realtà», un pellegrino in ricerca di una meta e di un significato dell'esistenza.

Pär Lagerkvist sentiva dunque la necessità di evadere. Nel 1913 lo troviamo a Parigi: è politicamente radicale, è darwinista. Quello che lo attira nel socialismo non è tanto la possibilità di una migliore condizione economica di vita per gli uomini ma piuttosto l'idea della fratellanza internazionale. Spera di trovare nel socialismo un sostituto della religione. Rimane però deluso: il socialismo non può aiutarlo a risolvere i problemi che lo tormentano, non più della religione tradizionale. Prima di arrivare a Parigi aveva fatto i primi passi come giornalista e scrittore. Ora viene in contatto con artisti come Picasso, Braque e Apollinaire e, influenzato da loro, propone un nuovo stile letterario: gli scrittori svedesi devono imparare dai pittori, soprattutto dai cubisti, a costruire il loro lavoro, studiarlo matematicamente, far appello all'intelletto ma anche alla fantasia. Il motivo di un'opera può ben essere vecchio ma deve essere trattato in modo moderno. Tornato in patria, Lagerkvist pubblica due manifesti: *Arte della parola e arte dell'immagine* e *Teatro moderno. Considerazioni e obiezioni*.

Lo scrittore appare in questi manifesti importanti come un precursore del modernismo svedese, nella letteratura e nel teatro, ma la maggioranza dei lettori e dei critici si inte-

ressa alla sua opera per la sua costante concentrazione sulla problematica esistenziale e la discussione religiosa in generale.

Uno dei primi drammi di Pär Lagerkvist porta il titolo *Il segreto del cielo* (1919). Si tratta di un dramma assurdo, nel quale lo scrittore rappresenta, con pessimismo, la vita dell'uomo sulla terra. Sottolinea l'isolamento dell'individuo nell'universo. Il dramma fu incluso in un'opera intitolata *Kaos*, di cui fa anche parte una raccolta di poesie dal titolo *Invece di fede*. Lagerkvist esprime in essa una certa rassegnazione: Dio è lontano, se esiste; non c'è futuro. L'uomo può però, anche se per breve tempo, godere delle bellezze della terra. Una delle poesie più belle e più note della raccolta si intitola: *È più bello quando scende la sera*:

«È più bello quando scende la sera.
Tutto l'amore che il cielo abbraccia
è raccolto in un'ombra di luce
sulla terra,
sulle case della terra.

Tutto è dolcezza, tutto carezza di mani,
e remote rive occulta il Signore.
Tutto è vicino, tutto è lontano.
Tutto vien dato
come pegno all'uomo.

Tutto è mio, e tutto mi sarà tolto,
fra breve tutto mi sarà tolto.
Alberi, nubi, il suolo che calpesto.
E vagherò –
solo senza orme»¹.

Siamo oramai negli anni Venti e un clima più ottimistico si diffonde in Europa. Anche Pär Lagerkvist ne risente. Se non arriva certo a una soluzione del suo problema principale, che è il significato della vita, comincia almeno ad accetta-

¹ La traduzione del testo di questa poesia è stata fatta da Giacomo Oreglia.

re questa vita. Il breve romanzo *Il sorriso eterno* inizia con queste parole: «C'erano una volta alcuni morti che sedevano insieme da qualche parte nel buio; dove non sapevano, forse da nessuna parte, e lì se ne stavano seduti a parlare per far passare l'eternità». Si scopre poi che a occupare la mente dei morti sono la crudeltà e l'assurdità della vita. Decidono, dunque, di andare a cercare Dio per chiedergli una spiegazione. Imponente è la schiera dei morti che cammina attraverso l'eternità per trovare Dio. Lo trovano: è un vecchio barbuto che sta segando la legna. Quasi scusandosi risponde alle loro tante domande, dicendo che ha fatto del suo meglio; su una domanda precisa dei bambini, che riguarda la creazione, risponde semplicemente che li ha creati perché era felice di farlo. I morti si commuovono di fronte a questo Dio. «Capivano», dice Lagerkvist, «che egli era come loro; soltanto, più profondo e più grande». Si sono riconciliati con la vita, come lo scrittore in questo periodo. Uno di loro dice: «Io ti riconosco, vita cara, come l'unica cosa pensabile fra tutto ciò che non si può pensare». E un altro: «La ricchezza della vita è illimitata, così grande che non riusciamo a concepirla. Possiamo forse desiderare di più?». E un terzo: «È un dovere dell'uomo essere felice». Avevano trovato la bontà, il sorriso eterno.

Ma in quest'atmosfera di riconciliazione e di rassegnazione, Pär Lagerkvist trova anche altre risposte alla sua domanda sul significato della vita. Sia ne *Il sorriso eterno* sia nella raccolta di poesie *Il cammino dell'uomo felice* trova la salvezza nel sociale, nella comunità: «Io vivo fra uomini, un uomo fra di voi».

Negli anni Trenta lo scrittore conduceva una lotta contro le potenze cattive che preannunciavano la seconda guerra mondiale. Nel 1934 fece un viaggio che, fra l'altro, lo portò in Grecia e in Palestina. Arrivato ad Atene, sentì parlare delle prime persecuzioni degli Ebrei da parte dei nazisti e vide anche, per la prima volta, gli splendidi templi dell'Acropoli. Così l'Acropoli diventa per lui un simbolo di democrazia e di umanesimo, un pugno chiuso che si alza per difendere l'umanesimo che lotta contro la barbarie. Sotto

l'impressione degli avvenimenti scrisse l'opera intitolata *Il boia*, un'immagine grottesca dell'odio razziale, della caccia di divertimenti e dell'adorazione della violenza.

Verso la fine della guerra, nel 1944, uscì *Il nano*, uno dei romanzi più importanti dello scrittore, e molto lodato dai critici. Si tratta di un libro sull'egoismo, incarnato nella figura del nano. Come *Il boia* e *Il nano*, anche *Barabba* e *La sibilla* sono concentrati intorno a un unico personaggio che prende valore simbolico. Tutti e quattro i personaggi hanno la loro esistenza nel passato ma i loro problemi esistenziali li fanno diventare individui senza tempo, eterni. Barabba è il ladrone che ha incontrato il Dio dei cristiani ma che l'ha perso di nuovo di vista. Non è però in grado di staccarsi dal ricordo di lui. Il destino di Barabba è anche quello della sibilla e di Assuero nel romanzo *La morte di Assuero* e ricorda il destino di Pär Lagerkvist, che ancora nella sua ultima raccolta di poesie, *Terra del crepuscolo*, esclama: «La mia anima è stata eletta a cercare cose lontane, nascoste, a camminare sotto le stelle». Negli anni Sessanta Pär Lagerkvist scrisse *La morte di Assuero*, *Pellegrino sul mare* e *La terra santa*, una trilogia che viene definita come «Il Libro del pellegrino». Quali sono le intenzioni dello scrittore con quest'opera? Nei suoi appunti, pubblicati postumi, troviamo queste parole: «Il pellegrino. L'uomo, il suo destino, la sua disperazione e la sua miseria – la sua nostalgia dell'irraggiungibile, il quale tuttavia infine è il più reale di tutto nel suo mondo». E ancora: «Il pellegrino deve trattare del fatto che *io* non abbia mai realmente conosciuto l'amore e Dio. Ed è per questo che egli fugge verso lo sconosciuto, il buio, per cercare... Se io sono soltanto abbastanza sincero [...] con me stesso, saprò scrivere questo libro. Allora avrà un significato. Diventerà una conclusione di *Ospite della realtà*. Prima di tutto scrivere il libro per me, non per altri».

Veniamo a conoscere Assuero già nel romanzo *La sibilla*. Infatti, egli arriva a Delfi per interrogare l'oracolo di Apollo sul proprio destino. Non riceve alcuna risposta. Viene in seguito indirizzato alla montagna sopra Delfi dove vive una vecchia pizia in una grotta, insieme con suo figlio demente.

Assuero le racconta la sua storia: viveva felice a Gerusalemme ma, il giorno della crocifissione, Gesù passò davanti alla sua casa e appoggiò la croce al muro di essa per riposarsi. Assuero lo mandò via e fu condannato a non morire mai. Cominciò a camminare di paese in paese. La sibilla ascolta con attenzione il suo racconto e si riconosce in esso: anche lei è stata maltrattata da Dio ma, come Barabba, non può rinnegarlo, lo sente in sé e intorno a sé. Assuero riceve questa risposta:

«Vedo dal tuo viso che sei maledetto da Dio e che quanto dici è vero. Si vede che non sei libero, ma legato a lui, che non ha alcuna intenzione di lasciarti. Sei legato a Dio dalla sua maledizione, così come ti avrebbe legato a lui la sua benedizione. Egli è il tuo destino. La tua anima è pervasa di lui; attraverso la sua maledizione vivi la tua vita con Dio. Lo odi, lo insulti e lo beffeggi, ma a giudicare dalle tue parole violente non ti curi d'altro al mondo che di lui, perché sei pervaso soltanto di lui, pervaso di ciò che chiami il tuo odio per Dio. Ma questo stesso odio è l'esperienza del divino.

«Può darsi che un giorno egli ti benedica invece di maledirti. Non so, può darsi che un giorno tu gli conceda di appoggiare il capo al muro della tua casa e può darsi che no, non posso prevederlo; ma qualunque cosa farai, il tuo destino sarà legato a Dio per sempre, la tua anima sarà pervasa di Dio per sempre. Tu vuoi che io guardi nel futuro. Non posso farlo. Ma so abbastanza della vita degli uomini, e il mio sguardo s'inoltra tanto lontano sulla strada che s'apre dinanzi a essi, che posso senz'altro dire che non riusciranno mai a sfuggire alla maledizione e alla benedizione che Dio invia loro. Qualunque cosa facciano e pensino, qualunque cosa credano, il loro destino sarà legato a Dio»².

