

Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

e-ISSN 2499-1562

Vol. 59 Supplemento 2025



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

Rivista diretta da
Magda Campanini
Giuliana Giusti

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/>

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale

Rivista annuale

Direzione scientifica Magda Campanini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giuliana Giusti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sezione di letteratura, cultura, storia

Comitato scientifico Stephen Arata (University of Virginia, USA) Anna Paola Bonola (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia) Stefan Brandt (Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich) Michela Catto (Università degli Studi di Torino, Italia) Iain Chambers (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia) Marina Ciccarini (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia) Mario del Pero (Institut d'Études Politiques de Paris SciencesPo, France) Heinrich Detering (Georg-August-Universität Göttingen, Deutschland) Maria Giulia Fabi (Università degli Studi di Ferrara, Italia) Dino Felluga (Purdue University, USA) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá - UAH, España) Francesco Fiorentino (Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia) Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva, España) Stephen Greenblatt (Harvard University, USA) Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil) Gunilla Hermansson (Göteborgs Universitet, Sweden) Britta Herrmann (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Deutschland) Fátima Marinho (Universidade do Porto, Portugal) Elisabetta Marino (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia) Rodrigo Olay Valdes (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia) Chiara Petrolini (Università di Bologna, Italia) Luca Pietromarchi (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Christian Quendler (Universität Innsbruck, Österreich) Paolo Tortonese (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France) Raffaella Vassena (Università degli Studi di Milano, Italia)

Comitato di redazione Madga Campanini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ashley Merrill Riggs (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez García (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Massimo Stella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gerardo Tocchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniele Vecchiato (Università degli Studi di Padova, Italia) Rotraud von Kulesa (Universität Augsburg, Deutschland)

Sezione di linguistica

Comitato scientifico Adriana Belletti (Università degli Studi di Siena, Italia) Davide Bertocci (Università degli Studi di Padova, Italia) Carlo Cecchetto (Università di Milano Bicocca, Italia) Guglielmo Cinque (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesco Costantini (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberta D'Alessandro (Universiteit Leiden, Nederland) Mariapia D'Angelo (Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia) Anna Maria Di Sciullo (Université du Québec à Montréal, Canada) Caterina Donati (LLF - CNRS/ Université Paris Cité) Odd Einar Haugen (Universitetet i Bergen, Kongeriket Norge) Maria Teresa Guasti (Università di Milano Bicocca, Italia) Adam Ledgeway (University of Cambridge, UK) Massimo Piattelli-Palmarini (University of Arizona, USA) Luigi Rizzi (Collège de France, France) Antonella Sorace (University of Edinburgh, UK) Avellina Suñer (Universitat de Girona, España) Antonio Venturis (Aristotle University of Thessaloniki, Greece)

Comitato di redazione Chiara Branchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Brugè (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mari-na Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nicola Munaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sílvia Perpiñán Hinarejos (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya) Lori Repetti (Stony Brook University, New York, USA) Graziano Serragiotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giuseppe Soffo

Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati - Dorsoduro 1405, 30123 Venezia, Italia | annali.occidentali@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2025 Università Ca' Foscari Venezia

© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. | Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori e valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Abstract

This volume investigates some of the ways in which literature makes use of architecture by exploring buildings, constructing spaces, and configuring structural scaffoldings in narratives. With focus on literary texts from the Nordic countries, the contributions explore themes, authors, and genres from the Middle Ages to the contemporary age along three main axes of research. The first section (“Case di carta”) investigates stories that revolve around specific buildings or architectural elements, such as Strasbourg Cathedral in Jens Baggesen’s *Labyrinten* (1792-93), the connection between psyche and real or metaphorical architectures in August Strindberg’s *Taklagsöl* (1906) and Lars Gustafsson’s *En kakelsättares eftermiddag* (1991), the tension between tradition (peat houses) and modernity (concrete buildings) in Halldór Laxness’s *Sjálfstætt fólk* (1934-35), architectural space as social space in Bjarte Breiteig’s urban novel *Tøyeneffekten* (2021). The second theme (“Castelli in aria”) involves both natural and metaphysical dimensions, such as the construction of sacred spaces by drawing on mystical models in *Nitida saga*, celestial structures modelled on terrestrial experience in Emanuel Swedenborg’s visions – a source of inspiration for Strindberg’s *Inferno* (1897) and *Ockulta dagboken* (1896-1908) – and the reflection on subjectivity that takes its cue from a corner of nature in Søren Kierkegaard’s writings. The third axis (“Fucine di parole”) explores structural elements in literary genres, involving the debate on the Icelandic sagas, as in the case studies devoted to narrative structure in *Finnboga saga ramma* or the *topos* of the feasting hall in *Egils saga einhenda* and *Kjalnesinga saga*. It also takes into account the role of the city of Babylon in some versions of the medieval chivalric poem *Floire et Blancheflor* as well as dystopian perspectives in Niklas Natt och Dag’s historical crime novel *1793* (2017).

Keywords Nordic literature. Architecture. Buildings in literature. Spatiality. Narrative structures. Literary genres.

Sommario

CASE DI CARTA, CASTELLI IN ARIA, FUCINE DI PAROLE ARCHITETTURE NELLE LINGUE E LETTERATURE NORDICHE a cura di Andrea Meregalli, Camilla Storskog, Francesca Turri	7
--	---

Introduzione

Case di carta, castelli in aria, fucine di parole Andrea Meregalli, Camilla Storskog	9
--	---

Testi screditati, testi accantonati. Per una rilettura delle saghe degli islandesi 'post-classiche' o 'recenziori' Martina Ceolin	17
---	----

<i>I Dovregubbens Hall. Le sale dei giganti come esempi di pastiche nelle saghe nordiche</i> Ruben Gavilli	31
--	----

Microcosmic Architectures as Catalysts for Macrocosmic Visions A Study of <i>Nitida saga</i> Michael Micci	49
--	----

<i>Mit a golfuith staar een hæst. La descrizione di Babilonia negli adattamenti scandinavi di Floire et Blancheflor</i> Erika Dell'Aquila	65
---	----

Swedenborg: architetture di un visionario Franco Perrelli	83
---	----

«È il Re Lear, in pietra». Jens Baggesen davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo Sara Severini	101
--	-----



**All'Angolo degli otto sentieri: Søren Kierkegaard
come 'architetto del pensiero'**

Giulia Longo 117

**Taklagsöl di August Strindberg e En kakelsättares eftermiddag
di Lars Gustafsson**

Edifici in costruzione e identità in decostruzione
Maria Cristina Lombardi 135

**«Il mostro di cemento a fauci spalancate». Halldór Laxness
e l'impatto della *steinsteypa* nelle campagne islandesi**

Silvia Cosimini, Sofia Nannini 153

1793. Realismo distopico nella Stoccolma di Niklas Natt och Dag

Emilio Calvani 171

**Mutamento di Tøyen e sintomi di gentrificazione
in *Tøyeneffekten* di Bjarte Breiteig**

Edoardo Checcucci 187

**Case di carta, castelli in aria,
fucine di parole**

Architetture nelle lingue
e letterature nordiche

a cura di

Andrea Meregalli, Camilla Storskog, Francesca Turri

Introduzione

Case di carta, castelli in aria, fucine di parole

Andrea Meregalli

Università degli Studi di Milano, Italia

Camilla Storskog

Università degli Studi di Milano, Italia

Se è vero, come ha sostenuto Renzo Piano, che

gli scrittori nutrono una gelosia profonda per gli architetti, che costruiscono cose; e gli architetti sono gelosi degli scrittori, che costruiscono mondi (Cazzullo 2022),

al di là della lunga tradizione di rivalità tra le due arti, esistono intersezioni complesse e forme di dialogo feconde tra architettura e letteratura. Il presente volume indaga alcuni dei modi in cui le letterature nordiche si sono avvicinate all'architettura esplorando edifici, costruendo spazi e configurando le impalcature strutturali e compositive della narrazione.

L'iniziativa prende le mosse da un progetto di ricerca elaborato dalla sezione di Scandinavistica del Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano. Un momento fondamentale di confronto ha avuto luogo nel convegno internazionale *Case di carta, castelli in aria, fucine di parole. Architetture nelle lingue e letterature nordiche*, tenutosi a Milano dal 25 al 27 ottobre 2023. In quell'occasione la riflessione scientifica includeva, oltre alla letteratura, anche altre forme di espressione culturale, facendo emergere in particolare le affinità tra architettura e studi linguistici, per esempio sul piano lessicale e semantico, con inclusione di

aspetti glottodidattici. I contributi qui raccolti costituiscono una parte dei risultati delle ricerche sviluppate intorno a questo progetto.¹

La disposizione degli articoli segue l'ordine cronologico dei temi trattati, dal Medioevo fino all'età contemporanea. Tuttavia, per mettere in rilievo i punti di convergenza tematica e metodologica tra gli studi, a cavallo di epoche, aree geografiche e lingue diverse, ci sembra utile introdurli qui raccogliendoli intorno a tre nuclei tematici principali, che chiameremo (1) «Case di carta», (2) «Castelli in aria», (3) «Fucine di parole». Questi contenitori non sono però da intendersi come compartimenti stagni, ma come ambienti comunicanti che permettono ai discorsi di scavalcarne i confini e intrecciarne le fila.

1 Case di carta: architetture nel testo

In un recente studio dedicato alle architetture nei romanzi del danese Peter Høeg, Bruno Berni suggerisce che l'invidia provata dagli architetti nei confronti degli scrittori di cui parla Renzo Piano nell'articolo citato, possa nascere dall'impareggiabile libertà creativa concessa ai secondi:

contrariamente agli edifici degli architetti, solo a quelli creati in letteratura è davvero concesso ottenere 'la vittoria sulla gravità' [...]. Spesso è proprio in tale potenzialità creativa, in quelle pieghe della realtà concreta, che la finzione letteraria trova o persino crea i suoi spazi di azione. Perché uno scrittore ha molte possibilità: gli è permesso usare strutture architettoniche esistenti, per dare al lettore una parvenza di adesione alla realtà, gli è concesso crearne di nuove, per marcare la realizzazione di uno spazio - anche fantastico - piegato alle sue necessità, ma soprattutto gli è possibile modificare architetture - esistenti o plausibili - secondo le esigenze della trama oppure affiancare loro elementi creati intenzionalmente, anche in violazione delle leggi della fisica o - talvolta - delle aspettative del lettore, creando una commistione tra realtà e creazione letteraria che per il lettore può risultare fuorviante e in certi casi persino ingannevole. (Berni 2024, 189-90)

Molti contributi offrono testimonianza della capacità degli scrittori di edificare case sulla carta, in storie che prendono forma intorno a specifici edifici o esplorano elementi architettonici, allargandosi talora fino allo spazio urbano.

¹ Contributi su altri aspetti legati a questo tema sono in corso di pubblicazione nel 2025 in una sezione tematica di *European Journal of Scandinavian Studies* e in un numero speciale monografico di *Folia Scandinavica Posnaniensis*.

Alla descrizione della cattedrale di Strasburgo del preromantico Jens Baggesen è dedicato lo studio di Sara Severini. I capitoli su Nostra Signora di Strasburgo in *Labyrinten* (Il labirinto) (1792-93), volume che inaugura la fase moderna della letteratura danese, sembrano anticipare la tradizione europea di romanzi costruiti intorno a cattedrali. In *Arkitektur och litteratur* (Architettura e letteratura) (1998), lo studioso svedese Jöran Mjöberg passa in rassegna le descrizioni di cattedrali in Hugo, Huysmans, Ibáñez, Proust, Walpole, Cather, Golding – e nei nordici Alexander Kielland e Johannes V. Jensen – autori di edifici archetipici, poetici e animati, portatori di messaggi ideologici, modelli architettonici a sostegno della struttura narrativa o costruzioni capaci di spingere i personaggi ad agire e reagire (Mjöberg 1998, 109-25). Sottolineando le relazioni intertestuali che Baggesen instaura con gli autori classici, con Shakespeare, Lessing e Goethe, Severini discute dello stile patetico e iperbolico nel brano dedicato alla facciata della cattedrale e dell'effetto provocato sull'autore e trasmesso al lettore.

Lo studio di Maria Cristina Lombardi indaga gli edifici attorno ai quali ruota l'azione nei romanzi svedesi *Taklagsöl* (La festa del coronamento) (1906) di August Strindberg ed *En kakelsättares eftermiddag* (Il pomeriggio di un piastrellista) (1991) di Lars Gustafsson, evidenziando lo stretto legame tra la psiche del personaggio e le strutture architettoniche che lo circondano. L'architettura come metafora e interprete della mente umana si rifà, ci ricorda Lombardi, a una tradizione filosofica antica (cf. Mjöberg 1998, 10; Spurr 2012, 8; Berni 2024, 209), che nel romanzo di Strindberg assume qualità quasi mistiche. Allo sfaldamento della psiche del protagonista morente corrisponde la crescita dell'edificio in costruzione fuori dalla sua finestra – movimenti solo all'apparenza inversi, che giungono a compimento nelle due versioni complementari della 'festa di copertura del tetto' cui accenna il titolo originale dell'opera. Nel romanzo di Gustafsson il declino umano del piastrellista e l'incapacità di ravvisare un senso nel proprio lavoro trovano una corrispondenza non solo nelle case in degrado che il protagonista è chiamato a restaurare, ma anche nel disfacimento del modello socialdemocratico svedese.

Nel tentativo di far luce sulla posizione di Halldór Laxness nel dibattito sulle abitazioni moderne in un'Islanda a un passo dall'indipendenza nazionale, Silvia Cosimini e Sofia Nannini leggono *Sjálfstætt fólk* (Gente indipendente) (1934-35) con particolare attenzione a come il romanzo sviluppi il discorso sui materiali di costruzione e l'estetica dell'architettura. La riflessione di Laxness su un'architettura identitaria si articola in una tensione fra tradizione e modernità, tra la valorizzazione delle vecchie tecniche di costruzione – la casa in torba che si confonde in maniera organica con il paesaggio, simbolo di un popolo primigenio sottomesso alle imposizioni della natura – e l'adozione del cemento alla ricerca di una nuova identità nazionale tradotta in condizioni abitative più comode, igieniche, luminose.

Se *Sjálfstætt fólk* non offre una risposta univoca, oscillando, come osservano le due autrici, «tra l'esaltazione dell'estetica veicolata dalla torba e la necessità di far progredire tecnicamente l'Islanda», il romanzo resta tuttavia una testimonianza significativa di un dibattito tutt'ora attuale per gli islandesi.

In altri contributi lo sguardo si allarga da singoli edifici alla dimensione urbana. Andando ben oltre la semplice somma delle sue singole costruzioni, la città è spazio architettonico che si fa spazio sociale, un tema al centro dello studio di Edoardo Checcucci su *Tøyeneffekten* (L'effetto Tøyen) (2021) del norvegese Bjarte Breiteig. Il testo affronta il cambiamento in corso nel quartiere di Tøyen a Oslo, nato nell'Ottocento come periferia operaia e sviluppatosi dagli anni Settanta del Novecento in una zona multietnica disagiata, dove oggi è in corso un processo di gentrificazione, promosso da interessi immobiliari attratti dalla vicinanza al centro cittadino. La riqualificazione urbanistica va di pari passo con un rivoluzionamento del tessuto sociale, che elimina ogni tentativo di convivenza interculturale e fa del quartiere una zona omogenea per la classe medio-alta. Il romanzo – sottolinea Checcucci – prende non solo spunto dalla realtà ma anche posizione nei confronti della società e della politica. Come spesso avviene quando la città si fa protagonista in letteratura, gli scrittori si pongono l'obiettivo di contribuire «a formare la percezione e la consapevolezza della città» nell'ottica di una «attiva interazione tra le due sfere» (Ciaravolo 2022, 40).

2 Castelli in aria: architetture mitologiche e metafisiche

Lo spostamento verso lo spazio aperto, segnato dall'ambiente urbano, coinvolge anche altre realtà, come la natura e la dimensione fantastica o metafisica, che pure si prestano a ospitare strutture architettoniche o a farsi esse stesse oggetto di costruzione, fisica o mentale. In questi contesti è particolarmente evidente il portato simbolico che la letteratura attribuisce alla concretezza della forma architettonica (Spurr 2012, 3).

Michael Micci rintraccia in testi del Medioevo islandese uno schema 'mandalico', basato su una sovrapposizione concentrica di elementi circolari e quadrangolari, proveniente da modelli orientali e diffusosi nella cultura occidentale in particolare attraverso i testi mistici. Assurto a paradigma architettonico, che combina suggestioni di edifici concreti e mitologici – la Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme, il Paradiso Terrestre, fino all'intero cosmo raffigurato nelle *mappae mundi* – questo modello è riproposto sia in singole costruzioni, come la casa roteante da cui è visibile tutto il mondo nel *Rauðúlfs þáttur* (Racconto di Rauðúlfr), sia in immaginari luoghi naturali, come l'isola di Visio nella *Nitida saga* (Saga di Nitida), spazio

ai confini del mondo, ricco di natura lussureggiante e magica, dove la protagonista acquista potere e conoscenza prima di affermarsi nel suo ruolo di fanciulla-re (*meykóngr*). Il microcosmo così strutturato si configura come spazio sacro di esperienze sovrannaturali, entrando in relazione con il macrocosmo sul piano cosmologico e metafisico.

Se le architetture umane possono riflettere il cosmo, come dimostrato da Micci, la visione del Cielo, a sua volta, può essere modellata sull'esperienza terrestre. La dimensione sacra e metafisica è anche al centro dello studio di Franco Perrelli sulle architetture oggetto delle visioni di Emanuel Swedenborg, descritte nel 1758 in *De coelo et inferno ex auditis et visis* e nel *De Telluribus in Universo*. Tanto le dimore angeliche quanto le abitazioni in uso su altri pianeti ricalcano le strutture di case, palazzi, templi, giardini, città sulla Terra, ma con uno splendore trascendente. L'elemento urbano, in particolare, legato alla dimensione paradisiaca, si contrappone alla desolazione del paesaggio associato invece all'esperienza infernale. Ogni elemento del cosmo, peraltro, concorre a costituire una grande macrostruttura architettonica gerarchicamente organizzata, un 'teatro' dell'universo, i cui componenti sono collegati tra loro sulla base di una 'teoria delle corrispondenze', da cui trarrà suggestioni lo Strindberg di *Inferno* (1897) e *Ockulta dagboken* (Diario occulto) (1896-1908), intrecciando la verticalità di Swedenborg con relazioni orizzontali, come argomenta Perrelli, rielaborando una lettura di Karl Åke Kärnell.

Il legame tra mondo esterno e dimensione spirituale, questa volta intesa come riflessione sulla soggettività, è alla base dell'analisi condotta da Giulia Longo sull'opera di Søren Kierkegaard, che prende avvio da *Stadier paa Livets Vei* (Stadi sul cammino della vita) (1845) per estendersi a *Kjerlighedens Gjerninger* (Gli atti dell'amore) (1847) e *Sygdommen til Døden* (La malattia per la morte) (1849). Al centro della riflessione è uno dei 'luoghi del cuore' di Kierkegaard, noto come Angolo degli otto sentieri, in un bosco a nord di Copenaghen. Questo incrocio di otto vie, nato dunque dall'intervento umano che plasma la natura per disegnare il paesaggio, è spunto per una riflessione sul concetto di 'edificare' e edificazione: la struttura architettonica applicata al paesaggio diventa strumento per la costruzione della conoscenza e quindi del proprio io, passando anche, come dimostra l'analisi condotta da Longo su elementi lessicali, dalla costruzione del linguaggio e dunque, in ultima analisi, del testo.

3 Fucine di parole: l'architettura del testo

Tra gli elementi strutturali del testo vi sono quei tratti distintivi e riconoscibili che ne sanciscono l'appartenenza a uno specifico genere letterario, determinando le relazioni che esso intesse con altre opere nonché con l'orizzonte d'attesa dei lettori. Gli studi sulle saghe norrene degli ultimi quarant'anni hanno dedicato ampio spazio alla questione dei generi della saga, portando a rivedere la tassonomia tradizionale, basata sui contenuti e le coordinate spazio-temporali interne ai testi, i 'cronotopi' in termini bachtiniani. A un approccio prescrittivo, frutto di una prospettiva esterna alle opere e al loro contesto, si è sostituita una visione descrittiva e più dinamica, che osserva il genere letterario all'interno delle coordinate storiche dei singoli testi. Prendendo le mosse dalle riflessioni di Hans Robert Jauss, Massimiliano Bampi (2020, 21-6) sottolinea come l'architettura del testo, la disposizione degli elementi costitutivi della narrazione, riveli scelte consapevoli che traducono specifici intenti comunicativi. La variazione delle strutture e delle loro articolazioni riflette il dinamismo del sistema letterario e del contesto comunicativo, di conseguenza l'eterogeneità, lungi dall'essere eccezione aberrante rispetto a un formato prestabilito, diventa caratteristica intrinseca del concetto stesso di genere letterario. Le singole opere selezionano elementi costitutivi e tratti caratteristici riconoscibili, assemblandoli, allo stesso tempo, in modi unici e originali, che non escludono l'ibridazione tra generi diversi.

Esempi concreti di questa ibridazione sono al centro delle analisi condotte da Martina Ceolin e Ruben Gavilli nei loro studi dedicati alle saghe degli islandesi 'post-classiche' o 'recenziori'. Ceolin evidenzia come la classificazione tradizionale sia frutto di una lettura ideologica, legata, nelle sue fasi iniziali, a un'interpretazione della letteratura islandese medievale in chiave nazionalistica, che sfocia, sul piano estetico e assiologico, in una valutazione negativa dei testi tardi, la cui costruzione si discosta dal cronotopo 'classico' delle saghe degli islandesi, includendo elementi delle saghe del tempo antico e dei cavalieri. Approfondendo il caso della *Finnboga saga ramma* (Saga di Finnbogi il Forte), l'autrice mostra come non si tratti, in realtà, di una 'decadenza' del genere, ma di un consapevole gioco di costruzione del testo letterario e del suo senso, che sfida le convenzioni narrative e le aspettative del pubblico in un momento di rinnovamento del polisistema letterario islandese (cf. Bampi 2020, 24-6).

Questo rinnovamento avviene anche su sollecitazione di modelli letterari esterni, come la letteratura cortese, il cui ruolo è sottolineato da Gavilli nel suo lavoro sul *topos* della 'sala in festa', fulcro della vita sociale e dell'affermazione del potere regio. Riprendendo il concetto di *pastiche* dagli studi di Gérard Genette e Margaret Rose, Gavilli approfondisce i casi della *Egils saga einhenda* (Saga di Egill

il Monco) e della *Kjalnesinga saga* (Saga degli uomini di Kjalarnes), analizzando come il *topos* viene trasposto dalle corti dei re norvegesi alle caverne di troll e giganti, con l'introduzione di elementi comici e grotteschi.

Una lettura che punta a un'inedita ibridazione sul piano critico è quella offerta da Emilio Calvani nella sua interpretazione del giallo storico *1793* (2017) dello svedese Niklas Natt och Dag in chiave distopica, spostando la distopia dal futuro, ove tradizionalmente si colloca, al passato. Un ruolo fondamentale per lo sviluppo del dialogo con la realtà del presente, elemento costitutivo della proiezione distopica, spetta all'ambiente urbano della Stoccolma del 1793, vista dagli occhi dei protagonisti come un luogo inospitale e insidioso, indifferente alle sorti dei suoi abitanti, dalla disarmonia della *Indebetouska Huset*, sede della polizia, all'orrore della Filanda di Långholmen utilizzata come prigione femminile. Il degrado delle architetture e dell'ambiente, aggravato non da ultimo dall'inquinamento provocato dai rifiuti delle manifatture tessili, anticipa i temi ecologici, quasi rinvenendo nel passato del romanzo storico le radici dell'apocalisse come modalità narrativa della letteratura ecocritica.

Tra i *topoi* rintracciati quali elementi distintivi dei generi letterari, emergono non di rado strutture architettoniche, come le sale delle feste nelle saghe discusse da Gavilli o la cattedrale nella letteratura odeporica presa in esame da Severini, fino agli ambienti urbani delle opere studiate da Calvani e Checcucci. La dimensione spaziale è anche essenziale alle avventure dei protagonisti dei poemi cavallereschi e delle loro rielaborazioni in prosa nel Medioevo. Non a caso, dunque, Erika Dell'Aquila seleziona, come episodio particolarmente significativo, la descrizione dell'esotica città di Babilonia – che con i suoi edifici e l'iconica torre rappresenta l'intero Oriente, polo catalizzatore dell'azione principale della vicenda – per analizzare le relazioni tra diverse versioni del *Floire et Blancheflor* in antico francese, norreno e antico svedese. Benché la struttura generale della descrizione e gli elementi costitutivi dello spazio rimangano costanti nelle varie redazioni, l'autrice individua nei dettagli e nel lessico tecnico usati per descrivere le architetture di Babilonia tasselli significativi per la ricostruzione della storia della tradizione testuale attraverso lingue e contesti diversi.

Passando in rassegna le strutture e le forme, le figure e gli spazi studiati nei contributi raccolti in questo volume, si apre uno squarcio sulla ricchezza di funzioni e significati – alcuni tra i molti possibili – che l'architettura può assumere e ha assunto nelle mani di scrittori nordici lungo i secoli. È ancora Spurr a ricordarci che

In their respective manners architecture and literature are potentially the most unlimited of all art forms in their comprehension of human existence itself, and this fact alone justifies the task of putting them into relation with one another. (Spurr 2012, 3)

Avvertenza bibliografica

Nelle bibliografie finali degli articoli, l'ordine alfabetico rispetta gli usi delle lingue nordiche: le lettere *p æ ø å* (*aa*) *ä ö* seguono *z* in quest'ordine; *ð* segue *d*; i grafemi vocalici islandesi con accento acuto seguono quelli corrispondenti privi di accento (es. *á* segue *a* ecc.). I nomi degli autori islandesi che non presentano cognome sono sempre riportati per esteso nel formato 'Nome Patronimico'.

Bibliografia

- Bampi, M. (2020). «Genre». Bampi, M.; Larrington, C.; Sif Ríkharrðsdóttir (eds), *A Critical Companion to Old Norse Literary Genre*. Cambridge: Brewer, 15-30.
<https://doi.org/10.1515/9781787447851-006>
- Berni, B. (2024). «Architetture metaforiche e spazi nascosti nei romanzi di Peter Høeg». *NuBE*, 5, 189-212.
- Cazzullo, A. (2022). «Renzo Piano: 'Chi vota Le Pen ha delle ragioni. I politici vadano nei luoghi difficili'» [Intervista a Renzo Piano]. *Corriere della Sera*, 26 aprile.
https://www.corriere.it/esteri/22_aprile_26/renzo-piano-intervista-a6099bd2-c597-11ec-b657-ab502a045557.shtml
- Ciaravolo, M. (2022). *Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
<https://doi.org/10.30687/978-88-6969-600-8>
- Mjöberg, J. (1998). *Arkitektur och litteratur*. Stockholm: Carlsson.
- Spurr, D. (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
<https://doi.org/10.1353/book.14036>

Testi screditati, testi accantonati. Per una rilettura delle saghe degli islandesi ‘post-classiche’ o ‘recenziori’

Martina Ceolin

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Medieval Icelandic sagas include the so-called ‘post-classical’ or ‘late’ *Íslendingasögur* (Sagas of Icelanders), a group of fourteenth-century texts that are compelling and innovative, as they challenge narrative conventions, especially from the point of view of genre. However, modern and contemporary critics have often judged them negatively, for example as extravagant or poorly crafted – if they have not ignored them altogether. Taking as an example *Finnboga saga ramma* (Saga of Finnbogi the Strong), this contribution aims to redress such views and demonstrate how these texts are, instead, the fruit of careful and innovative work by their authors, which deserves to be appreciated and, primarily, to be truly considered by scholars.

Keywords Medieval Icelandic literature. *Íslendingasögur*. ‘Post-Classical’ *Íslendingasögur*. *Finnboga saga ramma*. Genre.

Sommario 1 Le saghe norrene e la questione dei generi. – 2 Genere e sottogeneri delle saghe degli islandesi. – 3 La *Finnboga saga ramma*. – 4 Conclusione.



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-12-06
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Ceolin | 4.0

Citation Ceolin, M. (2025). “Testi screditati, testi accantonati. Per una rilettura delle saghe degli islandesi ‘post-classiche’ o ‘recenziori’”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 17-30.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/001

1 Le saghe norrene e la questione dei generi

Nel panorama letterario del Medioevo europeo occupa una posizione di assoluto rilievo il fenomeno della ‘saga’ norrena. Si tratta di quell’eccezionale fioritura di testi narrativi in prosa che caratterizza, in particolare, il sistema culturale islandese dei secoli XIII e XIV. L’eccezionalità del fenomeno riguarda sia la quantità sia la qualità dei testi composti nell’arco dei due secoli, poiché furono prodotti in misura ampia ed eterogenea, soprattutto dal punto di vista degli argomenti trattati e degli stilemi utilizzati. Questi testi, infatti, pur presentando schemi e modelli ricorrenti che permettono di accorparli nel macro-genere della saga, costituiscono un insieme di racconti anche molto diversi tra loro, che ha portato gli studiosi, a partire dai tardi anni Venti del XIX secolo, a interrogarsi sulla possibilità di suddividerlo in generi differenti, giungendo a risultati diversi. Tra le varie tassonomie che sono state proposte nell’ambito di questi sforzi ricostruttivi prevale ormai una suddivisione del corpus per ambientazione spazio-temporale e per argomenti trattati. Dunque, convenzionalmente, s’individuano le:

- ‘saghe degli uomini santi’ (*heilagra manna sögur*): racconti agiografici solitamente tradotti da modelli continentali, prevalentemente latini;
- ‘saghe dei re’ (*konungasögur*): opere a carattere storiografico che raccontano le vicende di sovrani e dinastie della Scandinavia medievale;
- ‘saghe degli islandesi’ (*Íslendingasögur*): narrano le vicende dei colonizzatori dell’Islanda e dei loro discendenti più prossimi, interessando il periodo che va dalla colonizzazione dell’isola (870-930) ai primi decenni dell’XI secolo, successivi alla conversione al cristianesimo;
- ‘saghe dell’età contemporanea’ (*samtíðarsögur*): raccontano, in stile realistico, le sanguinose vicende storiche islandesi dei secoli XII-XIII;
- ‘saghe del tempo antico’ (*fornaldarsögur*): narrano le vicende di eroi e sovrani del mondo nordico nell’epoca precedente la colonizzazione dell’Islanda, dunque anche precristiana;
- ‘saghe dei cavalieri’ (*riddarasögur*), suddivise in ‘tradotte’ (*býddar riddarasögur*), ovvero versioni in prosa di testi cortesi ed epici continentali, e ‘originali’ (*frumsamdar riddarasögur*), composizioni di origine islandese ispirate principalmente al modello delle ‘saghe dei cavalieri tradotte’.

Generalmente, a questa tassonomia viene riconosciuto un importante valore euristico ed è ormai ampiamente utilizzata nell’ambito degli studi internazionali sulle saghe norrene. Ciò nonostante, si tratta pur sempre di una convenzione, difatti è stata messa più volte in

discussione dalla critica moderna e contemporanea, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso e con crescente intensità negli ultimi quarant'anni. Il dibattito critico in merito ha riguardato sia la validità sia la funzionalità della tassonomia in uso: da un lato, infatti, è stata considerata come obsoleta e tendenziosa dal momento che ha origine da sforzi ricostruttivi moderni, in particolare dei primi editori di questi testi che, nel XIX secolo, operarono seguendo una visione nazionalistica della cultura; dall'altro lato, è stata considerata come inadeguata a rendere conto delle varietà di forme che la saga, come macro-genere, può assumere. Sono molti, infatti, i testi che presentano una determinata commistione di marche di genere, ovvero di elementi narrativi che caratterizzano i vari gruppi, rendendo quindi particolarmente difficile la loro attribuzione a un unico gruppo. Per la verità, anche le marche di genere stesse sono state oggetto di dibattito, mentre le proposte di definizione dei criteri volti a distinguere i vari gruppi, ovvero a determinare ciò che più li caratterizza, sono state molteplici. Le difficoltà riscontrate in merito hanno portato gli studiosi a individuare, poi, all'interno dei singoli gruppi, anche dei sottogruppi, senza però giungere a un accordo neppure in questo senso.¹ Tra i generi di saga che sono stati maggiormente studiati da questa prospettiva vi è quello delle saghe degli islandesi, e l'analisi che segue verterà sulle problematiche che hanno caratterizzato gli studi su queste saghe dal punto di vista dei generi a partire dal XIX secolo.

2 Genere e sottogeneri delle saghe degli islandesi

L'etichetta 'saghe degli islandesi' designa, convenzionalmente, un gruppo di circa quaranta testi in prosa – che spesso includono anche sezioni poetiche – che narrano le vicende dei colonizzatori dell'Islanda e dei loro discendenti più prossimi, quindi sono ambientati prevalentemente in Islanda nel periodo che va dalla colonizzazione dell'isola (ca. 870-930) fino ai primi decenni dell'XI secolo, successivi alla conversione al cristianesimo nell'anno 1000 circa. Il cuore di questi racconti pulsa di conflitti e battaglie, soprattutto per il potere, ovvero il prestigio, la proprietà e l'eredità. Molto spesso questi scontri assumono le dimensioni di vere e proprie faide, anche di sangue, che impattano sull'onore e sullo status sociale dei personaggi e quindi anche sul corso della narrazione. La maggior parte di queste saghe, infatti, tratta di faide familiari e distrettuali e i loro personaggi principali

¹ Per un'introduzione a queste problematiche, vedi Bampi 2014; 2017; Bampi, Sif Ríkharrðsdóttir 2020, 1-12; Ceolin 2020, 347-50. Per un approfondimento, vedi Bampi, Larrington, Sif Ríkharrðsdóttir 2020.

sono spesso dei capi islandesi. Altre saghe del gruppo, invece, si concentrano più specificamente su individui singolari, come poeti e fuorilegge, per cui tendono a essere di natura perlopiù biografica.

Questi testi, però, nonostante condividano alcuni tratti di genere comuni come l'ambientazione e gli argomenti trattati, tendono a differire anche in modo considerevole sia nello stile sia nella caratterizzazione dei personaggi e della trama. In altre parole, i testi che formano il gruppo delle 'saghe degli islandesi' sono spesso, in realtà, anche piuttosto differenti tra loro. Ad un sottogruppo di queste saghe, che oscillano dalle undici alle sedici a seconda degli studiosi, è stata data la denominazione di 'post-classiche', 'tarde' o 'recenziori', perché furono prodotte perlopiù nel periodo finale della fioritura del genere, ovvero nel XIV secolo, mentre sono conservate soprattutto in codici del XV secolo. Nonostante siano chiaramente affiliate alle saghe degli islandesi, in particolare per l'ambientazione e gli argomenti trattati, però, queste saghe giocano con le convenzioni letterarie del genere e mettono in discussione le categorizzazioni di genere convenzionali più in generale, rendendole particolarmente interessanti da indagare. Ciò nonostante la maggior parte degli studiosi le ha spesso denigrate e trascurate per queste stesse ragioni, definendole stravaganti, prive dell' 'autentico' spirito eroico delle saghe degli islandesi ritenute 'classiche', rispetto alle quali sarebbero 'contaminate' dai generi di saga più finzionali e, non da ultimo, perché sono particolarmente difficili da descrivere dal punto di vista del genere letterario (cf., ad esempio, Sigurður Nordal 1968, 110; Einar Ól. Sveinsson 1958, 125-6). Tale critica e disinteresse ebbero origine nell'ambito del pensiero romantico e degli obiettivi nazionalistici dell'Islanda del secolo XIX, quando cioè queste distinzioni di tipo estetico furono proposte per la prima volta, ma avrebbero avuto un impatto significativo anche sugli studi del secolo successivo.

Nell'Islanda del XIX secolo, quando sorsero i primi movimenti indipendentisti contro l'ormai secolare dominazione danese, il periodo storico degli anni 930-1262/64 (*þjóðveldisöld*), caratterizzato dall'adozione di una forma di governo di tipo democratico (non propriamente, per la verità, cf. Gunnar Karlsson 2005, 515), venne idealizzato come l' 'età dell'oro' del carattere nazionale islandese, per l'indipendenza e l'eccezionale produzione culturale che lo avevano contraddistinto. Le saghe, in particolare, divennero una fonte di orgoglio nazionale e la veridicità storica fu il criterio principale in base al quale furono studiate (cf., ad es., Jón Jónsson Aðils 1906). Di conseguenza, alcune saghe furono reputate più significative di altre che, invece, furono denigrate o ignorate del tutto perché di qualità apparentemente inferiore. Dunque, le saghe degli islandesi che descrivono e glorificano l'Islanda delle origini furono elogiate, perché, chiaramente, soddisfacevano i criteri nazionalistici in base ai quali erano prese in esame; mentre altre saghe più finzionali come le saghe del tempo antico e le saghe

dei cavalieri esulavano dagli stessi criteri e furono pertanto giudicate come «the lowest and most miserable productions of Icelandic pens» (Guðbrandur Vigfússon 1878, CXCVI) e come «among the dreariest things ever made by human fancy» (Ker 1908, 282). Perciò anche le saghe degli islandesi più tarde, che sono particolarmente eterogenee dal punto di vista dei generi e includono spesso elementi appartenenti a repertori di saghe più finzionali, furono considerate non solo come ‘contaminate’ da quegli stessi generi, ma anche come «spurious Icelandic sagas» composte «when the very dregs of tradition had been used up» (Guðbrandur Vigfússon 1878, LXII-LXIII), come testi in cui

taste declines, as well as moderation, the balance between the aristocratic and the popular (Einar Ól. Sveinsson 1958, 125-6)

e persino come il frutto di un esaurimento nervoso collettivo:

the feeling of impotence, the consciousness of no longer being able to cope with the problems of life, destroyed the appreciation and the acceptance of reality which are revealed in the great sagas. (Hallberg 1962, 145)

Dunque gli studiosi iniziarono a fare delle distinzioni di tipo estetico tra le saghe degli islandesi e i primi tentativi furono particolarmente tendenziosi. Nel XIX secolo, Guðbrandur Vigfússon (1878, XXIV-XXVII, XLI-LXIV), uno studioso di spicco nell’ambito della ricerca sulla narrativa delle saghe, suddivise le saghe degli islandesi in ‘maggiori’, ‘minori’ e ‘spurie’, in base alla trama, allo stile e alle tecniche di composizione adottate, e incluse alcune delle saghe di questo genere più tarde tra gli ultimi due gruppi, quindi denigrandole come minori e spurie. Più precisamente, le saghe minori, seppur ‘autentiche’ e vicine alla tradizione orale da cui traevano origine, non presentavano la stessa qualità artistica delle saghe considerate maggiori, mentre le spurie rappresentavano una ‘sfilacciatura’ di quel poco che era rimasto della tradizione.

Anche Sigurður Nordal (1968, 110-11), un altro influente studioso del settore, individuò alcuni sottogruppi tra le saghe degli islandesi, per la precisione cinque, in base al (presunto) momento temporale in cui le saghe furono composte (*aldur*) e al grado di sviluppo della narrazione (*þróunarstígi*). Nel ‘quarto’ e ‘quinto’ gruppo (*fjórði*, *fimmti flokkur Íslendinga sagna*), che quindi etichettò in termini più neutrali rispetto a quanto aveva fatto in precedenza Guðbrandur Vigfússon, incluse le saghe più tarde, considerandole però sempre in maniera piuttosto negativa, ovvero come delle semplici riscritture di saghe più antiche o come il frutto di un declino degli standard, dunque come l’espressione di una volgarizzazione del gusto classico, soprattutto per le saghe relegate al quinto gruppo (Nordal 1968, 156-63, 167-9).

Similmente a Sigurður Nordal, anche Stefán Einarsson (1957, 136-51), un altro studioso di letteratura islandese, suddivise le saghe degli islandesi in cinque gruppi, sempre in base al (presunto) momento temporale in cui furono composte e alle abilità narrative dimostrate dagli autori. Nel quarto e quinto gruppo, che etichettò, rispettivamente, come ‘tardo-classico’ (*late-classical*) e ‘post-classico’ (*post-classical*), incluse alcune tra le saghe degli islandesi più tarde: nel primo caso, «some of the very greatest sagas», ma con la presenza di innovazioni che le distinguevano dalle precedenti – tra cui un’enfasi crescente sui valori cortesi-cavallereschi e una volgarizzazione del gusto in confronto alle saghe del genere più antiche (1957, 145) – mentre, nel secondo caso, pur considerandole come ‘post-classiche’, quindi in modo tendenzioso, ritenne che furono composte quando «the door was flung open» all’influsso e alla ricezione di materiale appartenente ad altri repertori di genere, anziché parlare di ‘contaminazione’, com’era stato fatto in passato (1957, 150). Dunque, da un lato, Stefán Einarsson ricalcò il giudizio negativo su queste saghe espresso in precedenza, mentre, dall’altro lato, le considerò come prodotti innovativi, oltre a etichettarle poi semplicemente come ‘saghe di tarda composizione’ (*síðbornar sögur*), quindi in modo più neutro (1961, 186-7).

Non furono condotte altre ricerche di rilievo su questi testi, in seguito, almeno fino all’inizio degli anni Novanta del secolo scorso, quando Vésteinn Ólason (1993a, 80-2, 143-60), uno studioso che si è occupato ampiamente delle saghe degli islandesi, divise queste saghe in sei gruppi. Nel sesto gruppo, che etichettò come ‘saghe degli islandesi recenziatori’ (*ungar Íslendingasögur*), incluse, per l’appunto, le saghe del genere più tarde che, a suo dire, erano accomunate da un’evidente esagerazione delle imprese dei protagonisti, spesso anche improbabili, e da un’inclusione maggiore di elementi soprannaturali rispetto alle saghe scritte in precedenza. Quindi, nonostante l’etichetta relativamente neutra di saghe ‘recenziatori’, continuò a considerare queste saghe in termini avversativi rispetto alle saghe del genere più ‘classiche’, e dunque ancora in modo tendenzioso, riproponendo poi anche l’utilizzo dell’etichetta di ‘post-classiche’ già individuata da Stefán Einarsson (Vésteinn Ólason 1993b, 334).

Più recentemente, Martin Arnold (2003) ha dedicato una monografia a questi testi, indagandoli da una prospettiva storico-letteraria, ovvero sottolineando come sia necessario esaminarli alla luce dei cambiamenti culturali e politici avvenuti nell’Islanda dei secoli XIII-XIV, o come il prodotto di «a different consciousness from that of earlier generations» (2003, 145). Tuttavia, ha continuato a considerarli in termini avversativi rispetto alle saghe del genere più antiche, etichettandoli nuovamente come saghe ‘post-classiche’. Lo stesso vale per Rebecca Merkelbach (2020), che ha recentemente rivalutato la narrativa di queste saghe, mentre altri studiosi le hanno esaminate da prospettive diverse (vedi, ad es., Cardew 2004; Bampi 2014) anche

se i contributi in merito sono stati relativamente pochi, e manca ancora del tutto l'analisi di alcuni aspetti significativi che interessano lo studio di queste saghe, come ad esempio i contesti materiali in cui sono state conservate.²

Si vuole ora dimostrare come queste saghe necessitino non solo di essere studiate maggiormente e in modo più approfondito dalla critica contemporanea, ma anche di essere rivalutate, dal momento che si tratta di opere tutt'altro che minori o banali, come spesso sono state considerate. A titolo esemplificativo sarà presa in esame, in particolare dal punto di vista della struttura e dunque dell'architettura del testo, una delle saghe più rappresentative del sottogruppo, la *Finnboga saga ramma* (Saga di Finnbogi il Forte).

3 La *Finnboga saga ramma*

La *Finnboga saga ramma* è una saga degli islandesi tarda, che fu composta probabilmente nel primo quarto del XIV secolo, mentre i codici principali che la conservano sono stati datati al XIV secolo (*Möðruvallabók*: Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, AM 132 fol.) e alla metà del XVI (*Tómasarbók*: Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, AM 510 4to) (Margrét Eggertsdóttir 1993, 194).³ La trama segue le vicende di Finnbogi Ásbjarnarson, che si dipanano in Islanda, Norvegia e Bisanzio.

Più precisamente, la storia prende avvio con un mesto evento, l'abbandono di un neonato. Ásbjörn Gunnbjarnarson, un capo islandese del X secolo, disconosce il proprio figlio appena nato e ordina alla madre del piccolo, sua moglie Þorgerðr, di esporlo agli elementi. Il neonato viene quindi trovato da una coppia di anziani indigenti, i tutori d'infanzia di Þorgerðr, che gli danno il nome di Urðarköttr ('gatto delle ghiaie', per il luogo in cui lo trovano) e decidono di tenerlo con sé, spargendo la voce che sia loro figlio. L'impossibilità del fatto li costringe però a confessare la verità e Urðarköttr ottiene il favore di Ásbjörn, il padre biologico, grazie al valore dimostrato, alla sua forza e al suo ingegno. In seguito, Urðarköttr salva un marinaio in pericolo che lo ricompensa con doni preziosi, tra i quali include anche il proprio nome, Finnbogi. Il protagonista decide quindi di partire per l'estero, dove inizia l'avventura vera e propria. Mentre è in viaggio

² Quest'ultimo aspetto è oggetto di uno studio dell'autrice del presente contributo che, tra i prodotti della ricerca, include la pubblicazione di un volume dal titolo *The Neglected Sagas: A New Study of the Late 'Íslendingasögur'*.

³ Una ridotta porzione del testo (un foglio manoscritto) compare anche in Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, AM 162 c fol. (XV sec.), in una versione simile al testo contenuto nella *Tómasarbók* (Jóhannes Halldórsson 1959, LXIX).

verso la Norvegia, con l'intenzione di incontrare lo *jarl* Hákon, combatte contro un orso feroce che riesce a sconfiggere, ottenendo così una grande fama. Quindi uccide un traditore, Álfir *aptrkamba* ('dai capelli pettinati all'indietro') e prende con sé sua figlia Ragnhildr, che tratta però con rispetto. La donna è parente dello *jarl* Hákon e lo accompagna nel suo viaggio per conoscerlo. Dunque, Finnbogi incontra lo *jarl* che, però, essendo notoriamente scettico nei confronti degli islandesi, lo mette ripetutamente alla prova, attraverso delle sfide e delle gare di forza via via sempre più difficili. Finnbogi ha successo in tutte le imprese e si guadagna la fiducia e il favore dello *jarl*, che quindi gli affida un incarico importante: recarsi a Bisanzio per ritirare del denaro per suo conto. Una volta arrivato a Bisanzio, Finnbogi incontra l'imperatore e compie gesta di forza anche in suo onore (come sollevare in alto l'imperatore seduto sul trono), inoltre si converte al cristianesimo. Al suo ritorno in Norvegia, poi, incontra nuovamente lo *jarl* al quale confessa di voler tornare in Islanda. Lo *jarl* acconsente, per cui Finnbogi, dopo essersi ricongiunto con Ragnhildr, fa ritorno in Islanda insieme a lei. Le scene successive sono ambientate nel Víðidalr, Vatnsdalr e Strandir (Islanda settentrionale e nord-occidentale), dove si apre una faida tra Finnbogi e un suo rivale, Jökull Ingimundarson, che si intensifica fino a concludersi poi con la loro riconciliazione.

Dal punto di vista del genere letterario la saga viene considerata come una saga degli islandesi post-classica o tarda, per la sua composizione nel tardo Medioevo islandese e perché condivide parte dell'ambientazione e dello stile con le saghe dello stesso genere ritenute 'classiche' o più antiche, mentre si emancipa dalle stesse ampliandone gli orizzonti. Ciò accade sia in senso letterale, dal momento che il protagonista raggiunge luoghi lontani come Bisanzio – talvolta frequentati in queste saghe, ma non così spesso come in altri generi di saga come, ad esempio, nelle saghe dei cavalieri – sia in senso figurato, in quanto l'autore mette in discussione le convenzioni del genere letterario delle saghe degli islandesi, ad esempio combinando una serie di elementi che appartengono a repertori di genere diversi e dando al testo una struttura insolita, come si comprenderà meglio a breve.

Ciò nonostante, la saga è stata finora poco studiata o è stata considerata come semplicistica o ripetitiva. Ad esempio, secondo Margrét Eggertsdóttir, la saga non è da annoverare tra le saghe degli islandesi migliori dal punto di vista della composizione:

Characterization is flat, and the plot little more than a repetitious series of episodes designed to present the hero in a favourable light. (1993, 194)

Se è pur vero che alcuni episodi o formule ricorrono nel corso della narrazione, solitamente per tre volte – come quando a Finnbogi viene riconosciuto il merito di aver ucciso un orso feroce (capp. 12, 14, 15), quando mette alla prova tre fuorilegge che gli fanno visita (capp. 39, 40, 41) e quando i suoi rivali gli tendono un’imboscata (capp. 27, 31, 35) – è vero anche che tali ripetizioni sembrano avere una funzione specifica, quella di invitare il pubblico a fare un confronto tra i vari episodi, ovvero tra i diversi momenti narrativi in cui compaiono – cosa non infrequente nelle saghe, più in generale⁴ – oltre a creare delle aspettative, per poi magari deluderle, e quindi anche giocando con le stesse. Inoltre, la ricorrenza degli episodi sembra favorire la memorizzazione del racconto, e ciò deve aver avuto una particolare importanza quando veniva recitato oralmente. È probabile, infatti, che circolasse in forma orale prima di essere messo per iscritto, come si può evincere dallo stile, caratterizzato dalla presenza dell’allitterazione e dall’utilizzo di parole inusuali, che sembrano contraddistinguere un linguaggio più colloquiale che letterario (Schach 1985, 64-5; Gísli Sigurðsson 2004, 35-48). Oltretutto, il racconto sembra prestarsi alla rappresentazione scenica, dal momento che presenta delle scene particolarmente vivide e drammatiche – come quando il protagonista incontra il feroce orso, che inizialmente lo ignora in modo comico (cap. 11); quando un certo Hrafn il Breve (*inn litli*) precede Finnbogi e i suoi compagni, mentre cavalcano, correndo a piedi (capp. 9, 30); o quando Finnbogi finge di dormire, russando sonoramente, per mettere alla prova gli ospiti sconosciuti che sono venuti a fargli visita (capp. 39, 40) (cf. Wickham 1987, 4; Gunnell 1996, 2).

Riguardo alla costruzione della trama e alla caratterizzazione dei personaggi, poi, va detto che non sembrano proprio essere ‘piatte’, dal momento che il racconto segue una certa logica ed è avvincente, ricco di avventure, spesso divertente e anche provocatorio, in quanto non mancano le esagerazioni – soprattutto in relazione alla forza o all’astuzia di Finnbogi – le assurdità – come la coppia di anziani che finge di aver avuto un figlio, o quando si dice che un secondo orso è in grado di comprendere il linguaggio umano (cap. 17) – e non mancano neppure quei dettagli grotteschi che caratterizzano, in modo particolare, le saghe tardo-medievali, soprattutto in relazione a conflitti e battaglie – come morsi al collo del nemico (capp. 29, 40), colpi che rompono il cranio e fanno uscire le cervella (cap. 29) o che straziano il corpo del nemico dividendolo a metà (cap. 35). Nel complesso, poi, questi elementi narrativi tendono a spiccare grazie all’innesco in un’ambientazione che è quella tipica delle saghe degli islandesi,

⁴ Cf. ad es. la *Laxdæla saga* (Saga degli abitanti del Laxárdalr), che invita ripetutamente a paragonare i comportamenti, scaturiti da simili situazioni, di personaggi appartenenti a generazioni diverse.

ovvero l'autore sembra mettere in discussione le convenzioni del genere, anche nell'attingere a repertori che caratterizzano maggiormente altri generi di saga, in particolare le saghe del tempo antico e le saghe dei cavalieri. La saga, infatti, presenta tre sezioni distinte, ognuna delle quali è ascrivibile a uno specifico genere di saga della tassonomia corrente:

- La sezione iniziale (capp. 1-9) racconta della giovinezza di Finnbogi nel Flateyjarðalr. Può essere descritta come una saga degli islandesi tarda, dal momento che include alcune assurdità (la coppia di anziani che finge di aver avuto un figlio), delle esagerazioni (soprattutto in relazione alla forza di Finnbogi, specialmente ai capp. 5, 7), dei *topoi* specifici di altri generi di saga (il bambino che non è amato dal padre [cap. 6], caratteristico di molte saghe del tempo antico come ad es. la *Áns saga bogsveigis* [Saga di Án l'Arciere, cap. 1]) e l'inversione di *topos* (il bambino che viene abbandonato da una famiglia ricca e accolto in una famiglia povera, anziché il contrario, come avviene ad es. nella *Gunnlaugs saga ormstungu* [Saga di Gunnlaugr, Lingua di serpente, cap. 3] o nella *Reykðæla saga* [Saga degli abitanti del Reykjadalr, cap. 7]), così come la descrizione del protagonista non solo in termini positivi (è spiritoso e maturo, capp. 6, 8), ma anche negativi (si comporta in modo scorretto con alcune serve, cap. 4).
- La sezione centrale (capp. 10-21) narra del viaggio di Finnbogi in Norvegia per incontrare lo *jarl* Hákon. Può essere meglio descritta come una saga del tempo antico, perché include fantastiche prove di forza (contro gli orsi già citati [ai capp. 11, 17] e un *blámaðr*, una sorta di troll [cap. 16]), mentre assume i tratti di una saga dei cavalieri soprattutto quando Finnbogi raggiunge Bisanzio, dove, tra l'altro, si converte al cristianesimo su richiesta dell'imperatore (capp. 19, 20, un tratto tipico di queste saghe) e viene poi anche descritto come un eroe cortese (ad es. al cap. 20, in cui compare anche il prestito *kurteisi* 'cortesia, cavalleria').
- La sezione finale (capp. 22-43) narra del viaggio di rientro del protagonista in Norvegia e poi in Islanda. Può essere descritta, invece, come una saga degli islandesi più tipica, per il tono serio e formale, le battaglie descritte nel dettaglio e la tipologia di individui ed episodi paranormali che compaiono (come ad. es. fenomeni meteorologici creati *ad hoc* e un rituale che interessa la realizzazione di un bastone d'infamia, cap. 34), diversi quindi dagli episodi fantastici che compaiono nelle saghe più finzionali – come testimoniato, peraltro, dalla sezione centrale della saga stessa.

La giustapposizione di queste tre sezioni, così differenti tra loro, determina a sua volta un'influenza reciproca tra le stesse, contribuendo

a sviluppare ulteriormente l'ibridismo del testo (Bampi 2014, 100; 2017, 10). Per la precisione, una certa influenza delle saghe del tempo antico si riscontra anche nella sezione iniziale – come per la presenza del *topos* del bambino non amato dal padre (cap. 6) – e nella sezione finale (cap. 30), dove compare un altro *topos* di queste saghe, quello del *kolbítr*, letteralmente 'mordi-carbone', un fannullone perditempo che poi si trasforma, improvvisamente, in un valoroso eroe. Inoltre, una certa influenza delle saghe dei cavalieri si può notare anche nella sezione finale, dove il protagonista è descritto come cortese – compare anche l'aggettivo *kurteis* (capp. 36, 43) – e probabilmente anche nella prima parte, dal momento che manca del tutto una descrizione della genealogia del protagonista, che invece compare nelle saghe degli islandesi più tipiche. Sempre in quest'ultima sezione, poi, viene anche enfatizzato l'amore che sboccia tra Finnbogi e sua moglie (cap. 29), così come la conversione al cristianesimo sia in Norvegia (cap. 36) sia in Islanda (capp. 38, 41, 43). Inoltre, nella sezione finale compaiono anche dei dettagli grotteschi tipici delle saghe degli islandesi più tarde (capp. 29, 35, 40, 41), delle esagerazioni sulla forza di Finnbogi (cap. 34) e alcuni dettagli divertenti – come la precisazione che Hrafn il Breve corre più veloce di un cavallo (capp. 9, 30) e che Finnbogi dorme russando sonoramente (capp. 39, 40).

La particolare struttura del testo, quindi, caratterizzata dall'accostamento di sezioni diverse tra loro dal punto di vista del genere letterario, dimostra come l'autore, in fase di composizione dell'opera, abbia attinto a repertori di saga differenti, in base alle necessità di sviluppo della narrazione, mentre la giustapposizione delle tre specifiche sezioni ha poi determinato la loro interazione reciproca, contribuendo a definire il particolare ibridismo di genere della saga. A sua volta, l'impiego di queste strategie rivela la presenza di una logica nella costruzione del testo e, presumibilmente, di un progetto iniziale di composizione, per cui l'opera appare tutt'altro che incoerente o semplicistica, come è spesso stata considerata. Al contempo, ciò implica che l'autore sia stato a conoscenza delle convenzioni di genere o comunque dei vari repertori narrativi di cui poter disporre, una consapevolezza che ha saputo sfruttare al meglio per mettere in discussione la tradizione e innovare, anche per conferire al testo un significato più profondo. Quest'ultimo aspetto riguarda, in particolare, la rappresentazione del passato delle origini in relazione al presente dell'autore (cf. Bampi 2020, 24, 29). Significativo in merito è il confronto con un'altra saga degli islandesi, la *Vatnsdæla saga* (Saga degli abitanti del Vatnsdalr, XIII sec.), per quanto concerne la presentazione di alcuni eventi relativi alla faida che coinvolge Finnbogi e il suo nemico Jökull Ingimundarson. Le due saghe descrivono gli eventi in modo differente, sia in merito all'approccio artistico implementato sia alla trattazione del materiale narrativo. Secondo Gísli Sigurðsson (2004, 314-19), la *Vatnsdæla saga* è maggiormente

«polished» a riguardo, perché tralascia ciò che non è funzionale allo sviluppo degli eventi, mentre la *Finnboga saga* include alcune «extraneous pieces of information», ad esempio sui fatti che conducono alla faida, al fine di perfezionare la trattazione degli stessi eventi. Si tratterebbe, quindi, di due rielaborazioni indipendenti di una stessa tradizione comune (Gísli Sigurðsson 2004, 314), oppure della rappresentazione di due varianti orali della stessa storia, ciascuna raccontata dal punto di vista dei rispettivi discendenti – giustificando così la valorizzazione di Finnbogi (*Finnboga saga*) o di Jökull (*Vatnsdæla saga*) – senza però alterare il corso generale degli eventi (Margrét Eggertsdóttir 1993, 194; Gísli Sigurðsson 2004, 320).

Anche la caratterizzazione di Finnbogi stesso, nella *Finnboga saga*, testimonia come l'autore abbia voluto conferire al testo un significato più profondo. La descrizione del protagonista della saga, infatti, può essere letta anche in chiave politica, ovvero alla luce dei cambiamenti verificatisi in Islanda nel XIII secolo, quando cioè, nel 1262-64, l'isola passò sotto il dominio della Corona norvegese (Helgi Þorláksson 2005, 151-2). La figura di Finnbogi, quindi, potrebbe fungere da rappresentante della nuova classe di aristocratici islandesi, al seguito del re norvegese, che costituiva una minaccia per gli sceriffi in carica, ovvero per i nuovi rappresentanti del re in Islanda. Al contempo, ciò permetterebbe di comprendere meglio perché la figura dello *jarl* e le sue volontà e decisioni siano centrali nella saga, catalizzando lo sviluppo del racconto.

4 Conclusione

L'analisi della *Finnboga saga ramma* dal punto di vista del genere letterario ha permesso di dimostrare come il testo sia tutt'altro che semplicistico, ripetitivo o caotico, come spesso è stato considerato, evidenziando, anzi, come la sua particolare struttura e la caratterizzazione della storia e dei personaggi rivelino l'impiego di strategie narrative specifiche, quindi l'abilità dell'autore rispetto alla composizione del testo. Ne consegue come non sia corretto collocare l'opera in una posizione di subordinazione rispetto alla tradizione delle saghe degli islandesi alla quale è legata, come spesso è accaduto in passato, mentre è emerso come essa rappresenti il frutto di un'evoluzione successiva, ovvero un testo innovativo che mette in discussione le convenzioni del genere.

Allo stesso tempo, l'analisi ha permesso, più in generale, di far luce sui pregiudizi che hanno compromesso e che continuano a influenzare negativamente lo studio delle saghe degli islandesi tarde, ancora spesso screditate, se non del tutto ignorate, dalla critica contemporanea. Si è manifestata, quindi, anche la necessità di rivalutare queste saghe nell'ambito degli studi specialistici in materia o, prima ancora, di prenderle semplicemente in considerazione.

Bibliografia

- Arnold, M. (2003). *The Post-Classical Icelandic Family Saga*. New York: Edwin Mellen Press.
- Bampi, M. (2014). «Le saghe norrene e la questione dei generi». Falluomini, C. (a cura di), *Intorno alle saghe norrene = XIV Seminario avanzato in Filologia Germanica*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 89-105.
- Bampi, M. (2017). «Genre». Sverrir Jakobsson; Ármann Jakobsson (eds), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*. London; New York: Routledge, 4-14.
- Bampi, M. (2020). «Genre». Bampi, Larrington, Sif Ríkharrðsdóttir 2020, 15-30.
<https://doi.org/10.1515/9781787447851-006>
- Bampi, M.; Larrington, C.; Sif Ríkharrðsdóttir (eds) (2020). *A Critical Companion to Old Norse Literary Genre*. Cambridge: Brewer.
<https://doi.org/10.1017/9781787447851>
- Bampi, M.; Sif Ríkharrðsdóttir (2020). «Introduction». Bampi, Larrington, Sif Ríkharrðsdóttir 2020, 1-12.
<https://doi.org/10.1017/9781787447851.001>
- Cardew, P. (2004). «The Question of Genre in the Late *Íslendingasögur*: A Case Study of *Pórkfirðinga saga*». Williams, G.; Bibire, P. (eds), *Sagas, Saints and Settlements*. Leiden: Brill, 13-28.
https://doi.org/10.1163/9789047405184_004
- Ceolin, M. (2020). «Paranormal Tendencies in the Sagas. A Discussion About Genre». Ármann Jakobsson; Mayburd, M. (eds), *Paranormal Encounters in Iceland 1150-1400*. Boston; Berlin: De Gruyter, 347-65.
<https://doi.org/10.1515/9781501513862-021>
- Einar Ól. Sveinsson (1958). *Dating the Icelandic Sagas. An Essay in Method*. London: Viking Society for Northern Research.
- Gísli Sigurðsson (2004). *The Medieval Icelandic Saga and Oral Tradition. A Discourse on Method*. Transl. by N. Jones. Cambridge (MA): Milman Parry Collection of Oral Literature.
- Guðbrandur Vigfússon (1878). «Prolegomena». *Sturlunga Saga Including the Íslendinga Saga of Lawman Sturla Thordsson and Other Works*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, XVII-CCXIV.
- Gunnar Karlsson (2005). «Social Institutions». McTurk, R. (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Malden; Oxford: Blackwell, 503-17.
<https://doi.org/10.1002/9780470996867.ch29>
- Gunnell, T. (1996). «'The Rights of the Player': Evidence of *Mimi* and *Histriones* in Early Medieval Scandinavia». *Comparative Drama*, 30, 1-31.
<https://doi.org/10.1353/cdr.1996.0028>
- Hallberg, P. (1962). *The Icelandic Saga*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Helgi Þorláksson (2005). «Historical Background: Iceland 870-1400». McTurk, R. (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Malden; Oxford: Blackwell, 136-54.
<https://doi.org/10.1002/9780470996867.ch9>
- Jóhannes Halldórsson (útg.) (1959). *Finnboga saga*. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.
- Jón Jónsson Aðils (1906). *Gullöld Íslendinga. Menning og lífshættir feðra vorra á söguöldinni*. Reykjavík: Sigurður Kristjánsson.
- Ker, W.P. (1908). *Epic and Romance. Essays on Medieval Literature*. New York: Dover.
- Margrét Eggertsdóttir (1993). s.v. «Finnboga saga ramma». Pulsiano, P.; Wolf, K. (eds), *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*. New York: Garland, 194.

- Merkelbach, R. (2020). «The Coarsest and the Worst of the *Íslendinga Sagas*: Approaching the Alterity of the 'Post-Classical' Sagas of Icelanders». Merkelbach, R.; Knight, G. (eds), *Margins, Monsters, Deviants. Alterities in Old Norse Literature and Culture*. Turhout: Brepols, 101-27.
<https://doi.org/10.1484/m.naw-eb.5.119609>
- Schach, P. (1985). s.v. «Finnboga saga». Strayer, J.R. (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 5. New York: Scribner, 64-5.
- Sigurður Nordal [1952] (1968). *Um íslenskar fornsögur*. Reykjavík: Mál og menning.
- Stefán Einarsson (1957). «The Family Sagas». *A History of Icelandic Literature*. New York: John Hopkins, 136-51.
- Stefán Einarsson (1961). *Íslensk bókmenntasaga 874-1960*. Reykjavík: Snæbjörn Jónsson.
- Vésteinn Ólason (1993a). «Einstakar Íslendingasögur». Böðvar Guðmundsson; Sverrir Tómasson; Torfi Tulinius (ritstj.), *Íslensk bókmenntasaga*, bd. 2. Reykjavík: Mál og Menning, 80-160.
- Vésteinn Ólason (1993b). s.v. «Íslendingasögur». Pulsiano, P.; Wolf, K. (eds), *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*. New York: Garland, 333-6.
- Wickham, G. (1987). *The Medieval Theatre*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

I Dovregubbens Hall. Le sale dei giganti come esempi di *pastiche* nelle saghe nordiche

Ruben Gavilli

Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract The aim of this article is to prove the presence of *pastiche* in the descriptions of the halls and palaces of the giants, which seem to imitate the *topos* of the drinking courts of the kings in Old Norse literature and Arthurian literature. I will try to identify a satisfactory definition of *pastiche*, based on the theories of Gérard Genette and Margaret Rose, and I will illustrate the relationship between parody and some of the texts of Old Norse literature. Finally, I will illustrate the parodying passages of *Kjalnesinga saga* and *Egils saga einhenda*. Here, the presence of *pastiche* can in fact be useful for understanding the literary panorama of the late Middle Ages in Iceland.

Keywords Parody. Iceland. Dofri. Giants. Theory of literature. High Middle Ages. Kjalnesinga saga. Troll. Egils saga einhenda.

Sommario 1 Introduzione: la sala in festa come *topos* del Medioevo nordico. – 2 Parodia, *pastiche* e saghe



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-12-17
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Gavilli | © 4.0

Citation Gavilli, R. (2025). “*I Dovregubbens Hall. Le sale dei giganti come esempi di pastiche nelle saghe nordiche*”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 31-48.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/002

1 Introduzione: la sala in festa come *topos* del Medioevo nordico

Le saghe norrene sono note per il loro stile piano, spesso definito ‘oggettivo’. Cosa sia questo stile oggettivo e quali siano gli elementi che lo compongono è un tema dibattuto, ma non c’è dubbio che la scarsità di descrizioni particolareggiate sia da tenere in conto quando ne parliamo.¹ Anche quando compaiono, le descrizioni hanno un ruolo nello svolgimento della narrazione, più che essere abbellimenti estetici. Le descrizioni di paesaggi, ambienti interni, edifici e costruzioni non sono eccezioni: gli autori delle saghe offrono al lettore pochi indizi per orientarsi con l’immaginazione nei luoghi fisici del Medioevo nordico. Tuttavia, grazie a siti e altre fonti archeologiche, la tipica sala nordica è ormai entrata a far parte dell’immaginario comune contemporaneo: si tratta dello *skáli*, la grande sala di legno, scura e dai soffitti bassi, con il focolare al centro, il seggio riservato al padrone di casa, le lunghe tavole, solitamente piene di persone che bevono e conversano.² A prescindere dal suo legame con la realtà storica, nella letteratura la presenza di sale adornate a festa e di banchetti è ben rappresentata. Infatti, la ‘sala in festa’ è un *topos* letterario comune nelle saghe: in alcune *Íslendingasögur*,³ come la *Egils saga Skalla-Grimssonar* (La saga di Egill) o la *Eyrbyggja saga* (Saga degli uomini di Eyr), la sala adornata per il banchetto è un’ambientazione ricorrente.⁴ La sala in festa è espressione della potenza e della popolarità dei re e degli *jarlar* norvegesi o dei *goðar* islandesi: essa simboleggia il luogo in cui i padroni di casa mettono in mostra la propria generosità e la propria

¹ Per una panoramica sul dibattito sullo stile delle saghe e sui contributi teorici a riguardo, vedi Sävborg 2017.

² Jane Harrison definisce lo *skáli* «unambiguously as a functional name denoting a high-status drinking hall» (2013, 54). Alcuni siti archeologici, come Uppåkra nell’Uppland svedese o Gammel Lejre in Danimarca, testimoniano la presenza diffusa di queste grandi sale fin dalla fine dell’Età del ferro nordica (vedi Price 2015, in particolare 326-35; Harrison 2013; per le origini della sala in Scandinavia, vedi Herschend 1993).

³ Correntemente la saga norrena è concepita come un macro-genere, al cui interno rientrano gruppi di testi accomunati da alcune caratteristiche, come criteri spazio-temporali, argomento, periodo di produzione. Il dibattito a riguardo ha generato molte proposte tassonomiche; tuttavia, gli studi sulla letteratura norrena sembrano unanimi nell’adottare la seguente divisione: *heilagramannasögur* (saghe dei santi), *konungasögur* (saghe dei re), *Íslendingasögur* (saghe degli islandesi), *samtíðarsögur* (saghe contemporanee), *riddarasögur* (saghe dei cavalieri), *fornaldarsögur* (saghe del tempo antico). Questa proposta individua i grandi ‘sottogeneri’ della saga, ed è puramente descrittiva; si ricorda che elementi tendenzialmente più presenti in un sottogenere possono essere presenti, in misura minore, in altri sottogeneri. Inoltre, questa divisione non tiene conto dei sottogruppi all’interno di ogni genere di saga. Per approfondire, vedi Bampi 2020.

⁴ Nella *Egils saga Skalla-Grimssonar* il racconto della festa nella grande sala di Ólvir, ai capitoli 44 e 45, mostra le estreme conseguenze di un banchetto (vedi Hill 2015). Per quanto riguarda la festa nella *Eyrbyggja saga*, vedi Ceolin 2022.

ricchezza, in cui si stringono o si sciolgono alleanze e matrimoni, e in cui si affinano i giochi politici. La *Heimskringla*, il ciclo di sedici *konungasögur* attribuite a Snorri Sturluson, impiega spesso il *topos* della sala in festa. Spesso i sovrani sono ritratti seduti ai tavoli imbanditi delle sale, dalla preistoria mitica della *Ynglinga saga* (Saga degli Ynglingar), fino alle saghe dei re del XII secolo. Il *topos* ricorre immutato nel corso dei secoli di storia del regno norvegese e vi si legano svariati motivi: il matrimonio tra nobili e l'ostentazione della ricchezza, l'esercito nemico che irrompe nella sala oppure il re che appicca un incendio mentre un nemico sta banchettando. Nella *Óláfs saga helga* (Saga di Óláfr il Santo) della *Heimskringla*, il banchetto diventa perfino uno dei motivi di scontro tra Óláfr Haraldsson, detto 'il Santo', e gli *jarlar* di Hlaðir: i banchetti rituali per gli *jól*, le feste del solstizio d'inverno, le cosiddette *jólaveizlur*, sono il simbolo delle tradizioni pagane ancora vive in Norvegia, celebrate dallo *jarl*, vietate e osteggiate da Óláfr.

Con la diffusione della letteratura cortese intorno al XIII secolo, il *topos* si unisce alla rappresentazione della corte in festa dei romanzi cavallereschi.⁵ La sala in festa del mondo nordico non è più solo espressione della popolarità di un sovrano, ma anche il simbolo della cultura e dei valori cortesi. Questo *topos* raggiunge nei romanzi arturiani la sua rappresentazione più ideologizzata e fantasiosa, arricchendosi di elementi sovranaturali, come dimostra il motivo dell'abbondanza nel banchetto del Re Pescatore nel *Perceval* di Chrétien de Troyes.⁶ Il motivo appare, in una commistione tra il tipico banchetto nordico e quello cortese, nelle *fornaldarsögur*, nelle *riddarasögur* e nelle *Íslendingasögur* tarde:⁷ la particolarità di questi testi è che in alcuni casi queste sono regge abitate da troll, giganti e altri esseri soprannaturali.⁸ Solitamente, i giganti della letteratura norrena abitano grotte primitive, relegate in luoghi periferici e selvaggi, come

⁵ Per un approfondimento sul banchetto nella cultura e nella letteratura cortese, vedi Bumke 1991.

⁶ Sulla scena del banchetto nei romanzi arturiani di Chrétien, vedi Verdon 2021.

⁷ Con *Íslendingasögur* 'tarde', 'recenziori' o 'post-classiche' s'intendono le *Íslendingasögur* composte tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Per un'analisi dettagliata di questo sottogruppo, vedi Arnold 2003; Driscoll 2005; Sävborg 2012. Per una recente indagine sulle problematiche legate a queste saghe, vedi Ármann Jakobsson, Tirosh 2020.

⁸ Nelle saghe i termini per indicare i giganti sono molti: *rísar*, *tröll*, *flagðir*, *gýgar*, *jötnar* o *pursar*. Eppure, nessuno tra questi suggerisce una divisione in classi specifiche e vanno considerati sinonimi per indicare mostri di dimensioni sovrumane, dotati di forza bruta e conoscenze magiche, spesso ambigui nei confronti degli esseri umani; a volte aiutanti dei protagonisti, altre volte ostili, se non veri e propri antagonisti. Il termine 'gigante' in questo articolo servirà per indicare tutti gli esseri che nei testi norreni vengono descritti come *rísar*, *tröll*, *jötnar* o simili. Sul tema dei giganti nella letteratura norrena, vedi Schulz 2004.

ghiacciai, montagne, brughiere, foreste e scogliere; tuttavia, alcuni giganti dei testi tardi vivono invece in luoghi sotterranei imponenti e adornati con arazzi, che ospitano spesso sale dove viene descritta una folla festosa intenta a bere. Nel presente articolo si dimostrerà che il motivo della sala dei giganti imita il *topos* della sala in festa del re, evidenziando la presenza di *pastiche* letterari nelle saghe tarde. Nella prima parte si ricostruirà il quadro storico in cui furono prodotte le saghe tarde e si illustreranno alcune analisi che hanno evidenziato la presenza di parodie, satire o elementi comici in alcuni di questi testi; nella seconda si presenteranno alcuni strumenti teorici, in particolare offerti dagli studi di Gérard Genette, Margaret Rose e Michail Bachtin. Infine, nella terza e ultima parte si analizzeranno alcuni esempi della sala in festa dei giganti, presenti in due testi tardi, la *Egils saga einhenda* (Saga di Egill il Monco) e la *Kjalnesinga saga* (Saga degli uomini di Kjalarnes).