In questa risposta della pizia di Delfi ad Assuero troviamo la posizione di Pär Lagerkvist. C'è in essa la sua rassegnazione e disperazione, di lui che si è autodefinito «un credente senza fede», «un ateo religioso». Ritroviamo Assuero

² La traduzione è di Attilio Veraldi.

nel primo volume della trilogia, in un ospizio di pellegrini diretti alla Terra Santa. Lì viene a conoscere un uomo, Tobias, accompagnato da un cane, e una donna, Diana, che accusa Tobias di averla una volta violentata e di essere lui la causa della sua vita dissoluta. Tobias racconta ad Assuero di voler recarsi in Terra Santa perché l'ha promesso di fronte a una donna con le stigmate che aveva trovato per caso, morta, in un villaggio abbandonato per la peste. Il cane che l'accompagna era stato suo. I tre, Assuero, Tobias e Diana, decidono di partire per conto loro verso la Terra Santa. Diana muore durante il cammino; i due uomini giungono sul porto quando la nave dei pellegrini è già salpata. Tobias, a questo punto, si mette d'accordo con dei malviventi che promettono di portarlo alla meta dietro un compenso molto alto. Assuero, invece, viene accolto in un convento e là muore, assistito da un frate.

Nell'ultima parte del romanzo è, dunque, protagonista Assuero. Morente, dal suo letto nella bianca, nuda stanzetta del convento, rivolge parole solenni a Dio:

«Perché mi costringi a pensare continuamente a te. A te, mentre passavi in quella via, trascinando la tua croce. Io abitavo là, spettacoli simili ne ho veduti tanti, fin da bambino. Perché, quindi, avrei dovuto essere colpito in modo particolare, quando sei passato tu? Quando quasi quotidianamente, davanti alla casa dove abiti, sfilano coloro che si trascinano una croce, come si fa ad accorgersi che uno fra quelli è il figlio di Dio? Come puoi pretenderlo? Pretendi troppo. Tu sei troppo spietato, con me, con le tue esigenze.

«E credi di essere unico con il tuo destino, la tua sofferenza, la tua crocifissione, invece non sei che uno fra i tanti di un'infinita schiera. Sì, l'umanità intera è crocifissa come te, l'uomo è crocifisso, ma soltanto tu sei colui al quale gli esseri umani alzano gli occhi quando pensano al loro destino, al loro dolore e al modo con cui vengono sacrificati, ed è per questa ragione che ti chiamano il Figlio dell'Uomo. L'ho compreso, ho finito col rendermene conto; col rendermi conto che l'uomo giace abbandonato sul suo letto di dolore in un mondo deserto, abbandonato e immolato, su uno stra-

to di paglia, segnato dalle tue stesse ferite; che la sofferenza e il sacrificio sono sparsi su tutta la terra e attraverso tutti i tempi, sebbene tu soltanto sia chiamato il Crocifisso, l'unico fra tutti coloro che hanno subito lo stesso supplizio; ed è a te che si pensa, quando si pensa al dolore, all'angoscia e all'ingiustizia, come se non esistesse altro dolore se non il tuo, altra ingiustizia all'infuori di quella compiuta contro di te.

«Ma chi ha lasciato che ti crocifiggevano, chi ti destinò a soffrire e a morire? Chi sacrificò te – che chiamava suo figlio, che ti ha fatto credere di esserlo? Chi ha preteso questo sacrificio, come già ne aveva voluti tanti altri, il sacrificio superiore a tutti gli altri, che non sarebbe stato mai più dimenticato, il sacrificio dell'eletto in persona? Chi sacrificò il Figlio dell'Uomo?»

«Tu devi saperlo, conoscere chi egli è, poiché ti ostini a chiamarlo tuo padre, quantunque lui non si sia mai occupato di te, non ti abbia mai dimostrato d'amarti, ti abbia lasciato pendere dalla croce mentre tu gli gridavi, dal fondo della tua disperazione: "Perché mi hai abbandonato?". Hai dimenticato come ti ha abbandonato?»

«Lui sacrifica uomini, esige continuamente sacrifici, sacrifici umani, crocifissioni! Ecco com'è, se vuoi darmi retta. Io lo so, io, che mi sono trascinato la sua maledizione attraverso i tempi, me la sono portata dietro come tu hai trascinato la tua croce, ma da molto più tempo di te. La maledizione che mi ha marchiato nemico di Dio, colui che nega, colui che odia, colui che a Dio si ribella. Poiché lui mi ha maledetto, non tu. Lo so, infine l'ho capito: tu non facevi che pronunciare le parole che lui ti ispirava. Lui possedeva il potere e la vendetta. Tu, che potere avevi? Eri anche tu povero essere derelitto, sacrificato, tradito. Ora lo capisco, che tu eri mio fratello. Colui che pronunciò la maledizione sulla mia testa era proprio mio fratello e anche lui un infelice, anche lui un maledetto.

«Capisco tutto, adesso, perché ho lacerato il velo che celava il santo dei santi e ho veduto chi egli è. E finalmente ha perduto il suo potere su di me. Finalmente l'ho vinto, finalmente ho trionfato su Dio!

«E mi sono scosso la maledizione dalle spalle, da solo mi sono liberato del mio destino, l'ho superato. Non col tuo aiuto, né con l'aiuto di alcuno, soltanto con le mie proprie forze. Mi sono redento. Da solo. Ho vinto Iddio.

«Per questo sto qui, ascoltando la morte avvicinarsi, la buona, misericordiosa morte che bramo da tanto tempo.

«Ora la sento venire nella sua grande misericordia, come sorella della vita, lei, che simulava di non conoscermi, ora mi accarezza la fronte con la sua mano fresca, la sola che mi può consolare e darmi la pace. Da tanto tempo nessuno mi accarezzava, ma non ho mai desiderato nessuna mano come ho desiderato la sua. Ora so che non ti allontanerai, che mi rimarrai vicina fino al momento in cui mi porterai nel tuo regno, nella tua Terra Santa»³.

Ecco Pär Lagerkvist stesso che vuole credere in un Dio che è il bene e che non permette il male. Un Dio che è diverso da quel Dio che la Bibbia e la Chiesa presentano. Nel suo libro di appunti scrive: «Io sono colui che non ha permesso a Dio di appoggiare la sua testa alla mia casa». E ancora: «Assuero è il nichilista in me». E ancora: «Assuero muore, poiché il nichilismo che egli rappresenta (il mio nichilismo) deve sparire, in modo che gli uomini diventino "credenti", attratti da quella religiosità di cui io sogno – oltre le religioni. Questo è il significato della sua morte... La morte di Assuero significa, dunque, il superamento del mio nichilismo e di quello del nostro tempo e il risveglio di una nuova religiosità, una visione del futuro forse – [...] la religione è qualcosa che soprattutto appartiene al futuro». E infine: «Assuero ha come me vissuto varie epoche, è legato al passato [...]. Ma quando ora viene messo di fronte all'irreligiosità del tempo moderno, la trova vuota e povera [...]. Capisce che Dio è qualcosa di completamente diverso da quello che lui si è immaginato [...] e ha nostalgia di questo (e la povertà della sua propria vita gli appare più evidente che mai prima).

³ La traduzione è di Clemente Giannini.

«La morte di Assuero indicherebbe allora la mia propria liberazione dalla maledizione della religione [...]. E diventerebbe la mia “professione di fede”, il mio testamento».

Assuero ha capito che Cristo è suo fratello, che è anche lui un infelice, un maledetto. Ha riconosciuto Dio, l'ha visto e ora può morire.

Nel secondo volume della trilogia, *Pellegrino sul mare*, ritroviamo Tobias in mare; viene presentato l'equipaggio del battello, di cui fa parte Giovanni. Giovanni salva la vita a Tobias in una situazione critica e, dopo, i due si sdraiano in coperta nella notte tiepida, sotto le stelle. Giovanni racconta la sua vita, la sua storia di spretato. Un giorno era venuta a confessarsi, nella sua piccola chiesa, una signora appartenente all'alta società della città. Aveva parlato del suo amore bruciante ma proibito per un uomo giovane dai sentimenti nobili; portava sempre il suo ritratto con sé, chiuso in un medaglione. La donna tornò a confessarsi altre volte e alla fine, una sera, Giovanni fu travolto dalla passione per lei e la seguì a casa. Dopo una prima notte d'amore, i due avevano continuato a incontrarsi, finché la loro relazione fu scoperta e Giovanni fu costretto a lasciare la sua città. Quando Giovanni ebbe finito il suo racconto, mostrò a Tobias il medaglione che aveva sottratto alla donna l'ultima notte che erano stati insieme. Era vuoto come lo era sempre stato; il giovane dai sentimenti nobili era un'invenzione della donna.

Diversi critici si sono fermati di fronte al significato simbolico del medaglione vuoto. Uno lo vede come «segno dell'amore nel mondo dei sensi, il mondo dove noi uomini non possiamo mai diventare altro che sostituti del simbolo. Allo stesso modo la fede: essa è sacra, severa e inviolabile, sebbene il suo oggetto sia del tutto incomprensibile, forse inesistente». «Il medaglione vuoto», sottolinea un altro critico, «è per Giovanni soltanto una prova che l'uomo che la donna amava [...] non è mai esistito. Ma l'amore sembra essere esistito».

«Il viaggio c'è sempre, anche se il fine non c'è [...]; l'aspirazione esiste, anche senza progetto».

Il medaglione vuoto è la traccia, scolorita, di un sogno che può andare in frantumi. L'uomo può, come Tobias, rallegrarsi del mare, anche se il fine estremo del viaggio sarà sempre sospeso nell'ignoto. Lui è comunque in via. La Terra Santa vive nel suo cuore. Il pellegrino non cessa mai di essere pellegrino.

Dopo il racconto di Giovanni viene inquadrato Tobias che sta meditando mentre la nave procede senza meta:

«Meditava su ciò che vi è di più alto, di più sacro nella vita, cercando di vederci chiaro. Si diceva che si tratta forse soltanto di un sogno, che si dissolve al contatto della realtà, perché non sopporta il risveglio. Ma che tuttavia ha una sua realtà. Come esiste l'amore perfetto sulla terra, come esiste una Terra Santa, anche se noi non possiamo raggiungerla. Forse la nostra vita sulla terra è soltanto un viaggio verso quella meta. Siamo soltanto dei pellegrini sul mare.

«Ma il mare non è tutto, non è possibile che lo sia. Vi deve pur essere una sponda, dall'altra parte, deve esistere una terra oltre i grandi deserti spazi e le grandi profondità, indifferenti a tutto: una terra che non possiamo raggiungere, verso la quale, nonostante tutto, continuiamo a dirigerci.