2 Parodia, pastiche e saghe

Per dimostrare la presenza di parodie, *pastiche* e altre pratiche letterarie nel Medioevo nordico, occorre partire dal contesto storico. Con la stabilizzazione del regno di Hákon Hákonarson e la fine delle lotte intestine che avevano imperversato dalla seconda metà del XII secolo, la Norvegia divenne uno stato monarchico in crescita economica, politica e culturale (Helle 2003). Grazie all'annessione dell'Islanda con il *gamli sáttmáli*,⁹ la Norvegia si assicurò il monopolio commerciale sull'Atlantico e s'inserì nelle rotte commerciali dei porti tedeschi sul Mar Baltico, in particolare della città di Lubecca. Inoltre, Hákon Hákonarson contribuì alla diffusione della cultura cortese nel regno di Norvegia: il suo impegno diplomatico gli permise di stringere legami coi sovrani più importanti del tempo, come Enrico III d'Inghilterra, Luigi IX il Santo di Francia, Federico II di Svevia e Alfonso X di Castiglia. La fascinazione per l'ambiente di corte favorì l'introduzione di testi della letteratura cortese europea: alla corte di Hákon furono tradotti molti romanzi arturiani e nello stesso periodo furono composti altri testi.¹⁰ Si inaugurò una fase in cui la letteratura cortese, di successo presso il pubblico norvegese e islandese, stimolò la produzione di nuovi tipi di saga, come le *fornaldarsögur*, *riddarasögur* e *Íslendingasögur* tarde: l'introduzione di modelli letterari continentali

⁹ Con l'espressione *gamli sáttmáli*, 'antico accordo', s'indica l'accordo raggiunto tra re Hákon Hákonarson e i *goðar* islandesi tra il 1262 e il 1264, che sanciva il dominio norvegese sull'Islanda (Helle 2003, 387).

¹⁰ Si pensi, ad esempio, al trattato didattico *Konungs skuggsjá*, composto durante il regno di Hákon, oppure ai *lais* di Maria di Francia tradotti negli *Strengleikar*. Per una panoramica sulla letteratura cortese in Norvegia, vedi Eriksen 2017; Glauser 2005.

portò all'arricchimento della letteratura norrena e a una complessa ibridazione tra generi (Bampi 2020, 26). Martina Ceolin nota che

nella fase tarda del Medioevo islandese la commistione di repertori stilistici e narrativi tipici di generi di saga diversi si fa ancora più evidente [...]. Le strategie degli autori si fanno particolarmente sofisticate, come testimoniano l'impiego di figure retoriche specifiche, in particolare l'iperbole e il sarcasmo [...], e la redazione di parodie. (2023, 108)

In questo contesto, la traduzione è la pratica letteraria che ha ricevuto più attenzione: Massimiliano Bampi ha evidenziato il ruolo sempre più centrale delle traduzioni dei romanzi cavallereschi nel panorama letterario norreno (Bampi 2012, 191). Non è un caso, dunque, che gli studiosi abbiano individuato nella rielaborazione islandese della *Tristrams saga* norvegese alcuni elementi parodici o comici. La *Saga af Tristram ok Ísodd* (Saga di Tristano e Isotta) è stata più volte descritta come parodia islandese della *Tristrams saga ok Ísöndar* (Driscoll 2005, 192). Paul Schach la ritiene un ampliamento della materia arturiana, in cui la narrazione e il ritratto dei personaggi sono caratterizzati da una vena umoristica e grottesca (Schach 1987, 87; cf. Van Dijk 2008). Tratti simili si trovano anche in alcune *Íslendingasögur* tarde e *fornaldarsögur*: Helga Kress (2019) ha ipotizzato la presenza di elementi grotteschi della *Fóstbræðra saga* (La saga dei fratelli di sangue), definendola parodia della saga eroica. Nonostante sia molto prudente nell'utilizzare il concetto di parodia, Camilla Asplund Ingemark ritiene che la *Bárðar saga snæfellssáss* (Saga di Bárðr, Ase dello Snæfell) abbia elaborato fonti differenti «in a parodic manner» (Asplund Ingemark 2014, 120). Altri elementi possono indicare la tendenza parodica: le iperboliche avventure della *Bósa saga* (La saga di Bósi) (O'Connor 2009, 364), la derisione degli dèi pagani nella *Egils saga einhenda* (Ferrari 2012, 281), oppure il personaggio di Án Bjarnarson nella *Áns saga bogsveigis* (Saga di Án l'Arciere), definito ritratto caricaturale dell'eroe odinico (Ashman Rowe 1993, 550).¹¹

Per questi motivi i testi composti dal XIII secolo in poi sono stati spesso accostati alla parodia, a elementi comici o grotteschi. Il termine 'parodia' è quello che ricorre più spesso, anche se usato per descrivere pratiche letterarie differenti. Definire pratiche letterarie come la parodia, la satira o la caricatura ha spesso richiesto

¹¹ Nonostante non ci sia consenso sulla definizione di eroe odinico, può essere descritto come un guerriero devoto al dio, di forza fisica sovranaturale, spesso discendente di giganti o troll, capace di fare poesia e di trasformarsi in orso o lupo (vedi Matveeva 2015; Grimstad 1976).

molte riflessioni letterarie, fin dall'Antichità. Da Aristotele, che nella *Poetica* parla per primo di *parôdía*, fino ai critici post-strutturalisti, in molti hanno tentato di inquadrare e definire con precisione cosa s'intende con questi termini.¹² Vladimir Propp, in *Comicità e riso*, sintetizza bene la confusione intorno a questo concetto:

Tutti sanno cos'è una parodia, ma definirne scientificamente l'essenza non è affatto semplice. (Propp 1988, 72)

Per limitare la confusione, occorre recuperare il contributo di Gérard Genette, diventato un punto di riferimento per gli studi successivi per aver proposto una schematizzazione di regimi e relazioni di queste pratiche letterarie (Genette 1997, 33). Per Genette, la parodia è una delle relazioni ipertestuali: è la trasformazione di un singolo ipotesto attraverso uno «scarto», ovvero una deviazione o una distorsione avvenuta tra ipotesto e ipertesto (1997, 36). Per quanto riguarda le saghe, se ci atteniamo alla definizione di Genette, solo la *Saga af Tristram ok Ísodd* è una parodia, poiché riconducibile a un singolo ipotesto, anche se il tipo di relazione tra i due testi non ci assicura che la *Saga af Tristram* sia effettivamente una parodia, e non una 'semplice' rielaborazione. In tutte le altre saghe citate sopra, gli elementi ludici, comici, umoristici o grotteschi non sono necessariamente preponderanti. Inoltre, non è possibile avanzare ipotesi certe sullo scopo per cui le saghe vennero composte e non è possibile attribuire loro funzioni ludiche, comiche o satiriche certe.

Il contributo di Kendra Willson sulla *Króka-Refs saga* (Saga di Refr l'Astuto), una *Íslendingasaga* tarda, ha evidenziato questa criticità: secondo Willson (2009, 1043), la *Króka-Refs saga* è caratterizzata dalla ripresa comica di più testi, come la *Víga-Glúms saga* (Saga di Víga-Glúmr) o la *Hrafnkels saga Freysgoða* (Saga di Hrafnkell). Willson definisce la *Króka-Refs saga* un *pastiche*, che è forse la pratica letteraria più adatta a descrivere la tendenza delle saghe a 'cucire' insieme una moltitudine di riferimenti testuali, e la più utile anche per quanto riguarda il *topos* della sala in festa. Mentre la parodia è una trasformazione, Genette definisce il *pastiche* «l'imitazione di uno stile priva di funzione satirica» (1997, 30). Anche Margaret Rose arriva a conclusioni simili:

Whereas parody can be described as the comic remaking or re-functioning of an older work, pastiche has traditionally been understood as the imitation and even 'counterfeit' of one or more other works. (Rose 2020, 86)

¹² Per una panoramica sulla storia della parodia, vedi Sangsue 2006.

Ciò significa che il *pastiche* non necessariamente riprende un singolo testo e non necessariamente esprime un intento comico o umoristico (Genette 1997, 108). Anche per Rose, il *pastiche* è una pratica 'neutrale':

[a] more neutral practice of compilation that is neither necessarily critical of its sources, nor comic. (Rose 2020, 87)

Inoltre il concetto di imitazione è ampio e non si riduce a una singola classe di elementi: l'imitazione può essere linguistica, testuale, stilistica, di pensiero, morfologica o sintattica. Tra gli elementi imitabili e riproducibili, Genette include anche «un troppo caratteristico» (1997, 81): possiamo supporre, dunque, che il *topos* della sala in festa sia bersaglio del *pastiche* delle saghe del Medioevo tardo. La definizione di *pastiche* di Genette e di Rose è efficace per descrivere la composizione delle saghe: testi che rielaborano e imitano differenti elementi dalle loro fonti, ma quasi mai riconducibili a singoli ipotesti, e la cui funzione comica, satirica o caricaturale è spesso difficile da provare.¹³ Data la diffusione del *topos* della sala in festa, non stupisce quindi che esso venga rielaborato in nuovi contesti.

Nonostante il *pastiche* non preveda necessariamente una funzione comica o parodica, la ripresa del *topos* può in effetti suscitare un effetto simile. Anche Genette evidenzia che il *pastiche* conserva una sfumatura di ambiguità nella sua funzione:

non può che scegliere tra la presa in giro e il riferimento ammirativo – con la possibilità comunque di mescolarli in un regime ambiguo che mi sembra la sfumatura più adatta per un *pastiche* sfuggito alle volgarità aggressive della caricatura. (Genette 1997, 108)

In effetti, il *topos* della sala dei giganti in festa mantiene questa ambiguità, pur non essendo una caricatura o una parodia. La ragione è che esso, solitamente associato alle classi sociali più alte ed espressione del potere e della ricchezza dei sovrani, è ricontestualizzato nella dimensione dei giganti, enormi esseri simili agli uomini ma caratterizzati da tratti bestiali o sovrumani. Gli episodi che verranno analizzati non hanno un'esplicita funzione parodica o comica, ma richiamano quello che Michail Bachtin ha definito 'stile grottesco'. Nel contesto del *pastiche*, la celebrazione politica delle *Íslendingasögur* e delle *konungasögur* e il tema cortese dell'abbondanza vengono attribuiti al popolo dei giganti, creando un effetto grottesco. Secondo

¹³ In effetti, il termine *pastiche* ritorna nel linguaggio della critica letteraria sulle saghe; vedi, ad esempio, il titolo *Saga og Pastiche* (Saga e pastiche) di Paul Victor Rubow del 1923.

Bachtin la presenza del banchetto in un contesto parodico è un indizio inequivocabile di questo effetto:

l'esagerazione, l'iperbolicità, la smisuratezza e la sovrabbondanza sono, a grandi linee, uno dei segni caratteristici dello *stile grottesco*. (Bachtin 1979, 332; corsivo nell'originale)

Nei brani delle due saghe, lo stile grottesco descritto da Bachtin si unisce alla descrizione di ambienti e abitazioni umane, parodiate nelle sontuose e ricche sale dei giganti. È proprio l'incontro tra un popolo solitamente selvaggio e sovrannaturale e un *topos* della cultura cortese che crea l'ambiguo omaggio che Genette individua nel *pastiche*.

3 **Le sale dei giganti nella *Egils saga einhenda* e nella *Kjalnesinga saga***

Due delle saghe in cui compare il *topos* sono la *Kjalnesinga saga* e la *Egils saga einhenda*. Entrambe appartengono al periodo tardo medievale: la *Kjalnesinga saga* è stata composta tra il 1310 e il 1320 (Phelpstead 2020, 172; Callow 2017, 26), mentre la *Egils saga einhenda* a metà del XV secolo (Larrington 2015, 63). La *Egils saga einhenda* è una *fornaldarsaga*, in cui sia Fulvio Ferrari che Carolyne Larrington hanno individuato la presenza di diverse fonti: letteratura classica, folclore popolare, letteratura gaelica e mitologia nordica (Ferrari 2012, 280; Larrington 2015, 63). Sono presenti gli dèi Óðinn (Odino) e Þórr (Thor), motivi del *Mabinogion* gallese, l'episodio dell'accecamento del gigante' del patrimonio popolare, preso dal *Dolopathos* di Johannes di Alta Villa (Ferrari 2012, 281). Anche la *Kjalnesinga saga* presenta una simile varietà. Secondo Gísli Sigurðsson (2022, 158) la saga risente dell'influenza di testi irlandesi, ipotesi sostenuta anche da Carl Phelpstead (2020, 172) e Matthias Egeler (2018, 39). Oltre alla presenza nella trama di personaggi provenienti dall'Irlanda, Gísli Sigurðsson (2022, 163) rileva consistenti somiglianze tra Búi Andriðsson, protagonista della saga, e Cú Chulainn, eroe della tradizione gaelica. Il motivo di Dofri, leggendario re della catena montuosa del Dofra fjall in Norvegia, come *fóstri*¹⁴ di Haraldr hárfagri è invece presente in altre fonti nordiche, come lo *Hálfðanar þáttur svarta ok Haralds hárfagra* (Racconto di Hálfðan il Nero e Haraldr Bellachioma) della *Flateyjarbók* (Libro di Flatey) (Lassen 2014, 106). Gli autori delle due saghe dimostrano una grande abilità nell'uso di fonti diverse,

14 Il termine *fóstri* indicava l'usanza di crescere in casa propria i figli di alleati e amici. L'accudimento di figli di re o di capi islandesi da parte dei giganti è un *topos* ricorrente nella letteratura norrena tarda (vedi Ellis 1941).

tipica del periodo tardo della produzione letteraria norrena. In entrambe le saghe gli eroi protagonisti vivono avventure fantastiche ed entrambe dimostrano interesse per il sovrannaturale, in particolare per i giganti (Jóhanna K. Friðriksdóttir 2020, 99).

Il tema principale della *Kjalnesinga saga* è l'avvento del cristianesimo in Islanda e la progressiva conversione della famiglia di Kjalarnes (Lassen 2014, 109). Tuttavia, alcuni capitoli raccontano le avventure del protagonista Búi Andriðsson in Norvegia. Al capitolo 12, Búi si reca alla corte di Haraldr *hárfagri*. In Islanda, Búi ha dato fuoco a un tempio pagano: poiché Haraldr è di religione pagana, ordina a Búi di andare a nord, da Dofri,¹⁵ a recuperare per conto suo un *tafl*, una sorta di scacchiera, come punizione per la sua condotta. L'eroe viaggia per giorni e, grazie alle indicazioni di alcuni abitanti del luogo, si trova di fronte alla parete rocciosa della montagna. Qui Búi busca con l'elsa della spada, esortando re Dofri ad aprire e chiamando la sua dimora una 'sala' (*holl*):

Búi drap þá hjóltum sínum á hamrinum ok mælti: «Þú Dofri», sagði hann, «lúk upp þú holl þína ok lát inn farmóðan mann ok langt at kominn. Þar byrjar þinni tign». (*Kjalnesinga saga*, cap. 13)¹⁶

Búi colpì la roccia con l'elsa della spada e disse: «Dofri, accogli nella tua sala un viaggiatore stanco e che viene da lontano: è quello che ci si aspetta dal tuo lignaggio».

Ad aprire le porte a Búi è Fríðr, la figlia di Dofri, descritta come una bellissima dama di corte vestita con una tunica rossa:

En er Búi hafði þetta mælt prem sinnum þá lét í hamrinum sem er gengr reið ok í því spratt í sundr hamarinn ok urðu á dyrr ok því næst

¹⁵ Dofri è detto *bergbúi* 'abitante della montagna', mai gigante. Tuttavia, Gro Steinsland (2011, 43) lo identifica come tale. Dofri ha caratteristiche simili ai giganti: è sovrano di un regno sotterraneo, saggio esperto di magia e ha dimensioni sovrannaturali rispetto agli uomini. Non tutti gli studiosi sono concordi sulla sua natura: Ármann Jakobsson (2005, 8) afferma che il termine *bergbúi* serve proprio per differenziarlo dai giganti. Tuttavia, il suo ruolo di aiutante del protagonista ricorda la funzione tipica dei giganti nelle saghe (Ármann Jakobsson 2009, 182). Inoltre, la figlia Fríðr avverte Dofri che è arrivato un 'bambino barbuto', riferendosi a Búi: *Hon kveðst hafa sagt honum, at skeggbarn eitt lítit væri komit; hann lézt vilja sjá þat* (*Kjalnesinga saga*, cap. 13; Fríðr disse di aver riferito a Dofri che era arrivato un piccolo bambino barbuto, e lui chiese di vederlo). Nelle saghe il motivo dei giganti che scambiano gli uomini per bambini barbuti è molto diffuso. Nonostante Dofri sia descritto come un sovrano dai capelli bianchi, bello e maestoso, questo non significa che si debba escludere la sua natura di essere sovrannaturale. Anche Fríðr viene descritta in termini analoghi, e così anche i giganti della *Egils saga einhenda*: questo sembra piuttosto avvalorare la commistione tra motivi nordici e motivi cortesi.

¹⁶ Le citazioni dalla *Kjalnesinga saga* sono tratte dall'edizione di Jóhannes Halldórsson 1959. Tutte le traduzioni sono dell'Autore, dove non indicato diversamente.

gekk kona í dyrrnar. Hún var mikil á allan vøxt. Hún var fōgr at álitu og vel búin, í rauðum kyrtli ok allr hløðum búinn, ok digurt silfurbelti um sik. Hún hafði slegit hár sem meýja siðr er. Var þat mikit ok fagurt. Hún hafði fagra hōnd ok mōrk gull á ok sterklegan handlegg ok ǫll var hún listuleg at sjá. Hún heilsaði hinum komna. Hann tók því vel. Hún spurði hann at nafni. (*Kjalnesinga saga*, cap. 13)

Non appena Búi ebbe pronunciato queste parole per tre volte, la parete di roccia cominciò a sgretolarsi fino a dividersi in due e diventare una porta. Sulla porta stava una donna, alta in tutti i sensi: era bella e ben vestita, con una tunica rossa adornata di lacci di seta e una cintura d'argento intorno alla vita. Aveva capelli folli e belli, che portava sciolti, come è d'uso per le fanciulle; aveva mani belle e braccia forti, adornate di molti gioielli d'oro: tutto in lei era bello da vedere. Salutò il nuovo arrivato e lui rispose al saluto. La donna gli chiese come si chiamava.

La donna conduce l'eroe attraverso corridoi illuminati fino a una piccola stanza, drappeggiata e ben arredata:

Þau gengu þá um stund ok lýsti af eldi. Hún sneri þá út at bjarginu í einum stað; var þar fyrir hurð ok önnur; ok þá kómu þau í litit herbergi; þat var allt tjaldat ok ágæta vel um búit. (*Kjalnesinga saga*, cap. 13)

Friðr e Búi camminarono per un po' lungo un corridoio illuminato da una torcia, finché lei non si voltò verso la parete della roccia. Qui c'era una porta e poi un'altra ancora: giunsero in una piccola stanza, drappeggiata con arazzi e ben arredata.

La presenza di corridoi, stanze, drappi e dame vestite di rosso ricorda il *topos* della corte cavalleresca, piuttosto che le caverne selvagge. La *Óláfs saga kyrra* (Saga di Óláfr il Gentile), contenuta nella *Heimskringla*, presenta una descrizione molto simile dei vestiti e dei comportamenti alla corte dell'epoca:

Á dögum Ólafs konungs [...] þá tóku menn upp sundrgörðir, hōfðu drambhosur lerkaðar at beini: sumir spentu gullhringum um fótleggi sér, ok þá hōfðu menn dragkyrtla, láz at siðu, ermar v. alna langar ok svá þrōngvar, at draga skyldi við handtugli ok lerka alt at ǫxl upp, hávir skúar ok allir silkisaumaðir, en sumir gullagðir. Mōrg önnur sundrgörð var þá. (*Óláfs saga kyrra*, cap. 2)¹⁷

¹⁷ Le citazioni dalla *Heimskringla*, sia per quanto riguarda la *Óláfs saga kyrra* che la *Magnúss saga Erlingssonar*, sono tratte dall'edizione di Bjarni Aðalbjarnarson 1979.

Al tempo di re Óláfr [...] la gente adottò nuove mode dell'abbigliamento, indossando calze eleganti raccolte fino alle gambe; alcuni allacciavano anelli d'oro alle gambe e portavano gonne con lo strascico e fiocchi che le tenevano su, maniche lunghe cinque aune, così lunghe e strette che dovevano essere tirate su coi bracciali e raccolte fino alle spalle, scarpe alte e ricamate di seta, e in alcuni casi ricoperte d'oro. Furono introdotte molte altre mode in quel periodo.

Dopo aver mangiato alla tavola imbandita, con servizio d'oro e d'argento, e aver raccontato le proprie peregrinazioni, Búi viene condotto da Fríðr nei meandri della reggia. La sala centrale in cui siede Dofri ricorda una sala regale, con drappi, fieno sparso a terra, tavole imbandite e una grande folla di donne e giovani uomini che mangiano, conversano e ballano:

Gengu þau þá fram í hellinn. Síðan gekk hon fyrir þar til er fyrir urðu hurðir, ok því næst kómu þau í mikit herbergi; þat var allt altjaldat ok hálmr á gólfi. Maðr sat í ǫndugi á inum æðra bekk, mikill ok fríðr; hann hafði skegg mikit ok hvítt af hærui; þessi maðr var vel búinn, ok allr sýndist Búa hann ǫldurmännligr. Hvárrtveggi bekkur var skipaðr af fólki, ok váru þeir margir heldr stórléitir. Konur sátu um þvert herbergit, ok var sú bezt farandi, er í miðju sat. Borð stóðu um allt herbergit ok vist fram sett ok sú ein, er mǫnnum sómdu þann tíma at neyta; þar gengu ok ungir menn ok skenktu. (*Kjalnesinga saga*, cap. 13)

Camminarono per i corridoi della grotta finché non arrivarono a una porta: qui entrarono in una grande sala decorata con arazzi e con paglia sul pavimento. Sul seggio più alto rispetto alle altre panche sedeva un uomo bello e maestoso, con la barba bianca. Era ben vestito e a Búi dette l'impressione di essere un uomo di prestigio. Molte persone di grande stazza sedevano sulle panche. Le donne sedevano nel mezzo della sala, e la donna più cortese stava al centro. In tutta la sala c'erano tavole, tra cui una imbandita con il cibo e c'erano perfino dei ragazzi che servivano da bere.

Dofri, come un tipico sovrano norvegese o un *goði* islandese, siede sul trono (*hæsatt*), circondato dalla sua *hirð glaða*, la sua 'corte gioiosa'. La descrizione della sala di Dofri, con i giganti che banchettano festosi, è presente anche nella *Óláfs saga kyrra*:

Ólafr konungr hafði þá hirðsiðu, at hann lét standa fyrir borði sínu skutilsveina, ok skenkja sér með borðkerum, ok svá ǫllum tignum mǫnnum, þeim er at hans borði sátu; hann hafði ok kerti-sveina, þá er kertum héldu fyrir borði hans, ok jafnmörgum, sem tignir menn sátu upp. Þar var ok stallara stóll utar frá trapizu; þar

sátu stallarar á ok aðrir gæðingar, ok horfðu innar í mót hásæti. Haraldr konungr ok aðrir konungar fyrir honum váru vanir at drekka af dýrahornum ok bera ǫl or ǫndugi um eld, ok drekka minni á þann, er honum sýndisk. (*Óláfs saga kyrra*, cap. 3)

Alla sua corte, re Óláfr teneva i coppieri dietro il suo tavolo e così faceva servire i calici, anche a tutti gli altri uomini di pari rango che sedevano al suo tavolo. Il re aveva anche dei portatori di candele, che tenevano al suo tavolo tante candele quanti uomini di rango erano seduti al tavolo. Oltre al seggio d'onore, c'era anche un seggio per il maresciallo, occupato dal maresciallo o da altri uomini importanti, rivolti verso il seggio d'onore. Re Haraldr [*harðráði*] e altri re avevano l'usanza di bere dai corni di animali e di portare la birra dal seggio d'onore verso il fuoco e brindare alla salute di chiunque volesse il re.

Descrizioni simili della corte nella *Heimskringla* sono presenti nella *Magnúss saga Erlingssonar* (Saga di Magnús Erlingsson). Erlingr skakki dà un grande banchetto in occasione dell'incoronazione del figlio Magnús:

Erlingr skakki lét búa í konungsgarði til veizlu mikillar, ok var holl hin mikla tjölduð pellum ok bakklæðum, ok búin með hinum mesta kostnaði. Var þar veitt hirðinni ok ǫllum handgengnum mǫnnum. (*Magnúss saga Erlingssonar*, cap. 22)

Erlingr skakki allestì dei grandi preparativi nel palazzo reale: nella sala principale furono appesi stoffe e arazzi preziosi e fu addobbata nel modo più sfarzoso. Poi alla corte e a tutti gli uomini del re fu offerto un intrattenimento.

La *Egils saga einhenda* offre un altro esempio di questo *topos*. La saga racconta le avventure di due eroi, Egill einhendi e Ásmundr berserkjarbani, che tentano di trovare e salvare le due figlie del re di Rússía, rapite da un mostruoso volatile gigante. Nella *Egils saga einhenda* compaiono molti giganti e spesso anche le loro abitazioni: la prima è la casa di Arinnefja e Skinnefja, le due gigantesse aiutanti di Egill e Ásmundr. Inoltre Egill racconta alle due gigantesse di essere stato rapito in precedenza da un altro gigante che viveva in una grotta (*hellir*). Non ci sono descrizioni esplicite delle abitazioni, ma in entrambi i casi l'autore menziona che sia il gigante che le due gigantesse tengono un gregge di capre, alludendo probabilmente a un ambiente pastorale e selvaggio. Inoltre, come i tipici antri dei giganti delle saghe, entrambe le abitazioni si trovano in aree remote e inaccessibili. Nell'episodio del primo incontro tra i due eroi e le due gigantesse possiamo trovare una prima traccia di *pastiche*. La

gigantessa Arinnefja è descritta come un mostro, tozza e grossa, con una voce acuta come una campana:

Þeir sá kvikendi uppi í hömrinum. Þat var meira á þverveginn en hæðina. Þat var svá hveltt sem bjalla, ok spurði, hverir svá djarfir væri, at stela vildu hafri drottningarinnar. (*Egils saga einhenda*, cap. 5)¹⁸

In alto, sul fianco roccioso, videro una creatura, era più larga che alta, la sua voce era penetrante come il suono di una campana, e domandò chi fosse tanto ardito da rubare un caprone di proprietà della regina. (Ferrari 1995, 43)

A questa figura mostruosa Ásmundr si rivolge con il registro degno di un cavaliere cortese, descrivendola non molto diversamente da Fríðr della *Kjalnesinga saga*:

Ásmundr mælti: «Hver ertu, in fagra ok in bólfimliga, eða hvar ræðr drottning þín?». (*Egils saga einhenda*, cap. 5)

«Chi sei», domandò allora Ásmundr, «bella e aggraziata fanciulla? E qual è il regno della tua Signora?». (Ferrari 1995, 43)

La gigantessa viene descritta nella stessa sequenza come mostro (*kvikendi*) e come dama bella e graziosa (*in fagra ok in bólfimliga*) e sua madre, Arinnefja, viene chiamata regina (*drottning*). Già di per sé lo Jötunheimr della *Egils saga einhenda* è un elemento imitativo, regolato da strutture sociali simili al mondo umano: come nella *Kjalnesinga saga*, il regno dei giganti non è un luogo selvaggio, ma è una società strutturata, le cui gerarchie e leggi prevedono la convocazione di un *þing* e l'elezione di un *lögmaðr*. Nella parte conclusiva della saga Egill e Ásmundr si recano a Jötunheimr, dove vivono i fratelli zii di Arinnefja, Gautr e Hildir, che possiedono tre oggetti appartenenti alla gigantessa e tengono prigioniere le due principesse di Rússía. I due fratelli convocano un *þing*, a cui partecipano giganti da ogni parte dello Jötunheimr, tra cui il più eminente, il *lögmaðr* Skögggr. Arinnefja si presenta al matrimonio dei due fratelli e porge un anello d'oro a Gautr come regalo per le nozze e come segno di riconciliazione. Il matrimonio si svolge seguendo preparativi precisi, a cui partecipano Skinnefja, Skögggr e i due protagonisti, travestiti da giganti coi nomi di Fjalarr e Frosti:

ok skal hún þjóna í brullaupinu, ok öllu skyldi svá haga sem þeir Fjalarr ok Frosti vildi vera láta, ok váru þeim fengnir lykklar at

¹⁸ Le citazioni della *Egils saga einhenda* sono tratte dall'edizione di Guðni Jónsson 1954.

öllum féhírzlum. Því næst koma boðsmenn, ok verðr þar fjölmen-
ni mikít. Skipaði kerling fyrir, ok varð þat at standa, sem hún ta-
laði. Skröggr lögmaðr var þar fremstr virðingarmanna. (*Egils sa-
ga einhenda*, cap. 15)

Anche la gigantessa avrebbe servito durante il matrimonio, e ogni
cosa avrebbe dovuto essere fatta secondo il volere di Fjalarr e di
Frosti, cui vennero affidate le chiavi di tutti i tesori. Poco dopo arri-
varono gli ospiti e si riunì una grande folla. La vecchia dava disposi-
zioni, e tutto venne fatto secondo quanto diceva. Fra tutti gli ospiti di
riguardo, il *lögmaðr* Skröggr era il più eminente. (Ferrari 1995, 75)

La scena ha luogo in una grotta, che si rivela una vera e propria reggia,
dotata di tre ingressi differenti (*Þrjár vǫru dyrr á hellinum*), corridoi,
una sala principale in cui il popolo dei giganti siede e beve in allegria:

En er fólki var niðr skipat, ok brúðgumarnir niðr settir, þá vǫru
brúðirnar inn leiddar. Skorti þá eigi skjarkala ok gálaskap, er
flögðin höfðu. Skröggr lögmaðr sat á annan bekk ok bændasveitin
með honum, en Gautr ok Hildir á annan ok þeira menn. Arinnefja
sat hjá brúðum, ok hafði allan setning á þeira háttum, ok margar
aðrar stórsbornar konur. Fjalarr ok Frosti skenktu brúðunum, ok
skorti eigi áfengan drykk. (*Egils saga einhenda*, cap. 15)

Agli ospiti vennero quindi assegnati i posti, gli sposi si sedettero e
venne il momento di condurre nella sala le spose. I *troll* non fece-
ro mancare, a questo punto, chiasso e baldoria. Il *lögmaðr* Sköggr
sedeva su una panca insieme ai contadini, mentre sulla panca di
fronte stavano seduti Gautr, Hildir e i loro uomini. Arinnefja se-
deva vicino alle spose spiegando loro come dovevano comportar-
si, e accanto a loro c'erano molte altre immense donne. Fjalarr e
Frosti versavano da bere alle spose, e non c'era penuria di bevan-
de forti. (Ferrari 1995, 75)

Come nella *Kjalnesinga saga*, le camere più piccole, destinate agli spo-
si, sono sontuosamente arredate:

Brúðgumarnir vǫru leiddir um enar þriðju. Þar úti fyrir var sinn
afhellir til hvárrar handar, ok skyldu þeir þar hvíla. Vǫru þeir vel
tjaldaðir. (*Egils saga einhenda*, cap. 16)

Attraverso la terza [porta] sarebbero stati condotti gli sposi. Subito
fuori da questa uscita si apriva una grotta laterale su ognuno dei
due lati: le pareti erano coperte di begli arazzi, e lì si sarebbero
ritirati a riposare. (Ferrari 1995, 77)

Nonostante la descrizione della reggia sia meno ricca di dettagli rispetto alla *Kjalnesinga saga*, essa imita allo stesso modo gli ambienti della corte, attribuendoli al popolo dei giganti. Il *topos* della sala in festa appare dunque nella dimensione fantastica di questi testi tardi, generando inevitabilmente un effetto grottesco: se solitamente le sale appartengono ai sovrani e altri uomini di potere, in questo caso il *topos* è associato al popolo dei giganti. Allo stesso modo, le ambigue descrizioni dei giganti, ritratti a metà tra esseri mostruosi e personaggi cortesi, rafforzano l'effetto grottesco e confermano la commistione tra motivi differenti.

4 Conclusioni

Nelle due saghe qui analizzate, l'imitazione del motivo letterario della sala dei giganti in festa può essere associata alla pratica del *pastiche*. Seguendo le teorie di Genette e Rose, il *topos* della sala in festa, presente nelle saghe norrene e nella letteratura cortese, è imitato in un *pastiche* nelle due saghe. Questa imitazione omaggia e allo stesso tempo parodizza il *topos*, come si evince dalla ricontestualizzazione della festa nelle sale dei giganti, esseri sovrumani che simboleggiano l'esagerazione, la sovrabbondanza e la deformità, seguendo quello che Bachtin definisce 'stile grottesco'.

Si potrebbe ipotizzare che il *topos* della sala in festa non sia usato per mostrare il potere dei sovrani, né per manifestare il 'mito dell'abbondanza' dei romanzi arturiani: nelle sale dei giganti, il *topos* è portato all'estremo e il banchetto è espressione della potenza caotica e della sovrabbondanza deforme di questi esseri. Tuttavia, l'ipotesi può essere formulata solo sulla base delle conoscenze che abbiamo sulla popolazione dei giganti, selvaggi e deformi, e non può essere desunta dai testi stessi, che mancano di descrizioni dettagliate in questo senso. Ciò che però emerge con chiarezza è la presenza dell'imitazione ludica del *topos*, e della pratica del *pastiche* frequente nelle saghe tarde.

Ampliando lo sguardo, l'indagine su pratiche come il *pastiche*, la parodia o la caricatura permette di approfondire l'analisi di un periodo storico di rinnovamento culturale e letterario per le società nordiche, in particolare per l'introduzione di nuovi modelli, come quelli della letteratura cortese. La ricontestualizzazione del *topos* delle sale in festa nel mondo dei giganti prova la presenza di strategie e fenomeni testuali che, lontani dall'essere mere prassi formali, testimoniano invece i cambiamenti del panorama letterario islandese del XIII secolo. La funzione ludica di queste operazioni si affianca dunque alla funzione critica di una letteratura che affina le proprie possibilità creative, il gioco metaletterario e i propri meccanismi.

Bibliografia

- Arnold, M. (2003). *The Post-Classical Icelandic Family Sagas*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Ashman Rowe, E. (1993). «Generic Hybrids: Norwegian 'Family' Sagas and Icelandic 'Mythic-Heroic' Sagas». *Scandinavian Studies*, 65(4), 539-54.
- Asplund Ingemark, C. (2014). «The Trolls in *Bárðar saga*. Playing with Conventions of Oral Texts?». *Folklore in Old Norse – Old Norse in Folklore*, 20, 120-38.
- Ármann Jakobsson (2005). «The Good, the Bad and the Ugly: *Bárðar saga* and Its Giants». *Mediaeval Scandinavia*, 15, 1-15.
- Ármann Jakobsson (2009). «Identifying the Ogre: The Legendary Sagas Giants». Lassen, A.; Ármann Jakobsson; Ney, A. (red.), *Fornaldarsagaerne. Myter og virkelighed*. København: Museum Tusculanum, 181-200.
- Ármann Jakobsson; Sverrir Jakobsson (eds) (2017). *Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*. London; New York: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315613628>
- Ármann Jakobsson; Tirosh, Y. (2020). «The Decline of Realism and Inefficacious Old Norse Literary Genres and Sub-Genres». *Scandia*, 3, 102-38.
- Bachtin, M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Trad. di M. Romano. Torino: Einaudi. Trad. di: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura sverdnevekovi'a i Renessansa*. Moskva: Izdatel'stvo, 1965.
- Bampi, M. (2012). «The Development of the *Fornaldarsögur* as a Genre: A Polysystemic Approach». Lassen, A.; Ney, A.; Ármann Jakobsson (eds), *The Legendary Sagas. Origins and Development*. Reykjavík: University of Iceland Press, 185-99.
- Bampi, M. (2017). «Genre». Ármann Jakobsson, Sverrir Jakobsson 2017, 4-14.
<https://doi.org/10.4324/9781315613628-2>
- Bampi, M. (2020). «Genre». Bampi, M.; Larrington, C.; Sif Ríkharrðsdóttir (eds), *A Critical Companion to Old Norse Literary Genre*. Cambridge: Brewer, 15-30.
<https://doi.org/10.1515/9781787447851-006>
- Bjarni Aðalbjarnarson (útg.) (1979). *Heimskringla*, bd. 3. Reykjavík: Hið íslenska fornnritafélag.
- Bumke, J. (1991). *Courtly Culture. Literature and Society in the High Middle Ages*. Transl. by T. Dunlap. Berkeley: University of California Press. Transl. of: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München: DTV, 1986.
- Callow, C. (2017). «Dating and Origins». Ármann Jakobsson, Sverrir Jakobsson 2017, 15-32.
<https://doi.org/10.4324/9781315613628-3>
- Ceolin, M. (2022). «The Practice of Feasting in Medieval Iceland». Gyöngi, V.; Maraschi, A. (eds), *Food Culture in Medieval Scandinavia*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 223-40.
<https://doi.org/10.1017/9789048540235.012>
- Ceolin, M. (a cura di) (2023). *La saga di Án l'arciere*. Pisa: Pisa University Press.
- Driscoll, M. (2005). «Late Prose Fiction (*lygisögur*)». McTurk, R. (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Malden; Oxford: Blackwell, 190-204.
<https://doi.org/10.1002/9780470996867.ch12>
- Egeler, M. (2018). *Atlantic Outlooks of Being at Home. Gaelic Place-Lore and the Construction of a Sense of Place in Medieval Iceland*. Tartu: FF Communications.
- Ellis, H.R. (1941). «Fostering by Giants in Old Norse Saga Literature». *Medium Ævum*, 10(2), 70-85.
<https://doi.org/10.2307/43626207>

- Eriksen, S.G. (2017). «Courtly Literature». Ármann Jakobsson, Sverrir Jakobsson 2017, 59-73.
<https://doi.org/10.4324/9781315613628-6>
- Ferrari, F. (a cura di) (1995). *Saga di Egill il monco*. Milano: Iperborea.
- Ferrari, F. (2012). «Possible Worlds of Sagas: The Intermingling of Different Fictional Universes in the Development of the *Fornaldarsögur* as a Genre». Lassen, A.; Ney, A.; Ármann Jakobsson (eds), *The Legendary Sagas. Origins and Development*. Reykjavík: University of Iceland Press, 271-90.
- Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. di R. Novità. Torino: Einaudi. Trad. di: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gísli Sigurðsson (2022). «Gaelic Whispers». Dillane, F.; Gunnþórunn Guðmundsdóttir (eds), *Iceland-Ireland. Memory, Literature, Culture on the Atlantic Periphery*. Leiden; Boston: Brill, 157-74.
https://doi.org/10.1163/9789004505339_010
- Glauser, J. (2005). «Romance (Translated *riddarasögur*)». McTurk, R. (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Malden; Oxford: Blackwell, 372-87.
- Grimstad, K. (1976). «The Giant as a Heroic Model: The Case of Egill and Starkaðr». *Scandinavian Studies*, 48(3), 284-8.
- Guðni Jónsson (útg.). (1954). *Fornaldarsögur Norðurlanda*, bd. 3. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan.
- Harrison, J. (2013). «Building Mounds. Longhouses, Coastal Mounds and Cultural Connections: Norway and the Northern Isles, c. AD 800-1200». *Medieval Archeology*, 53(1), 36-60.
<https://doi.org/10.1179/0076609713z.000000000014>
- Helle, K. (2003). «The Norwegian Kingdom: Succession Disputes and Consolidation». Helle, K. (ed.), *The Cambridge History of Scandinavia*. Vol. 1, *Prehistory to 1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 369-91.
<https://doi.org/10.1017/cho19780521472999.020>
- Herschend, F. (1993). «The Origin of the Hall in Southern Scandinavia». *Tor*, 25, 175-99.
- Hill, T.D. (2015). «Beer, Vomit, Blood and Poetry: *Egils saga*, Chapters 44-45». Turco, J. (ed.), *New Norse Studies. Essays on the Literature and Culture of Medieval Scandinavia*. Ithaca: Cornell University Library, 234-54.
- Johannes Halldórsson (útg.) (1959). *Kjalnesinga saga*. Reykjavík: Hið íslenska fornritfélag.
- Jóhanna K. Friðriksdóttir (2020). «Manuscripts and Codicology». Bampi, M.; Larrington, C.; Sif Rikharðsdóttir (eds), *A Critical Companion to Old Norse Literary Genre*. Cambridge: Brewer, 89-114.
<https://doi.org/10.1515/9781787447851-011>
- Kress, H. (2019). «The Culture of Grotesque in Old Icelandic Literature. The Saga of the Sworn Brothers». *Scandinavian-Canadian Studies*, 26, 71-85.
<https://doi.org/10.29173/scancan163>
- Larrington, C. (2015). «Kerling/Drottning: Thinking about Medieval Queenship with *Egils saga einhenda ok Ásmundar berserkjabana*». *Saga-Book*, 39, 61-76.
- Lassen, A. (2014). «The Old Norse Contextuality of *Bárðar saga Snæfellsáss*: A Synoptic Reading with *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta*». *Folklore in Old Norse – Old Norse in Folklore*, 20, 102-19.
- Matveeva, E. (2015). *Reconsidering the Tradition. The Odinic Hero as a Saga Protagonist* [PhD Dissertation]. Nottingham: University of Nottingham.
- O'Connor, R. (2009). «Truth and Lies in the *fornaldarsögur*. The Prologue to *Göngu-Hrólfs saga*». Lassen, A.; Ármann Jakobsson; Ney, A. (eds), *Fornaldarsagaerne. Myter og virkelighed*. København: Museum Tusculanum, 361-78.

- Phelpstead, C. (2020). *An Introduction to the Sagas of Icelanders*. Gainesville: University of Florida Press.
<https://doi.org/10.5744/florida/9780813066516.001.0001>
- Price, T.D. (2015). *Ancient Scandinavia. An Archaeological History from the First Humans to the Vikings*. Oxford: Oxford University Press.
- Propp, V. (1988). *Comicità e riso*. Trad. di G. Gandolfo. Torino: Einaudi. Trad. di: *Problemy komizma i smecha*. Moskva: Iskusstvo, 1976.
- Rose, M. (2020). *Pictorial Irony, Parody, and Pastiche*. Bielefeld: Aisthesis.
<https://doi.org/10.5771/9783849816124>
- Rubow, P. (1923). *Saga og Pastiche*. København: Levin & Munksgaards Forlag.
- Sangsue, D. (2006). *La parodia*. Trad. di F. Vasarri. Roma: Armando Editore. Trad. di: *La Parodie*. Paris: Hachette, 1994.
- Schach, P. (1987). «*Tristrams saga ok Ýsoddar* as Burlesque». *Scandinavian Studies*, 59(1), 86-100.
- Schulz, K. (2004). *Von Wissenhütern und Wildnisbewohnern in Edda und Saga*. Heidelberg: Winter.
- Steinsland, G. (2011). «Origin Myths and Rulership. From the Viking Age Ruler to the Ruler of Medieval Historiography: Continuity, Transformations, and Innovations». Steinsland, G. et al. (eds), *Ideology and Power in the Viking and Middle Ages*. Leiden: Brill, 15-68.
<https://doi.org/10.1163/ej.9789004205062.i-408.17>
- Sävborg, D. (2012). «Den 'efterklassiska' islänningasagan och dess ålder». *Arkiv för nordisk filologi*, 127, 19-57.
- Sävborg, D. (2017). «Style». Ármann Jakobsson, Sverrir Jakobsson 2017, 111-26.
<https://doi.org/10.4324/9781315613628-9>
- Van Dijk, C. (2008). «Amused by Death? Humour in *Tristrams saga ok Ísoddar*». *Saga-Book*, 32, 69-84.
- Verdon, F. (2021). «L'imaginaire du royaume arthurien dans les romans de Chrétien de Troyes. Temps et espace mythique au carrefour de l'eutopie narrative». Ueltschi, K.; Verdon, F. (éds), *Grandes et petites mythologies*. Tome 1, *Monts et abîmes: des dieux et des hommes*. Reims: ÉPURE, 325-38.
- Willson, K. (2009). «Parody and Genre in Sagas of Icelanders». Ney, A.; Williams, H.; Charpentier Ljungqvist, F. (eds), *Á austrvega. Saga and East Scandinavia*. Gävle: Gävle University Press, 1039-46.

Microcosmic Architectures as Catalysts for Macrocosmic Visions *A Study of Nitida saga*

Michael Micci

Università degli Studi di Bergamo, Italia

Abstract This contribution aims to analyse the possible influences of the Christian mystical tradition on the late medieval Icelandic romance *Nitida saga*. The text employs mandalic architecture to construct its narrative space, particularly in correspondence with panoptic visions of the world. The significant aspects that unite this configuration with those elaborated by Christian mystics such as Hildegard of Bingen (1098-1179) will be highlighted, together with the moral calibre of the characters to whom the vision is entrusted. Through this analysis, the article will also investigate the possible communicative functions of the text itself.

Keywords Chivalric literature. Riddarasögur. *Nitida saga*. Vision literature. Mandalic architecture.

Summary 1 The Old Norse-Icelandic Response to Chivalric Literature and Ideology. – 2 *Nitida*: An Atypical Maiden-King. – 3 Visio: An Example of Sacred Design. – 4 Origin and Function of a Spatial Paradigm. – 5 Conclusions



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-12-02
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Micci | 4.0

Citation Micci, M. (2025). "Microcosmic Architectures as Catalysts for Macrocosmic Visions. A Study of *Nitida saga*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 49-64.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/003

1 The Old Norse-Icelandic Response to Chivalric Literature and Ideology

In the twelfth century, European societies underwent significant social, political, and economic transformations often summarised as ‘Twelfth-Century Renaissance’, which impacted various aspects, including literary production (Verger 1996). The ruling élites sought renewal by renovating role models and values, primarily through the institution of chivalry and its ideology (Keen 1984, 2). This drive to shape the European aristocracy around the virtues of knighthood also extended to marginal lands such as Norway and Iceland.¹

In Norway, Hákon IV Hákonarson’s court (r. 1217-63) became a centre of literary innovation through the translation of foreign literature such as Chrétien de Troyes’s romances and Marie de France’s *Lais*.² In contrast, Iceland faced more evident challenges in integrating the chivalric value system, due to the lack of a centralised power and to a less defined social structure. Iceland had implemented one of the earliest forms of pseudo-parliamentary governance in Europe, with the Alþingi as an imperfect form of legislative assembly (Gunnar Karlsson 2000, 9-78). The last phase of its political independence, known as *Sturlungaöld*, was marked by violent conflicts among the local ruling families and significant bloodshed, which influenced subsequent efforts to establish positive models of rulership (Gunnar Karlsson 2000, 79-88).

The civil war ended in 1262 with Iceland’s declaration of allegiance to Norway, aligning the country more closely with the cultural innovations of the previous century. This shift allowed Icelandic society to experience significant changes, including the assimilation of new literary trends. Icelanders developed their own chivalric romances, which modern critics refer to as ‘indigenous *riddarasögur*’ (sagas of knights), distinguishing them from those translated at Hákon IV’s court from English and French sources. Despite the profound influence of the Norwegian translations, the original *riddarasögur* present a notable degree of experimentation that has prompted much critical engagement in recent decades.³

¹ For a study on the movement of texts across Europe in this period, see Sif Ríkharrðsdóttir 2012.

² Amongst the narratives that were allegedly translated at the court of Hákon IV there were *Erec et Enide* (*Erex saga* [Saga of Erex]), *Yvain ou Le Chevalier au lion* (*Ívens saga* [Saga of Íven]), and *Parceval ou Le Conte du Graal* (*Parcevals saga* [Saga of Parceval] and *Valvens þáttur* [Tale of Valven]). Marie de France’s *Lais* are preserved in the Norwegian codex Uppsala, Carolinabiblioteket, De la Gardie 4-7, with the title *Strengleikar* (Songs for Stringed Instruments). For an introduction to the translated *riddarasögur*, cf. Kalinke 1981; Glauser, Kramarz-Bein 2014; Johansson, Mundal 2014.

³ For an introduction to the genre, see Van Nahl 1981; Glauser 2005; Driscoll 2005; Barnes 2000; 2014.

One of the most popular Icelandic *riddarasögur* is *Nitida saga* (Saga of Nitida; henceforth NS), which survives in over sixty manuscripts from the fifteenth to the early twentieth century.⁴ This article analyses the key aspects that make the text one of the most unique examples of literary experimentation in late medieval Iceland, including its peculiar strategies for legitimising female power as embodied by the protagonist, Nitida. Through spatial representation, the saga addresses pressing anxieties about gender and authority, offering an unparalleled positive model of female rulership within the corpus of *riddarasögur*. The liminal island Visio is interpreted as an example of sacred microcosm that triggers a macrocosmic vision of the world, granting Nitida nearly unlimited power and universal knowledge. Finally, a comparison between Visio's allegory and the sacred architecture found in the thirteenth-century *Rauðúlfs þáttur* (The Story of Rauð and His Sons) will help reconstruct the cultural background that inspired the innovations presented by NS.⁵

2 Nitida: An Atypical Maiden-King

NS centres on its eponymous protagonist, a young queen of a fictional France, vaguely defined both chronologically and geographically. She is mostly referred to as 'maiden-king' (*meykóngur*), to emphasise her refusal to accept any lesser title than a man in a similar position of authority.⁶ Numerous noble knights attempt to court her, but Nitida consistently refuses to marry, as she is unwilling to relinquish any portion of power and wealth to a man. Rather than seeking a politically advantageous union, the queen is more interested in pursuing experiences and knowledge.

Her first journey, described in Chapter 1, takes her to the remote island of Visio, located near the North Pole and characterised by lush nature, healing herbs, and apples with supernatural properties (McDonald 2010, 124-7).⁷ There, Nitida discovers a square

⁴ McDonald Werronen 2016, 27. The article adopts the original spelling for the protagonist's name, as a Latin calque from *nitidus* 'clear', instead of the modern 'Nítíða'.

⁵ For previous studies on NS, cf. Guðbjörg Aðalbergisdóttir 1994; Ármann Jakobsson 2015; Barnes 2006; Schäfer 2013, 220-5; McDonald Werronen 2016. For a diplomatic edition of NS, see Loth 1965a.

⁶ *Þessi meykóngur sat í öndvegi heimsins í Frakklandi hinu góða og hélt Parísborg* (McDonald 2010, 124; "This maiden-king sat on the throne of the world in the good kingdom of France and ruled in Paris", 125). All quotations from *Nitida saga* and their English translations are taken from McDonald 2010, who is also responsible for the orthographical normalisation. Any portions of the original text that McDonald chose not to translate have been inserted within square brackets for the sake of clarity. Translations of other primary sources are provided by the author, unless otherwise stated.

⁷ The chapter division follows McDonald 2010.

vessel filled with water, containing four stones, one at each corner. By gazing into the stones, she receives a simultaneous vision of the whole world and its inhabitants. Captivated by this experience, Nitida takes the vessel, the stones, and a large quantity of apples and herbs back with her. The rest of the saga focuses on her attempts to evade suitors from Byzantium, the Muslim kingdoms (*Serkland*), and India. The supernatural objects found on Visio help her protect both herself and her reign, such as by allowing her to disappear at will. Only Liforinus, the son of the king of India, succeeds in marrying Nitida – not through violence, but through his cunning and nobility, which make him her equal and the only one allowed to share her panoptic vision through the stones.⁸

Tales of women in positions of power, contemptuous of their suitors and sometimes bordering on sadism, are widespread in the corpus of original *riddarasögur*. These figures likely evolved from more archaic literary motifs, such as warrior or shield maidens (*skjald-mæjar*), exemplified most notably by Brynhildr in *Völsunga saga* (The Saga of the Volsungs).⁹ The fascination with maiden-kings led to the development of a subgroup of Icelandic *riddarasögur*, commonly referred to as *meykónga sögur* (Sif Ríkharrðsdóttir 2010). Generally, the behavioural model proposed for noblewomen in Icelandic romances consists of chastity and passivity. In contrast, maiden-kings are typically punished for their failure to embody these virtues and for encroaching upon the ideological domain of patriarchy and masculinity (Jóhanna K. Friðriksdóttir 2013, 108). The noblewomen in *meykónga sögur* adhere to a recurring pattern, ultimately surrendering power to their male counterparts after putting up fierce resistance.¹⁰ It can be suggested that these sagas were conceived in late medieval Iceland as means to exorcise the fear of a complete overturning of the gender balance, which was perceived as pre-established but fragile, especially in a country where social boundaries were traditionally less rigid than elsewhere in Europe.

According to Henric Bagerius (2009), the Icelandic *riddarasögur* represented an effort to interpret and stabilise the social transformations occurring in Iceland from the latter half of the thirteenth century. A new aristocracy, connected to the monarchic institution in Norway, gained legitimacy, especially after the conclusion of the

⁸ *Er það líkast ég taki þetta upp [...]; veit og ei æðri kóng ríkjandi en Liforinus kóng* (McDonald 2010, 140; “It is most fitting that I should take this up, [...] for I do not know a nobler king ruling than King Liforinus”, 141); *Meykóngur tók upp stein og bað hann í líta* (140; “The maiden-king took up a stone and asked him to look into it”, 141).

⁹ For a study on the origins of the motif, see Jóhanna K. Friðriksdóttir 2012.

¹⁰ One example of cruel maiden-king is Sedentiana in *Sigurðar saga þögla* (Saga of Sigurðr the Silent). She tortures and humiliates the protagonist’s brothers for trying to talk her into marriage (Loth 1965b, 127).

civil war, necessitating the establishment of defined social boundaries aligned with the ideology of the emerging élites (Bagerius 2009, 55-60). As Jóhanna K. Friðriksdóttir (2012, 242) points out:

Sexual behaviour became an increasingly important domain that the Icelandic aristocracy [...] used to define itself in opposition to those of lower social status, and to signify aristocratic masculinity and femininity.

In order to achieve new gender ideals, contemporary narratives served as platforms to caution women about the consequences of arrogance and prevarication, while encouraging men to exercise restraint in their sexuality.

In this framework, *NS* can be considered a singularity within an already distinct subgroup of narratives. Despite employing various stratagems to reject her suitors, the protagonist avoids both the cruel traits and the final submission associated with other maiden-kings in favour of a glorification of her intellectual virtues. For instance, she immediately recognises Liforinus when he arrives in France disguised as a foreign prince.¹¹ Although Nitida eventually agrees to marry him, she does not endure any abuse or subversion of the *status quo*. Thus, the saga contains all the typical elements of *meykóna sögur*, yet it clearly subverts the motif's defining traits and outcomes. This approach creates a unique story where the noble protagonist diverges from both the passive female models in most *riddarasögur* and the cruel figures in other *meykóna sögur*. By celebrating an enlightened female ruler who overcomes obstacles through intellect, the saga stands out as a significant example of the literary experimentation that emerged in Iceland towards the end of the thirteenth century. It reflects a conscious process of renewing literary canons, drawing on the stylistic features of contemporary mainland literature while adapting them to new perspectives.

The initial description of Nitida is rich with elements that echo late medieval Marian iconography, contrasting with the focus on the youth and training of the male protagonist typical of *riddarasögur*.¹² She is presented as

¹¹ "Liforinus kóngur" segir hún, "legg af þér dularkufl þinn. Hinn fyrsta dag er þú komst kennda ég þig" (McDonald 2010, 140; "'King Liforinus', [she said], 'remove your cloak of disguise. I knew you the first day you came'", 141).

¹² The *Heldenjugend* - or *Auszug der Helden* - is among the structural elements of Icelandic *riddarasögur* defined by Van Nahl 1981 and Glauser 1983. In *NS*, this section is replaced by a description of the maiden-king that inspires admiration. On Marian iconography, cf. Larson 2013.

vitur og væn, ljós og rjóð í andliti þvílíkast sem hin rauða rósa væri
samtemprað við snjóhvíta lileam (McDonald 2010, 124)

wise and fair, her face bright and rosy just as if the red rose had
been mingled with a snow-white lily (125)

with bright eyes, pale skin, and long golden hair that would cover her whole body. She is as smart as *hinn fróðasti klerkur* (124; “the wisest scholar”, 125) and has such soothing voice that *hún svæfði fugla og fiska, dýr og öll jarðlig kvikindi* (124; “it made birds, fish, wild animals, and all worldly creatures sleep”, 125). Finally, she reigns over France with *friði og farsæld* (124; “peace and prosperity”, 125).

Not only does Nitida inspire devotion, but she is also imbued with symbolism typically associated with the Virgin Mary, beginning with the use of rose and lily imagery to describe her complexion (Larson 2013, 306-7). Marian iconography employed floral metaphors for the Virgin’s purity, with her chastity symbolising high moral calibre, often represented by the image of a thriving, inaccessible garden, a *hortus conclusus* (Frye 1990, 152-3). Originally derived from the Song of Songs (4,12), the motif evolved into a symbol for Mary’s immaculate body and was applied in various contexts, both religious and secular, to convey an ideal of pure femininity (Larson 2013, 303-4).¹³ This tradition was known in Iceland, as evidenced by the skaldic poem *Lilja* (Lily), attributed to the ecclesiastic Eysteinn Ásgrímsson (first half of the 14th c.), where the lily represents Mary herself.¹⁴

3 Visio: An Example of Sacred Design

Despite the symbolism associated with Nitida’s appearance, the privileged landscape she encounters and interacts with appears to carry the most interesting allegorical meanings in the saga. Although Visio is located near the North Pole, its morphology and nature highlight elements reminiscent of the Garden of Eden (or Terrestrial Paradise) and other idealised locations from various literary traditions (e.g. Avalon in the Arthurian cycle):¹⁵

¹³ For an English translation of the Song, see Coogan 2010, 950-9. For a recent contribution on the re-elaborations of the Song between the twelfth and the seventeenth centuries, cf. Caporicci 2024. One significant example is the *Roman de la Rose*, where a walled garden is presented to a lover in a dream. The place is idyllic, with plants, trees, flowers, and a source of water, and a symbol of virginity. The rose represents the ideal lady (Dahlberg 1995, 32).

¹⁴ Cf. Ármann Jakobsson 2015, 162-3.

¹⁵ Barnes (2006) explains the contradiction of Visio’s location as a strategy of the author to develop a ‘counter-cosmography’. Placing this *locus amoenus* near the North

[Þau] ganga síðan upp um eyna þar til er þau finna vatnið. Þau sjá einn bát fljótandi, taka hann og róa út í hólminn. Þar voru margar eikur með fagri fruckt og ágætum eplum. Sem þau fram koma í miðjan hólman sjá þau eitt steinker með fjórum hornum. Keríð var fullt af vatni; sinn steinn var í hverju horni kersins. Meykóngur leit í steinana; hún sá þá um allar hálfar veraldarinnar. (McDonald 2010, 124)

[They] walked up across the island until they found the lake. They saw a boat floating there, took it, and rowed out to the islet, where there were many oaks with beautiful fruit and fine apples. When they came to the middle of the islet, they saw a stone vessel with four corners. The vessel was full of water, and there was a stone in each corner of the vessel. The maiden-king looked into the stones; then she saw all the regions of the world. (125)

The most notable aspect of this description is the concentric arrangement of Visio around the water vessel that triggers Nitida's vision. The site features a central lake with a smaller islet in its centre, and at the heart of this islet lies the container filled with water. Later in the saga, each magic stone is said to correspond to a cardinal point, thereby activating a vision of one quadrant of the world (McDonald 2010, 140-1). The Garden of Eden in the Judeo-Christian tradition is generally depicted as a microcosm associated with metaphysical experiences (Helms 2002). Mircea Eliade characterises such liminal places as the most primitive examples of sacred space in human history. These natural sanctuaries – comprising water, trees, and stones – catalyse manifestations of the sacred known as 'hierophanies' (Eliade 1964, 16, 230). Nitida's transcendental experience is situated within a flourishing and delimited landscape, consisting of these three elements centred around a focal point (the vessel) endowed with symbolic significance, which activates a vision of the world.

This configuration seems to have been a common feature across various civilizations and cults, including Judeo-Christianity, due to its archetypal nature (Eliade 1965, 43-7). According to Eliade, the centre of this sacred space includes either artificial or natural altars – such as the rock of the Greek *omphalós* in Delphi – enclosed and in alignment with the four cardinal points (1964, 233). This quadripartite arrangement imitates the structure of the cosmos on a microscopic scale, reflecting both the four directions and a primordial landscape:

Pole may stimulate a positive evaluation of the northern countries, despite their distance from the poles of Christianity (e.g. Jerusalem and the Holy Sepulchre). As regards Avalon, it is associated to Morgan le Fay and her healing powers, but it is also described as a fortunate island full of apple trees (cf. Flood 2015, 86).

Le 'lieu sacré' est un microcosme parce qu'il répète le paysage cosmique; parce qu'il est un reflet du Tout. (1964, 234)

Therefore, it is not surprising that the island in *NS* serves as a catalyst of macroscopic visions and universal knowledge.

The descriptions of Terrestrial Paradise found in Old Norse sources share notable similarities with Visio. For instance, the loose adaptation of the Old Testament known as *Stjórn* (Guidance) includes a rewriting of Genesis's description of Eden which places a lake at the centre:

Paraðisus [...] er allskyns viðum ok aldintréum auðgaðr. Hann hefr í sér lífstré. [...] Í miðri paraðis sprettr upp eitt mikit vatn þat sem nogu döggyvir allan aldinviðinn. (*Stjórn*, Mosebog 1, 11)¹⁶

Paradise [...] is rich of all kinds of woods and fruit trees, including the Tree of Life. [...] In the middle of Paradise lies a large lake that sufficiently dews all the fruit trees.

Besides religious literature, another description of the Garden is featured in the geographical treatise found in København, Den Arnamagnæanske Samling, AM 194 8vo (1387), which states that *fagr skógr* [...] er í miðri Paradiso (Kålund, Beckman 1908, 4; "a beautiful forest is in the middle of Paradise", Barnes 2014, 37). Finally, the didactic text *Konungs skuggsjá* (The King's Mirror, also known as *Speculum regale*) emphasises the presence of apples and their role in attaining superior knowledge:

Tré þat hit fagra [...] í miðri Paradiso með girnilegum eplum. Þat heitir vísinda tré. En aldin þat er tré þat ber þá heita þau froðleiks epli. (Finnur Jónsson 1920, 189)

That beautiful tree [...] in the middle of Paradise with delicious apples. That is called Tree of Knowledge. And the fruit that the tree bears are called apples of knowledge.

In all instances, the richness of a *locus amoenus* and the importance of the central point are emphasised, supporting Eliade's theories on the organization of sacred space and suggesting a religious influence in this passage of *NS*.

As noted above, the Judeo-Christian tradition was well-acquainted with spatial configurations based on circularity and sacred centres.¹⁷

¹⁶ For a critical edition, see Astås 2009.

¹⁷ Many early Christian churches and sanctuaries were built on concentric patterns, especially in Byzantium (cf. Shalev-Hurvitz 2015).

For instance, a concentric and quadripartite pattern underpinned many representations of Jerusalem as the centre of the world (Simek 1990, 515-17). One building within the city was believed to mark the exact *umbilicus mundi*, namely the Holy Sepulchre. A circular plan for this church was already registered in the seventh century by the Irish monk Adomnán of Iona (628-704), who recounted a pilgrimage to Jerusalem in his *De locis sanctis* (I, 1-3; cf. Meehan 1958, 40-8). Here, the Sepulchre is circular, featuring four concentric walls, four entrances aligned with the cardinal directions, and a dome with a central opening, corresponding to the world's navel, which allows sunlight to enter. Some manuscripts of the *De locis* include drawings of the Sepulchre that closely resemble the morphology of Visio, such as Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 458 (f. 4v), and Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Codex Aug. Perg. 129 (f. 10r).¹⁸

Adomnán's descriptions enjoyed great popularity throughout the Middle Ages, fuelling western fantasies about the Holy Land as the ultimate object of desire, especially during the crusading expeditions. In the fifteenth century, literary depictions of the Sepulchre continued to reflect the architecture found in *De locis*. A notable example is the history of the crusades by Sébastien Mamerot (1418-1478) titled *Les Passages d'outremer*:

Vers orient est assize l'église du Saint Sepulcre faicte en forme ronde [...]. De puis qu'ilz en eurent sa seigneurie, par ce qu'il leur sembla que lieu, place et eglise de tant grant sanctite estoit trop petitement ouvrez et fais. Ilz y firent une nouvelle encainte et closure moult belle et moult haulte et de tres riche et forte ouvre qui enclost et contient dedens sou la premiere eglise. (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 5594, f. 87bisr; Author's transcription)

On the east slope is situated the Church of the Holy Sepulchre, which is round in shape [...]. After our men assumed the lordship, it seemed to them that the place and the space and the church itself were too mean, having regard to their sanctity, and they raised there a new outer wall and a fine and high enclosure, of most elaborate workmanship, which encompassed and contained the first church. (Delcourt, Masanes, Quérueu 2016, 297, 300)

Although Adomnán may not have been Mamerot's direct source, the passage still conveys the idea that a place gains greater sacredness when enclosed and centred around a focal point – i.e. Christ's tomb.

¹⁸ The quadripartition created by the alignment of the Sepulchre's doors with the cardinal directions has been rendered graphically by Spinazzè 2018, 247.

The church was well-known in the West, so much so that it is also referenced in the geographical treatise in AM 194 8vo.¹⁹ The codex does not explicitly mention concentric architectures; however, the information provided reflects the main characteristics attributed to the Sepulchre by Adomnán:

Þar er kirkia su er grof drottins er i [...] hon er opin ofan yfir grofinni þar er midr heimr þar skinn sol iamt or himni ofan Iohannis messo. (ff. 15r-15v; transcription by Simek 1990, 483)

There is a church there, where the tomb of Our Lord stands [...] there is an opening above the tomb and that is the centre of the world, where the sun shines directly on the tomb on the day of the mass of Saint John.

It is likely that the author of NS was familiar with the Holy Sepulchre, especially considering the widespread influence of crusading ideology in Western Europe and the Christian fantasies of revenge against the Islamic world – notably, Nitida’s most formidable adversaries are the Muslims from Serkland.²⁰ Although the original *riddara-sögur* often downplay the religious militancy present in much continental literature, such as the *chansons de geste*, this does not preclude the presence of religious ideology in NS (McDonald Werronen 2016, 74).

On Visio, the alignment of the stones with the four directions introduces a quadripartite element to the concentric scheme, which, according to Eliade, was an integral aspect of cosmological architectures (1965, 45). Medieval *mappae mundi* such as Hereford, Psalter, and Ebstorf maps were constructed on similar concentric patterns, with Jerusalem at the centre of the world, Christ at the top, and God above him (Woodward 1987, 340). This arrangement reflects the centrality of both the Holy Land and the divine principle, albeit God lies on a higher cosmic plain. The application of these spatial schemes in cartography can be understood through the Christian notion of the world as the sacred space *par excellence* as a manifestation of God’s word. One of the few extant Icelandic *mappae mundi* exhibits this very structure, further evidencing the widespread nature of this spatial approach already in the thirteenth century.²¹

¹⁹ Icelandic sources present four maps of Jerusalem based on a concentric and quadripartite scheme (cf. Simek 2018, 578-9).

²⁰ The Sepulchre also features as a setting in *Rémundar saga keisarasonar* (Saga of Rémundr the Emperor’s Son), when the protagonist stops there and pays homage to Christ (Bjarni Vilhjálmsson 1954, 334-6).

²¹ Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, GKS 1814 4to, f. 6v. For the extant Icelandic *mappae mundi*, see Kedwards 2020.

Finally, the short tale *Rauðúlfs þáttur*, an interpolation of *Ólafs saga helga* (Saga of St. Ólafr), presents this sacred configuration applied to a building which is closely comparable to Visio. The *þáttur* focuses on King Ólafr II of Norway (995-1030), who was canonised and played a pivotal role in the conversion of Scandinavia, and his friend Rauðúlfr, a mysterious yet hospitable and wise man. After a feast hosted by Rauðúlfr, Ólafr and his men are invited to spend the night in a house with a unique plan. It is a circular, rotating structure, featuring four equidistant entrances and divided by two corridors that intersect at the centre (Turville-Petre 1947, 22-4). There lies Ólafr's private room, encircled by twenty equidistant pillars and furnished with a square bed. The king can observe the house's dome at night, which is adorned with images of the whole world. Due to the rotation mechanism, Ólafr enjoys a panoptic view of Creation in motion.²²

4 Origin and Function of a Spatial Paradigm

The examples provided thus far underscore the epiphanic potential of a spatial paradigm based on concentricity and quadripartition as a reflection of the structure of the cosmos. This paradigm was widespread in medieval Christian Europe, as evidenced by the depictions of Jerusalem and the Sepulchre, as well as by the structure of many *mappae mundi*. It is likely that the Christian world encountered and adapted this concept from its early days, possibly through the influence of Eastern mandalas or through the twelfth-century revival of Aristotelian and Ptolemaic concentric cosmology. The cultural élites were generally acquainted with this spatial design, as can be seen in the cosmology of the *Divine Comedy*, by the Italian Dante Alighieri (1265-1321), which features a complex concentric system of spheres revolving around God (Mazzotta 2005). Similar mandala-like patterns in a Christian context are also found in Germany and France, especially in the work of mystics such as Hildegard of Bingen (1098-1179) and Hugh of Saint-Victor (1096-1141).²³ According to Árni Einarsson's study on *Rauðúlfs þáttur*, Hildegard's *Liber divinorum operum* may have been known at least indirectly in thirteenth-century Iceland, inspiring the mystical symbolism of the rotating house as well as the dream vision experienced by Ólafr on the same night (Árni Einarsson 2001, 377-8). Hildegard's illustrations, such as the "Cycle

²² For a more detailed analysis of the passage, see Árni Einarsson 2001; on this motif, cf. Ghiroldi 2022, 71.

²³ The concept of *primum mobile*, derived from the Aristotelian system, finds correspondence in the idea of God as the One principle putting the universe to motion (Simek 1992, 8-10). On the medieval concentric image of the cosmos, cf. Grant 2013.

of the Seasons” and the “Universal Man” (Lucca, Biblioteca Statale, MS 1942; 13th c.; ff. 38r and 9r, respectively), are often based on concentric schemes and divisions into quarters. These configurations are associated with the experience of the *visio Dei*, as they come to Hildegard during moments of transcendence.²⁴ Similar mandala-like designs appear in Hugh of Saint-Victor’s *De arca Noe mystica*, already in Chapter 1, where the ascetic experience is linked to concentric circles drawn around a square centre (Zinn 1973).²⁵

The Augustinian school of Saint-Victor in Paris played a significant role as a bridge between Icelandic and continental clergy, facilitating the transmission of texts and knowledge. It is believed that Þorlákr Þórhallsson (1133-1193), patron of Iceland, received his education in Augustinian philosophy at Saint-Victor and in Lincoln, England, alongside other Icelandic monks.²⁶ Knowledge of Christian mysticism was likely cultivated in the numerous Augustinian monasteries that were also established in Iceland. This type of knowledge subsequently found an ideal outlet in the sagas, particularly in the original *riddarasögur*, which afforded authors a notable degree of creative freedom.

Rauðúlfs þáttr and *NS* are examples of the incorporation of this spatial paradigm in Iceland, prompting reflections on the reasons for its presence in the narratives. Árni Einarsson underlines the function of this sacred space in elevating the moral virtues of the characters positioned at the centre of the microcosm:

What stands out is the noble cosmological position taken by St. Olaf, both in terms of the macrocosmos and the microcosmos, the position of Christ. (Árni Einarsson 2001, 400)

Although Nitida is not a saint, she embodies an ideal of femininity that contrasts with the standards of Icelandic *riddarasögur* and offers an alternative to patriarchal authority. This glorification is achieved by placing her at the centre of *Visio* as a microcosm, which endows her with a universal perspective on the world.

The acquisition of such extensive knowledge aligns with monar-chic ideals prevalent in the late Middle Ages. This is evidenced by the proliferation of didactic works like *Konungs skuggsjá*, designed to educate royal heirs with moral instructions while condensing all

²⁴ “It is the shape of the wheel that presented for Hildegard the symbol of universal proportion. [...] The ultimate animating power of the totality of the wheel comes from God. [...] Hildegard measures the micro world of humans against the macro world that surrounds it in complete proportion” (Escot 1993, 35-6; cf. also Newman 2002).

²⁵ For an edition and commentary of the text, see Rudolph 2014.

²⁶ The Victorine school distinguished itself for a focus on mysticism, Neoplatonic influences, and the promotion of liberal arts. For a further analysis of the exchanges between Iceland and Saint-Victor, see Bullitta 2024. For a focus on Lincoln, see Etheridge 2021.

available knowledge into one medium. Nitida and Liforinus exemplify this trend, as they are both noble recipients of the panoptic vision. Although the defence of France from the Muslims requires India's military support, *NS* does not promote a form of power based on violence and physical prowess.²⁷ On the contrary, the saga endorses a sovereignty legitimised by moral virtues and alliances between equals, which makes it a most atypical *riddarasaga*.

5 Conclusions

A paradigm of sacred space was adopted in learned religious environments throughout Europe, particularly within the mystical tradition, and likely transmitted to Scandinavia and Iceland through direct contacts with both continental and insular educational institutions. In the Old Norse-Icelandic corpus, *NS* and *Rauðúlfs þáttur* are notable for using this configuration to celebrate their protagonists as positive role models. In *NS*, the island Visio carries features of concentricity and quadripartition that reflect the structure of the universe on a microscopic level, catalysing macrocosmic visions of the world; in the *þáttur*, the rotating house and its decorated dome serve the same function.

NS stands out for its innovative approach, offering a more secular interpretation of this paradigm by positioning a female leader at the centre of the microcosmic design. Consequently, *NS* emerges as a multifaceted text with various levels of interpretation, as is often the case with original *riddarasögur*. It demonstrates a solid knowledge of foreign traditions adapted to indigenous narrative forms, blending erudite materials from Latin sources with elements of chivalric romances and local lore in a surprising instance of 'biculturalism' (Barnes 2014, 10). The complexity of *riddarasögur* like *NS* reflects the commitment of Icelandic authors to expand the local literary landscape by engaging with contemporary trends while preserving traits of originality and intellectual emancipation.