«Pensò a Giovanni, a come aveva custodito quel medaglione, e come ne aveva avuto cura, senza mai separarsene, nascondendolo sul petto, sebbene fosse vuoto. E anche se avesse contenuto l'immagine di un altro, Giovanni lo avrebbe sempre portato su di sé, come lei se l'era sempre tenuto sul petto, accanto al cuore.

«Quanto valore doveva dargli, doveva essere una cosa indispensabile. Sebbene fosse vuoto.

«A tutte queste cose pensava Tobias, le mani giunte sul petto, lo sguardo rivolto alle stelle radiose, mentre il veliero avanzava impercettibilmente, scivolando sul mare infinito, alla deriva senza meta»⁴.

E la pace scende sulla nave, su Giovanni e Tobias, quella pace che solo il mare può dare; il Mare Santo che è qualcosa di più concreto della Terra Santa; quel mare che, se-

⁴ La traduzione è di Clemente Giannini.

condo Giovanni, può renderti «saggio, se vuoi diventarlo, ti può insegnare a vivere».

L'ultima parte della trilogia, *La terra santa*, è la più difficile da interpretare per l'intrecciarsi di simboli non sempre chiari. Il luogo dove Giovanni, oramai cieco, e Tobias vengono sbarcati è una landa brulla cosparsa di rovine di templi antichi e abitata da pastori e dai loro greggi. Un giorno scende una donna dalle montagne alla landa e parla con Giovanni; lo priva del suo medaglione e lui può morire in pace. Il medaglione viene dato a Tobias. Tobias, il pellegrino, riprende il suo cammino verso le montagne, incontra le tre croci del Golgota e si disseta a una fonte. Entra in una chiesa e si ferma di fronte a una Madonna scolorita; le confida il suo segreto: era diventato bandito in seguito al suicidio della donna che aveva amato; la donna si era tolta la vita dopo un aborto a cui era stata costretta. Ora la donna, che una volta amava, riappare e cammina accanto a Tobias. Durante un breve riposo, lo priva del medaglione e anche Tobias, come prima Giovanni, muore sereno.

Qual è il messaggio di Pär Lagerkvist in questo romanzo?

Un critico italiano, Enrico Tiozzo, scrive deluso: «Dopo tanti dubbi, dopo tante lotte, il poeta non sa che offrire la ricetta di un abbandono sereno alla morte, nella speranza di essere accolto da quel Dio inaccessibile e infinitamente buono nel quale pretende di voler credere. Pretende, perché la fede vera non è mai stata né mai sarà del poeta. Chi per tutta una vita ha dubitato, non può a un tratto credere. Ma non importa. Al di là del mare tempestoso della vita, al di là delle cocenti delusioni, delle terre sante che altro non sono se non le anticamere della morte, deve ben esistere qualcos'altro, e a questa speranza il poeta (Assuero, Giovanni, Tobias) si abbandona fiducioso».

Tutte le opere di Pär Lagerkvist, da quelle giovanili agli ultimi romanzi, testimoniano della sua lotta con le questioni esistenziali, con l'immagine di Dio, con la fede. Contro il senso di abbandono e di estraneità, contro la ricerca di un si-

gnificato della vita e contro la nostalgia della Terra Santa, egli mette sempre la fede solida senza complicazioni e la pace della casa paterna, dell'infanzia, una pace che non è più sua:

«Chi è passato davanti alla casa della mia infanzia
soffiandoci,
chi è passato nella profonda notte dell'infanzia,
che non ha ancora delle stelle.
Con il suo dito fece un segno sul vetro,
sul vetro appannato,
con la parte soffice del suo dito,
e continuò nei suoi pensieri,
lasciandomi abbandonato
per sempre».

(Terra del crepuscolo)

Pär Lagerkvist riassume le sue aspirazioni e le sue delusioni in un'altra poesia di *Terra del crepuscolo*:

«Volevo sapere
ma potevo solo chiedere,
volevo luce
ma potevo solo bruciare.
Chiedevo l'inaudito
e potevo solo vivere.
Mi lamentavo.
Ma nessuno capiva cosa volevo dire».

* * *

*Three unpublished letters by Henrik Ibsen
about the first performances of 'Et dukkehjem' in Italy*

THE STUDIES of the reception of Ibsen in Europe have been thoroughly conducted and have given extensive and rather good results. This applies to a certain extent also to Italy,¹ where, however, it is still possible to come across letters written by Ibsen, which are either completely unknown or only partly known but without a known location. I have had the privilege to find three almost unknown letters, which all, directly or indirectly, are related to the play *A Doll's House* – *Et dukkehjem*. Two of them are unpublished while the third is printed uncommented in a publication that is very difficult to find. The letters show the great attention that Ibsen paid to the play's not always straight path to the Italian theatres and how the dramatic critics reacted to the play. They also allow a completion of another aspect, i.e. of the circumstances around the first performances – the ones in Turin and Milan.

Et dukkehjem came to Italy relatively late. Well known is the performance that was staged in Milan in 1891, in which Eleonora Duse played the principal part. 'The rise of Ibsen's success in Italy and its continuation remains indissolubly bound to Duse's name: she is the one to thank for the first performance of *Et dukkehjem*', Andrea Camilleri writes in *Enciclopedia dello Spettacolo*.² I will get back to this performance, which however was not the first one. The Italian première took place at Teatro Gerbino in Turin on 15 February 1889. The principal part was at this occasion played by the highly appreciated actress Emilia Aliprandi (c. 1856–1903), who was married to the equally brilliant actor Vittorio Pieri.³ Emilia Aliprandi Pieri was thus the first actress to play the role of Nora in Italy.

The expectations of the first performance in Turin were great, partly due to the play itself, which was to be considered as something completely new, partly due to the type of woman that Nora represented, and

partly due to the talent of Emilia Aliprandi Pieri.⁴ Concerning the last point everyone agreed: it was excellent acting. About the first point, the local newspaper wrote that it was a good work but not without shortages. Regarding the second point, there was a reaction mainly against the ending of the play (the original ending). It was considered being *astruso* ('odd', 'strange') and the audience *ha fatto viso arcigno* ('pulled an ugly face').

The first performance of *Et dukkehjem* was not a success. The magazine *Gazzetta dei teatri* a few days after the première praises Emilia Aliprandi Pieri, but writes about the drama that 'it will hardly remain within the living repertoire of today'.⁵ Cicco e Cola write in *Illustrazione italiana*⁶ that the play has been very popular in the Norwegian capital but 'it seems as if the audience of Turin does not share its taste'. The play is not further mentioned, but as early as 21 February it is reported in *Gazzetta Piemontese* that the theatrical company Vitaliani – the company that had played *Et dukkehjem* – was ready for the première of another play.⁷

At the performances in Turin a translation made by Pietro Galletti⁸ was used; it was later published.⁹ The translation, which is made from an already existing German translation, is not particularly well-made: it includes quite a few direct mistakes and its Italian can hardly be considered as elegant. Its shortages may possibly have contributed to the fact that the interest in the first performance of *Et dukkehjem* in Italy got as limited as it was.

Still, in the early 1890s it was difficult to raise an interest for *Et dukkehjem*¹⁰, also in Rome, while the following play by Ibsen, *Ghosts* – *Genangere*, generally had great success in Rome as in other parts of Italy.¹¹

But let me now return to the three newly found letters, which I intend to introduce in chronological order. The first is addressed to Alfredo Mazza and dated Roma 11/1/1885. The letter is privately owned¹² and is not previously published. Its text reads as follows:

Roma, den 11. januar 1885.

Højstærede herr Mazza!

Tillad mig herved at frembære min varmeste tak for
Deres venlige opsats i 'Gaz: d'Italia'.

Når jeg endnu ikke har gengældt Deres besøg og personlig
overbragt min taksigelse, så er grunden den, at jeg gerne

vilde samtidigt kunne overrække det exemplar af 'Vildanden',
som jeg har lovet Dem.

Men et sådant er jeg ikke her for øjeblikket i besiddelse af.
Jeg har derfor måttet forskrive bogen fra København, og venter den
en af de nærmeste dage.

Samtidigt med disse linjer sender jeg Dem et norsk blad,
hvor Deres indledning til oversættelsen af 'Et dukkehjem' omtales.
Deres hengivne og takskyldige

Henrik Ibsen.¹³

Alfredo Mazza was a lawyer and did as such supervise the water system and canals in Milan, according to what his daughter has told the owner of this letter.¹⁴ A trip to Norway raised his interest in the culture and literature of this country. He learnt Norwegian in order to be able to read and translate the work of Ibsen.

In the letter Ibsen thanks Alfredo Mazza for an article (opsats) written by him as an introduction to a translation of *Et dukkehjem* that he had published in the Roman newspaper *Gazzetta d'Italia*. The introduction is titled: '*La Casa della Bambola. Damma in tre atti di Enrico Ibsen. Traduzione dall'originale norvegese di Alfredo Mazza*'; it was published on 26 December 1884. (The introduction and the translation are mentioned with interest by the signature H. B. in the Norwegian newspaper *Dagbladet*, 3, 1885. It must be this newspaper that Ibsen alludes to – et norsk blad – in his letter to Mazza.)

As one may expect, Mazza was in his introduction very positive towards the Norwegian writer. Henrik Ibsen is to drama, he says, what Johan Sverdrup is to politics: 'They represent the two poles around which the Scandinavian world circles today'. – Concerning *Et dukkehjem*, it is a 'mirabile creazione dell'ingegno umano' ('a wonderful creation by the human genius'). However, in order to understand the play in the right way, the Italians must liberate themselves from the false prejudices that they have gained from the French dramatic literature. The story is very simple, but 'every scene is refreshed by a wonderful *drammaticità*, that throughout the play keeps the interest alive'.

As we have seen, Alfredo Mazza translated *Et dukkehjem* from Norwegian to Italian. Ibsen confirms this information in a letter written to his

publisher Frederik Hegel, dated Roma 11/2/1885, in which he mentions him as ‘min italienske biograf og oversætter Alfredo Mazza, som har leveret en fortrinlig oversættelse af *Et dukkehjem*.’¹⁵ Also Ibsen’s Norwegian biographer, Halvdan Koht, mentions a translation of *Et dukkehjem* in Italian as early as 1884, and must then have referred to the one made by Mazza.¹⁶ But where is this translation?