NS illustrates the need for fourteenth-century Icelanders to redefine social boundaries and explore different solutions to address emerging anxieties or desires, including the involvement of women in the administration of power. Under Norwegian rule, a new aristocracy consolidated their dominance, and literature played a crucial role for the promotion of their ideology. The educated élite likely possessed the tools to interpret the messages and behavioural

²⁷ Liforinus shows reluctance to continue fighting against Ingi and offers him a truce. He also provides him with medical attention and consents to his marriage with his sister, Sýjalín (McDonald 2010, 142-3).

models presented by *riddarasögur* also via the adoption of allegories like Visio. As Geraldine Barnes notes,

[they] were familiar with both learned tradition and traditional lore and accustomed to moving back and forth between them in creative literary composition. (2014, 10-11)

Therefore, the use of microcosmic spatial architectures to catalyze macrocosmic visions and glorify their recipients is not surprising. On the contrary, these allegories represent some of the authors' most brilliant strategies for deepening the evaluation of characters, their intentions, and the values they embodied.

Bibliography

- Astås, R. (ed.) (2009). *Stjórn. Tekst etter håndskriftene*. 2 vols. Oslo: Riksarkivet.
- Ármann Jakobsson [2009] (2015). *Ílla fenginn mjöður: lésið í miðaldertexta*. Reykjavík: Háskólaútgáfan.
- Árni Einarsson (2001). "The Symbolic Imagery of Hildegard of Bingen as a Key to the Allegorical *Rauðúlfs þáttr* in Iceland". *Erudiri Sapientia*, 2, 377-400.
- Bagerius, H. (2009). *Mandom och mödom: sexualitet, homosocialitet och aristokratisk identitet på det senmedeltida Island* [doktorsavhandling]. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Barnes, G. (2000). "Romance in Iceland". Clunies Ross, M. (ed.), *Old Icelandic Literature and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 266-86.
- Barnes, G. (2006). "Margin vs. Centre. Geopolitics in *Nitida Saga* (a Cosmographical Comedy?)" . McKinnell, J. (ed.), *The Fantastic in Old Norse Icelandic Literature. Pre-print Papers of the Thirteenth International Saga Conference*. Durham: Durham University, 104-12.
- Barnes, G. (2014). *The Bookish "riddarasögur". Writing Romance in Late Medieval Iceland*. Odense: University Press of Southern Denmark.
- Bjarni Vilhjálmsson (útg.) (1954). "Rémundar saga keisarasonar". Bjarni Vilhjálmsson (útg.), *Riddarasögur*, vol. 5. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan, 161-339.
- Bullitta, D. (2024). "The Victorine Library and Scholarly Networks Behind *Niðrstigningar saga*". *The Journal of English and Germanic Philology*, 123(2), 215-45.
- Caporicci, C. (ed.) (2024). *The Song of Songs in European Poetry (Twelfth to Seventeenth Centuries). Translations, Appropriations, Rewritings*. Turnhout: Brepols.
- Coogan, M.D. (ed.) [2001] (2010). *The New Oxford Annotated Bible. New Revised Standard Version*. 4th ed. New York: Oxford University Press.
- Dahlberg, C. (ed.) [1971] (1995). *The Romance of the Rose*. 3rd ed. Princeton: Princeton University Press.
- Delcourt, T.; Masanes, F.; Quéruel, D. (eds) [2009] (2016). *Sébastien Mamerot's "Les Passages d'outremer". A Chronicle of the Crusades*. Köln: Taschen.
- Driscoll, M. (2005). "Late Prose Fiction (*lygisögur*)". McTurk, R. (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Malden; Oxford: Blackwell, 190-204.
- Eliade, M. [1948] (1964). *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- Eliade, M. (1965). *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard.

- Escot, P. (1993). "Hildegard Von Bingen. Universal Proportion". *Mystics Quarterly*, 19(1), 34-9.
- Etheridge, C. (2021). "Manuscript Culture and Intellectual Connections Between Iceland and Lincoln in the Twelfth Century". *Saga Book*, 45, 29-58.
- Finnur Jónsson (udg.) (1920). *Konungs skuggsjá*. København: Gyldendal.
- Flood, V. (2015). "Arthur's Return from Avalon. Geoffrey of Monmouth and the Development of the Legend". *Arthuriana*, 25(2), 84-110.
- Frye, N. (1971) (1990). "Third Essay. Archetypal Criticism. Theory of Myths". Frye, N. (ed.), *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 131-242.
- Ghiroldi, S. (2022). "La cavalcatura dai 'ferri dorati'. Origini e riscritture scandinave di un motivo normanno". *Linguistica e Filologia*, 42, 65-93.
- Glauser, J. (1983). *Isländische Märchensagas. Studien zur Prosaliteratur im spätmittelalterlichen Island*. Basel; Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn.
- Glauser, J. (2005). "Romance (Translated *riddarasögur*)". McTurk, R. (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*. Malden; Oxford: Blackwell, 372-87.
- Glauser, J.; Kramarz-Bein, S. (Hrsgg) (2014). *Rittersagas. Übersetzung, Überlieferung, Transmission*. Tübingen: Francke.
- Grant, E. (2013). "Cosmology". Lindberg, D.C.; Shank, M.H. (eds), *The Cambridge History of Science*. Vol. 2, *Medieval Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 436-55.
- Guðbjörg Aðalbergisdóttir (1994). "Nítiða og aðrir meykóngar". *Mími*, 33, 49-55.
- Gunnar Karlsson (2000). *The History of Iceland*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Helms, M.W. (2002). "Sacred Landscape and the Early Medieval European Cloister. Unity, Paradise, and the Cosmic Mountain". *Anthropos*, 97(2), 435-53.
- Johansson, K.G.; Mundal, E. (eds) (2014). "*Riddarasögur*". *The Translation of European Court Culture in Medieval Scandinavia*. Oslo: Novus.
- Jóhanna K. Friðriksdóttir (2012). "From Heroic Legend to 'Medieval Screwball Comedy'? The Origins, Development and Interpretation of the Maiden-King Narrative". Lassen, A.; Ney, A.; Ármann Jakobsson (eds), *The Legendary Sagas. Origins and Development*. Reykjavík: University of Iceland Press, 229-50.
- Jóhanna K. Friðriksdóttir (2013). *Women in Old Norse Literature. Bodies, Words, and Power*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kalinke, M. (1981). *King Arthur North-By-Northwest. The 'matière de Bretagne' in Old Norse-Icelandic Romances*. Copenhagen: Reitzel.
- Kedwards, D. (2020). *The 'Mappae Mundi' of Medieval Iceland*. Cambridge: Brewer.
- Keen, M. (1984). *Chivalry*. New Haven: Yale University Press.
- Kålund, K.; Beckman, N. (red.) (1908). *Alfræði Íslenzk*, vol. 1. København: Møller.
- Larson, V. (2013). "A Rose Blooms in the Winter. The Tradition of the *hortus conclusus* and Its Significance as a Devotional Emblem". *Dialog*, 52, 303-12.
- Loth, A. (ed.) (1965a). "Nitida saga". Loth, A. (ed.), *Late Medieval Icelandic Romances*, vol. 5. Copenhagen: Munksgaard, 3-37.
- Loth, A. (ed.) (1965b). "Sigurðar saga þögla". Loth, A. (ed.), *Late Medieval Icelandic Romances*, vol. 2. Copenhagen: Munksgaard, 93-259.
- Mazzotta, G. (2005). "Cosmology and the Kiss of Creation (Paradiso 27-29)". *Dante Studies*, 123, 1-21.
- McDonald, S. (ed.) (2010). "*Nitida Saga*. A Normalised Icelandic Text and Translation". *Leeds Studies in English*, 40, 119-45.
- McDonald Werronen, S. (2016). *Popular Romance in Iceland. The Women, Worldviews, and Manuscript Witnesses of "Nítiða saga"*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Meehan, D. (ed.) (1958). *Adamnan's "De Locis Sanctis. Scriptores Latini Hiberniae"*, vol. 3. Dublin: The Dublin Institute for Advanced Studies.
- Newman, M. (2002). "Christian Cosmology in Hildegard of Bingen's Illuminations". *Logos. A Journal of Catholic Thought and Culture*, 5(1), 41-61.
- Rudolph, C. (ed.) (2014). *The Mystic Arc. Hugh of Saint Victor, Art, and Thought in the Twelfth Century*. New York: Cambridge University Press.
- Schäfer, W. (2013). *Wertesysteme und Raumsemantik in den isländischen Märchen- und Abenteuersagas*. Frankfurt am Main: Lang.
- Shalev-Hurvitz, V. (2015). *Holy Sites Encircled. The Early Byzantine Concentric Churches of Jerusalem*. Oxford: Oxford University Press.
- Sif Ríkharrðsdóttir (2010). "Meykónagaheðin í riddarasögum: Hugmyndafræðileg átök um kynhlutverk og þjóðfélagsstöðu". *Skírnir*, 184, 410-33.
- Sif Ríkharrðsdóttir (2012). *Medieval Translations and Cultural Discourse. The Movement of Texts in England, France and Scandinavia*. Cambridge: Brewer.
- Simek, R. (1990). *Altnordische Kosmographie. Studien und Quellen zu Weltbild und Weltbeschreibung in Norwegen und Island vom 12. bis zum 14. Jahrhundert*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Simek, R. (1992). *Heaven and Earth in the Middle Ages*. Transl. by A. Hall. Woodbridge: Boydell & Brewer. Transl. of: *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*. München: Beck, 1992.
- Simek, R. (2018). "Cartography". Glauser, J.; Hermann, P.; Mitchell, S.A. (eds), *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies. Interdisciplinary Approaches*, vol. 1. Berlin; Boston: De Gruyter, 575-82.
- Spinazzè, E. (2018). "'De quattuor partibus mundi'. Medieval Sacred Buildings on the Via Francigena in Northern and Middle Italy. Solstice Alignments and Orientations". *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 18(4), 241-9.
- Turville-Petre, J.E. (ed.) (1947). *The Story of Rauð and His Sons*. New York: AMS Press.
- Van Nahl, A. (1981). *Originale "riddarasögur" als Teil altnordischer Sagaliteratur*. Frankfurt am Main: Lang.
- Verger, J. (1996). *La Renaissance du XIIe siècle*. Paris: Éditions du Cerf.
- Woodward, D. (1987). "Medieval Mappaemundi". Harley, J.B.; Woodward, D. (eds), *The History of Cartography*, vol. 1. Chicago; London: University of Chicago Press, 286-370.
- Zinn, G.A. (1973). "Mandala Symbolism and Use in the Mysticism of Hugh of St. Victor". *History of Religions*, 12(4), 317-41.

Mit a golfuith staar een hæst. **La descrizione di Babilonia** **negli adattamenti scandinavi** **di *Floire et Blancheflor***

Erika Dell'Aquila
University of Jyväskylä, Finland

Abstract This article examines the relationship between three versions of *Floire et Blancheflor*: the Old French *Conte de Floire et Blancheflor*, the Old Norse *Flóres saga ok Blankiflúr*, and the Old Swedish *Flores och Blanzeflor*. By comparing a specific episode – the description of the city of Babylon – the study identifies similarities and differences to clarify the debated origin of the Swedish text. The focus is on providing an updated overview of *Floire et Blancheflor*'s transmission in Scandinavia and deepening the understanding of *Flores och Blanzeflor*'s transmission. The analysis highlights how specific details and variations reflect the processes of translation and adaptation across different cultural contexts.

Keywords Floire et Blancheflor. Flores och Blanzeflor. Medieval translation. Textual transmission. Reception Studies.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Tradizione e trasmissione del testo. – 3 Analisi comparativa. – 4 Conclusioni



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-12-11
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Dell'Aquila | 4.0

Citation Dell'Aquila, E. (2025). "*Mit a golfuith staar een hæst. La descrizione di Babilonia negli adattamenti scandinavi di Floire et Blancheflor*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 65-82.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/004

1 Introduzione

Questo articolo esamina il rapporto fra tre diverse versioni di *Floire et Blancheflor*:¹ il *Conte de Floire et Blancheflor* antico francese (in seguito *Conte*), la *Flóres saga ok Blankiflúr* norrena (in seguito *Flóres saga*) e il *Flores och Blanzeflor* antico svedese (in seguito *Flores*). Dopo aver descritto le tre versioni dell'opera e le loro caratteristiche fondamentali, l'analisi viene condotta a livello microtestuale, confrontando uno specifico episodio, quello della descrizione della città di Babilonia, al fine di individuare similitudini e differenze che possano portare nuovi elementi per chiarire la dibattuta questione dell'origine del testo svedese. L'obiettivo è quello di fornire un quadro aggiornato della letteratura che si occupa della trasmissione di *Floire et Blancheflor* in Scandinavia e di colmare una lacuna nella letteratura esistente su *Flores* (Bampi 2008; 2018-19), approfondendo la conoscenza dei suoi rapporti con le altre versioni. La selezione del passaggio dedicato alla descrizione della città di Babilonia è motivata dall'uso frequente di lessico tecnico specifico dell'architettura, il che rende interessante l'analisi delle scelte dei traduttori norreni e svedesi. Inoltre, questo passaggio contiene numerosi dettagli, tecnicismi ed elementi numerici, utili a individuare le variazioni che possono verificarsi nel processo di traduzione e adattamento.

Floire et Blancheflor si configura come un affascinante mosaico di influenze linguistiche e culturali, una leggenda che ha attraversato numerosi confini geografici e temporali. Si tratta di un «romanzo antico» (Meneghetti 2010, 40) che conosce un grandissimo successo nel periodo medievale e di cui esistono ventisei versioni diverse, in almeno tredici lingue. Diffondendosi dapprima in area romanza, il testo intraprende anche un viaggio verso la Scandinavia: è infatti stato tradotto e riadattato in norreno, antico svedese e danese.

La prima attestazione di *Floire et Blancheflor* è il *Conte* in antico francese, attribuito al chierico Robert d'Orbigny e composto intorno alla metà del XII secolo (Leclanche 2003). Questa versione, nota come 'aristocratica' e composta in *octosyllabes*, è stata ritenuta il punto di partenza di tutta la tradizione, tuttavia la ricostruzione della diffusione dell'opera è stata a lungo discussa, e lo è ancora: se lo stemma, adottato dai campi genealogico e botanico, appare un po' difficile da applicare al quadro della diffusione di *Floire et Blancheflor*, forse immaginarlo come un rizoma – per rimanere in ambito botanico – può essere maggiormente suggestivo: esso è fatto in modo che

¹ Con l'etichetta *Floire et Blancheflor* si è deciso di riferirsi a tutto il corpus della tradizione dell'opera, poiché questo è il titolo attribuito alla prima versione del testo, secondo la prassi più diffusa negli studi.

ogni strada possa connettersi con ogni altra.² Una seconda redazione francese, infatti, conosciuta come ‘popolare’ o *Roman de Floire et Blancheflor*, viene scritta circa cinquant’anni dopo la prima; la trama del *Roman* prende in alcuni punti le distanze rispetto al *Conte*, e soprattutto è caratterizzata da elementi cavallereschi non presenti in quella aristocratica.³ Questi elementi si possono ritrovare in tutte le rielaborazioni e traduzioni scandinave, che tuttavia, a livello testuale, rimangono più vicine al *Conte* e dunque sono state ritenute – direttamente o indirettamente – derivate da questo.⁴ I diversi riadattamenti del *Conte* sono stati divisi tra ‘continentali’ e ‘insulari’, i primi comprendenti le versioni in tedesco e nederlandese medio, i secondi la medio-inglese e quelle scandinave (Leclanche 2003). Esiste poi un ramo separato della tradizione, quello mediterraneo, che comprende la *Crónica de Flores y Blancaflor* castigliana, un cantare anonimo italiano, il *Filocolo* di Boccaccio e la *Leggenda della Rosana*. Il rapporto tra queste versioni e quelle scandinave, in particolare la saga, è oggetto di un’interessante discussione: è stato infatti ritenuto che l’italiana *Leggenda della Rosana* possa avere avuto un’influenza sulla saga islandese e sulle *rimur* composte a partire da questo tessuto narrativo; inoltre, non è possibile escludere il passaggio di materiale testuale dalla spagnola *Crónica de Flores y Blancaflor* alla saga (Grieve 1997; Edlich-Muth 2018).

Mentre in passato la ricerca su *Floire et Blancheflor* si è concentrata su una ricostruzione schematica delle relazioni tra le diverse versioni e su una netta distinzione tra i vari percorsi testuali della leggenda,⁵ in anni più recenti si è passati a un approccio più ampio, che tenga in considerazione il più possibile gli influssi reciproci che possono aver contribuito alla creazione dei differenti riadattamenti del testo. Questo è il tipo di approccio metodologico al quale anche questo contributo intende ispirarsi. Il confronto tra le versioni,

² Quella del rizoma è una metafora proposta dai filosofi Deleuze e Guattari (1987, 3-26) e ripresa da Eco nelle «Postille» al suo romanzo *Il nome della rosa* (1980, 606).

³ Alcuni di questi elementi riguardano, ad esempio, la caratterizzazione del personaggio di Floire: nel *Conte*, egli è descritto con tratti effeminati, mentre nel *Roman* emerge come un valoroso cavaliere. Un’ulteriore differenza si osserva nella risoluzione del conflitto con l’emiro di Babilonia: nel *Conte* si tratta di un processo, mentre nel *Roman* avviene attraverso un duello ordalico. Nella prima versione francese, inoltre, viene dedicato ampio spazio alle descrizioni dettagliate di luoghi e oggetti, che contribuiscono a costruire l’ambientazione in cui si muovono i protagonisti e a sottolineare la loro storia d’amore, fulcro della narrazione. Questi elementi risultano assenti nella seconda versione.

⁴ L’opposizione tra versione aristocratica e popolare è stata proposta da Édélestand du Méril poiché, sulla base di caratteristiche testuali, riteneva che le due versioni fossero state prodotte per un pubblico di estrazione diversa (du Méril 1856, XXI-XXII). I titoli di *Conte* e *Roman* sono stati adottati da Jean-Luc Leclanche (1980), che riteneva queste denominazioni più adeguate a identificarne le differenze nella tonalità narrativa.

⁵ Vedi, ad es., Paris 1899, nonché le due edizioni critiche di Leclanche (1980; 2003).

senza avere la pretesa di dichiarare ‘risolta’ la questione dell’origine di *Flores*, propone uno spunto di riflessione sulle possibili fonti dell’opera attraverso l’analisi macro e microtestuale.

Un’altra questione, di natura materiale, riguarda lo stato di conservazione dei manoscritti. Con un tasso medio di sopravvivenza dei manoscritti medievali in Europa stimato intorno al 9%, con percentuali più basse nel caso della Francia e più alte nelle zone insulari (Kestemont et al. 2022), i 39 codici contenenti una delle versioni di *Floire et Blancheflor*, sia completi che frammentari, rappresentano solo una piccola parte del corpus originario, che si può quindi stimare a circa 425 manoscritti. Circa un terzo dei testimoni conservati si trova in uno stato frammentario. In particolare, per quanto riguarda la tradizione scandinava, i testimoni più antichi della *Flóres saga ok Blankiflúr* (Oslo, Riksarkivet, NRA 65) e di *Flores och Blanzeflor* (Helsinki, Kansalliskirjasto, R III) consistono di frammenti di pochi fogli.

2 Tradizione e trasmissione del testo

Le varie versioni di *Floire et Blancheflor*, nonostante le loro differenze, mantengono una trama comune – simile a quella di alcune novelle arabe e persiane o a romanzi come *Aucassin et Nicolette* (Cacciaglia 1964) – che si sviluppa intorno all’amore travagliato fra il figlio di un principe saraceno, Floire, e la figlia di una schiava cristiana, Blancheflor. Essi nascono contemporaneamente, crescono insieme e si assomigliano come fratello e sorella. Dopo la separazione imposta dai genitori di Floire e una serie di prove che spostano l’azione in Oriente, dove Blancheflor è stata destinata a divenire la moglie dell’emiro della città di Babilonia, i due giovani si ritrovano, Floire si converte al cristianesimo e i protagonisti si uniscono finalmente in matrimonio.

La *Flóres saga ok Blankiflúr* è l’adattamento norreno della storia. Nel complesso, la saga è più breve rispetto a tutte le altre versioni, inizia *in medias res* e il finale è completamente diverso: invece di concludersi con il matrimonio dei protagonisti e la conversione di Floire, la saga si chiude con la loro separazione, dopo le nozze, e il ritiro di Flóres in un monastero e di Blankiflúr in un convento (Barnes 1977; 1986). Questo finale è comune anche alla versione svedese e a quella danese, ed è presente solo nelle versioni scandinave.

La saga è trasmessa da un manoscritto norvegese, il pergameneo NRA 65, databile al 1300-20, e da due copie islandesi più tarde. Come già ricordato, il primo è tuttavia un frammento di soli sei fogli, e dunque la versione completa ci è giunta attraverso i due testimoni islandesi: Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, AM 489 4to, ff. 27v-36r (ca. 1450), e København,

Den Arnamagnæanske Samling, AM 575 a 4to, ff. 9r-16v (1475-1500). Un'analisi comparativa del testo contenuto nei due manoscritti islandesi rispetto al frammento norvegese rivela che il testo riportato in questi è fortemente innovato (Kölbing 1896, XVIII). Si tornerà a breve sulla datazione della saga.

Flores och Blanzefflor è la versione antico-svedese della storia, e il suo successo è attestato dal numero (relativamente) alto di testimoni conservati: il testo viene trasmesso infatti da cinque codici. Come anticipato, il più antico di essi, purtroppo un frammento, risale al 1350 circa (Helsinki, Kansalliskirjasto, R III). Gli altri testimoni sono invece completi, si tratta di testi contenuti in raccolte miscellanee: Stockholm, Kungliga Biblioteket, D 4, ff. 89r-107v (1410-30); Stockholm, Kungliga Biblioteket, D 4 a, ff. 150r-203v (1448-63); Stockholm, Kungliga Biblioteket, D 3, ff. 345r-407r (1488); e København, Den Arnamagnæanske Samling, AM 191 fol., ff. 67r-89r (ca. 1492) (Bampi 2017, 4). Come si può già notare, almeno tre dei testimoni dell'opera svedese sono più antichi rispetto ai codici islandesi che trasmettono la saga.

Per quanto riguarda la datazione della versione svedese, abbiamo a disposizione alcuni dati precisi. All'interno del testo stesso leggiamo infatti:⁶

Thesse bok loot vænda til rima
Eufemia drötning ij then tima
litith før æn hon do.
Gudh gifui henna siæll nadher ok ro,
swa ok them, ther hæenne gierdhe,
ok allom them, ther bokena hørdhe! (vv. 2183-8)

Questo libro è stato fatto versificare dalla regina Eufemia nel tempo poco precedente alla sua morte. Dio le conceda misericordia e pace, così come a coloro che fecero questo libro e a coloro che lo ascoltarono!

Unendo queste informazioni a quelle linguistiche e storiche, *Flores* è stato datato con relativa certezza al 1312 (Williams, Palmgren 1999). La regina a cui il testo fa riferimento è Eufemia di Rügen (1299-1313), committente anche di altre due opere: *Herr Ivan Lejonriddaren* (1303; Ser Ivan il Cavaliere del leone) e *Hertig Fredrik av Normandie* (1308; Il Duca Federico di Normandia). Insieme, questi testi costituiscono

⁶ Le citazioni dal *Conte de Floire et Blancheflor* sono tratte dall'edizione Leclanche 2003; quelle dalla *Flóres saga ok Blankiflúr* dall'edizione Kölbing 1896, con riferimento al numero del capitolo; quelle dal *Flores och Blankiflur* dall'edizione Olson 1956. Tutte le traduzioni sono dell'autrice.

le *Eufemiavisor* (Canzoni di Eufemia), opere imprescindibili per la comprensione della tradizione letteraria di lingua svedese, essendo i primi testi di letteratura d'intrattenimento in antico svedese, che dunque avranno una fortissima influenza su tutta la produzione successiva. La denominazione *visor* indica che i tre testi sono scritti in versi; si tratta di un metro molto semplice, il *Knittelvers*, che sarà dominante nella poesia svedese durante il Medioevo e fino al XVII secolo. Il *Knittelvers* giunge in Scandinavia dalla Germania ed è attestato per la prima volta proprio nelle *Eufemiavisor* (Chisholm 1993).

Nessuna delle tre *Eufemiavisor* è un testo originale, ma si tratta di traduzioni. *Herr Ivan* è un adattamento dall'*Yvain, ou le Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes,⁷ mentre per quanto riguarda *Hertig Fredrik*, nell'opera si legge che il testo proviene da una traduzione tedesca di un originale francese;⁸ tuttavia, non si conserva né la versione francese né la tedesca. Si tornerà in seguito sull'origine di *Flores*.

3 **Analisi comparativa**

La questione fondamentale concernente *Flores*, ancora oggi irrisolta, riguarda la sua provenienza e la sua fonte, o le sue fonti. Sofia Lodén (2012) s'interroga allo stesso modo circa la relazione tra *Herr Ivan Lejonriddaren*, *Ívens saga* e *Yvain, ou le chevalier au lion*: la storia della trasmissione, traduzione e riadattamento di quest'opera dalla Francia alla Scandinavia è molto vicina a quella di *Floire et Blancheflor*. Per chiarire la relazione tra le versioni e individuare la fonte del testo svedese, Lodén compara i tre testi a livello di scelta metrica, ruolo di prologo ed epilogo, voce del narratore e uso del discorso diretto. Infine, dedica un'analisi più approfondita a quattro passaggi, confrontandoli a livello microtestuale. La conclusione a cui giunge Lodén è che il testo svedese abbia come fonte principale il romanzo di Chrétien de Troyes, mentre la saga funge da fonte secondaria e viene utilizzata dal traduttore solamente in alcuni passaggi. Allo stesso modo, in questo lavoro, dopo aver introdotto l'episodio della descrizione della città di Babilonia nel contesto della trama e aver delineato le principali differenze e somiglianze tra il *Conte*, la *Flóres saga* e *Flores* a livello macrotestuale, si propone un confronto tra la sua realizzazione nei tre testi al fine di analizzare più approfonditamente le relazioni tra di essi.

⁷ In area norrena l'*Yvain* è stato anche riadattato in forma di saga (*Ívens saga*). Si noti che sia la *Flóres saga* che l'*Ívens saga*, opere che verranno entrambe riadattate anche in svedese e che, come tali, saranno parte delle *Eufemiavisor*, si trovano in AM 489 4to (cf. Lodén 2012).

⁸ *Thenne bog som i hawer hørdh | then hawer kieszer otte giord | och wenden aff walska i tyska maal* ('Quest'opera che state ascoltando è stata creata per l'imperatore Ottone e volta dal francese alla lingua tedesca'; vv. 3279-81, Ahlstrand 1853, 220).

Come già ricordato, la principale differenza delle redazioni scandinave di *Floire et Blancheflor* rispetto alle versioni continentali e a quella medio-inglese riguarda il finale: in queste ultime la storia si conclude con il matrimonio e la conversione di Floire, mentre nelle prime i protagonisti si ritirano a vita religiosa qualche anno dopo le nozze.⁹ Questa differenza indica una tendenza delle versioni scandinave verso l'agiografia, con un'enfasi maggiore sugli elementi religiosi rispetto alle versioni continentali (Barnes 1977, 58; Bampi 2008, 7). Per quanto riguarda la struttura narrativa, un'altra differenza sostanziale è il prologo: il *Conte* ha un prologo rivolto a un pubblico cortese, mentre la *Flóres saga* si apre con l'introduzione di re Felix, padre di Flores. In *Flores* il narratore introduce la vicenda con un riferimento metaletterario all'operazione di scrittura.

A livello di genere, il *Conte* è definito un «roman idyllique» (Lot-Borodine 1913, 9) per la predominanza del tema amoroso rispetto a quello cavalleresco: l'amore è infatti la forza trainante dell'azione, mentre la *Flóres saga* e *Flores* sono romanzi cavallereschi. Le versioni scandinave si concentrano infatti sul duello ordalico e sulle abilità militari di *Flores* piuttosto che sulle scene d'amore e le descrizioni di luoghi fantastici come il *Conte*. Lo stile del testo antico-francese è quello di un poema idilliaco, con ampi spazi riservati agli interventi del narratore e a passaggi descrittivi. Anche *Flores* mantiene una forma poetica e il narratore, sebbene meno presente rispetto alla versione gallo-romanza, interviene in prima persona. La saga, al contrario, è un testo in prosa, privo degli elementi stilistici tipici del poema (Barnes 1977). Tuttavia il narratore interviene occasionalmente, non per esprimere opinioni sugli eventi o sui personaggi, ma per fornire chiarimenti su alcuni elementi che potrebbero risultare poco comprensibili al pubblico norvegese o islandese, in una storia concepita per un'audience di corte francese. Ad esempio, solo nella saga si spiega il significato dei nomi cristiani *Flores* e *Blankiflúr* e la loro connessione con la 'Pasqua fiorita', mentre nell'opera francese questo collegamento è trasparente (Kölbing 1896, 6-7).

In conclusione, sebbene esistano differenze macrotestuali tra il *Conte*, la *Flóres saga* e *Flores* che si rifanno al contesto letterario e al pubblico di riferimento, a livello microtestuale le variazioni sono significativamente ridotte. Come notano Barnes (1977) e

⁹ Si noti che il *moniage* è un elemento proprio anche della letteratura antico-francese, ma di norma in ambito epico. Nel contesto scandinavo un caso di *moniage* si può ritrovare in uno degli episodi della *Karlamagnús saga*, noto come «Af frú Ólíf ok Landrés syni hennar» (Di madonna Ólíf e suo figlio Landrés), storia della pia Olive, sorella di Carlo Magno, che si chiude con il rifiuto della vita coniugale della protagonista e il suo ritiro in un convento (Bampi 2008, 11). Si ricorda che nel *Conte Floire et Blancheflor* sono i nonni dell'imperatore Carlo Magno. La parentela non è esplicitata nelle versioni scandinave, ma i due testi si trovano frequentemente all'interno degli stessi codici.

Degnbol (2014), il testo della saga e quello di *Flores* sono molto vicini al *Conte*. Pertanto l'obiettivo è capire se il testo svedese derivi direttamente da quello francese oppure da quello norreno.

La descrizione della città costituisce un elemento centrale nella trama poiché Babilonia è il luogo in cui si svolgono gli eventi principali della narrazione, il polo d'attrazione di tutta la vicenda. L'intera storia è un viaggio: i protagonisti si muovono dall'Occidente all'Oriente e ritorno, partendo dal mondo cristiano a Santiago de Compostela, passando per il regno di Floire (Ungheria, Puglia o Spagna, a seconda delle versioni), poi in Oriente a *Baudas* (Baghdad) e Babilonia; infine ritornano in Occidente, visitando anche le chiese di Francia, terra d'origine della madre di Blancheflor. Il viaggio, però, non è soltanto fisico, ma anche interiore: quando lascia il proprio regno Floire è un fanciullo spaventato in cerca della propria amata, ma al ritorno ha superato molte prove, diventando un adulto degno di essere re del suo popolo e, soprattutto, pronto alla conversione (cf. anche Lodén 2023, 233).

In Oriente la topografia diventa vaga e fiabesca, con nomi di città reali affiancati a toponimi inventati. La descrizione di Babilonia include elementi magici, fiabeschi e biblici, contribuendo alla mitizzazione dell'Oriente.

Nel *Conte* Babilonia rappresenta l'intero Oriente, sovrapponendo le immagini della Babilonia mesopotamica e del Cairo. Anche la Bibbia influisce sulla sua descrizione, in cui l'elemento principale è una torre, ricordo della Torre di Babele, situata nel centro cittadino. La città viene descritta come opulenta e assimilabile alle rappresentazioni bibliche, assumendo il ruolo di epicentro del peccato in quanto capitale musulmana governata da un emiro con un harem. Tuttavia, Floire la definisce *paradis* (v. 1409) proprio perché qui si trova la sua amata Blancheflor. Dunque, nel suo viaggio verso la città paradisiaca, il protagonista attraversa *Monfelis* (v. 1504) ed *Enfer* (v. 1503), chiari riferimenti all'aldilà cristiano. Analogamente nell'opera svedese si ritrovano entrambi questi toponimi:

Then thridthia dagh han komin ær
til eet sund, ther heter *Fær*.
Annan væghin la eet bergh heet *Fælis*,
ther a eet hus var bykt medh priis (vv. 745-8)¹⁰

10 Il traduttore svedese divide entrambi i toponimi in due, come *En-fer* e *Mon-felis*, evidenziando la sua consapevolezza del loro significato. Nel caso di *Monfelis*, traduce *mon(t)* con *berg* 'montagna', mentre trascrive il *Felis* francese come *Fælis* in svedese. Per quanto riguarda *Enfer*, si può ipotizzare che interpreti *en* come preposizione, attribuendo a *fer* un significato autonomo, che viene in qualche modo ripreso nella traduzione. È plausibile che il riferimento all'aldilà cristiano presente nel verso sia reinterpretato con richiami meno espliciti: non più 'inferno' e 'monte felice', ma piuttosto un passaggio simbolico rappresentato da un *sund* 'stretto di mare', attraverso cui le anime

Il terzo giorno arrivò in uno stretto che si chiamava Fær. Dall'altra parte c'era una montagna chiamata Fælis, sulla quale era stata costruita una casa con splendore.

Nella saga, invece, troviamo solamente il riferimento a *Monfelis*:

Því næst kómu þeir at sundi einu; en öðru megin sundsins var fjall eitt, er *Felis* hét. (*Flóres saga*, cap. 38)

Arrivarono poi in uno stretto, e dall'altra parte dello stretto c'era una montagna che si chiamava Felis.

La quantità di testo (righe o versi) dedicata alla descrizione della città di Babilonia è diversa in ciascuna delle versioni. Come accade di frequente nel confronto tra gli adattamenti di *Floire et Blancheflor*, il *Conte* è quello con il maggior numero di versi, circa un centinaio. La versione svedese presenta una descrizione più lunga rispetto a quella della saga e più ricca di dettagli, benché entrambe si mostrino piuttosto vicine a quella del *Conte*, confermando ulteriormente la derivazione delle versioni scandinave dalla prima redazione francese. Per quanto riguarda i contenuti della descrizione, molti dettagli coincidono, mentre alcuni elementi differiscono fra le tre versioni.

Passando all'individuazione dei tratti comuni, si osserva come la struttura della descrizione segua uno schema ricorrente: il racconto prende avvio da una prospettiva esterna e distante, per poi avvicinarsi progressivamente al cuore della narrazione e, qui, concentrarsi sui medesimi elementi.

Nel *Conte* la descrizione infatti inizia così:

Babiloine, si com jou pens,
dure .XX. liues de tos sens.
Li murs qui le clot n'est pas bas
tot entor est fais a compas
et est fais trestous d'un mortier
qui ne doute pikois d'acier
si a .XV. toises de haut. (vv. 1787-93)

giungono al paradiso terrestre. In questo contesto, *fær* potrebbe essere inteso come un riferimento all'attraversamento dello stretto su una barca, suggerendo l'idea di un traghetto (antico svedese *færia*, *fārga*), ma anche, più genericamente, di un viaggio su un veicolo (l'antico svedese *fārþ* è attestato anche come *fär*). Inoltre *sund* potrebbe richiamare foneticamente *synd* 'peccato', benché forme con *u* al posto di *y* non siano attestate, creando così un gioco di parole particolarmente efficace in un'opera destinata alla fruizione orale come *Flores*. Questo rimanda al viaggio spirituale del protagonista, il quale, attraverso il suo percorso verso Babilonia, si purifica dal paganesimo. Solo dopo questa trasformazione egli può convertirsi e risultare degno di ascendere al trono.

Babilonia, come penso, si estende per venti leghe in ogni direzione. Le mura che la racchiudono non sono basse; circondano la città in forma circolare e sono fatte tutte di una malta che non teme colpi di picca d'arciere, e sono alte quindici braccia.

Nella saga:

En Babilón er X rasta long, ok borgarvegggrinn XV faðma hár ok svá sterkr, at ekki bítr á; hann er VI faðma þjokkr. (cap. 45)

Babilonia è lunga dieci miglia; la sua cinta muraria è alta quindici braccia, è così forte che nulla può scalfirla ed è larga sei braccia.

In *Flores*:

Thiwgu milor ær stadhin gønom langir,
medh høgh hus efrith thrangir.
Mwrin kring om stadhin gær
han thriggia fampna thiokkir ær,
fæmptan fampna høgh ok ræt,
tælgdher jnnan ok wtan slæt. (vv. 979-84)

Venti miglia è la lunghezza della città, con palazzi alti e stretti l'uno all'altro. Il muro corre intorno alla città ed è largo tredici braccia, quindici braccia alto e dritto, scolpito all'esterno e all'interno liscio.

Si nota immediatamente che la saga è il più breve tra i testi, ma che la struttura è la medesima. Interessante è però il norreno *at ekki bítr á* per tradurre la ben più complessa polirematica figurata francese *qui ne doute pikois d'acier*. Si tratta dunque di una semplificazione del traduttore norreno, che traduce la polirematica francese cercando di rendere la solidità del muro, mentre questo passo è invece del tutto assente in svedese.

Alcuni dettagli architettonici vengono descritti allo stesso modo, come il materiale utilizzato per la costruzione della torre, il marmo verde (*vert quarrel de marbre*, v. 1815; *grænum marmarasteini*, cap. 46; *malmara stena grøna*, v. 1001), e in tutte e tre le redazioni un ruolo particolarmente importante è dato alla pietra che si trova in cima all'asta dorata sulla cupola della torre, un carbonchio (*escarboucles*, v. 1824; *karbunculus*, cap. 47; *karbunkil*, v. 1011); Il carbonchio è un rubino, spesso descritto nei lapidari medievali come la più nobile e preziosa tra le pietre: la sua caratteristica principale è quella di risplendere incredibilmente, infatti nella descrizione il narratore dice che la pietra sulla cupola illumina la notte di Babilonia come il sole durante il giorno, rendendo possibile vedere la città a

molte miglia di distanza (Jucknies 2015, 167). Per quanto riguarda questo elemento, è possibile individuare un interessante corrispettivo nel carbonchio che illumina la città di Argo nel *Roman de Thebes*, il più antico dei tre romanzi della cosiddetta 'triade classica', che – al pari di *Roman d'Eneas* e *Roman de Troie* – condivide con il *Conte* e i suoi derivati una notevole attenzione per lo spazio urbano (Porqueddu 2021).

Per quanto riguarda invece le differenze fra le tre opere, innanzitutto si nota che nella saga si dice che la torre è stata costruita dai giganti, elemento che, evidentemente, non compare da nessun'altra parte: *En í miðri borginni er einn kastali, er jotnar geru* (cap. 45; 'Al centro della città c'è un fortino che hanno costruito i giganti'). Ci sono poi alcune divergenze anche riguardo ai numeri: nel *Conte* si afferma che le mura di Babilonia sono lunghe venti leghe: *Babiloine, si com jou pens, / dure .XX. liues de tos sens*, e lo stesso nel *Flores*: *Thiwgu milor ær stadhin gønom langir*, mentre nella saga sono solamente dieci: *En Babilón er X rasta long*. Anche il numero di torri all'interno della città è diminuito nella saga: qui sono solamente quattrocento, *IIII hundruð kastala* (cap. 46), mentre nella redazione francese e in quella svedese sono settecento: *tors faites plus de VII cens* (v. 1800); *siw hundrath fæste* (v. 989). Quindi si nota che molti dettagli del *Conte* sono presenti nel *Flores*, ma non nella *Flóres saga*.

Finora, dunque, la saga sembra essere una versione riassunta del testo francese o dello svedese, e *Flores* condivide alcuni dettagli con il *Conte* che non compaiono nella *Flóres saga*, come gli elementi numerici sopra descritti o la traduzione di *Enfer* oltre a quella di *Monfelis*.

Nella descrizione della torre in cui vivono le fanciulle dell'harem dell'emiro emerge un dettaglio piuttosto interessante. Il narratore del *Conte* scrive che, con grande abilità, l'architetto è riuscito a portare l'acqua nei tre piani della torre in modo tale da formare una fontana al centro di ognuno di essi. L'acqua raggiunge i piani attraverso un canale di marmo:

Dedens a un bien fait canal
par quoi sus monte une fontaine
dont l'eve est molt clere et molt saine. (vv. 1848-50)

All'interno c'è un canale ben fatto attraverso il quale sgorga una fontana, la cui acqua è molto chiara e molto salutare.

Leggendo la saga, nello stesso punto si trova, al posto del canale, un cavallo:

En þá er hestr gorr af silfri á miðju gólfinu hverju, ok rennr or munni honum et skírasta vatn kalt. (cap. 48)

Poi c'è un cavallo d'argento nel mezzo di ogni piano dalla cui bocca scorre acqua fredda e limpidissima.

Anche in *Flores*, al posto del canale, si legge:

Mit a golfuith staar een hæst
aff silfuer giordh, som han ma bæst
Thet renasta vatn gaar aff hans mun. (vv. 1025-7)¹¹

Al centro del pavimento si trova un cavallo d'argento, come meglio non si può. L'acqua più pulita sgorga dalla sua bocca.

Purtroppo non è sopravvissuto nessun testimone francese in Scandinavia, e non è possibile dunque stabilire se l'errore sia da attribuirsi al traduttore, che potrebbe aver letto *cheval* al posto, ad esempio, della variante grafica *chenal* (attestata altrove)¹² o *caual* invece di *canal* nel caso si trattasse di una versione anglo-normanna.¹³ In alternativa è possibile che lo scambio tra *n* e *u* risalga a un copista francese. In ogni caso, questa lezione dimostra un rapporto tra il testo svedese e quello norreno: sebbene possibile, è infatti improbabile che entrambe le versioni scandinave siano state riadattate a partire da un testimone francese che riportasse lo stesso errore nello stesso punto. Piuttosto potrebbero essere state tradotte a partire dallo stesso manoscritto, presente alla corte di Norvegia, oppure – ed è l'alternativa più probabile – una delle due versioni è una traduzione dell'altra.

Nell'introduzione alla sua storica edizione del testo danese *Flores og Blanseflor*,¹⁴ Carl Joakim Brandt (1870, XII-XIV) propone un confronto microtestuale che funge da corrispettivo a quello presentato in questo lavoro. Nel testo danese, quando viene menzionata la coppa d'oro che i genitori di Flores hanno ricevuto insieme ad altri oggetti preziosi per la vendita di Blanzeflor, si legge che su di essa è stata incisa una serie di figure che rappresentano la guerra di Troia e *huræ*

¹¹ Nella sua edizione della saga Kōlbing (1896) non fa riferimento al cavallo nell'apparato critico, e lo stesso vale per l'edizione di *Flores* (Olson 1956). In AM 489 4to, così come nei manoscritti Holm. D 4 a; Holm. D 3; e AM 191 fol., si trova rispettivamente *hestr* e *hæst*.

¹² Cf. FEW. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, s.v. «canalis» (<https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/lire/e/47586>).

¹³ Una delle caratteristiche che distingue le varianti normanne è la mancata palatalizzazione di *c* davanti ad *a*, spesso attestata nei testi antichi, Cf. *Anglo-Norman Dictionary*, s.v. «cheval» (<https://anglo-norman.net/entry/caval>).

¹⁴ La versione danese di *Floire et Blanche-flor* è una traduzione del testo svedese, probabilmente realizzata nella seconda metà del XV secolo, anch'essa in *Knittelvers*. Il testo è tradito da un solo manoscritto, Stockholm, Kungliga Biblioteket, K 47, databile intorno all'anno 1500, e da due stampe dello stesso periodo (Petterson 2023, 22).

Gryda munne ro / ower hawet i jen gams klo (vv. 305-6; 'Come Gryda poté remare attraverso il mare nell'artiglio di un grifo').¹⁵ Nel mondo classico non si trova alcun riferimento a questo Gryda, che avrebbe compiuto l'impresa di attraversare il mare a remi sull'artiglio di un grifo. Potrebbe sembrare che questa strana vicenda appartenga solo al *Flores* danese, poiché tre dei quattro testimoni completi della redazione svedese omettono questi versi. Tuttavia la versione danese è una traduzione dallo svedese, ed è dunque logico ipotizzare un testimone svedese contenente il passaggio; il fatto che sia stato espunto in tre dei manoscritti indica la presenza di versi problematici. In effetti, uno dei codici svedesi, AM 191 fol., offre una lettura originale che rivela il significato del testo: *De hurw Gyrke munde roo / jiuw haffwita gammens troo* (f. 69v, rr. 38-9).¹⁶ Anche se a prima vista sembra avere ancora meno senso del verso presentato precedentemente, una lettura del testo francese chiarisce la questione: *Et l'ost des Grius cume nojot / Et Agamennon ki [l]a menot* (vv. 463-4; 'E l'esercito dei Greci mentre nuotavano e Agamennone che li conduceva'). Nella saga, effettivamente, si legge: *hversu Grikkir reru yfir hafit, en Agamenon leiddi skarann* (cap. 81; 'Come i Greci attraversarono a remi il mare e Agamennone guidò l'esercito').

Quindi, Agamennone, nelle redazioni nordiche orientali, è diventato *a gammens troo* o *a gams klo*, cosa che difficilmente sarebbe potuta accadere con un originale francese o in un'altra lingua che non fosse il norreno. Nel testimone della saga AM 489 4to il nome del re greco è abbreviato in *agammon*. Se *a* iniziale è posizionata un po' più lontano da *g* di quanto dovrebbe, l'origine di *gammens* nelle versioni orientali è chiaramente spiegata. In norreno, comunque, *gam* o *gammen* potrebbe avere il significato di 'grifo'.¹⁷ Il testo svedese tradito da AM 191 fol. fornisce un indizio per comprendere il reale significato del verso con la forma *Gyrke*, vicina al norreno *Girkir* 'Greci' e ben diversa dalle lezioni attestate nelle altre versioni.

Se la descrizione della città di Babilonia sembra indicare un rapporto privilegiato tra il testo del *Conte* e quello di *Flores* (in particolare per quanto riguarda la presenza dei giganti nella saga, gli elementi numerici e la traduzione di *infer* solo nel *Flores*), l'episodio del cavallo indica un rapporto tra le due versioni scandinave ma non ne chiarisce la direzione. L'analisi di Brandt e la mancata traduzione di

¹⁵ *Gam* 'avvoltoio', nella tradizione popolare nordica fin dal Medioevo, indica a volte un'aquila o un corvo di dimensioni favolose, a volte un avvoltoio (sved. *gam*) o un grifone (sved. *griffin*). Cf. ODS. *Ordbog over det danske Sprog*, s.v. «I. Gam» (<https://ordnet.dk/ods/ordbog?query=gam&tab=rel>).

¹⁶ La traduzione di questo passaggio è pressoché impossibile, poiché si tratta di parole senza senso che non danno una frase completa.

¹⁷ Cf. ONP. *Dictionary of Old Norse Prose*, s.v. «gammr» (<https://onp.ku.dk/onp/onp.php?o25868>).

alcuni elementi, come la polirematica che sottolinea lo spessore delle mura di Babilonia, spingono a ritenere che la saga sia una traduzione/riadattamento dal *Conte* e che la traduzione svedese sia, a sua volta, molto probabilmente, una rielaborazione della saga. Inoltre, è lecito ritenere che il copista/traduttore svedese non avesse un codice francese con cui confrontare il testo, altrimenti avrebbe potuto risolvere i passaggi problematici come quello evidenziato da Brandt e, eventualmente, quello del cavallo.

Nel considerare la questione è inoltre necessario tenere presenti ulteriori elementi più generali. Non ci sono dati precisi circa l'arrivo di *Floire et Blancheflor* in Scandinavia, e dunque le circostanze di traduzione e adattamento del testo sono frutto di congetture. Tuttavia è sotto il regno del re di Norvegia Hákon Hákonarson (1217-63) che si ritiene essere iniziato un processo sistematico di importazione, traduzione e riadattamento delle opere francesi dal continente (Irlenbusch Reynard 2011). Egli viene menzionato come committente di cinque *riddarasögur* (saghe dei cavalieri): *Tristrams saga ok Ísöndar* (Saga di Tristano e Isotta), *Elis saga ok Rósamundu* (Saga di Elis e Rósamunda), la già citata *Ívens saga*, *Möttuls saga* (Saga del mantello) e *Strengleikar* (Canzoni per strumenti a corda; traduzioni di alcuni *Lais* di Maria di Francia). La *Flóres saga* condivide caratteristiche stilistiche e linguistiche con questi testi e dunque è piuttosto verosimile ritenere che sia stata composta nello stesso periodo e ambiente (Eriksen 2019, 60-1).

Per quanto riguarda *Flores*, invece, il testo stesso rivela una provenienza norvegese, dichiarando la stesura per volontà della regina di Norvegia Eufemia. Sebbene non si tratti di una prova sufficiente, gli altri elementi brevemente presentati, in particolare il fatto che la saga sia un testo che rientra perfettamente nel canone letterario delle *riddarasögur* tradotte alla corte norvegese nel corso del XIII secolo, mentre le *Eufemiavisor* costituiscono un elemento di novità nel panorama letterario della Svezia medievale, mostrano che con tutta probabilità la saga è una traduzione del *Conte*, e *Flores* della saga.

Come si può spiegare allora l'apparente contraddizione per cui solo il *Conte* e *Flores* condividono alcuni dettagli, quali gli elementi numerici e la traduzione di *infer*? In effetti, la *Flóres saga* ci è giunta completa solo attraverso i due più tardi testimoni islandesi. La perdita dei dettagli e alcune modifiche, come forse l'attribuzione della costruzione della torre ai giganti, possono essere attribuite a una tradizione che – come comprovato dal confronto tra lo scarno frammento più antico e i due manoscritti islandesi – si rivela molto attiva: il testo completo di cui disponiamo rappresenta dunque molto probabilmente una forma testuale più tarda, contraddistinta da diverse innovazioni rispetto a quella originale, su cui invece si sarebbe basata l'elaborazione di *Flores*.

4 Conclusioni

L'analisi microtestuale condotta ha messo in evidenza la stretta interrelazione tra le diverse versioni di *Floire et Blancheflor* e, in particolare, ha rivelato che *Flores*, almeno in alcuni punti chiave, è derivato dalla *Flóres saga*, e non dalla versione francese, come avviene invece per *Ivan Lejonriddaren*, tradotto quasi integralmente dall'*Yvain*. La direzione di trasmissione delineata va dunque dal *Conte de Floire et Blancheflor* alla *Flóres saga ok Blankiflúr* e infine a *Flores och Blanzeflor*. Si nota, tuttavia, che ogni versione mantiene delle peculiarità distintive che riflettono le influenze culturali e storiche dei contesti in cui è stata redatta.

La descrizione della città di Babilonia mostra somiglianze significative tra le versioni, come l'uso di dettagli architettonici specifici e la presenza di elementi comuni come la torre di marmo e il carbonchio. Tuttavia si osservano anche differenze: la saga norrena introduce elementi come i giganti, assenti nelle altre versioni, e la versione svedese preserva dettagli che risalgono direttamente al *Conte*, confermando la sua maggiore vicinanza testuale alla perduta redazione norrena originale.

Questa analisi testimonia come le diverse versioni non siano semplici copie, ma opere che hanno subito processi di reinterpretazione e adattamento secondo le esigenze e le peculiarità dei loro contesti socio-culturali. In questa prospettiva si possono leggere variazioni nella trama, come ad esempio la maggiore vicinanza a una narrazione agiografica delle versioni scandinave.

In conclusione, l'analisi di ciascun testimone nella sua individualità è essenziale per comprendere le ragioni del ruolo giocato nel suo contesto storico e culturale. Questo studio conferma la necessità di un approccio che consideri e valorizzi le singole testimonianze, tenendo però anche conto delle più ampie dinamiche di trasmissione testuale che contraddistinguono *Floire et Blancheflor*. Solo attraverso un'analisi combinata di questi elementi è possibile comprendere appieno la ricca e complessa storia del testo e delle sue molteplici versioni.

Bibliografia

- Ahlstrand, J.A. (red.) (1853). *Hertig Fredrik af Normandie. En medeltids-roman. Efter gamla handskrifter på svenska och danska*. Stockholm: Norstedt.
- Bampi, M. (2008). «Translating Courtly Literature and Ideology in Medieval Sweden: *Flores och Blanzeflor*». *Viking and Medieval Scandinavia*, 4, 1-14.
<https://doi.org/10.1484/j.vms.1.100304>
- Bampi, M. (2017). «*Prodesse et Delectare*. Courtly Romance as Didactic Literature in Medieval Sweden». Caparrini, M.; Digilio, M.R.; Ferrari, F. (a cura di). *La letteratura di istruzione nel medioevo germanico. Studi in onore di Fabrizio D. Raschellà*. Barcellona; Roma: Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 1-14.
<https://doi.org/10.1484/m.tema-eb.4.2018002>
- Bampi, M. (2018-19). «Übersetzung als Manipulation. Der altschwedische *Flores och Blanzeflor* und dessen Überlieferung im 15. Jahrhundert». *Tijdschrift voor Skandinavistik*, 36(1), 8-21.
- Barnes, G. (1977). «Some Observations on *Flóres saga ok Blankiflúr*». *Scandinavian Studies*, 49(1), 48-66.
- Barnes, G. (1986). «On the Ending of *Flores saga ok Blankiflur*». *Saga-Book*, 22, 69-73.
- Brandt, C.J. (1870). *Romantisk Digtning fra Middelalderen*, Bd. 2. København: Thieles Bogtrykkeri.
- Cacciaglia, M. (1964). «Appunti sul problema delle fonti del Romanzo di *Floire et Blancheflor*». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 80, 241-55.
<https://doi.org/10.1515/zrph.1964.80.3-4.241>
- Chisholm, D.H. (1993). s.v. «Knittelvers». Cushman, S. et al. (eds), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 771.
- Degnol, H. (2014). «'Fair Words': The French Poem *Floire et Blancheflor*, the Old Norse Prose Narrative *Flóress saga ok Blankiflúr*, and the Swedish Poem *Flores och Blanzeflor*». *Beiträge zur nordischen Philologie*, 45, 71-95.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
<https://doi.org/10.2307/203963>
- du Ménil, É. (1856). *Floire et Blanchefleur. Poèmes du XIII^e siècle*. Paris: Jeannet.
- Eco, U. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Edlich-Muth, M. (2018). «A Saint's Romance: *Rósa, Rosana*, and the Hispano-Scandinavian Links Shaping *Flóres saga ok Blankiflúr*». Edlich-Muth, M. (ed.), *Medieval Romance across European Borders*. Turnhout: Brepols, 57-78.
<https://doi.org/10.1484/m.mnt-eb.5.115493>
- Eriksen, S.G. (2019). «Courtly Literature». Sverrir Jakobsson; Ármann Jakobsson (eds), *The Routledge Research Companion to Medieval Icelandic Sagas*. London; New York: Routledge, 59-73.
<https://doi.org/10.4324/9781315613628-6>
- Grieve, P. (1997). *'Floire and Blancheflor' and the European Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/cbo9780511585470>
- Irlenbusch Reynard, L. (2011). «Translations at the Court of Hákon Hákonarson: A Well Planned and Highly Selective Programme». *Scandinavian Journal of History*, 36(4), 387-405.
<https://doi.org/10.1080/03468755.2011.596403>
- Jucknies, R. (2015). «Through an Old Danish Lens? Precious Stones in the Late Medieval Danish Reception of Courtly Literature». Ferm, O. et al. (eds), *The Eufemiavisor and Courtly Culture. Time, Texts and Cultural Transfer*. Stockholm: Kungliga Vitterhetsakademien, 162-73.

- Kestemont, M. et al. (2022). «Forgotten Books: The Application of Unseen Species Models to the Survival of Culture». *Science*, 375, 765-9.
<https://doi.org/10.1126/science.abl7655>
- Kölbing, E. (1896). *Flóres saga ok Blankiflúr*. Halle: Niemeyer.
- Leclanche, J.-L. (1980). *Le Conte de Floire et Blanchefleur*. Paris: Champion.
- Leclanche, J.-L. (2003). *Robert d'Orbigny, Le conte de Floire et Blanchefleur*. Paris: Champion.
- Lot-Borodine, M. (1913). *Le Roman idyllique au Moyen Âge*. Paris: Picard.
- Lodén, S. (2012). *Le Chevalier courtois à la rencontre de la Suède médiévale. Du Chevalier au lion à Herr Ivan*. Stockholm: Stockholm University Press.
- Lodén, S. (2023). «Flores Travels to Babylon: Flores och Blanzeflor in Its European Context». Petrulevich, A.; Skovgaard Boeck, S. (eds), *Digital Spatial Infrastructures and Worldviews in Pre-Modern Societies*. Amsterdam: ARC Humanities Press, 225-42.
<https://doi.org/10.1515/9781802700794-012>
- Meneghetti, M.L. (2010). *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*. Bologna: il Mulino.
- Olson, E. (1956). *Flores och Blanzeflor. Kritisk upplaga. Nytryck (med ett Tillägg)*. Uppsala: Svenska fornskriftsällskapet.
- Paris, P. (1899). Recensione di *Il Cantare di Fiorio e Bianciflore*, edito ed illustrato da Crescini, V. 2 voll. (1889-99). *Romania*, 28(111), 439-47.
- Petterson, J. (2023). «The Relation Between Gotfred of Ghemen's Two Editions of *Flores och Blanzeflor*». Hedström, I.; Petterson, J. (eds), *Från Skånske lov till Vasabrev. Stockholmsstudier i östnordisk filologi*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 91-144.
- Porqueddu, R. (2021). «Città antiche o medievali? Le ekphraseis nei romanzi della triade classica». Brunetti, G. (a cura di), *Filologicamente. Studi e testi romanzi*, vol. 7. Bologna: Bologna University Press, 47-63.
- Williams, H.; Palmgren, K. (1999). *Norse Romance*. Vol. 3, *Hærra Ivan*. Cambridge: Brewer.

Swedenborg: architetture di un visionario

Franco Perrelli

Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia

Abstract This essay offers an architectural delineation of the universe according to the mystic Emanuel Swedenborg, following his descriptions of houses, towns, and environment in his visions of other worlds. Drawing on the concept of ‘correspondences’ and verifying its influence on August Strindberg, we can test – specifically through the image of the house – Karl Åke Kärnell’s hypothesis that the writer’s search for analogies only applies to very personal ‘horizontal’ correspondences in the context of modernistic writing.

Keywords Architecture. Mysticism. Occultism. Baroque. Swedish literature.

Sommario 1 L’edificio del cosmo. – 2 Corrispondenze architettoniche. – 3 Città e deserti nella morte. – 4 Come un film di Méliès. – 5 Giardini di verità. – 6 Il pianeta dei giusti. – 7 Uno spiritualismo orizzontale, un naturalismo verticale



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2025-02-24
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Perrelli | © 4.0

Citation Perrelli, F. (2025). “Swedenborg: architetture di un visionario”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 83-100.

1 L'edificio del cosmo

L'apice del *Drömbok* (Il libro dei sogni) di Emanuel Swedenborg è – subito dopo Pasqua – la visione di Cristo, *ansichte emot ansichte*, del 6-7 aprile 1744 (Bergquist 1988, 111-12). Nel corso della grande crisi spirituale del 1743-45, infatti, viene concessa a questo scienziato, per gradi e dopo alcune portentose apparizioni, la facoltà d'interpretare, «guidato dalla luce divina», il senso occulto delle Scritture e, subordinatamente, anche

d'essere insieme cogli Angeli e di conversare con essi, come l'uomo con l'uomo, ed altresì di vedere le cose che sono ne' Cieli, non che quelle che sono negl'Inferni. (Swedenborg 1870, 9)¹

Essendo ormai «gl'interiori appartenenti al [suo] spirito [...] aperti», gli sarà pure concesso

di parlare non solo con gli spiriti e gli angeli che sono presso alla nostra Terra, ma anche con quelli che sono presso alle altre (Swedenborg 1886, 1)

persino oltre i confini del sistema solare all'epoca conosciuto.

Swedenborg – pur convinto che la fede acquisita sulla base dei miracoli sia solo «coatta» ed effimera e ben consapevole di poter non essere compreso o creduto (1886, 78-9, 92) – di queste prodigiose escursioni metafisiche avrebbe dato estesa e divulgativa relazione nella forma di ciò che Kant avrebbe definito «vapori ipocondriaci» (Kant 1982, 100), ma Borges «nitide e tranquille affermazioni», pregne del «rigore e [...] delle possibili prolissità dell'esploratore o del geografo che descrivono regni sconosciuti» (Borges 1985, 915-16).

Dunque, nel 1758 (l'anno successivo al «giudizio universale», che – rivela Swedenborg – sarebbe già avvenuto nel mondo spirituale, senza essere stato percepito sulla terra), il veggente svedese pubblicava a Londra i suoi libri forse più popolari: *De coelo et inferno ex*

¹ Carl Robsahm riporta un racconto dello stesso Swedenborg che colloca a Londra (e, quindi, pur mancando un'indicazione di data, potremmo ipotizzare nel 1745) un'apparizione del «Signore Iddio, creatore del mondo e redentore, che lo incaricava di spiegare il contenuto spirituale delle Scritture» sotto la sua diretta istruzione. Nella stessa notte, si aprì al mistico la comunicazione, che sarebbe diventata quotidiana, con il *Mundus Spirituum infernum & Coelum* (Robsahm 1989, 36-8). È comunque accettabile che l'«ammissione al mondo spirituale» di Swedenborg avvenisse, in diverse tappe, nell'ampio lasso temporale 1743-45 (forse con un'appendice nel 1747, allorché si considererà a pieno titolo «servo del Signore Gesù Cristo») (cf. in merito Tafel 1877, 1118). Sulla secondarietà del pur clamoroso rapporto con gli spiriti rispetto a una nuova ermeneutica biblica, vedi Bergquist 2005, 291-2. Le traduzioni sono dell'Autore del presente saggio, quando non diversamente segnalato.

auditis et visis (Del Cielo e delle sue meraviglie e dell'Inferno secondo quel che è stato udito e veduto), nonché *De Telluribus in Universo* (Le terre del cielo stellato), trattando, fra l'altro, di luoghi, città e abitazioni di cosmi metafisici. I due libri rimandano nell'insieme all'affermazione d'una pluralità di mondi, su cui Swedenborg prende note verso la fine degli anni Quaranta nel *Diarium spirituale* e a cui dedica delle interpolazioni anche in *Arcana Coelestia* (1749-56).

Fermo che città, costruzioni, palazzi meravigliosi e paesaggi fantastici ricorrono, in chiave di visione simbolica, nei più vari scritti swedenborghiani,² ci rifaremo largamente a questi importanti testi del '58,³ con una premessa di lettura: il cosmo concettuale di Swedenborg è essenzialmente gerarchico e architettonico, implicando – è stato scritto – per l'appunto

una visione unitaria della realtà, in cui spirito e materia, uomo e natura, risultano al centro di una riflessione globale, di un'«architettura» capace di tenere insieme e connettere parti diverse e separate. (Crasta 2012, 47)

Emblematico, tra l'altro, che, per il mistico svedese, esistano tre cieli in relazione simbolica con la testa, il tronco e i piedi dell'uomo, che è la forma metafisica per eccellenza, ma che sono pure come «le parti più elevata, media e bassa di una casa» per una «necessità d'ordine» e di discesa dall'alto del divino (Swedenborg 1870, 23). Un «edificio» metaforico specifico poi che, per Swedenborg – come per Shakespeare e Calderón –, appare sostanziale, negli *Arcana Coelestia* (§ 8812), è quel «teatro che rappresenta il Regno del Signore» costituito dalla «natura universale» (cf. anche Bergquist 2005, 293).

2 Corrispondenze architettoniche

Ora, sfogliando le scenografie paradisiache di questo grande apocalittico 'teatro' dell'universo, nel quale le scene o i luoghi vanno intesi come 'stati dello spirito', in *De coelo et inferno*, Swedenborg mostra che i beati vivono in luoghi elevati, immersi in un'eterna primavera, in dimore, nelle quali

² Cf., tra l'altro, Bergquist 2005, 212-13; per stare agli *Arcana Coelestia* (Swedenborg 1998), si confrontino, per esempio, i §§ 1488, 1628-9, 2454, 3720 e *passim*.

³ Essi saranno citati nella storica edizione ottocentesca del profeta del mistico svedese nell'Italia postunitaria, il siciliano Loreto Scocia (1836-1902). Costui aveva insegnato lingue a Losanna ed era stato attivista politico e pastore metodista. Oltre a tradurre in italiano le principali opere di Swedenborg, lanciò, dal 1871, la rivista *La Nuova Epoca*. Il suo apostolato, che aveva come centri Firenze e Torino, trovò particolare risonanza nell'Italia meridionale (Mayer 2005, 184; su Scocia, cf. anche Capuana 1995, 243).

tutto risplende come dello splendore di pietre preziose; la loro vista per le finestre è come a traverso a puri cristalli

ma soprattutto ciò che vedono 'corrisponde' ai «Veri desunti dalla parola», e «nei singoli oggetti essi vedono delle cose Divine», godendone (Swedenborg 1870, 324-5).

Swedenborg dedica pure vari paragrafi alle abitazioni degli angeli, che - nella sua rarefatta e insieme materiale teologia - vivono come gli esseri umani e, per questo, hanno bisogno di case. Come esiste una gradazione della santità così, nella gerarchica metafisica swedenborghiana, esisterà anche una differente qualità delle dimore, chiamate «Abitacoli del Cielo». Quelli angelici

sono in tutto per tutto come sulla terra gli abitacoli che si chiamano case, ma più belli; si trovano in essi stanze, gabinetti e camere in gran numero; vi sono vestiboli e intorno intorno giardini, aiuole e campi. Là dove gli Angioli sono consociati quivi gli Abitacoli sono contigui, l'uno accanto all'altro disposti in forma di città, con piazze, vie e fori, in tutto a somiglianza delle città sulla nostra terra. (1870, 109-10)

Vi sono anche i «Palazzi del Cielo» tanto magnifici da non potersi descrivere:

in alto essi splendevano come se fossero stati d'oro puro, d'abbasso come se fossero stati di pietre preziose; un palazzo era più splendido dell'altro; di dentro erano simili; gli appartamenti erano adorni di cosiffatti ornamenti che né espressioni né scienze basterebbero per descriverli: dal lato che guardava al mezzo giorno v'eran de' giardini-paradisi, ove del pari tutto risplendeva, ed in certi siti le foglie erano come d'argento e i frutti come d'oro, e i fiori nell'aiuole pei loro colori presentavano come dell'iridi; in fondo a quei giardini si vedevano ancora dei palazzi coi quali si terminava la vista; i Monumenti architettonici del cielo sono tali che si direbbe che l'Arte ivi è nella sua arte; e non è da stupirne, dappoi-ché essa stessa quest'arte vien dal cielo. (1870, 111)

Quanto ai templi, anche gli angeli ne hanno:

Paiono come costruiti di pietra nel Regno spirituale, e come di legno nel Regno celeste, e ciò perché la Pietra corrisponde al Vero in cui sono gli Angeli del Regno spirituale, ed il Legno corrisponde al Bene nel quale sono gli Angeli del Regno celeste; gli Edifizii religiosi nel Regno celeste non si chiamano Templi, ma Case di Dio. In questo Regno gli Edifizii religiosi sono senza magnificenza, ma nel Regno spirituale essi sono d'una magnificenza più o meno grande. (1870, 130)

Per la 'teoria delle corrispondenze' («Ogni cosa naturale rappresenta [...] la cosa spirituale alla quale essa corrisponde»; *Arcana Coelestia*, § 2991), in Swedenborg, tutto è traducibile in un significato più proprio e profondo. Così, se esistono angeli privilegiati, che vivono separati da tutti, «casa per casa», nel mezzo del cielo, ve ne sono altri che abitano in luoghi assai elevati, «che paiono come monti coperti di *humo*»; altri ancora in luoghi che richiamano i colli e, infine, altri «in luoghi che appaiono come Rocce di pietre». In queste collocazioni, va sempre considerato che, «nella Parola, i Monti significano l'amore Celeste, e i Colli, l'amore spirituale, e le Rocce la fede». Concludendo:

Le case nelle quali abitano gli Angeli non son costrutte come le case del mondo, ma loro si danno gratuitamente dal Signore, a ciascuno secondo la recezione del bene e del vero. (Swedenborg 1870, 111)

3 Città e deserti nella morte

Va ricordato che la morte in Swedenborg è in continuità con la vita:

Così si continua una vita nell'altra, e la morte è solamente un passaggio [...] passaggio d'un mondo in un altro simile (1870, 329, 395)

e di conseguenza, per un certo periodo, ci si aggira ancora nel mondo spirituale con coniugi, parenti e conoscenti, come se si fosse sulla terra, in attesa però della maturazione e rivelazione della propria più autentica interiorità, che orienterà infine verso il paradiso o l'inferno.

Pertanto, non si perde il rapporto neanche con le proprie città. Come gli abitanti di Stoccolma transitano in una Stoccolma spirituale, in *Vera christiana religio* (1771), Swedenborg parla, per gli inglesi defunti, di due Londra ultraterrene, di cui una più distinta:

Il centro in questa città corrisponde a quella parte di Londra in cui s'incontrano i mercanti e che si chiama *the Exchange*, la Borsa. Lì abitano le autorità. Al di sopra del centro, c'è la parte orientale della città, sotto quella occidentale, a destra la zona sud e a sinistra quella nord. (Swedenborg 1988, 182)

Segue la descrizione dettagliata di questa copia di città dagli edifici imponenti, ma nella quale ogni partizione urbanistica ha un significato simbolico-spirituale. Se gli abitanti di quella città «tollerano solo coloro che vivono nella fede dell'amore», la seconda Londra invece «è destinata a coloro che, dopo la morte, sono intimamente viziosi» e, «nel mezzo di essa, c'è un tunnel che collega con l'inferno» (1988, 182-4).

Si è osservato che, nell'insieme, se il paradiso, nel mistico svedese, si configura tendenzialmente metropolitano, con costruzioni

e magnifici giardini, l'inferno è caratterizzato da una desolazione che potrebbe, tra l'altro, ricordare il brullo paesaggio alpino che Swedenborg aveva incrociato nel suo viaggio del 1738 fra Grenoble e Torino, donde la considerazione che, per lui, «la civilizzazione è più vicina al cielo» (Ekerwald in Swedenborg 1988, 222-3).

Di autentiche architetture per le dimore infernali, infatti, è difficile parlare. Alcuni inferni mostrano solo caverne e profondi anfratti tenebroso; altri appaiono «a guisa di covili e di tane simili a quelle delle fiere nelle selve»; altri richiamano i cunicoli delle cave che Swedenborg – cooptato nel Collegio per le miniere da Carlo XII – professionalmente conosceva molto bene, come doveva avere ben presenti le rovine e *los desastres de la guerra* che quel monarca continuamente aveva suscitato. Infatti:

In certi inferni appaiono come ruderi di case e di città dopo un incendio, ruderi fra i quali abitano e si nascondono gli spiriti infernali. (Swedenborg 1870, 397)

Esistono, tuttavia, inferni meno terribili, nei quali

appaiono come delle rustiche capanne, in certi luoghi esse sono contigue in forma di città, con vie e con piazze; là dentro quelle dimore abitano gli spiriti infernali, continuamente in contese. (1870, 397)

Altrove le dimore hanno l'apparenza di orridi e luridi «luoghi di prostituzione» e, per il resto, di dantesche «Selve oscure» con «antri sotterranei» e, ancora, di «Deserti, ove tutto è sterile e sabbioso» (1870, 397). Naturalmente, esiste un contrappasso fra vizi e posti: la vanità sterile dei dotti languisce in «luoghi arenosi»; i teologi incoerenti «abitano fra mucchi di sassi» e «fuggono i luoghi coltivati»; posti lordi di escrementi, latrine, cantine fetide, sordidi lupanari attendono corrotti, avari, lussuriosi e adulteri d'ogni risma (1870, 322).

L'inferno è, però, soprattutto luogo di continue dispute e sedizioni, perciò, nel 'teatro' swedenborghiano, «una scena si cangia in un'altra» e questo continuo capovolgimento fra vittime e carnefici rappresenta il suo autentico fuoco (1870, 389). I capovolgimenti e le metamorfosi del teatro metafisico swedenborghiano avrebbero affascinato Strindberg, il quale – fissando un caratteristico paradigma di 'devastazione' esistenziale dei suoi futuri drammi mistici – sottolinea, in *Inferno*, che il dannato conosce dappprincipio la dolce vita in un «magnifico palazzo», poi, però, lentamente le delizie intorno a lui cominciano a svanire e si ritrova «in una bicocca miserabile attorniata da escrementi» (Strindberg 1994, 216-17).

4 Come un film di Méliès

Si sono giustamente paragonate le swedenborghiane *Terre del cielo stellato* ai *Viaggi di Gulliver* di Swift: molto simile è la critica o la satira (Roy-Di Piazza 2020, 483-4, 488) al nostro mondo messo a paragone con la vita su altri pianeti, nel complesso, di maggiori virtù e più sentita fede (Stockenström 1972, 86), sebbene, entro certi limiti, la Terra resti il posto più evoluto, nel quale la scrittura ha reso possibile la fissazione della parola divina (Swedenborg 1886, 79-80). Degno di un film di Georges Méliès, questo libro godibilissimo – al di là di ogni implicazione religiosa –⁴ può davvero considerarsi un classico della letteratura fantastica, che va quindi a inserirsi nell'ampio filone sia dei *dialogues des morts* sia dei viaggi extraterrestri (si pensi solo all'Astolfo ariostesco sulla luna), ma anche nel dibattito coevo sulla possibilità che altri mondi siano abitati, che aveva intrigato Kant, e in merito al quale Swedenborg conosceva senz'altro il libro di de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) (Dunér 2016, 450-2; ma anche Roy-Di Piazza 2020, 485-7, 493).

Quella swedenborghiana è stata giustamente definita un'«astrotheology» (Dunér 2016) e, viaggiando in fitto colloquio con gli spiriti per l'universo dalle infinite Terre popolate, l'architettura universale che il mistico svedese conferma e proclama è quella del «Grandissimo Uomo» (*Maximus Homo*). Infatti, «il Cielo angelico è così immenso che corrisponde alle singole parti dell'uomo», e 'corrispondenza' si conferma il termine centrale della teologia del mistico co svedese, essendovi

miriadi di cose che corrispondono a ciascun membro, a ciascun organo, a ciascun viscere e a ciascuna delle sue affezioni. (Swedenborg 1886, 3)

Gli abitanti o meglio gli «umanoidi» (Dunér 2016) degli innumerevoli pianeti, in tale contesto, 'corrispondono' così su qualche piano e contribuiscono a sostenere la necessaria architettura antropomorfica e divina dell'universo. Gli abitanti di Mercurio, per fare un esempio, sono in relazione con la 'Memoria delle cose' e hanno una sensibilità particolarmente astratta, aliena dalla materialità; anche per questo – contrariamente agli spiriti delle altre Terre – non amano

⁴ Molto articolate, comunque, le spiegazioni di parte swedenborghiana in merito all'attendibilità profetica di questo scritto controverso: cf. in particolare Lindgren 1993, 38-48, ma anche J. Chadwick, in una nota per Swedenborg 1997, VII. Va osservato che il tardo Strindberg di *Religiös renässans* (1910; Rinascimento religioso) consigliava una lettura allegorica e simbolica – analoga a quella praticata da Swedenborg per la Bibbia – riguardo a quest'opera, che pure, come vedremo, aveva tanto inciso sulla relativa soluzione della sua crisi spirituale (Strindberg 1988, 234).

mostrarsi in forma umana, semmai «come globi di cristallo», visto che le «cose immateriali sono rappresentate nell'altra vita per i cristalli» (Swedenborg 1886, 5).