Gazzetta d’Italia of 1–2 January 1885 mentions *Et dukkehjem* together with other plays that are to be published as serials in that year. The translator is here called Alfredo Marru. On 3 January we meet him again, but this time under his real name: Alfredo Mazza. Afterwards both *Et dukkehjem* and Alfredo Mazza disappear from the columns of the newspaper, where we instead find works by F. Deriège, Ty. Dostoevsky, Vittorio Ducange and Eugène Sue, who are introduced together with their works.

We have all reason to suspect that Alfredo Mazza’s translation of Ibsen’s *Et dukkehjem* was never printed. The question appears again in another letter from Ibsen to Alfredo Mazza dated München 7/11/1888. This letter is also privately owned¹⁷ and previously unpublished. It reads as follows:

München, den 7. November 1888.

Kære herr Mazza,

De vil godhedsfuldt undskylde at jeg først idag besvarer Deres to venlige breve. Jeg er nemlig i denne tid beskæftiget med udgivelsen af et nyt skuespil og har af den grund foreløbig måttet indstille enhver brevskrivning.

Hvad nu sagen selv angår, nemlig en formel autorisation til at lade opføre Deres oversættelse af ‘*Et dukkehjem*’, så kan jeg kun henholde mig til mit brev til dr. Meyer, hvilket han jo har meddelt Dem. Kan den der antydede udvej ikke benyttes, så véd jeg ikke at påvise nogen anden.

At jeg, efter at have ventet forgæves i 4–5 år på at Deres oversættelse skulde blive brugt på teatret, [vil De sikkerlig selv finde] afsluttede kontrakten med sig. Galletti, vil De sikkerlig selv finde ganske naturligt.

Og at jeg, efter at have forpligtet mig lige over for ham, ikke tør indlade mig på at meddele nogen lignende autorisation til nogen anden oversætter er en indlysende sag. Sådant vilde nemlig stride imod bestemmelserne i den med sig. Galletti truffne og af mig underskrevne overenskomst.

Særdeles kært skulde det imidlertid være mig om De kunde komme til enighed med sig. Galletti, således at han benytter Deres oversættelse.

Med beklagelse over den vending, sagen, uden skyld fra min side, har taget, og med håb og ønske om at det må lykkes Dem at få vanskelighederne løste på en tilfredsstillende måde tegner jeg mig Deres hengivne og forbundne

Henrik Ibsen.¹⁸

Thus, Mazza asks Ibsen for a formal authorisation in order to be able to offer the theatres his translation of *Et dukkehjem*. Ibsen's reply is a polite but determined rejection with reference to what he had already told Dr Ernst Meyer¹⁹, who evidently had already presented the wishes of Mazza. In his reply to Meyer, that was dated 29/9/1888²⁰, Ibsen had not fully managed to hide a certain irritation over Mazza's way of handling his interests: 'At vente forgæves det ene år efter det andet på at herr Mazzas oversættelse skulde udkomme i trykken eller blive opført, kunde jeg naturligvis ikke være tjent med. Havde herr Mazza forstået at gribe sagen an på den rette måde, burde han for længe siden have kunnet bringe stykket til opførelse.'²¹ The tone in this letter to Mazza, here presented for the first time, is friendlier and Ibsen does even exhort the addressee to try to persuade Pietro Galletti to replace his own translation based on the German translation, that evidently was used at the performances in Turin, with the one made by Mazza!

An interesting detail in the letter to Meyer is the statement that Alfredo Mazza's translation of *Et dukkehjem* was still not printed in September 1888. The introduction in *Gazzetta d'Italia* was thus, for some reason, not followed by his translation.

The third letter that I want to present is also connected to *Et dukkehjem*. In June 1999 I unexpectedly visited Mineo, a small town in the central part of Sicily, a few hours by bus from Catania. Mineo is known as the place of residence of Luigi Capuana.²² In the library, which is named after him, Biblioteca Comunale L. Capuana, I got by chance a letter in my hand, which script immediately caught my interest: it was a letter from Henrik Ibsen to Luigi Capuana and it was about *Et dukkehjem*. The autograph holds the number 4263 and it is one of those letters, which Øyvind Anker in his collection calls 'minusbrev' – lost letters.²³ It reads as follows:

München, den 22. januar 1891.

Hochverehrter Herr!

Ich muss darauf bestehen, dass der ursprüngliche Schluss meines Schauspieles bei der Aufführung nicht geändert wird. Gerade des Schlusses wegen ist das ganze Stück geschrieben. Das italienische Publicum ist hochintellige[n]t und feinfühlig. Die Italiener werden schon meine Intentionen verstehen!

Ihr ganz ergebener

Henrik Ibsen.²⁴

Luigi Capuana was by the time he received the letter from Ibsen very interested in the Norwegian author and he was at that time preparing a translation of *Et dukkehjem*, which was first published as a serial in the Roman magazine *Carro di Tespi*²⁵, and later, in 1894, as a book by the publisher Kantorowicz in Milan.²⁶ Capuana does not start from the original Norwegian text either, but bases his translation on count Maurycy (Maurice) Prozor's French translation, which was printed in Paris 1889.²⁷

The Mineo-letter brings us back to the old but always topical discussion about the ending of the play. In an open letter, Capuana writes to the editor-in-chief of *Carro di Tespi*, the Neapolitan Edoardo Boutet (pseud. Caramba)²⁸: 'The unravelling of the story is without doubt slightly strange for us Italians and a test-scene is needed to allow us to determine whether or not also the theatrical effects of it appear weakened'.²⁹

Ever since the end of the eighteen eighties, when *Et dukkehjem* had its great breakthrough in Europe, it had been discussed from north to south. People took part in the 'Nora-polemics', talked about 'norism'. In a letter dated Roma 13/3/1884, Ibsen told bogholder August Larsen that also the princess of Wales had already ordered a copy of the book. Halvdan Koht concludes: 'Med dette stykket vart Ibsen verds-diktaren.'³⁰ The contemporary opinions about the play varied, but in general it seems as if the critics were rather positive about it – or played (carefully) a waiting game towards it – while the theatre audience often reacted negatively. Many critics separate form and content in their reviews. Let us begin with a few Nordic examples.

The Swedish speaking Finlander Valfrid Vasenius starts out from a purely aesthetical perspective and concludes that it is 'a sterling, perfect work of art' and that it 'considered as such, gives us an image of life, drawn with moving truth and consequence'. As regards the content, he concludes his analysis with the thought that if Helmer's kindred spirits are as many as stated, 'it only shows that we still need many such warning cries as "Et dukkehjem"'.³¹ The Swede Lawrence Heap Åberg, who is most interested in the thesis of the play, holds that Nora has acted in a completely faultless way and that she under the circumstances even had the duty to leave her children: 'Anyway, what is most important for a child does not consist in that it is brought up by the ones who have given it life, but in that it is brought up well, may it be done by parents or other persons'.³²

As an example of the critics who carefully played a waiting game, I want to mention a third Scandinavian: Herman Bang.³³ Shall one sacrifice the truth or shall one out of consideration for the children accept an abominable agreement? Ibsen lets Nora go away. But Bang underlines that he has hereby not solved the problem or answered the question: '*Et dukkehjem* is a great Spørgsmaal³⁴, that has tempted many into the great 'Nora-polemics'.

As to the reaction of the Scandinavian audience to Ibsen's play, it can be interesting to listen to Maurice Prozor's opinion stated in the introduction to the French translation of *Et dukkehjem* (1889): 'Ce qui a choqué plus d'un, c'est la portée morale de l'oeuvre et non son fondement psychique et l'action dramatique qui en découle.' Finally, Prozor expresses his own admiration for the discussed play: 'Quoi qu'on puisse penser de sa doctrine, on ne niera point qu'une oeuvre comme *Maison de Poupée* représente une idée profondément conçue, exposée avec force, dramatisée avec un art incontestable.'

Prozor's dream of seeing the theatric piece staged in Paris became real in 1894, when it was played at the Vaudeville Theatre with Mme. Réjane as Nora. In an open letter to *Aftenposten* dated Paris 24/4/1894, the reactions of the audience are depicted as follows: 'Dramaet vilde blive almindelig anerkjendt som et Arbejde af høit Værd, hvis det, istedetfor at afsluttes med Noras Flugt, endte med en Forsoning, der var skikket til at berolige følsomme Sjele.'³⁵

The liveliest discussion about *Et dukkehjem* and its moral message was however raised in Germany. The situation there has a particular interest to us, since it had a continuation in Italy and has a direct connection to the Mineo-letter.

In 1880, as is well known, the German actress Hedwig Niemann-Raabe was to make a tour to Flensburg and Berlin, among other places. Ibsen's *Nora oder Ein Puppenheim* was on the programme. Niemann-Raabe had refused to take part in the play if the ending was not changed and Ibsen had been forced to accept this, since at that time there was no treaty concerning author's rights between Norway and Germany. When the Danish newspaper *Nationaltidend*' after the performance in Flensburg stated that the ending had been changed at the request of Ibsen himself he spoke out and called the statement 'aldeles uefterretteligt'.³⁶ He had, on top of that, shortly afterwards been informed by his translator and impresario in Berlin, Wilhelm Lange, that he had reasons to fear that a new translation would be preferred by many theatres in northern Germany. In order to prevent such a possibility, Ibsen finally decided to draft a modification, in which Nora chooses to stay with her children. However, he himself considered this solution as 'en barbarisk voldshandling imod stykket' and he adds: 'Det er altså aldeles imod mit ønske, når der göres brug af den.'³⁷ The day after, the 18 February, Ibsen wrote a letter to Heinrich Laube in Vienna in which he again touches upon the question of the ending of the drama. It reads: 'Den ændrede slutning har jeg affattet ikke af overbevisning, men kun efter ønske af en nordtysk impresario [i.e. Wilhelm Lange] og en skuespillerinde, der vil gå på turné i Nordtyskland som Nora [i.e. Hedwig Niemann-Raabe] [...] Jeg henstiller til Dem ikke at tage hensyn til ændringen, men fremføre stykket for publikum i den oprindelige form.'³⁸

Among the people present at the performance at the Residenztheater in Berlin on 21 November 1880 was Georg Brandes. His presentation of it was extremely negative³⁹ and his disappointment did not least concern the change of the ending: 'saa brød Mishaget – og denne Gang med fuld Ret – atter ud over den af Laube(!) fordrede skrækkelige Omændring af Slutningen'.⁴⁰ Equally negative towards the new ending of the play was Karl Frenzel in *Deutsche Rundschau*: 'Die sentimentale Änderung des Schlusses, die auf der Bühne beliebt war – die Wärterin führt die Kinder

herein und bei ihrem Anblick entschliesst sich Nora zum Bleiben –, streitet mit der Absicht des Dichters, mit der ganzen Führung des Schauspiels und mildert seine Unerquicklichkeit doch nicht'.⁴¹ Fortunately, the German theatres did later go back to play *Et dukkehjem* with the original ending unchanged.