In merito ai pianeti dell'universo – visitati spiritualmente (ovvero mediati attraverso il pensiero con gli spiriti che avevano abitato quelle terre) –, Swedenborg ci dà notizia delle credenze religiose (nell'insieme, una venerazione di Dio che redime tutto l'universo, tramite particolari non dichiarate declinazioni del cristianesimo e con specifici Inferni e Paradisi), degli usi e costumi, dell'organizzazione sociale (sostanzialmente familiare), delle virtù e delle attitudini delle loro bizzarre popolazioni.

Inoltre, ce ne descrive il paesaggio e, qualche volta, l'architettura delle case. Generalmente l'ambiente appare bucolico, in armonia con l'Europa (e tanto più la Svezia) prevalentemente agreste del tempo, fermo che il nostro pianeta è il luogo nel quale più fioriscono scienze e mestieri (1886, 3).⁵ La sensibilità urbana di Swedenborg non è quindi aliena dall'altrettanto sentita sensibilità pastorale settecentesca. Nella prima Terra del cielo stellato, Swedenborg vede, così, «parecchi prati e boschi con alberi fogliosi, e inoltre delle pecore lanute» (1886, 79-80). In un secondo pianeta non meglio identificato,

vi sono prati, giardini coperti di fiori, boschi pieni di alberi fruttiferi, ed altresì luoghi popolati di pesci, uccelli dai colori azzurri con delle penne dorate, e animali grandi e piccoli [... Qui gli abitanti] non abitano in case fabbricate, ma nei boschi, dove si formano dei tetti tra le fronde per ripararsi dalla pioggia e dall'ardore del sole. (1886, 82-3)

5 Giardini di verità

Ancor più tipica dell'epoca, però, affiora un'attenzione per la grazia del giardino (cf., in generale, King 2011), che, su Mercurio, si presenta «amenissimo» e «pieno di lampade e di fiaccole», ma va da sé che tanta bellezza in fondo è tale «perché le lampade con le fiaccole significano le verità che lucono in virtù del bene», a conferma che tutto ciò che si vede ha immancabilmente valore in relazione a ciò a cui rimanda. Infatti,

le cose che appartengono al senso spirituale non sono così astratte dagli oggetti materiali, poiché questi ne sono i rappresentativi. (Swedenborg 1886, 14)

⁵ È stato tuttavia osservato che lo «sviluppo tecnologico superiore della Terra» è in definitiva anche «un'espressione delle sue capacità spirituali inferiori» a causa del «pericoloso materialismo della scienza» che pervade il pianeta (Roy-Di Piazza 2020, 485).

Si è paragonata la stessa teologia di Swedenborg a «un giardino barocco», essendo concepita secondo la medesima «estetica che non lascia libertà alla natura», razionalizzandola e organizzandola in ogni settore, creando, in tal modo, «un'architettura unitariamente conclusa» (Ekerwald in Swedenborg 1988, 217). Il giardino ideale di Swedenborg è infatti quello che spetta in cielo a coloro che hanno amato la scienza senza misconoscere il divino: essi abitano in case dalle pareti di cristallo trasparenti, su cui fluiscono «forme rappresentative di cose celesti», e

in giardini, ove appariscono aiuole di fiori e di verdure in scompartimenti elegantemente distribuiti, e circondati da file di alberi con portici e con passeggi; gli alberi e i fiori variano ogni giorno. (Swedenborg 1870, 325)

D'altro canto, per le corrispondenze,

i Giardini, le Aiule di fiori e di verdure e gli Alberi corrispondono alle scienze, alle conoscenze e quindi all'intelligenza. (1870, 326)

Sul pianeta Marte, dove l'ipocrisia, la furbizia e l'inganno – vizi peculiari del nostro mondo – sono alieni da spiriti che, rispetto al Grandissimo Uomo, si connettono al «Pensiero secondo l'affezione» o all'«Affezione del pensiero», esistono invece gli *ignes fluidos* ovvero un fenomeno che Loreto Scocia riconduce a «qualcosa di simile all'illuminazione elettrica o a quella a gas», che anticipa la rete che illuminava le città del mondo civilizzato ottocentesco (Swedenborg 1886, 54-5).

Nella Terza terra del cielo stellato, Swedenborg riesce a offrire agli indigeni (invero piuttosto riluttanti), sempre per mediazione del pensiero, la visione dei nostri magnifici palazzi principeschi, che agli abitanti di quel pianeta fanno però solo l'effetto di «simulacri di marmo»:

E allora mi raccontarono che presso di loro ve ne sono di più magnifici, e che essi sono i loro edifizî sacri, costruiti non di pietra, ma di legno. Quando io dissi loro che quegli edifizî, non pertanto, erano terrestri, essi risposero che erano celesti e non terrestri, perché quando li guardano, hanno un'idea celeste e non terrestre, essendo nella fede che essi ne vedranno ancora dei simili nel Cielo, dopo la morte. (1886, 85)

Di contro, di fronte ai luoghi di culto di questo lontano pianeta, gli spiriti terrestri sono costretti ad ammettere di non averne visti di più magnifici e lo stesso Swedenborg può descriverli così:

Erano costruiti di alberi non tagliati, ma crescenti nel loro suolo nativo. Quegli spiriti mi dissero che su quella Terra gli alberi erano d'una estensione e d'un'altezza sorprendenti. Sin dai principii essi li dispongono in ordine per formarne dei portici e delle gallerie. A tal fine aggiustano i rami mentre sono teneri, e li preparano con tagli e incisioni, affinché, crescendo, s'intreccino e si uniscano per il suolo e il pavimento dell'edifizio da costruire, e si elevino ai lati per formare le pareti e in alto si pieghino in arco per fare il tetto. Quindi costruiscono con un'arte ammirabile un edifizio molto elevato al di sopra della terra, in cui preparano anche una salita, stendendo dei lunghi rami di alberi e legandoli solidamente. Di più, essi ornano quell'edifizio di fuori e dentro in varie guise, disponendo le fronde in forme: così essi edificano dei boschi interi. Tuttavia, non mi fu dato di vedere quale è l'interno di cotesti edificii; solamente mi è stato detto che la luce del loro Sole vi sia introdotta mediante aperture fra i rami e trasmessa qua e là per mezzo di cristalli, per i quali la luce intorno alle pareti è variegata in colori quasi come quelli dell'arcobaleno, principalmente nei colori ceruleo e arancio, che loro piacciono più che tutti gli altri. Sono queste le loro opere di architettura, che essi preferiscono ai palazzi magnifici della nostra Terra. (1886, 85-6)

Per il resto, gli abitanti di questo pianeta

non dimorano in luoghi alti, ma sul suolo, in capanne basse, per la ragione che i luoghi alti sono per il Signore che è nel Cielo, e i luoghi bassi per gli uomini che sono sulla Terra. (1886, 86)

Queste capanne poi appaiono «oblunghes»:

dentro, lungo le pareti, c'era un letto continuo, sul quale si coricavano l'uno accanto all'altro. Nella parte opposta all'entrata eravi un luogo formato in tondo, con una tavola, e dietro la tavola un focolare che illuminava tutta quella stanza. In quel focolare non c'è un fuoco ardente, ma un legno luminoso, che da sé spande tanto chiarore, quanto la fiamma d'un focolare. (1886, 86)

Della quarta Terra al di fuori del nostro sistema solare, Swedenborg ci offre un quadro bucolico con «donne, che pascolavano delle pecore e degli agnelli», che venivano condotti a un abbeveratoio collegato da un canale a un lago. Lì i campi sono di colore biancastro e ci sono «prati coperti di fiori, e degli alberi carichi di frutti, che somigliavano alle melagrane» (1886, 93), con degli arbusti che senza essere viti potevano generare il vino. In quel pianeta, c'erano anche delle dimore particolari:

Erano case basse, estese in lunghezza, con finestre ai lati secondo il numero delle stanze o camere, in cui erano divise; il tetto era tondo; c'era una porta da ambo i lati all'estremità. Essi mi dissero che erano costruite di terra e coperte di piote, e che le finestre erano di fili di gramigna, intrecciati in modo da lasciar passare la luce. (1886, 96)

Nella quinta Terra, dove si gira senza vergogna nudi e si stendono campagne in fiore, nelle quali «gli alberi portano frutti continuamente», gli spiriti descrivono le loro case come «basse, costrutte di legno, con un tetto piatto, avente intorno un orlo piegato all'ingiù»; marito e moglie abitano «la parte anteriore; i figli le parti attigue, e la servitù il di dietro» (1886, 106). Esistono inoltre delle speciali 'case nuziali', dove per l'appunto si stabiliscono i legami matrimoniali (rigorosamente monogamici come in tutto il cosmo swedenborghiano), con tavolati alti sino alla metà del corpo delle fanciulle, «in guisa che esse non si facciano vedere nude che in quanto al petto e alla faccia» e, col loro consenso, possano quindi essere scelte da giovani, i quali, attraverso il viso, sono in grado di stabilire la concordanza ideale per diventare coniugi (1886, 107).

6 Il pianeta dei giusti

Nella disamina delle *Terre del cielo stellato*, abbiamo saltato, lasciandola per ultima, la cruciale escursione spirituale sul pianeta Giove. I suoi abitanti sono in relazione con il Grandissimo Uomo per l'«Immaginativo del pensiero» e quindi essenzialmente con l'interiorità (Swedenborg 1886, 36). Costoro trasecolano di conseguenza di fronte alle guerre e alle violenze di quella che Séraphita di Balzac definirà la nostra *pauvre terre* (cit. in Strindberg 1994, 146-7): quegli spiriti, dopo tutto, sono prossimi ai nostri Antichissimi che vivevano nell'«Età d'oro» e ogni famiglia «aveva un'abitazione per sé sola». Infatti, regnando Innocenza e Sapienza, nessuno esercitava la dominazione egoistica; Regni e Imperi sono venuti dopo e «il Cielo stesso si allontanò dall'uomo» (Swedenborg 1886, 24-5).

Anche quando «sono coricati in letto», questi esseri probi («molto più savi degli spiriti della nostra Terra [...] che parlano molto e pensano poco»; 1886, 33)

volgono la loro faccia verso il davanti o sia nella camera, e non dietro o verso il muro [...] perché essi credono di volgere in questa guisa la faccia verso il Signore. (1886, 31)

Le loro abitazioni

sono basse, costruite di legno; ma dentro sono rivestite di un libro o di una corteccia di color celeste chiaro, e tutto intorno e di sopra cosparse di punti simili a stellette, a somiglianza del cielo; perocché essi vogliono dare all'interno delle loro case la forma del cielo visibile coi suoi astri, e ciò perché credono che gli astri siano le dimore degli angeli. Essi hanno ancora delle tende, che sono rotondate in alto ed estese in lungo, tempestate anche di stellette in un fondo ceruleo. Essi vi si ritirano durante il giorno, affinché le loro facce non siano offese dall'ardore del Sole. Si danno molta cura nel formare e pulire queste loro tende: mangiano anche sotto di esse. (1886, 32)

Nonostante (o forse proprio per) la ribadita proibizione degli spiriti di questo pianeta, Swedenborg indugia sull'azione che in esso hanno gli 'spiriti correttori', fino all'ascesa al Cielo – invero degna d'una scena barocca di apoteosi del teatro di Drottningholm – dei corrigendi, dopo la loro completa purificazione e trasformazione in angeli:

Appariscono allora dei carri e dei cavalli splendenti come di fuoco, si è perché così viene rappresentato che [gli spiriti] sono stati istruiti e preparati per entrare nel [loro] cielo (1886, 41)

dove ci sono angeli «vestiti d'un ceruleo risplendente, broccato di piccole stelle d'oro» (1886, 47).

Le devastazioni spirituali sul pianeta Giove – ci ricorda Göran Stockenström (1972, 86-91) – furono essenziali per razionalizzare e conferire un indirizzo mistico-creativo alla crisi esistenziale e religiosa di August Strindberg, nel marzo del 1897. Alla luce della lettura di questa parte delle *Terre del cielo stellato*, infatti, la crisi personale dello scrittore assumeva una realtà, ma non dipendeva dall'azione di cattive potenze o da umana persecuzione:

uno spirito correttore, subordinato agli angeli, su incarico divino, faceva in modo che il 'demoniaco' non abusasse dei suoi poteri. (1972, 90)

Dunque, rivelatosi questo nesso con una dimensione più elevata, anche la scrittura creativa poteva riavviarsi. In una nota di *Ockulta dagboken* (Diario occulto) del 21 di quel mese fatidico, Strindberg ammette infatti che proprio la lettura delle *Terre del cielo stellato* aveva fatto «chiarezza su tante straordinarie cose che [gli] erano accadute nell'anno trascorso», quand'era stato visitato dagli «*esprits censeurs et correcteurs* che tormentano l'uomo portandolo dal male al bene» (Strindberg 2012, 19).

7 Uno spiritualismo orizzontale, un naturalismo verticale

L'opera in cui sfocia e letterariamente si risolve la crisi strindbergiana di fine secolo è il romanzo *Inferno* (1897). Nel suo XIV capitolo, «Il Redentore» – oltre a paragonare la propria condizione a quella dello Swedenborg del 1744 («l'anno che precede i suoi rapporti con il mondo invisibile») –, Strindberg riprende il tema delle sue visioni su Giove e ne ribadisce la decisiva forte impressione, scoprendo inoltre, su una rivista e «per una singolare coincidenza» (Strindberg 1994, 288-9), un disegno della stessa dimora di Swedenborg su quel pianeta [fig. 1]. Questa volta, però, Strindberg non attinge alle *Terre del cielo stellato*, bensì, curiosamente, a uno dei disegni spiritici del noto drammaturgo (e medium) Victorien Sardou, risalenti al periodo 1857-58, i quali, tra l'altro, avevano subito interessato il noto spiritista Allan Kardec, che ne aveva trattato sulla *Revue Spirite*.⁶

Quanto a Strindberg – di fronte alla dimora di Swedenborg su Giove, tracciata da Sardou (che ricorderà ancora, significativamente, in una nota di *Ockulta dagboken* del 23 ottobre 1907; Strindberg 2012, 274) –, scatta immediatamente il suo caratteristico processo associativo, ed ecco che la facciata sinistra della casa, considerata da una certa distanza, farebbe intravedere un viso antico, che assomiglierebbe a quello enigmatico e michelangiolesco che lo scrittore aveva creduto d'intravedere sul suo guanciale all'Hôtel Orfila (Strindberg 1994, 88-9), e che, per Swedenborg, significherebbe un monito «a dire sempre la verità e fare solo ciò che è giusto». A Strindberg, tuttavia, ciò non basta: «nel disegno di Sardou, vi sono parecchie forme umane, che sono suggerite dai contorni», e andrebbero interpretate (1994, 284-91).

Era stato Baudelaire (sulla scorta di Swedenborg) ad asserire che «tutto è geroglifico» e che il poeta in fondo altro non sarebbe che «un traduttore, un decifratore» (cit. in Luzi 1976, 106-7), e Strindberg, istintivamente e da tempo, era su questa stessa linea. Se, prima del marzo 1897, Swedenborg aveva assai genericamente confermato

⁶ Su questa pubblicazione lo stesso Sardou sarebbe intervenuto con un racconto di tono swedenborgiano sulle «Habitations de la planète Jupiter». In esso, Sardou, come Swedenborg, si dichiarava «strumento ed eco fedele» di spiriti rivelatori e inquadrava il suo tema nella credenza delle migrazioni delle anime di pianeta in pianeta al fine di un graduale perfezionamento ovvero di un «progresso ovunque e per ognuno». Inoltre, si diffondeva nella descrizione della città di Julnius, che ricordava Venezia, estendendosi pressoché «anfibia» fra terra e acque, sebbene la sua consistenza e quella delle sue stesse costruzioni andasse paradossalmente rinvenuta nell'aria, ché gli stessi abitanti di Giove, «liberi dei vizi della [nostra] terra», sarebbero, con diverse gradazioni, esseri quasi auratici. Sardou si soffermava quindi con dovizia di fantastici dettagli a descrivere la casa di Mozart su Giove (la cui surreale immagine sarà ripresa, nel 1933, sul *Minotaure* di André Breton) (Sardou 1858, 229-30; cf. Perrelli 2023, 179 e *passim*).

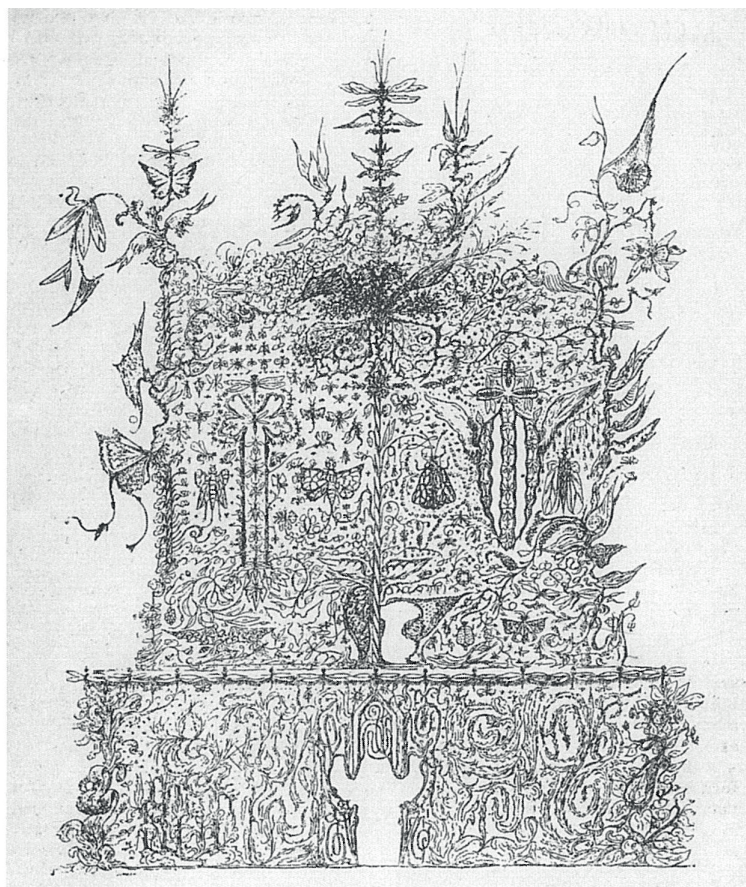


Figura 1 Victorien Sardou, *La casa di Emanuel Swedenborg sul pianeta Giove* (Strindberg 1994, fig. 52)

Strindberg nella convinzione che, per metodo, bisognava «vedere analogie dappertutto» o *Harmonies* alla maniera di Bernardin de St. Pierre (Strindberg 1948-96, 11: 357) – dopo la folgorante lettura delle *Terre del cielo stellato* –, l'impegno dello scrittore si sarebbe dovuto trasformare nel seguire il mistico più dappresso e fissare puntuali 'corrispondenze' rivelatrici.

Emerson ha sottolineato che Swedenborg «allaccia ogni oggetto naturale ad una nozione teologica [...] incatenandolo ad un corrispondente senso ecclesiastico» e la sua «interpretazione della natura» potrebbe restringersi a un «dizionario di simboli» (Emerson 1971, 123).

Del resto, la casa (con tutto ciò che contiene), per lo Swedenborg degli *Arcana Coelestia*, richiama puntualmente il bene angelico con una proiezione sul vero (cf. anche Swedenborg 1870, 111), ma, nel brano strindberghiano d'*Inferno*, al contrario, abbiamo immediatamente una riprova di quanto ha osservato Karl Åke Kärnell ovvero che le 'corrispondenze', «verticali» di Swedenborg (per il quale l'alto è divino-spirituale e il basso terreno), nello scrittore, inclinano a farsi «orizzontali» (Kärnell 1962, 283).

Certo, pur senza la specifica gradualità swedenborghiana, l'insieme delle corrispondenze che Strindberg legge nel proprio destino rimanda a Dio (Kärnell 1962, 283), ma – sottolineeremmo – tendono soprattutto a richiamare e a caricare di qualche senso, non teologico, casi e dettagli spesso triviali dell'esistenza (la forma più o meno inquietante che può assumere un cuscino) o figurazioni suggestive e casuali come quelle affioranti dalla casa disegnata da Sardou o ancora *objets trouvés* veri e propri, proliferanti, tra l'altro, in quell'autentico serbatoio creativo che è *Ockulta dagboken*. Ma anche il disegno di Sardou appare davvero 'trovato' e associato e 'utilizzato' in maniera assolutamente soggettiva, meglio – per servirci di un'espressione di Strindberg in una lettera del luglio 1896 – visto con un «occhio interno», la cui percezione è preminente su ogni altra forma di visione (Strindberg 1948-96, 11: 268).

È interessante osservare, infatti, che i disegni spiritici di Sardou hanno attirato l'attenzione anche di un nostro autore, Luigi Capuana. Nel contesto di un articolo del 1906 dedicato ai «Pianeti abitati secondo un illuminato», il letterato italiano (anche lui affascinato da Swedenborg) notava, per esempio, che la casa di Mozart su Giove, descritta da Sardou, rivelava un'architettura «straordinariamente fantastica», che «supera in stranezza di ornati e di ghirigori quanto oggi produce il cosiddetto *stile floreal*», in totale contrasto però con «le case di quel pianeta [...] basse, costrutte di legno, ornate solo nell'interno» di cui dava invece conto il mistico (Capuana 1995, 253-4). Per Strindberg, questo dato di fatto non conta, ciò che importa è per contro la mera coincidenza ovvero che elementi anche distanti si siano apparentemente incrociati.

Così, in Swedenborg, Strindberg, refrattario in fondo a ogni stringente teologia, cerca e magari trova occasionalmente la diagnosi e la chiave dei propri malesseri personali, ma soprattutto intravede lo spiraglio d'un rinnovamento della propria scrittura, che va a realizzarsi nei termini di un eterodosso 'spiritualismo orizzontale', peraltro aperto a un 'naturalismo verticale'.

Dopo tutto, proprio in *Inferno*, leggiamo che Swedenborg «schiaccia per il naturalismo» delle sue visioni, che sembrano autentici *documents humains*; certo gli stessi spiriti sembrano diventati «realisti» e offrono, nell'esperienza quotidiana, impressionanti figurazioni, che mettono in gioco addirittura un'«arte nuova», e allora «perché

sputare sul naturalismo, se apre una nuova fase», che farà rinascere «l'armonia di materia e spirito» (Strindberg 1994, 86, 90, 210)? Ed è, alla fine, questo stile promiscuo e modernista che Strindberg praticherà, dopo la grande crisi di fine secolo, quando, nel 1900, confiderà a Emil Schering il sostanziale ossimoro che «i sogni di *Till Damaskus*» (Verso Damasco) erano «completamente naturalistici»; del resto, assicurava l'autore: «Io sono quel che sono sempre stato: un naturalista. *Solo il punto di vista è cambiato*» (Strindberg 1948-96, 14: 51; corsivo aggiunto).

Bibliografia

- Bergquist, L. (1988). *Swedenborgs drömbok. Glädjen och det stora kvalet*. Stockholm: Norstedts.
- Bergquist, L. (2005). *Swedenborg's Secret. The Meaning and Significance of the Word of God, the Life of the Angels, and Service to God. A Biography*. London: Swedenborg Society.
- Borges, J.L. (1985). *Tutte le opere*, vol. 2. A cura di D. Porzio. Milano: Mondadori.
- Capuana, L. (1995). *Mondo occulto*. Catania: Edizioni del Prisma.
- Crasta, F.M. (2012). *Geografia celeste e 'mundus marginalis'*. Milano: Unicopli.
- Dunér, D. (2016). «Swedenborg and the Plurality of Worlds: Astrotheology in the Eighteenth Century». *Zygon*, 51(2), 450-79.
<https://doi.org/10.1111/zygo.12264>
- Emerson, R.W. (1971). *Gli uomini rappresentativi*. A cura di A. Biancotti. Torino: UTET.
- Kant, I. (1982). *I sogni di un visionario spiegati coi sogni della metafisica*. Trad. di M. Venturini. Milano: BUR.
- King, K. (2011). *Gardens of Heaven and Earth*. London: Swedenborg Society.
- Kärnell, K.Å. (1962). *Strindbergs bildspråk*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Lindgren, A. (1993). «Ett försök att förstå Swedenborgs skrift *Jordkloten i vår solvärld*. *Världarnas möte*, 1, 38-48.
- Luzi, M. (1976). *L'idea simbolista*. Milano: Garzanti.
- Mayer, J.-F. (2005). «Swedenborg and Continental Europe». Rose, J.S. et al. (eds), *Scribe of Heaven. Swedenborg's Life, Work and Impact*. West Chester (PA): Swedenborg Foundation, 167-94.
- Perrelli, F. (2023). «Passerelle spiritiche: su *Spiritisme* di Victorien Sardou e dintorni». Fiorentino, F.; Porcelli, M.G. (a cura di), *Il comico e il tragico nel secolo del serio*. Pisa: Pacini, 179-210.
- Robsahm, C. (1989). *Anteckningar om Swedenborg*. Stockholm: Föreningen Swedenborgs Minne.
- Roy-Di Piazza, V. (2020). «'Ghosts from Other Planets': Plurality of Worlds, Afterlife and Satire in Emanuel Swedenborg's *De Telluribus in mundo nostro solari* (1758)». *Annals of Science*, 77(4), 469-94.
<https://doi.org/10.1080/00033790.2020.1817557>
- Sardou, V. (1858). «Des habitations de la planète Jupiter». *Revue spirite*, 1ère année, août, 222-32.
- Stockenström, G. (1972). *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Strindberg, A. (1948-96). *Brev*. 22 bd. Red. av T. Eklund; B. Meidal. Stockholm: Bonnier.

- Strindberg, A. (1988). *Samlade Verk*. Bd. 68, *Tal till svenska nationen. Folkstaten. Religjös renässans. Tsarens kurir*. Red. av B. Meidal. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1994). *Samlade Verk*. Bd. 37, *Inferno*. Red. av A.-C. Gavel Adams. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (2012). *Samlade Verk*. Bd. 59.1, *Ockulta dagboken*. Red. av K. Petherick; G. Stockenström. Stockholm: Norstedts.
- Swedenborg, E. (1870). *Del Cielo e delle sue meraviglie e dell'Inferno secondo quel che è stato udito e veduto*. Trad. di L. Scocia. Torino: UTET.
- Swedenborg, E. (1886). *Le terre del cielo stellato*. Trad. di L. Scocia. Firenze: Ricci.
- Swedenborg, E. (1988). *Memorabilier. Minnesanteckningar från himlar och helveten*. Urval, översättning samt efterord av C.-G. Ekerwald. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Swedenborg, E. (1997). *The Worlds in Space*. Transl. by J. Chadwick. London: Swedenborg Society.
- Swedenborg, E. (1998). *Arcana Coelestia*. 12 vols. West Chester (PA): Swedenborg Foundation.
- Tafel, R.L. (ed.) (1877). *Documents Concerning the Life and Character of Emanuel Swedenborg*, vol. 2.2. London: Swedenborg Society.

«È il Re Lear, in pietra». Jens Baggesen davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo

Sara Severini

Università degli Studi di Sassari, Italia

Abstract In 1789, on the eve of the French Revolution, the Danish-German pre-romantic writer Jens Baggesen left Denmark for a trip to Germany, France, and Switzerland, which, poetically transfigured, would constitute the theme of *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweiz og Frankerig* (1792-93), a book that promotes subjectivity, encouraging its readers to undertake, rather than read, that same journey. The long description of the Cathedral of Notre-Dame of Strasbourg, a place already celebrated by Goethe, must be traced back to this intent. This article investigates the rhetorics of Baggesen's emotional response to the cathedral, with emphasis on the author-reader interaction.

Keywords Jens Baggesen. Labyrinten. Subjectivity. Cathedral of Notre-Dame of Strasbourg. Gothic.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La formazione retorica di Baggesen. – 3 Davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo. – 4. Conclusioni



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2025-01-21
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Severini | 4.0

Citation Severini, S. (2025). "«È il Re Lear, in pietra»". Jens Baggesen davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 101-116.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/006

1 Introduzione

Nella storia della letteratura danese vi sono autori cui si riconosce l'appartenenza a due diversi mondi letterari, quello danese e quello tedesco: Friederike Brun, Henrik Steffens, Adam Oehlenschläger, Georg Brandes, quali esempi di quella «familiarity with several national literatures» (Hoff, Sandberg, Schöning 2021, 231 nota 2) che è principale caratteristica del cosiddetto «Dänish-deutscher Doppelgänger» (Detering, Gerecke, de Mylius 2001), una figura che, frequente nel corso dell'Ottocento, compare sul finire del Settecento in concomitanza con la Rivoluzione francese, al tempo in cui si verifica «la mutazione troppo rapidamente tracciata dall'Ordine alla Storia» (Foucault 2013, 238). In quel frangente, quale esito di una crisi del sistema di positività iniziata già nel Seicento, la frattura tra cultura tedesca e cultura illuminista francese si esaspera al punto che la storia della letteratura tedesca fa derivare l'emotività e la soggettività proprie della letteratura illuminista francese, sentita ora come estranea alla natura tedesca, da premesse autoctone quali il Pietismo, il Barocco, il Medioevo e la 'canzone popolare' (Arndal 2001, 53). A sentire con particolare virulenza questa frattura, operando in linea con le tendenze della letteratura tedesca testé citate, sono nel parnaso letterario danese soprattutto gli autori devoti al *Gesamtstaat* (Detering, Gerecke, de Mylius 2001, 7), la struttura politica in cui prende forma l'opera del *Grenzgänger* dano-tedesco Jens Baggesen (1764-1826), autore di *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweiz og Frankerig* (1792-93; Il labirinto ovvero Viaggio in Germania, Svizzera e Francia; Baggesen 2006).¹ *Labyrinten*, un classico della letteratura danese, è stato definito da Henning Fenger:

det 18de århundredes originaleste danske prosaværk, utvivlsomt den bog Kierkegaard stilistisk har lært mest af. (in Baggesen 2006, 2: s.p.)

la più originale opera in prosa del Settecento danese, senza dubbio il testo da cui Kierkegaard ha appreso di più in fatto di stile.

Ascrivibile ai canoni del classicismo esclusivamente in ragione del fitto dialogo con le letterature classiche (Blicher 2006, 296-303), *Labyrinten* è opera a metà tra viaggio autobiografico e romanzo che, intenzionalmente risentendo dell'influsso del *Viaggio sentimentale* di

¹ Sulla figura del *Grenzgänger*, vedi anche Jørgensen, Lüsebrink 2021, 231 nota 2, e, con particolare riferimento a Baggesen, Sandberg 2015, 9. Per un profilo bibliografico dell'autore, cf. Baggesen 1843-56; Willaing 2008; e, in lingua italiana, Krüger, Gabetti, s.d. Sull'estetica di *Labyrinten*, cf. Skriver 2006. Tutte le traduzioni, ove non altrimenti specificato, sono dell'Autrice.

Sterne (1768) e della cultura letteraria tedesca coeva, persegue un programma di soggettività.²

Legato da un rapporto di *patronage* alla nobiltà tedesca di Danimarca, nell'aprile del 1789 Baggesen lasciò Copenaghen in seguito allo scoppio della 'Holgerfejde' (la disputa intorno a *Holger Danske*; cf. Hansen 1902, 340-5), un episodio minore del più ampio fenomeno della 'Tyskerfejden' (faida tedesca; cf. Feldbæk, s.d.), termine con cui s'indicano una serie di eventi a sfondo politico-letterario caratterizzanti una fase di tensione nei rapporti tra la componente borghese autoctona della capitale danese e la nobiltà tedesca del *Gesamtstaat*, cui per tradizione erano destinati i vertici del potere politico. Nel caso qui preso in esame, a causare la 'rissa' fu nel 1789 la rappresentazione al Teatro Reale di Copenaghen di *Holger Danske*, opera in danese su libretto dello stesso Baggesen e musica del compositore tedesco Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, attivo da tempo in Danimarca. In quanto 'opera danese' ispirata all'*Oberon* di Wieland (1782), *Holger Danske* offrì alla borghesia della capitale, che costituiva il principale pubblico dei teatri, il pretesto per chiedere che anche la nobiltà tedesca si esprimesse finalmente in lingua danese, acquisendo in tal modo la componente borghese danofona un peso maggiore all'interno dell'*establishment*. In qualità di autore del libretto, Baggesen scelse di lasciare Copenaghen subito dopo la rappresentazione al fine di compiere il viaggio in Germania, Francia e Svizzera che, trasfigurato letterariamente, sarebbe confluito in *Labyrinten*. A Pymont fu raggiunto dalla notizia della presa della Bastiglia, data spartiacque e momento conclusivo della prima parte del viaggio letterario: «Første Deel. Fra Kiøbenhavn til Pymont» (Prima parte. Da Copenaghen a Pymont), oggetto di *Labyrinten I* (Baggesen 2006, 1); da Pymont proseguì per la Svizzera, per fare poi ritorno a Copenaghen, quale seconda parte del viaggio: «Anden Deel. Fra Pymont til Basel» (Seconda parte. Da Pymont a Basilea), tematizzato in *Labyrinten II* (Baggesen 2006, 2).

Spinto dall'emozione per lo straordinario evento storico-politico in corso, Baggesen da Pymont raggiunse Strasburgo, centro «impregnato del culto del Medioevo e della prisca 'pura' germanicità» (Mittner 1971, 336) ma anche, per il *Grenzgänger* dano-tedesco, luogo decisivo rispetto al conflitto nazionale franco-tedesco e alla disputa religiosa tra cattolici e protestanti (Sandberg 2005, 118). A Strasburgo Baggesen visita la Cattedrale di Nostra Signora, esemplare di architettura gotica in arenaria rosa dei Vosgi che, con la guglia terminata nel 1439, fu per lungo tempo l'edificio più alto del mondo, come tale celebrato da viaggiatori e uomini di cultura, tra cui Enea Silvio Piccolomini, futuro Papa Pio II, e, in tempi più vicini

² Sul classicismo di Baggesen, cf. inoltre Blicher 2014.

al nostro autore, da Johann Wolfgang von Goethe, al tempo in cui era studente di giurisprudenza all'università alsaziana. Se, tuttavia, l'esperienza goethiana della Cattedrale appare di segno positivo, poiché il giovane *Stürmer und Dränger* la descrive quale «maestoso albero di Dio» (Goethe 1992, 34), la visione di Baggesen in *Labyrinten* (2006, 2: 185-202) si connota per un tono sovrabbondante quanto patetico. Procedendo, secondo i dettami dell'antica retorica, dal basso verso l'alto, poi dall'esterno verso l'interno, essa si conclude con l'ascesa da parte dell'autore alla guglia, punto culminante di *Labyrinten* e come tale frequentato dalla critica labirintista, che interpreta l'ascesa ora ai sensi della categoria starobinskiana di 'trasparenza' elaborata dal critico e psicanalista ginevrino in riferimento all'opera di Rousseau, ora quale premessa all'espressione dell'emozione in forma letteraria di arabesco (Lundbo Levy 1997); o ancora in termini di ascesa drammatica coincidente con la liberazione catartica da *éleos* e *phóbos*, 'compassione' e 'paura' (Hoff 2003, 304), sentimenti in linea col sublime romantico, su cui torneremo (Möller 2004); o infine quale tentativo dell'autore di legare insieme, all'interno di una cornice essenzialmente religiosa, la tematica estetica, esistenziale e politica (Sandberg 2005, 122). Pur considerando tutti i predetti apporti (principalmente Hoff 2003 e Sandberg 2005), la presente disamina intende soffermarsi sul momento liminare alla descrizione della Cattedrale, il capitolo «Kathedralkirken i Straßburg. Udsiden» (Baggesen 2006, 2: 185-8; La Cattedrale di Strasburgo. La facciata), quale luogo in cui l'autore esperisce per la prima volta i sentimenti di compassione e paura, attuando l'intento programmatico dichiarato nella «Forerindring» (Avvertenza):

«Du maa stræbe», sagde jeg, «ved saa meget som mueligt at sætte Læseren ind i dig selv og din Forfatning, at føre ham den selvsamme Vei, du er kommen, og vise ham de selvsamme Gienstænde, aldeles fra den selv samme Side, hvorfra du har beskuet dem – saa at hans Aand ved Enden af din Reise kan siges, ikke saa meget at have læst, som selv at have – gjort den». (Baggesen 2006, 1: 18-19)

«Devi sforzarti», dissi, «di far immedesimare il più possibile il lettore in te e nel tuo stesso stato d'animo, fargli percorrere la stessa strada da cui sei venuto per mostrargli le cose dalla stessa angolazione da cui le hai viste tu: affinché alla fine del tuo viaggio si possa dire che non l'abbia tanto letto, quanto compiuto».