So far Germany. Also in Italy prevailed a certain anxiety of the audience's reactions to *Et dukkehjem*, and in particular to its ending. We have already read Capuana's short reply in the open letter to Edoard Boutet. The letter is dated 23 January 1891, thus before the first performance in Milan. Ibsen had the day before written the letter, that is now in Mineo, to Capuana in which he objected with determination to the changing of the ending of the drama: the Italian audience is 'hochintelligent und feinfühlig. Die Italiener werden schon meine Intentionen verstehen!' On 23 January, he also wrote to Prozor and expressed his regrets that Capuana had caused the Russian diplomat trouble by asking for his help to re-elaborate the ending of the play for the Italian theatres – with reference to what had happened in Germany. We read in the letter:

[...] jeg tror herr Capuana tager fejl når han frygter for at den italienske publik ikke skulde være i stand til at forstå eller godkende mit arbejde dersom det føres frem på teatret i sin oprindelige skikkelse. I alle fald bør dette forsøges. Viser det sig da virkelig at det aldeles ikke går, så får herr Capuana på egen hånd benytte Deres redaktion af slutningen, men uden at et sådant skridt af mig formelt godkendes eller autoriseres.

Jeg har i mit brev till herr Capuana, hvilket afgik herfra igår, i kort-hed udtalt mig om sagen, og jeg håber at han lader sine betænkeligheder fare indtil han gennem erfaring har fåt bekræftelse på at de virkelig er grundede.⁴²

It has often been taken for granted that it was Eleonora Duse, who played Nora, who wanted to have the ending changed⁴³ following the German pattern – and that Capuana on top of his own worries also wanted to do as she wished. An Italian researcher, Cesare Molinari, states on the other hand that while the German actress Hedwig Niemann-Raabe insisted on having the ending changed, Eleonora Duse at any rate wanted to keep it unchanged and she prevented the translator (Capuana)

to 'modificare la conclusione del dramma.'⁴⁴ The same researcher holds however that Capuana's worries were justified: Eleonora Duse could not help that the audience of the first performance reacted to the ending with 'mormorii di protesta' ('protesting mumbling').

Capuana himself returns to his worries and to Ibsen's reply in the introduction to the printed edition of the translation of *Et dukkehjem* (1894). No changes were made and 'it has been shown how well-founded my doubt was'. Further on he writes: 'The Nora-character becomes a very peculiar exception to us, when she chooses to leave her husband and children in order to, by her own experience, try to find a pure and correct understanding of life and the great human problems without caring about people's reactions and what the books preach. In that moment we are shaken, perplexed by this fantastic Scandinavian, who is so different from us: but maybe she makes us think because of that.' Capuana considers Nora to be one of the soundest creations of modern theatre and the play to be Ibsen's most 'theatrical' work.⁴⁵ The adjective 'theatrical' has of course a positive signification in this case.

The première in Milan took place at Teatro dei Filodrammatici on 9 February 1891 with the theatrical company of Eleonora Duse. The protagonist, who must probably be considered as the prime interpreter of Ibsen's plays at the Italian theatres, was praised by both the audience and the dramatic critics. The reviewer of the Milanese magazine *Gazzetta dei teatri* writes: 'La Duse has left and with her the great and sublime direction, peculiarity, magic of art.'⁴⁶ – Halvdan Koht expresses his appreciation of Mrs. Duse with the words: '[...] ingen var det kanskje som vann slik verds-siger for han [Ibsen] som den italienske skodespelaren Eleonora Duse [...] Han kunne ikkje funni ein betre tolk for det han djupast hadde tenkt.'⁴⁷ Ibsen himself had the same opinion after having seen her acting in Vienna.

It was also an expectant audience that filled Teatro dei Filodrammatici in Milan on the day of the first performance. It was a select group of people who wanted to 'move' in society but who did not fully understand Ibsen's play. E.A. Butti humorously describes their reactions and discussions.⁴⁸

Several literary and dramatic critics were at any rate sceptical about the Nordic tendency literature, such as they met it in Ibsen. The already

mentioned Edoardo Boutet replies to Capuana's open letter after the première of *Et dukkehjem*.⁴⁹ When an author, like Ibsen, does not have the ability to let his characters spontaneously, with their way of life, demonstrate his point, only a theorem remains, no living persons. The author remains, who through his characters discuss with his opponents. 'E questo non é il teatro', Boutet (Caramba) states. 'E, più esattamente, non é l'arte.' And he closes his review with the words: 'Alla Duse si debbono gli applausi e le chiamate al proscenio, ma la commedia non piacqué.' ('La Duse deserves the applause and to be called before the curtain but the play was disliked.')

A similar opinion is expressed by the signature Doctor Veritas, alias Luigi Fortis, in a feigned conversation between him and a visitor,⁵⁰ in which we can find opinions like the following: 'a very peculiar work that seems to resemble 'un trattato di filosofia' written for the stage'; 'This author has one single aim – to show that he is disappointed with the world [...]'. The conclusion of this review of *Et dukkehjem* states that 'life and society are much better than they seem through the melancholic and astounding Norwegian author's philosophical-dramatic symbolism'.

O. Cenacchi, in *La Tavola Rotonda*⁵¹ is on the same track. He holds that Ibsen appears too much as philosopher and moralist and too little as artist. Therefore, his literary works get too polemical and are more like propaganda: there is more fight than art in them. But Ibsen is only in the beginning of his authorship, Cenacchi underlines.

Let me quote a final example of a negative critic's opinion of *Et dukkehjem*. The Neapolitan journalist G. M. Scalingo writes: 'What Ibsen is missing, [...], is the aesthetical power. [...] His temper is too wild, his argument is too obtrusive, his passions are too dry [...], Ibsen's characters lack humanness; they lack a resoluteness that can transform them into persons; they do not have enough of the psychological intensity that [...] makes their emotions living.'⁵²

The critics who have a negative opinion of *Et dukkehjem*, and of Ibsen's work in general, most often admit that this is due to their own inability to understand the manners and customs, and the literary tradition that they are based on. Ibsen's art is founded in a civilisation which is too different from the South European. But there are certainly critics who are very positive towards the play that they have had the possibility to see in

Milan. Giovanni Piazzi in *Cronaca d'arte* sees *Et dukkehjem* as a work 'da grande artista [...] e da grande scienziato' – 'é la commedia di un artista e di un pensatore.'⁵³ Vittorio Grubicy concludes his impressions with the words: '*Et dukkehjem* by the powerful Norwegian playwright and thinker, has had enough strength to shake, to galvanise for ten days – and that is not little in these days – the Milanese audience's apathetic and sleepy vein, so immune to the emotions of art.'⁵⁴

Very positive towards the new signals from the north is Benedetto Croce, who is given the last word in this short overview of the contemporary history of the reception of *Et dukkehjem* in Italy. He had through his friendship with Anne Charlotte Leffler got to know the Nordic naturalistic school in general, and Ibsen in particular, earlier than most Italian critics. He presents his opinions, for instance, in an introduction to the Italian translation of Leffler's drama *Hur man gör godt*.⁵⁵ Croce holds that the broad audience in Italy finds it hard to accept the new Scandinavian literature, not only because it is presented in new forms as well as depicting an environment and a way of living which is alien to this audience, but also because of the fact that it mainly consists of dramatic works.

Scandinavian drama has a far-reaching realism which might degenerate into a question of technical skill and power of observation. The programme therefore also required that art must be kept in direct contact with life and its problems. And here we thus stand before the formula art – problem ('arte – problema'), that very much interested Croce. This new direction was in the Nordic countries received with enthusiasm, not only among intellectuals and refined people, but also among less instructed readers. Croce obviously sees the danger that lies in the formula: that the interest in the content may destroy the artistic form and transform the novel into a psychological and ethical essay or the drama into a philosophical dialogue. But, he says, as long as the problem or the thesis remains a simple condition for the work of art, it is possible to unite the two terms and the art gets filled with high and painful thoughts drawn from daily life without losing its specific nature. Modern art will appear permeated by problems, just like great art always has been, and still remain art.

- 1 See, among others, Gabriella Zappa, *Henrik Ibsen in Italia*. Nota bibliografica 1891 – 1969, in 'Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano', xxiv/1, gennaio – aprile 1971, pp. 97 – 117, and Cecilie Wiborg Bonafede, *Norvegia in Italia*, Oslo 1981.
- 2 *Enciclopedia dello Spettacolo*, vi, Roma 1959, col. 474.
- 3 Concerning Emilia Aliprandi Pieri, see A. Casella in *Enciclopedia dello Spettacolo*, 1, Roma 1954, col. 32.
- 4 See 'Gazzetta Piemontese', 16/2/1889, under the heading *Arti e Scienze*.
- 5 'Gazzetta dei teatri', LI, no. 8, 21/2/1889.
- 6 'Illustrazione italiana', xvi, no. 9, 3/3/1889, under the heading *Corriere*.
- 7 See 'Gazzetta Piemontese', 16/2/1889. – Teatro Gerbino in 1894 again staged an Ibsen performance. The theatrical company V. Marini then gave Rosmersholm.
- 8 In *Samlede Verker*, xix, Oslo 1952, (*Hundreårsutgaven*), p. 566, Galletti is introduced as 'italiensk teaterdirektør'.
- 9 *Casa di bambola*. *Dramma in tre atti di Enrico Ibsen*. Traduzione autorizzata di Pietro Galletti, Milan, Fratelli Treves, 1894.
- 10 Cfr Anne-Christine Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880–1900)*. Studio e bibliografia. Napoli 1992, p. 95.
- 11 *Ibid.* – See also Margherita Giordano Lokrantz, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler (1888–1892)*, in 'Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Netherlandesi – Studi Nordici', xxi (1978), note 39, concerning Anne Charlotte Leffler's importance for the introduction of Ibsen in Naples. As early as in a letter dated München 4/10/1888, Ibsen thanks her for her offer to help him to find suitable Italian translators for his plays, which he however politely rejected. He states that he has already signed contracts with 'to bekendte og dygtige literatører i Florenz, hvilke oversætter stykkerne efter de af mig autoriserede tyske udgaver.' (two well-known and skilled literati in Florence, who translate the plays from the by me authorised German editions.) The letter is kept at the Royal Library in Stockholm with signum L 4b:15. (Printed in *Henrik Ibsen. Brev 1845–1905*. Ny samling ved Øyvind Anker, I, Oslo etc. 1979, p. 326).
- 12 The letter belongs to Tor Fotland, former reader in Norwegian at Università degli Studi in Milan, nowadays living in Oslo. He acquired it during his time in Milan from the daughter of Alfredo Mazza. I here want to take the opportunity to thank my friend Fotland for sharing this letter by Ibsen with me.
- 13 Rome 11 January 1885. Most honoured Mr. Mazza! Allow me to hereby express my warmest thanks for your friendly article in 'Gazzetta d'Italia'. The reason for my not yet having returned your visit and personally conveyed my thanks is that I, at the same time, very much wanted to be able to present you with the copy of 'Vildanden' (The Wild Duck), that I have promised you. But I have no such copy here at the moment. I therefore had to order the book from Copenhagen and I expect it within a few days. Together with these lines, I send you a Norwegian newspaper, where your introduction to the translation of 'Et dukkehjem' is mentioned. Yours sincerely and thankful Henrik Ibsen.
- 14 Among the works by Alfredo Mazza that Attilio Pagliaini registers in his *Catalogo generale della Libreria italiana* [...] the following can be mentioned: *Dell'apparente antinomia tra il Codice civile e la Legge dei lavori pubblici in materia d'acqua* (1883); *Delle acque nei rapporti con la pubblica amministrazione* (1893); *Teorica delle acque pubbliche* (1900);

Sull'attuale ordinamento portuale e proposte di riforma (1903).

- 15 my Italian biographer and translator Alfredo Mazza, who has delivered a splendid translation of 'Et dukkehjem'.
- 16 See H. Koht, *Henrik Ibsen. Eit diktarliv*. Ny, omarbeidd utgåve, II: 1867–1906, Oslo 1954, p. 106.
- 17 The letter belongs to bedriftsrådgiver Jan Fredrik Eriksen in Drammen, who have also acquired it during a stay in Milan from Alfredo Mazza's daughter. Warm thanks to Jan Fredrik Eriksen for letting me see this letter.
- 18 Munich 7 November 1888. Dear Mr. Mazza, You kindly have to forgive me for not having replied to your two friendly letters until today. The fact is that just now I am busy with the publication of a new play and have for that reason had to cancel all letter writing. Concerning the question, namely a formal authorisation to let your translation of 'Et dukkehjem' be staged, I can only refer to my letter to Dr. Meyer, which he has shared with you. If the solution that I have proposed to you cannot be used, I cannot think of another one. The fact that I, after having waited in vain for 4–5 years for your translation to be used at the theatre, signed the contract with sign. Galletti, you will surely find rather natural yourself. And that I, after having bound myself to him, do not dare to give a similar authorisation to another translator is obvious. As a matter of fact, such a thing would be in opposition to the agreement made with sign. Galletti and signed by me. I would however particularly appreciate if you could agree with sign. Galletti that he will use your translation. I sign, with regrets of the change of the situation, for which I am not to blame, and with hopes and wishes that you will be able to solve the problems in a satisfying way, yours sincerely and devoted Henrik Ibsen.
- 19 Concerning Ernst Meyer, librarian and literary researcher in Uppsala, see H. Friedländer in *Svenska män och kvinnor*, 5, Stockholm 1949, p. 295.
- 20 Printed in *Henrik Ibsen. Brev 1845–1905*. Ny samling ved Øyvind Anker, I, Oslo 1979, p. 325
- 21 To wait year after year for Mr. Mazza's translation to be printed or staged was obviously of no use to me. If Mr. Mazza had handled the thing in the right way, he would a long time ago have been able to bring the play to the stage.
- 22 Concerning L. Capuana (1839–1915), author, literary and dramatic critic, see E. Ghidetti in *Dizionario biografico degli Italiani*, 19, Roma 1976, pp. 247–253.
- 23 It concerns letters that one is aware of without knowing their location. In this case, the letter to Capuana was known by another letter from Ibsen addressed to his French translator, M. Prozor, and dated 23 January 1891. (Henrik Ibsen, *Samlede Verker*, XVIII: *Brev 1884–1904*, Oslo 1949, (Hundreårsutgaven), p. 282.) – I have later discovered that the letter, without any comments, is included in a Sicilian publication: Croce Zimbone, *La Biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi ed inediti* [...], Catania 1982, p. 125.
- 24 München 22 January 1891. Most honoured sir! I hereby insist, that the original ending of my play must not be changed in the performance. The whole play is written to lead towards the ending. The Italian audience is highly intelligent and sensitive. The Italians will soon understand my intentions! Yours sincerely Henrik Ibsen.
- 25 'Carro di Tespi', III (no. II–18), 1891.
- 26 *Casa di bambola. Commedia in tre atti in prosa* [...]. Traduzione di L. Capuana, Milano,

- Max Kantorowicz editore 1894. The same editor published at this time no less than 14 works by Ibsen in its series Biblioteca Ibsen. Cfr. Cecilie Wiborg Bonafede, *Norvegia in Italia*, Oslo 1981.
- 27 Maurice Prozor (1849-1929), of a Polish-Lithuanian family, diplomat in the Russian foreign service and author, had translated several works by Ibsen into French and provided them with introductions. He was a personal friend of Ibsen and supervised his author's rights in France. Prozor has also translated B. Bjørnson and a large number of Swedish and Danish authors. – A comparison between Prozor's French and Capuana's Italian translation of *Et dukkehjem* has been done by Roberta Todros: 'Casa di bambola' tra Luigi Capuana ed Eleonora Duse, in *Il castello di Elsinore*, VII/21 (1994), pp. 59 – 65.
- 28 Concerning E. Boutet, see P. Fasano in *Dizionario biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 530–534.
- 29 'Carro di Tespi', III/11, 24–25/1/1891.
- 30 With this piece Ibsen became the world author. H. Koht, *op.cit.*, p. 107.
- 31 V. Vasenius, *Henrik Ibsens tragedi 'Et dukkehjem' belyst af V.V.*, Helsingfors 1880, pp. 23 and 25.
- 32 L.H.Å., *Några ord om Henrik Ibsens 'Et dukkehjem'*, in 'Tidskrift för hemmet', XXII/2 (1880), p. 77.
- 33 H. Bang, *'Et Dukkehjem' paa Nationalteatret*. Original-fotografier [...], København 1880.
- 34 question
- 35 The play would be commonly accepted as a work of high quality, if, instead of ending with Nora's escape, it would end with a reconciliation with the purpose to calm sensitive souls.
- 36 Open letter to the editor of *Nationaltidende*, dated 17/2/1880. The original is in The Kongelige Bibliotek in Copenhagen (b1880.16)
- 37 a barbarian violation against the play. It is thus completely against my wish, when they use it.
- 38 The changed ending, I have written not out of conviction but only to satisfy the wish of a North German impresario [i.e. Wilhelm Lange] and an actress who will make a tour in Northern Germany as Nora [i.e. Hedwig Niemann-Raabe] [...] I ask you not to take the change into consideration but to present the play for the audience in its original form. Henrik Ibsen, *Samlede Verker*, xvii: Brev 1872–1883, Oslo 1946, (Hundreårsutgaven), p. 388. – This letter was printed in German in the third edition of Reclam's publication of *Et Dukkehjem* (1880), immediately after *Variante*. Heinrich Laube was until 1880 leader of *Wiener Stadttheater*, which he had founded himself (1872). *Et dukkehjem* was however not given until September 1881. (Henrik Ibsen, *Samlede Verker*, xix, Oslo 1952, (Hundreårsutgaven), p. 516.)
- 39 G. Brandes, 'Et Dukkehjem' i Berlin, in *Samlede Skrifter*, xiv (Andet Supplement-bind), Kjøbenhavn 1904, pp. 265-270.
- 40 then the disapproval rose again – and this time fully justified – with the terrible change of the ending demanded by Laube(!).
- 41 'Deutsche Rundschau', herausgeg. von Julius Rodenberg, Band xxvi (Januar – Februar – März), Berlin 1881, p. 310.

- 42 Henrik Ibsen, *Samlede Verker*, xviii: Brev 1884–1904, Oslo 1949, (*Hundreårsutgaven*), p. 282.
- 43 As in for example *Tekst-opplysninger in Samlede Verker*, xix, Oslo 1952, (*Hundreårsutgaven*), p. 535. Concerning Eleonora Duse, see for example *Dizionario biografico degli Italiani*, 42, Roma 1993, pp. 212–221 (F. Taviani).
- 44 C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma 1985, p. 144 f.
- 45 *Casa di bambola. Commedia in tre atti in prosa [...]*, Milano 1894, p. 8 f.
- 46 'Gazzetta dei teatri', LXXX/7 (1891).
- 47 H. Koht, *op. cit.* p. 229.
- 48 See E. A. Butti, *Né odi né amori: divagazioni letterarie*, Milano 1893, p. 13 ff.
- 49 'Carro di Tespi', III/18, 14–15/3 1891.
- 50 See 'Illustrazione italiana', 15/2/1891.
- 51 O. Cenacchi, *Enrico Ibsen*, in 'La Tavola Rotonda', II/10 (1892), p. 5.
- 52 G. M. Scialinga, *Ibsen. Studio critico*, Napoli 1895, p. 64 f.
- 53 G. Piazzini in 'Cronaca d'arte', I, no. 6 (25/1/1891) and no. 9 (15/2/1891).
- 54 V. Grubicy, 'Hendrik Ibsen e l'Arte Scandinava', in 'Cronaca d'arte', I, no. 10 (22/2/1891).
- 55 A. C. Leffler, *Come si fa il bene. Commedia in tre atti*, II, ed. italiana, Napoli 1915, pp. vi – xxiii. See also B. Croce, *Poesia e non poesia*, VI ed., Bari 1955, pp. 292–307.

Kring Lorenzo Magalotti och hans resa till Sverige

1674

VÅR TIDS SKANDINAVER har ofta en hög uppskattning om de egna ländernas överlägsenhet i förhållande till det övriga Europa – de har en vacker och orörd natur, de är välorganiserade, de är sociala förebilder; deras invånare är välutbildade och anser sig ha all rätt att uppträda som andra mindre välutbildade länders samvete och som sådana är de kända och beundrade överallt. De skandinaver som lever i t.ex. Sydeuropa upptäcker dock snart att befolkningen på dessa breddgrader är ganska okunnig om Nordeuropa och ointresserad av dess självpåtagna roll som världssamvete. Egendomligt nog tycks kunskaperna om det för Norden karakteristiska och intresset därför i viss mån ha varit större i tidigare generationer, för Sveriges del t.ex. under 1600-talet med trettioåriga kriget och den följande stormaktstiden, Gustav II Adolf, drottning Kristina, Olof Rudbeck. Låt oss som exempel ta en författare och resenär från 1600-talets Italien: Lorenzo Magalotti, född i Rom 1636 och död i hemstaden Florens 1712.

Greve Magalotti, »il primo italiano a viaggiare in Europa con spirito nuovo« (Gianfranco Folena), var också, jämte Francesco Negri, en av de första italienarna som besökte Sverige. Han var en världsman och en forskare – som sådan förenade han enligt renässansens ideal i sig intresset för ekonomi, för naturvetenskap och för humanistisk vetenskap – med ett stort kontaktnät i hela Europa och ett särskilt intresse för Holland, tidens vetenskapliga centrum med namn såsom Heinsius och Vossius och en betydande medicinsk fakultet. Under andra hälften av 1600-talet besökte han bl. a. England, Frankrike och Skandinavien. I de reseberättelser som bevarats till vår tid – i det här fallet intresserar oss hans *Relazione del Regno di Svezia* 1674 – möter oss en intelligent och nyfiken resenär med god observationsförmåga.

Texten finns tillgänglig i två samtida kopior: en *ms. Strozzi*¹ och en *ms. Ginori-Venturi*², båda försedda med illustrationer (akvareller). Den första har utnyttjats av Carl Magnus Stenbock för hans fullständiga svenska översättning: Lorenzo Magalotti, *Sverige under år 1674*, som utkom på Norstedts förlag i Stockholm år 1912. Av samma handskrift har också publicerats några fragment på initiativ av L. Montano³ (1924) och E. Falqui⁴ (1945). Den första fullständiga italienska utgåvan kom först 1968. Walter Moretti har för sin text använt sig av båda handskrifterna.⁵

Även om Lorenzo Magalotti ger oss en bild av det ekonomiska och politiska Sverige, som genom hans intressanta kommentarer är väl värd också fackmännens uppmärksamhet, måste jag ändå av utrymmesskäl koncentrera mig på ett annat kapitel i hans *Relazione*, ett f.ö. ganska tidstypiskt kapitel, som bär titeln *La natura degli abitanti* (»Invånarnas natur« eller som man också uttryckte det: »själ«). Greve Magalotti har till en början svårt att hos svenskarna i gemen finna dygder som man skulle kunna beteckna som »aristokratiska«.

Tvärtom: svensken är vidskeplig, ja, han är kanske mer lättrogen än tysken! Man har i norr lätt att utpeka häxor, särskilt i Norge, Dalarna och Lappland, och de flesta bränns på bål, åtminstone de gamla och fula ... De vita och svarta änglarnas utseende, klädsel, beteende och bostäder beskrivs in i minsta detalj. – Vi läser vidare: svenskarna är tungsinta, de är misstänksamma och högfärdiga! De är lata och har svårt att slutföra det som de har för händer. De begär ersättning för allting. De är också obeslutsamma och har en tendens att hålla allt hemligt, ja, det måste vara någonting verkligt viktigt för att få dem att bestämma sig för att gå och äta middag med någon och detta trots att de visar ett större intresse för att äta och dricka än för något annat! Och som om detta inte vore tillräckligt, lägger Magalotti till att svenskarna anser sig överlägsna danskarna. För detta påstående återoppar han ett

1. Ms. 280 i Archivio di Stato di Firenze, *carte Strozzi*, prima serie.

2. Ms. 266 i Archivio Ginori-Venturi i Florens.

3. L. Montano, *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti*, Milano, Treves, 1924.

4. E. Falqui, *Scritti di corte e di mondo di Lorenzo Magalotti*, Roma, Colombo, 1945.

5. W. Moretti, Lorenzo Magalotti, *Relazione di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, Bari, Laterza, 1968.

rykte att svenskarna vid Roskildefreden försökte få med ett förbud för den danske kungen att pryda sina salar med gobelänger som visade svenska nederlag, intagandet av Kalmar och branden i Skara.

Magalottis omdöme om svenskarna var onekligen strängt och mycket riktigt insåg han det snart själv: det var traditionellt och stereotyp. Hans egen åsikt, som återkommer hos enstaka andra sydlänningar, är mer positiv:

»I våra dagar är de [svenskarna] inte bara duktiga och samtidigt vänliga [...] utan man finner bland dem höviska personer, kvicka, lärda, jag skulle så när ha sagt »galantissimi«.

Om detta omdöme är riktigt eller ej, så är i alla fall Lorenzo Magalotti övertygad om att Sverige och svenskarna förändrats. Och en jämförelse med grannfolket, danskarna, förstärker ytterligare hans övertygelse att de förra förtjänar de adjektiv jag ovan citerat. Själva berättar de en skämtsam och respektlös legend som angår deras överlägsenhet: Då Gud skapade världen och redan hade skapat Danmark, var han mycket trött och befallde Djävulen att roa sig med att uppfinna ett land efter sin smak och han uppfann Sverige. Missnöjd sa då Gud att han inte ville förstöra hans verk men att han själv för rättvisans skull ämnade skapa Sveriges invånare; Djävulen skulle få göra Danmarks.

Hur kan det då komma sig att svenskar och danskar är så olika, frågar sig Magalotti. Först och främst är det fråga om olika temperament, svarar han, men det finns också ett annat skäl: adeln i Danmark är mycket liten medan den i Sverige är »numerosissima«. I Sverige hatar den nya adeln den gamla, som ensam får förse riket med »senatorer»; den nya adeln representeras nästan helt av köpmän (»mercanti») och naturaliserade utlänningar. Den italienske greven stannar med en viss nedlåtenhet inför de nya efternamn som nu skapats; det var namn som hämtats ur romaner eller s.k. talande namn. Liljeström (»Torrente di gigli»),⁶ Cronström (»Fiume di corone»), Silvercrona (»Corona d'argento»), Appelberg (»Montagne di pomi») är några exempel. Denna nya adel fortsätter att leva sitt gamla liv, långt från hov och lyx, medan den gamla adeln enligt vår observatör försvagats

6. Översättningarna av namnen är Magalottis.

av lyx och korrupktion. Den gamla svenska adeln behöver förnyas och andas ut från ekonomiska bekymmer och det naturligaste sättet blir att ingå äktenskap med den unga adeln som i sin tur sålunda får ett stöd. Dess representanter är »mycket rika [...] efter måttstocken i ett land där man inte kan begära mer än att leva bekvämt, utan överflöd, och lämna åt andra nationer att samla pengar i hög«.

Lorenzo Magalotti är väl informerad om de gamla svenska familjernas historia och avslutar sin presentation med en lista över de främsta »senatorerna«, bland vilka vi finner namn som Per Brahe, Carl Gustav Wrangel, Gustav Otto Stenbock, Gabriel de la Gardie, Gustav Banér, Tord Bonde.

Som avslutning kan vi konstatera att denna reseberättelse, som är skriven för mer än tre sekler sedan, ännu i dag ger läsaren anledning till reflexion.

Pubblicazioni di Margherita Giordano Lokrantz

1. Volumi

- L'opera poetica di S. Pier Damiani. Descrizione dei manoscritti, edizione del testo, esame prosodico-metrico, discussione delle questioni d'autenticità*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1964, 258pp. (*Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia, XII*)
- Litterära texter, Antologi för studier i svenska*, Stockholm, Svenska Institutet, 1972, pp. 200 (In collaborazione con Gunnar Lokrantz); seconda edizione ampliata, Stockholm, Liber, 1978, 226pp.
- Selma Lagerlöf ur italiensket perspektiv*, Stockholm, Selma Lagerlöf-sällskapet, 1990 (*Lagerlöfstudier*, 1990), 122pp.
- Italien och Norden. Kulturförbindelser under ett sekel*, Stockholm, Carlsson, 2001, 341pp., ill.

2. Saggi (* = successivamente incluso nel volume *Italien och Norden*)

- Una raccolta di inni mariani trovati in un codice di Oxford dell'XI secolo*, in "Aevum", XLI (1967), pp. 280-303
- Dag Norberg e la sua scuola. Pubblicazioni, metodi, scopi*, in "Aevum", XLIV (1970), pp. 368-380
- Il poeta svedese Hjalmar Gullberg*, in "Rendiconti dell'Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere", vol. 105, (1971), pp. 45-61
- Studi intorno all'Erikskrönika svedese*, in "Rendiconti dell'Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere", vol. 105, (1971), pp. 442-462
- Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler (1888-1892)*, in "Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Nederlandesi – Studi Nordici", XXI (1978), pp. 35-92*
- Hamsun och Italien*, in "Edda", 1981/6, pp. 337-345*
- Två italienska noveller av Selma Lagerlöf – hennes källor och arbetsmetod*, in V. Edström (a cura di), *Om Selma Lagerlöfs noveller*, Stockholm, Biblioteks-förlaget, 1983 (*Lagerlöfstudier*, 1983), pp. 49-74*
- Kring Barabbasgestalten*, in "Svensk litteraturtidskrift", 1983/3, pp. 20-35
- Intorno al viaggio italiano di Birgitta di Svezia: il soggiorno milanese (autunno 1349)*, in R. Avesani [et al.] (a cura di), *Vestigia. Studi in onore di Giu-*

- seppe Billanovich*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 387-398
- Intorno alla fortuna del teatro di Ludvig Holberg nella Francia e nell'Italia del Settecento*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", XXXVIII/2 (1985), pp. 15-61
- Intorno ad un inno medioevale nordico: "Then signadbe dagh"*, in F. Cercignani (a cura di), *Letteratura e filologia. Studi in memoria di Giorgio Dolfini*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1987, pp. 181-192
- Gustaf IV Adolfs landsflykt i Schweiz i en italiensk diplomats depescher*, in "Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Nederlandesi – Studi Nordici", XXX (1987, stamp. 1989), pp. 153-165
- Roma nelle letterature scandinave contemporanee*, in "Studi romani", XXXVII/4 (1989), pp. 424-445*
- Rime italiane di Karl August Nicander*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", XLV/2 (1992), pp. 53-103*
- La tematica religiosa nella letteratura del Nord Europa*, in F. Citterio – L. Vaccaro (a cura di), *Storia religiosa dei popoli nordici*, Atti della XV settimana di Storia Religiosa Europea organizzata dalla Fondazione Ambrosiana Paolo VI a Villa Cagnola di Gazzada, settembre 1993, Milano, Centro Ambrosiano, 1995, pp. 267-290 (*Europa ricerche*, 2)
- Richiami nordici nella vita e nell'opera di Solone Ambrosoli, erudito comasco*, in "Periodico della Società storica comense", LVII (1995), pp. 147-174*
- Ibsen och det italienska renässansmaleriet: en möjlig inspirationskälla till "Hedda Gabler"*, in "Edda", 1997/1, pp. 118-125*
- Selma Lagerlöfs legend "Fiskarringen"*, in L. Vinge, (a cura di), *Selma Lagerlöf Seen from Abroad / Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv*. Ett symposium i Vitterhetsakademien den 11 och 12 september 1997, Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1998 (*Konferenser*, 44), pp. 121-130*
- Un ospite della realtà. La vicenda umana e l'opera letteraria di Pär Lagerkvist*, in AA.VV., *Abitare la vita. Ricerca e attesa di un compimento*, Milano, Le Paoline, 2001, (*Cammini nello Spirito, Spiritualità* 28), pp. 35-47
- Three unpublished letters by Henrik Ibsen about the first performances of 'Et dukkehjem' in Italy*, in "Ibsen Studies", II/1 (2002), pp. 59-74
- L'influenza culturale italiana in Scandinavia*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, XII: *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma – Salerno, 2002, pp. 805-817
- Kring Lorenzo Magalotti och hans resa till Sverige 1674*, in T. Carlsson (a cura di), *Öförtrutet. Bildande yttringar från tjugo års bokutgivning*, Stockholm, Carlsson, 2003, pp. 185-188

3. Recensioni delle opere elencate di seguito

- P. Da Prati, *Linguaggio e pensiero di Giovanni Dominici nel "De conceptone B. Virginis"* (trattato inedito 1390), Napoli, Istituto ed. del Mezzogiorno, 1965, in "Aevum", XLI (1967), pp. 417-418
- P. Da Prati, *Giovanni Dominici e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto ed. del Mezzogiorno, 1965, in "Aevum", XLI (1967), pp. 418
- H. Adolfsson, *Liber epistularum Guidonis de Basochis*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1969, (*Studia Latina Stockholmiensia*, XVIII), in "Aevum", XLV (1971), pp. 178-179
- V. Moberg, *Min svenska historia berättad för folket*, I: *Från Oden till Engelbrekt*, Stockholm, P. A. Norstedt & söner, 1970, in "Studi Germanici", NS, X (1972), pp. 298-299
- B. Henning, *Didrikskrönikan. Handskriftsrelationer, översättningsteknik och stildrag*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970, (*Stockholm studies in Scandinavian philology*, NS, 8), in "Studi Germanici", NS, X (1972), pp. 742-744
- L. von Reznicek, *Ibsen in Italia*, Oslo, Biblioscandia, 1980, in "Aevum", LV (1981), pp. 608-610
- Th. Hansen, *Processen mod Hamsun*, I-III, København, Gyldendal, 1978, in "Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Nederlandesi – Studi Nordici", XXIV (1981), pp. 192-195
- C. Wiborg Bonafede, *La Norvegia in Italia. Scritti sulla Norvegia ed i norvegesi, opere originali di autori norvegesi, traduzioni dalla letteratura norvegese, pubblicati in Italia*, Oslo, Reale Biblioteca Universitaria, 1981, in "Aevum", LVI (1982), pp. 587-588
- P. J. Jensen, J. N. Madvig, *Avec une esquisse de l'histoire de la philologie classique au Danemark*, Traduzione di A. Nicolet, Odense, Odense University Press, 1981 (*Odense University Classical Studies*, 12), in "Aevum", LVII (1983), pp. 181-182
- K. Johannesson, *Gotisk renässans: Johannes och Olaus Magnus som politiker och historiker*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1982, in "Aevum", LVIII (1984), pp. 600-601
- M. Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Stockholm, Biblioteksförlaget, 1984, in "Edda", 1985/5, pp. 322-324
- V. Edström, *Selma Lagerlöf*, Boston, Twayne, 1984, e *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1986, in "Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Nederlandesi - Studi Nordici", XXX (1987), pp. 416-419

4. Contributi a varie enciclopedie

Dizionario Motta della letteratura contemporanea. (Profili di letterature – Scandinavia)

Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature

Enciclopedia Europea (Garzanti)

Grande Enciclopedia Vallardi

Enciclopedia Universale Rizzoli-Larousse

Volumi pubblicati dalla Sezione di Germanistica del D.I.L.L.E.F.I
(Istituto di Germanistica fino al 1999)
Università degli Studi di Milano

Per eventuali ordinazioni: Libreria CUEM – Milano (fax 02/76.01.58.40)

Per i volumi fuori stampa:

<http://www.angeltowns.com/members/larrybooks/index.html>

(e-mail: larrybooks_it@yahoo.it)

I – Volumi collettanei e monografie

Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini, a cura di F. Cercignani, Milano, 1987.

In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen, a cura di F. Cercignani e M. Giordano Lokrantz, Milano, 1987.

Studia trakliana, a cura di F. Cercignani, Milano, 1989.

Sulla traduzione letteraria, a cura di Maria Grazia Saibene, Milano, 1989.

Studia büchneriana, a cura di F. Cercignani, Milano, 1990.

Studia schnitzleriana, a cura di F. Cercignani, Alessandria, 1991.

Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi, a cura di F. Cercignani ed E. Mariano, Milano, 1993.

Elena Giobbio Crea, *La morale e la favola. «Mutter Marie» – «Die große Sache». Due parabole weimariane di Heinrich Mann*, Milano, 1995.

Adalbert Stifter. Tra filologia e studi culturali, a cura di M. L. Roli, Milano, 2001.

J. N. Nestroy – *Tradizione e trasgressione*, a cura di G. Rovagnati, Milano, 2002.

Marco Castellari, *F. Hölderlin – «Hyperion» nello specchio della critica*, Milano, 2002.

Rosalba Maletta, *«Der Sandmann» di E.T.A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, Milano, 2003.

II – *Studia austriaca* (volumi bilingui aperti a studiosi italiani e stranieri)

dal 1995 in collaborazione con l'Istituto Austriaco di Cultura (ora: Forum Austriaco di Cultura) a Milano.

Per gli indici si veda <http://users.unimi.it/austheod/austheod.htm>

Voll. I-II (1992-1993), Voll. III-XII (1995-2004), a cura di F. Cercignani

Studia austriaca – Ilse Aichinger (F. Cercignani – E. Agazzi), Milano, 1996.

Studia austriaca – Claudia Razza, Musil fenomenologo, Milano, 1999.

Studia austriaca – Friederike Mayröcker (F. Cercignani – S. Barni), Milano, 2001.

Studia austriaca – Riccarda Novello, Das Leben in den Worten ~ die Worte im Leben, Eine symptomatische Lektüre zu E. Schlag, M. Fritz, M. Streeruwitz, Milano, 2003.

Studia austriaca – «Sprach-Wunder». Il contributo ebraico alla letteratura austriaca (F. Cercignani – M. Bürger-Koftis), Milano, 2003.

III – *Studia theodisca* (volumi bilingui aperti a studiosi italiani e stranieri).

Per gli indici si veda <http://users.unimi.it/austheod/austheod.htm>

Voll. I-XI (1994-2004), a cura di F. Cercignani

Studia theodisca – Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist (F. Cercignani, E. Agazzi, R. Reuß, P. Staengle), Milano, 2001.

Studia theodisca – Novalis (F. Cercignani), Milano, 2002.

IV – *Studia theodisca - Philologica*

Vol. I, a cura di Marina Cometta, Milano, 2003.



(SEGUE)

Volumi pubblicati dalla Sezione di Germanistica del D.I.L.L.E.F.I
(Istituto di Germanistica fino al 1999)
Università degli Studi di Milano

Per eventuali ordinazioni: Libreria CUEM – Milano (fax 02/76.01.58.40)

Per i volumi fuori stampa:

<http://www.angeltowns.com/members/larrybooks/index.html>

(e-mail: larrybooks_it@yahoo.it)

V – *Studia Scandinavica mediolanensia*

Vol. I – Erica Crespi, *La Jóns Saga Helga: versioni a confronto*, Milano, 2004.

Vol. II – *Una voce dal Nord. Scritti di Margherita Giordano Lokrantz*, a cura di Massimo Ciaravolo, Milano 2005.

VI – Filologia Germanica

Marco Scovazzi, *Scritti di filologia germanica*, a cura di F. Cercignani, Alessandria, 1992.

Fausto Cercignani, *Saggi linguistici e filologici. Germanico, gotico, inglese e tedesco*, Alessandria, 1992.

Paola Spazzali, *Il «Merigarto». Edizione e commento*, Milano, 1995.

Elena Di Venosa, *Il Lapidario di Sankt Florian. Edizione sinottica*, Milano, 2001.

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2005
C.U.E.M. s.c.r.l. – Milano

ISBN 88-7090-546-2

€21,00