Secondo questo intento, l'autore non si limita alla descrizione minuziosa della Cattedrale, ciò che comunemente viene definito 'ecfrasi', di cui costituisce un esempio la breve descrizione della Chiesa di San Tommaso (*St. Thomaskirken*; Baggesen 2006, 2: 200-2), immediatamente successiva a quella della Cattedrale, bensì persegue una

scrittura dotata di *enárgeia* (la latina *evidentia*), cifra stilistica e al contempo effetto del discorso volto a provocare una reazione emozionale (Romagnino 2019b, 15). Al fine, dunque, di far compiere al lettore il suo stesso viaggio, l'autore dovrà stimolarne l'immaginazione attraverso la produzione di immagini affini alle 'fantasie' (*phantasiai*) dei Greci, similmente descritte nel cap. XV del trattato *Sul sublime* (Guidorizzi 1991, 75-83; Romagnino 2019b, 29).³ È pertanto nella prima fase della descrizione della Cattedrale, dedicata all'effetto provocato dalla visione della facciata su Baggesen spettatore, che l'autore costruisce un discorso evocativo in cui l'*enárgeia*, operando più sul piano retorico che non in ambito razionale, agisce soprattutto sulle passioni e sulla memoria (Romagnino 2009b, 29), esplicandosi in tal modo quella facoltà del linguaggio che Baumgarten nell'*Estetica* del 1750 descrive in termini di «chiarezza estensiva» (Baumgarten 1992, 17-20). Come nota Sandberg (2005, 126), infatti, la descrizione labirintica della Cattedrale appare percorsa non solo dalla riflessione estetica sul sublime che da Longino giunge, via Addison e Burke, fino a Kant e a Schiller, ma anche dalla teorizzazione sul 'meraviglioso' che, formulata negli anni Quaranta del Settecento da Bodmer e Breitinger, viene sul finire del secolo ripresa dallo *Sturm und Drang*, quale esperienza che Baggesen imita qui tardivamente, in quanto egli già anticipa il preromanticismo (Sandberg 2005, 136). Sebbene attualmente manchi uno studio sistematico sulla ricezione da parte dell'autore del dibattito sul classicismo francese che, opposto sin dal tardo Seicento al Gotico, trova ampia diffusione nella stampa francese del Settecento, secolo in cui l'architettura comincia da oggetto estetico a divenire progressivamente una pratica sociale (Wittman 2019; IV), centrale appare la riflessione lessinghiana sul Laocoonte (Lundbo Levy 1997, 212-14). Pubblicato nel 1766, *Del Laocoonte, ossia Dei limiti della pittura e della poesia* reagisce, partendo dall'*Ut pictura poesis* oraziano, alla lunga tradizione che vede nella letteratura, in modo simile alla pittura, lo specchio della realtà: la poesia, afferma l'illuminista tedesco, espone i fatti in successione, descrivendo un'azione in movimento, laddove l'arte figurativa rappresenta il singolo momento; pertanto, alla poesia, non alla pittura, pertiene la capacità di descrivere, per mezzo di determinati tropi e figure, il movimento e il mostruoso, nonché quella di suscitare compassione.

A costituire motivo d'interesse per Baggesen, più che il dibattito estetico sul Laocoonte, è dunque il «Laocoonte-concetto» inteso come «la statua con tutto il suo apparato di descrizioni, interpretazioni, giudizi, che si susseguirono dal momento della sua scoperta» (Scatizzi 2012, 14), è tuttavia il Laocoonte in quanto gruppo scultoreo

3 A Romagnino (2019b) si deve la ridefinizione dello statuto dell'ecfrasi dall'antichità sino all'età moderna accolta a fondamento della presente disamina.

capace di suscitare nello spettatore un determinato sentimento, come si vedrà in seguito, al punto che esso diviene utile supporto, con il *Re Lear* di Shakespeare, alla descrizione di un'esperienza del 'gotico' quale fenomeno che lo stesso Baggesen non sembra interamente comprendere (Hoff 2003, 306-9), descritta in uno «stile biblico-rap-sodico» (Mittner 1971, 315) che è dato in quegli stessi anni rilevare, ad esempio, nell'herderiano *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni*, del 1773 (opera pubblicata nel 1778).

Fondamentale, inoltre, appare l'esperienza stürmeriana del giovane Goethe, coincidente col suo soggiorno nella città alsaziana. Due scritti di Goethe, per via indiretta, costituiscono il sottotesto della descrizione baggeseniana della Cattedrale: *Zum Schakespears Tag* (Per l'onomastico di Shakespeare) e *Von deutscher Baukunst* (Dell'architettura tedesca; Goethe 1992). Composto nel 1771, il saggio su Shakespeare confluisce nel volume stürmeriano *Von deutscher Art und Kunst* (1773; Della maniera e dell'arte tedesca), unitamente ai primi tre frammenti del saggio *Dell'architettura tedesca* del 1772, contenente la descrizione della Cattedrale di Strasburgo letta da Baggesen.⁴

Per trasmettere al lettore tale esperienza, Baggesen presceglie, attingendo al bagaglio acquisito alla scuola del classicista danese Peder Wøldike (cf. Kornerup, s.d.), la figura dell'«ipotiposi», ovvero un discorso descrittivo che, esprimendosi nel registro dell'iperbolico (Romagnino 2019b, 49), si situa rispetto all'ecfrasi a un livello di patetismo superiore, intensificando i dettagli accattivanti al fine di amplificare la potenza emotiva della descrizione anche a scapito del suo portato visuale (Romagnino 2019b, 51). A questo scopo, l'autore ricorre ai tropi e alle figure prescritte dai *Progymnasmata* di età imperiale, da lui appresi negli anni giovanili di studio presso la Slagelse Latinskole in Danimarca.

2 La formazione retorica di Baggesen

Alla Slagelse Latinskole Baggesen s'immatricolò nel 1777, anno in cui ne divenne rettore Peder Wøldike, tra i maggiori filologi classici danesi, possessore di una ricca biblioteca (Kornerup, s.d), maestro cui Baggesen deve l'ampliamento dei propri orizzonti letterari nonché l'averlo introdotto all'arte della versificazione in danese: «Her har han faaet sin Indvielse som 'Sprogets borger'» (Nielsen 1943, 8; qui fu iniziato alla cittadinanza nella sua lingua madre). Senza dimenticare la centralità di Quintiliano nei programmi scolastici delle *Latinschulen*

⁴ Attualmente non esiste alcuna prova della conoscenza diretta tra i due autori. Sul rapporto tra la descrizione della Cattedrale in *Labyrinten* e l'opera di Goethe, cf. Sandberg 2005, 118-20; 130-46; 138 nota 11.

per l'intero Settecento (Unger 2003, 40-2), anche a Slagelse ampio spazio era dato allo studio della retorica, come si riscontra nei diari giovanili di Baggesen (Wille 1934), che si configurano quali esercizi di stile a imitazione degli autori classici: Omero, Plauto, Ennio, Sallustio, Virgilio, l'amato Orazio, Ovidio (citato in esergo a Baggesen 2006, 1: 31-2); inoltre, Esopo (nell'edizione umanistica del Camerarius), il *De viris illustribus* di Cornelio Nepote, la *Grammatica* di Donato; lo studio della stilistica era condotto su Eutropio, storico ed epistolografo dell'imperatore Valente.⁵ Ancora, costante nei diari di Slagelse è la frequenza di passi caratterizzati dalla compresenza di versi e prosa, quale caratteristica del *genre mêlé*, dall'autore recepito per mezzo di letture quali, ad esempio, *Les plus belles lettres françoises* di Pierre Richelet del 1698 (Wille 1934, 247), sì che si può concludere che già i diari giovanili recano traccia di quella continua alternanza di riso e dolore, autoriflessione e autoironia – il tutto espresso nel tono sensuale che costituisce la cifra caratteristica dello stile di Baggesen in *Labyrinten* (Wille 1934, 239). Alla luce, dunque, della formazione classica dell'autore, appare comprensibile come la descrizione baggeseniana della Cattedrale si snodi, come nota Sandberg (2005, 126), su due assi principali: uno antico, declinazione della più ampia *Querelle des Anciens et des Modernes*, l'altro moderno, collegato alla Rivoluzione francese, volto a rivendicare il proprio diritto all'indipendenza dal primo, tentando l'autore una mediazione tra i due.

3 Davanti alla Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo

La descrizione di quella che Baggesen definisce *Kathedralkirken i Straßburg* (La Cattedrale di Strasburgo) si presenta in forma di «*ecphrasis* architeturale» (Romagnino 2019a, 426-61), quale sottogenere della 'descrizione di luogo' che, ispirandosi alla descrizione del Palazzo di Eeta nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (III, 194-252), appare caratteristico del romanzo barocco francese (Romagnino 2019a). Quale descrizione di un edificio capace di contenere innumerevoli stanze, essa può estendersi potenzialmente all'infinito, un pericolo di cui Baggesen appare cosciente:

Min lange, tunge, haarde, uendelige Beskrivelse har trættet dig, kærester Læser? (Baggesen 2006, 2: 199)

La mia lunga, prolissa, pesante, infinita descrizione ti ha stancato, carissimo lettore?

⁵ Si traggono i nomi degli autori da una spigolatura effettuata da chi scrive tra gli esercizi pubblicati da Wille 1934, cui si rinvia inoltre per lo *skoleprotokol* citato (1934, 263).

La descrizione della Cattedrale, la più articolata in *Labyrinten*, si estende per quattro capitoli: «Kathedralkirken i Straßburg. Udsiden» (Baggesen 2006, 2: 185-8; La Cattedrale di Strasburgo. La facciata); «Kirken» (188-90; La chiesa); «Taarnet» (190-5; La guglia); «Spidsen af Spiiret» (195-202; In cima alla guglia). Se le parti centrali seguono quasi alla lettera gli *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg* dell'erudito e gesuita strasburghese Philippe-André Grandidier (1782; cf. Blicher 2014, 278-82), che assicurano alla descrizione la ricchezza di dettagli a garanzia dell'*enargeia*, la sezione liminare e quella conclusiva si contraddistinguono per una *facies* patetica altrove assente.⁶

Il primo capitolo, invero poco frequentato dalla critica labirintista, rappresenta il momento in cui, sperimentando il *pathos* in termini di «speranza e timore» (Lausberg 1969, 52-3), allo scopo di rendere compassionevole il lettore, l'autore indulge su particolari afferenti alle categorie del mostruoso e dello straordinario (Romagnino 2019b, 48-51). Sin dall'*incipit*, il motto latino *mirabile opus caput inter nubi-la condit*, citazione da Enea Silvio Piccolomini ricalcata sui versi virgiliani dedicati alla Fama (*Eneide* IV, 173-90), trasmette al lettore, per mezzo di stilemi epici, l'effetto provocato da un monumento celebre per la sua maestosità.⁷ Del primo capitolo si riporta di seguito un escerto in cui, in modo particolare, il patetico 'affiora' senza sfociare in autentica sofferenza, la quale comprometterebbe, secondo la prescrizione schilleriana (Schiller 1997, 34), la 'simpatia' tra autore e lettore che Baggesen persegue in *Labyrinten*.

UDSIDEN

Hvilken Masse! hvilken Høide! hvilket uhyre *Epos af Steene*! Kan Jorden bære dette kunstige Field? synker den ikke under Foden af denne gyselige Colossus?

Man segner, knuuses i det første Blik; Øiet farer forfærdet tilbage, som om den lyse Himmel paa eengang pludselig blev sort – forgieves udmatter det sig for at fatte det uhyre Omrids, det hopper fra Kant til Kant, fra Spids til Spids, finder ingen Hvile, og falder fra den øverste Tind, som den hagltrufne Lærke til Jorden!

⁶ Deliberatamente non si considera in questa sede il capitolo che precede la descrizione della Cattedrale, dal titolo «Straßburg», contenente l'apostrofe in versi alla Cattedrale stessa, poiché a questo stadio la chiesa è intesa quale simbolo della città, non ancora nella sua materialità.

⁷ L'aneddoto di Enea Silvio Piccolomini studente a Strasburgo al tempo in cui la Cattedrale era in costruzione è riportato da Grandidier (1782, 212-13), dunque la citazione non costituisce di per sé prova di una conoscenza diretta da parte di Baggesen della *Germania* di Piccolomini, trattato epistolare del 1457-58.

Hvilket Værk i det Heele! hvilken Flid i dets mindste Dee! Disse talløse Piller, og Buer, og Pyramider i utallige dristige, eventyrlige, ufattelige Forbindelser – denne Mylren af groteske, burleske, phantastiske i Steen udhugne Figurer – denne Vrimmel af Zirater! Hvilket Arbeide! Det er allerede trættende Møie blot at see det!

Er det et behageligt eller er det et ubehageligt Syn? det er mig umueligt at afgjøre det; men interessant er det i høieste Grad! Den Studsen, den Gysen, den Rædsel, det opvækker, fastholder Gemyttet i det den saarer. Det er en *Shakespearsk* Tragedie, *Kong Lear* – opført af Steen.

Bort med alle Fordringer paa *Skønhed*! der er intet egentlig *skønt*, intet let fatteligt Forhold, ikke et eeneste Træk af livelig Bevægelse i dette Underværk! Smagen jages i første Skuen paa Flugt – og man staaer der allene med sin Følelse, tilbagehvirvlet i Middelalderens Dødmørke. En Græker fra *Pericles's* Tid, der aldrig havde været uden for *Athenen*, vilde løbe bort, hvis han var i mit Sted – men – mit Øie er ikke forkielet af Sydens Idealer; det er hærdet i Anskuen af Nordens Carricaturer; jeg har ikke blot læst *Homer* og *Virgil*; men *Klopstock*, *Milton* og *Sterne*; jeg har seet et Par smaae Stykker af *Raphael*; men langt flere store af *Rubens* – jeg bliver staaende!

Det karakteristiske deri er ikke engang *Storhed*. Det er for uhyre, for uendeligt, for ufatteligt, til at være *stort*! Det Heele er for vidtløftigt og Deelene for smaae til denne Karakter. Hvad der er for stort for eet Blik, er ikke længer stort; jeg har seet meget mindre store *Bygninger*.

Det er *høit*! jeg torde næsten sige, i høieste Grad høit – høit, som *Messiaden*, som Evalds *Rolf*, som Miltons *Satan*! som Havet i Storm ved *Hellebek*! Som *Brutus* i det han dræber Cæsar, eller som *Cato*, i det han dræber sig selv! Det matter, det saarer, det knuuser; men «*det er dog herligt!*»

Det er imidlertid Dødens, og ikke Livets, Helvedes og ikke Himmels Høihed; thi det er *gothisk*. (Baggesen 2006, 2: 185-6; corsivo nell'originale)

LA FACCIATA

Che massa! Che altezza! Che immenso *epos in pietra*! E la terra riesce a sopportare questo campo artificiale? Non sprofonda schiacciata dal peso di questo terribile colosso?

Uno a prima vista vacilla, si sente schiacciato: lo sguardo impaurito si rivolge altrove, è come se all'improvviso il cielo fino a prima luminoso si oscurasse – invano si affanna a cogliere l'immenso profilo, rimbalza da una parte all'altra, da una guglia a un'altra, senza trovare requie, per poi lasciarsi cadere di peso dal punto più alto, come l'allodola colpita da una pallottola cade in volo!

Che opera nel suo insieme, quanta cura in ciascuna delle sue parti! Quegli innumerevoli pilastri, archi, timpani combinati in connessioni infinite, audaci, misteriose, sfuggenti – queste pietre scolpite brulicanti di creature grottesche, burlesche, fantastiche, questo pullulare di ornamenti! Che lavoro! È una fatica immensa già solo guardarlo.

È una vista piacevole o non lo è? Non mi è possibile comprenderlo; tutto ciò che so è che è molto interessante. Lo choc, il brivido, il terrore che suscita, trattiene l'animo ferendo. È una tragedia shakespeariana... sì, è il *Re Lear*, in pietra.

Basta con l'aspettativa della *bellezza*! In questa meraviglia di veramente bello non c'è nulla, non esiste alcuna armonia nei rapporti, né vi è la minima traccia di movimento. Alla sua vista, il gusto del bello fugge inorridito, e si resta lì, catapultati con quell'unico sentimento nell'oscurità del Medioevo. Se un Greco dell'età di Pericle che uscisse da Atene per la prima volta fosse qui, al mio posto fuggirebbe: invece il mio occhio, non ancorato agli ideali del Sud, si è forgiato alla contemplazione delle aspre forme del Nord; io non ho soltanto letto Omero e Virgilio, ma anche Klopstock, Milton e Sterne; anch'io, naturalmente, ho visto due quadretti di Raffaello, ma ne ho visti molti, e di grandi dimensioni, di Rubens: io resisto!

La sua caratteristica principale non consiste nella *grandezza*: è troppo vasto, troppo immenso, troppo inconcepibile per essere semplicemente *grande*! Le dimensioni sono troppo grandi, e al contempo le parti troppo piccole perché rientri in questa tipologia. Ciò che per un momento è troppo grande, dopo qualche istante non lo è più. Ho visto *grandi edifici* molto più piccoli.

È *sublime*! Non riesco neppure a dire quanto sia sublime, tantissimo – sublime come *Il Messia*, come il *Rolf* di Ewald, come il *Satana* di Milton; come il mare in tempesta a Hellebæk! Come Bruto mentre uccide Cesare, o come Catone mentre si suicida. Rintrona, ferisce, schiaccia – e tuttavia, è *splendido*!

È però la maestà della morte e non della vita, dell'inferno e non del paradiso; perché è *gotico*.

Come mostrano, a un primo livello di lettura, l'uso pressoché esclusivo del presente verbale e l'attenzione all'aspetto sonoro, nonché i cambi improvvisi che conferiscono al discorso un effetto martellante, l'oggetto della descrizione è, in questa fase, non già la Cattedrale in quanto tale, bensì l'effetto che la sua visione provoca su Baggesen-spettatore, «spettatore, che si supponeva dunque più o meno immobile» (Florenskij 2020, 29), ciò conferendo indirettamente al monumento lo statuto di *monstrum*, quale impressione che l'uso della terza persona ulteriormente rafforza. Al contempo, tropi e figure concorrono a trasmettere al lettore l'effetto di straniamento inteso quale

«effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso [...] come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo» (Lausberg 1969, 60).⁸

Si noti, inoltre, l'uso del liminare poliptoto del pronome *hvilken* con le tre lunghe esclamazioni iniziali, ripetute allo scopo di amplificare l'emozione e, subito, smorzate da due interrogative retoriche. Le numerose figure di ripetizione, ora alternandosi all'interno di un periodo retto concettualmente dalla figura etimologica *talløse* [...] *utallige*, ora combinandosi con quelle di detrazione, in particolare di detrazione per compressione, contribuiscono, con il processo di accumulazione degli aggettivi, a restituire al lettore-spettatore l'effetto di un brulichio (*Vrimmel*), immediatamente annullato dalla constatazione della completa assenza di movimento: *ikke et eeneste Træk af livelig Bevægelse*. Infine, l'illusione ottica: *Hvad der er for stort for eet Blik, er ikke længer stort*. In linea col registro dell'ipotiposi, gli aggettivi presenti afferiscono alle categorie dell'iperbolico e del mostruoso: *gyselig, interessant*, collocati a breve distanza l'uno dall'altro, lasciano presto spazio a una più forte accentuazione degli effetti patetici, sì che dall'espressione trimembre *Den Studsen, den Gysen, den Rædsel* scaturisce l'espressione tripartita *Det matter, det saarer, det knuuser*, parallela alla prima. Il termine *høj* 'sublime', parola chiave dell'intero passaggio, è reso 'evidente' per mezzo del canone artistico epico-tragico baggeseniano che affiora nel corso della visione, e che, includendo la pittura di Raffaello e Rubens come il mare in tempesta a Hellebæk, luogo legato alla nobiltà dano-tedesca del *Gesamtstaat* (Thalbitzer 1929, 52-3), comprende, con Omero e Virgilio, il *Messia* di Klopstock (1748), il *Rolf Krage* di Johannes Ewald (1770), il *Paradiso perduto* di Milton (1667) e Sterne; su tutti troneggia Shakespeare, il cui *Re Lear* funge da supporto alla descrizione dell'esperienza che l'autore vive in quel preciso momento di fronte alla Cattedrale; infine, il riferimento a Catone e Bruto rinvia a un'esperienza liminale affine al *Trauerspiel* barocco (Benjamin 1999). In conclusione, l'espressione causale *thi det er gothisk*, ponendo fine per ragioni stilistico-estetiche all'eccesso di *pathos*, permette a Baggesen di evitare il dibattito settecentesco sul gotico, preferendo l'autore trasmettere al lettore l'esperienza della visione mediante tre supporti: l'epica, la scultura (*Epos af Steene*) e la tragedia shakespeariana (*Kong Lear - opført af Steen*), autore da cui Baggesen recepisce l'arte nonché tecnica dello

⁸ L'analisi stilistica che segue si fonda principalmente su Lausberg 1969, in particolare: straniamento (260-2), poliptoto (150), amplificazione dell'emozione (254), interrogative retoriche (246), figure di ripetizione (53-60), figura etimologica (150-1), figure di detrazione (178-80), figure di detrazione per compressione (177-80), accumulazione degli aggettivi (165-9).

scoppio verbale appassionato, in cui *passione* ed *espressione*, *sentimento* e *retorica* si legano insieme. (Fusini 2010, 22; corsivo nell'originale)

4 Conclusioni

Al fine, ora, di comprendere l'esperienza di Baggesen davanti alla Cattedrale di Strasburgo, appare efficace mutuare la categoria di 'gotico letterario' cui Ladislao Mittner ricorre nella sua esegesi dei saggi goethiani *Per l'onomastico di Shakespeare* e *Dell'architettura tedesca* (Mittner 1971, 343-4), quali sottotesti, come s'è detto, della descrizione della Cattedrale in *Labyrinten*. In particolare, l'espressione baggeseniana *Kong Lear - opført af Steen* appare rischiarata dalla suggestione mittneriana secondo cui Goethe identifica nel gotico «la medesima struttura 'organica' dei drammi shakespeareiani» (Mittner 1971, 344), un'affermazione cui, qualora la si applichi al nostro autore, l'analisi delle ricorrenze del termine *gothisk* in *Labyrinten* fornisce ulteriore supporto. In particolare, il termine compare nella descrizione di Amburgo (Baggesen 2006, 1: 95), città le cui *gothiske Spire* (guglie gotiche) incutono nel viaggiatore rispetto sin dalla distanza, e in cui l'autore ebbe occasione di assistere alla rappresentazione del *Re Lear* nell'interpretazione del celebre attore tedesco Friedrich Ludwig Schröder (2006, 1: 111-18). Nel corso di quella rappresentazione, Baggesen esperisce per la prima volta la sensazione che *Re Lear* sia opera d'arte di statuto analogo, epperò di segno contrario, al Laocoonte:

En anden *Laocoon* indvikles han ved hver Bevægelse meer og meer i sine Qvalers Slangeknuder; og ak! det er ikke hans Børn, som deele blot, men, som volde hans Smerte. (Baggesen 2006, 1: 113)

Un altro Laocoonte resta sempre più invischiato ad ogni movimento nei nodi serpentini dei suoi tormenti; e ahimè! Non solo i suoi figli non condividono il suo dolore: sono loro a provocarlo.

Intendibile in termini di tragedia della concezione della sovranità medievale, ovvero in termini di conflitto tra vecchie e nuove generazioni rispetto alla tematica del potere, quanto mai attuale nel momento in cui Baggesen contempla la Cattedrale, *Re Lear* è l'opera shakespeareiana che più di ogni altra incarna letteralmente l'immagine di Lear nel modo in cui Baggesen a teatro la coglie: un sentimento non meglio definito, sintetizzabile nella parola *wrath* (Fusini 2010, 280), termine che nel *Re Lear* designa l'ira cui il re è mosso da Cordelia e in cui

rifulgono le spire serpentine che nella radice antica alludono a un moto del corpo e dell'animo che in sé attorciglia e che nell'immagine della piega e dell'intrigo trasporta l'idea di malvagità. (Fusini 2010, 280)

Di fronte a una tale consapevolezza, Baggesen piange, esperendo una reazione descritta in termini di *Forunderlige tredoppelte Gemytsforfatning: Smerte, Fryd og Beundring!* (Baggesen 2006, 1: 117; Uno stupefacente miscuglio di tre emozioni, dolore, gioia, ammirazione), quale triplice costituzione temperamentale parallela a quella che suscita in lui la visione della facciata della Cattedrale, espressa dal tricolon: *Det matter, det saarer, det knuuser*. Se, dunque, considerata esteticamente, l'esperienza di Baggesen davanti alla Cattedrale appare analoga a quella della rappresentazione amburghese del *Re Lear*, e ad essa accomunata dalla compassione per Re Lear inteso 'come' Laocoonte, dunque nella sua carnalità di creatura 'avvinta'.

Quale opera architettonica che programmaticamente costringe lo spettatore alla «creazione di intersezioni mutando il punto di vista» (Wölfflin 1984, 432), la Cattedrale di Nostra Signora di Strasburgo avviene, per effetto della suggestione provocata in Baggesen dalla rappresentazione amburghese e dalla Rivoluzione francese, schermo su cui si proietta la soggettività dell'autore. Incarnatisi il Laocoonte e il *Re Lear* nei rispettivi referenti umani, e fusi insieme, generano una suggestione trimembre che, legando insieme Laocoonte, Lear e Baggesen sulla base dell'equazione 'padri-figli-dolore', rende 'evidente' al lettore di *Labyrinten* la vertigine dell'autore davanti all'anticlassicismo.

Bibliografia

- Arndal, S. (2001). «Grenzen und Grenzüberschreitungen in Hans Adolph Brorsons geistlichen Liedern». Detering, Gerecke, de Mylius 2001, 50-62.
- Baggesen, A. (1843-56). *Jens Baggesens Biographie. Udarbejdet fornemmeligen efter hans egne Haandskrifter og efterladte litteraire Arbejder, ved August Baggesen*. 4 bd. Kjøbenhavn: Reitzel.
- Baggesen, J. (2006). *Labyrinten eller Reise giennem Tydskland, Schweiz of Frankerig*. 2 bd. Udg. af H. Blicher. København: Det Danske Sprog-og Litteraturselskab; Gyldendal.
- Baumgarten, A.G. (1992). *Estetica*. A cura di F. Piselli. Milano: Vita e Pensiero. Trad. di: *Aesthetica*. Frankfurt am Main: Kleyb, 1750.
- Benjamin, W. (1999). *Il dramma barocco tedesco*. Trad. di F. Cuniberto. Torino: Einaudi. Trad. di: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin: Rowohlt, 1928.
- Blicher, H. (2006). «Efterskrift». Baggesen 2006, 2: 261-318.
- Blicher, H. (2014). «Senklassicistisk omgang med tekster: Om åbenbare og skjulte citater i Jens Baggesens *Labyrinten*». *European Journal of Scandinavian Studies*, 44(2), 270-85. <https://doi.org/10.1515/ejss-2014-0016>

- Detering, H.; Gerecke, A.B.; de Mylius, J. (Hrsgg) (2001). *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Moderne*. Göttingen: Wallstein.
- Feldbæk, O. (s.d.). s.v. «Tyskerfejden». *Den Store Danske. Lex på lex.dk*.
<https://lex.dk/Tyskerfejden>
- Florenskij, P. (2020). *La prospettiva rovesciata*. A cura di A. Dell'Asta. Milano: Adelphi.
- Trad. di: *Oborotnaja Perspektiva*. Moskva: Mysl', 1999.
- Foucault, M. (2013). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Trad. di E. Panaitescu. Milano: Rizzoli. Trad. di: *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Fusini, N. (2010). *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*. Milano: Mondadori.
- Goethe, J.W. (1992). *Scritti sull'arte e sulla letteratura*. A cura di S. Zecchi; trad. di P. Necchi; M. Ophälders. Torino: Bollati Boringhieri.
- Grandidier, P.A. (1782). *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*. Strasbourg: Levraut.
- Guidorizzi, G. (a cura di) (1991). *Il sublime*. Milano: Mondadori.
- Hansen, P. (1902). *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, Bd. 3. København: Det Nordiske Forlag; Bojesen.
- Hoff, K. (2003). *Die Entdeckung der Zwischenräume. Literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland*. Göttingen: Wallstein.
- Hoff, K.; Sandberg, A.; Schöning, U. (2021). «Relations in a Cultural Triangle: Aspects of Cultural Mediation between Germany, France and Scandinavia». *Jørgensen, Lüsebrink 2021*, 229-49.
https://doi.org/10.1163/9789004443693_012
- Jørgensen, S.B.; Lüsebrink, H.J. (eds) (2021). *Cultural Transfer Reconsidered: Transnational Perspectives. Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*. Leiden: Brill; Rodopi.
- Kornerup, B. (s.d.). s.v. «Peder Vøldike». *Dansk Biografisk Leksikon. Lex på lex.dk*.
https://biografiskleksikon.lex.dk/Peder_W%C3%B8ldike
- Krüger, P.; Gabetti, G. (1930). s.v. «Baggesen, Jens». *Enciclopedia Treccani Online*.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/jens-baggesen_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jens-baggesen_(Enciclopedia-Italiana)/)
- Lausberg, H. (1969). *Elementi di retorica*. Trad. di L. Ritter Santini. Bologna: il Mulino.
- Trad. di: *Elemente der literarischen Rhetorik*. München: Hueber, 1963.
- Lundbo Levy, J. (1997). «Det talende skrammel. Bevægelser rundt i Baggesens labyrint». Alenius, M. et al. (red.), *Digternes paryk. Studier i 1700-tallet. Festskrift til Thomas Bredsdorff*. København: Museum Tusculanum, 209-22.
- Mittner, L. (1964). *Storia della letteratura tedesca*. Vol. 1, *Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 al 1700 circa)*. Torino: Einaudi.
- Mittner, L. (1971). *Storia della letteratura tedesca*. Vol. 2, *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino: Einaudi.
- Möller, R.M. (2004). «Steps towards the Sublime? Jens Baggesen's Account of Strasbourg Cathedral in *Labyrinten* and the Concept of the Sublime». *Transfiguration. Nordisk tidskrift for kunst og kristendom*, 6(2), 61-87.
- Nielsen, C. (1943). «Nogle Slagelse-rektorer i gamle Dage». *Slagelse kommunale højere Almenskole. Meddelelser fra Skoleaaret 1942-43*. Slagelse: Sorø Amtstidendes Bogtrykkeri, 7-10.
- Romagnino, R. (2019a). *Descrivere dans le roman de l'âge baroque (1585-1660). Formes et enjeux de l'ecphrasis*. Paris: Classiques Garnier.
- Romagnino, R. (2019b). *Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité*. Paris: Classiques Garnier.

- Sandberg, A. (2005). «Jens Baggesen und das Strassburger Münster». *Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien*, 27(1-2), 116-42.
- Sandberg, A. (2015). *En grænsegænger mellem oplysning og romantik. Jens Baggesens tyske forfatterskab*. København: Museum Tusculanum.
- Scatizzi, S.S. (2012). «*Ut pictura poesis*. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto». *Camenae*, 10, 1-23.
- Schiller, F. (1997). *Del sublime*. A cura di L. Reitani. Milano: SE.
- Skriver, S. (2006). *Oprørets æstetik. Om Jens Baggesens Labyrinten*. Hellerup: Spring.
- Thalbitzer, V. (1929). «Hellebæk i ældre Tider». *Frederiksborg Amts Historiske Samfund (udg.), Fra Frederiksborg Amt. Aarbog for 1929*. Hillerød: Nordlundes Bogtrykkeri, 13-58.
- Unger, H.-H. (2003). *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*. A cura di E. Zoni. Firenze: Alinea. Trad. di: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch, 1941.
- Willaing, S. (2008). «To tidsaldre-to tekster: Om Jens Baggesens rejsedagbog fra sommeren 1787 og sønnen August Baggesens gengivelse af den i 1843». *Danske Studier*, 81-110.
- Wille, G. (1934). «Jens Baggesen og Slagelse Latinskole». *Personalhistorisk Tidsskrift*, 55, 238-65.
- Wittman, R. (2019). *Architecture, culture de l'imprimé et sphère publique dans la France du XVIIIe siècle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Wölfflin, H. (1984). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Trad. di R. Paoli. Milano: Longanesi. Trad. di: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München: Bruckmann, 1915.

All'Angolo degli otto sentieri: Søren Kierkegaard come 'architetto del pensiero'

Giulia Longo
University of Copenhagen, Denmark

Abstract As regards the complexity of the syntax, the textual and intertextual richness connected to the acuteness of the thoughts expressed, Kierkegaard's philosophical-literary production can be considered as a work of 'linguistic architecture'. In this article, I investigate some of the most significant conceptual places within *Søren Kierkegaards Skrifter*, in particular those that evoke a dialogue with a 'landscape' literally understood as a *land-skab*, the creation of a linguistic-literary country not far from the Kierkegardian *Otteveiskrog*, the 'Corner of the Eight Paths' described in *In vino veritas*: a place of which no map shows the exact location, but which can only be found by those who look for it carefully.

Keywords Aesthetics. Architecture. Existentialism. Building. Living. Edifying.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Le radici della vita: il giovane Kierkegaard. – 3 L'Angolo degli otto sentieri: dagli *Stadi sul cammino della vita*. – 4 Costruire, edificare: la differenza contenuta ne *Gli atti dell'amore*. – 6 L'edificio in cui si vive: riflessioni a ridosso de *La malattia per la morte*. – 7 Il tempo per essere e lo spazio per il nome.



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-12-17
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Longo | © 4.0

Citation Longo, G. (2025). "All'Angolo degli otto sentieri: Søren Kierkegaard come 'architetto del pensiero'". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 117-134.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/007

1 Introduzione

Vejnet. È con questo termine breve ma visivamente complesso che di recente è stato descritto lo stile di Søren Kierkegaard: come una 'rete stradale' vera e propria che, come tale, «consta di vicoli ciechi, deviazioni, vie di fuga, scorciatoie, strettoie e slarghi» (Garff 2022, 86). Consapevole delle potenzialità dello scrivere e ben conscio di saperlo fare, il grande pensatore prendeva gusto nello sperimentare ardite costruzioni dialettiche nelle quali mettere in luce – e *in nuce* – nuove forme stilistiche sull'orlo del precipizio delle idee, in un ritmo a volte snervante di accenni e nascondimenti, dimostrazioni serrate e negazioni conturbanti. Un procedere filosofico dal passo mitologico-fiabesco, un esercizio sottile quanto un filo a cui fare il nodo, al fine di non smarrirsi lungo l'incidentato percorso e ritrovarsi al centro di un incrocio paradossale volto a riproporre ed enfatizzare senza sosta quei pensieri, in un angolo tanto solitario e misterioso da riunire in sé ben otto sentieri.

Un'edizione in continua evoluzione di un romanzo di formazione secondo alcuni, un sadico teatro delle maschere o delle scatole cinesi secondo altri: Kierkegaard stesso descrive più volte il suo 'sistema' provocatorio con la stessa lucidità di un regista puntiglioso che cura la regia degli spettacoli messi in scena nelle sue opere. Prendendo in esame fasi diverse del suo pensiero – la ricerca giovanile delle 'radici', quella metaforico-geografica culminante nell'«Angolo degli otto sentieri», quella matura degli scritti 'edificanti', quella filosofica pur ancora pseudonimica della *Malattia per la morte* e infine quella confidenziale contenuta in una pagina del *Diario* che espone le sue stesse volontà una volta che la morte avrà luogo –, questo saggio accetta la sfida kierkegaardiana e intraprende, a sua volta, un cammino filosofico-linguistico. Consapevoli dell'impossibilità di rendicontare per intero lo sterminato corpus di opere kierkegaardiane, s'indicano invece i passi più significativi in cui è presente – secondo chi scrive – un 'paesaggio' inteso come *landskab*, una 'creazione' che evoca a sua volta una *stemning*, una 'atmosfera' tanto introspettiva da sconfinare poi nella *inderlighed*, una 'interiorità' al solo cospetto della quale si può ritrovare, ricostruiti e quindi propriamente edificati, se stessi.

Søren Kierkegaard fu infatti in tal senso un regista *ante litteram* alla ricerca di un *archè*, un saldo principio capace di tenere in piedi quei frammenti di verità sparsi lungo un cammino esteso quanto una vita. Non è un caso che uno dei desideri più volte espressi da Kierkegaard a mo' di scopo supremo del suo pensiero fosse il trovare *hiint archimediske*

punct (SKS 17: 20-1; quel punto d'Archimede)¹ scovato il quale avrebbe potuto sollevare e tenere in equilibrio il mondo intero.

Una tecnica da affinare e raffinare, quella del rintracciamento di un punto in forza del quale rievocare un mondo, a partire da un *archè* tanto fermo da rendere il suo artefice un vero *architékton*, fedele all'etimologia del termine di cui quest'ultimo è portavoce. *L'architectus* latino a cui si rifà anche il danese *arkitekt* deriva infatti dal greco antico ἀρχιτέκτων, composto da ἀρχι- 'origine, principio, capo' e -τέκτων che riguarda invece l'azione, l'operatività, nel caso specifico un 'fare' che sfocia poi nel 'costruire' e rende chi agisce un operaio, chi operativamente fa. Architetto è chi elabora uno schizzo a partire da un principio, da una base solida e decisa, da un'idea tanto chiara da essere il punto di partenza chiave per sviluppare un progetto e realizzarlo. In che senso e in che misura è stato un architetto Søren Kierkegaard, e soprattutto di che natura? Quale fu il suo fine ultimo, quali i suoi principi guida e i mezzi che poterono guidarlo e illuminarlo, nel regno architettonicamente inusuale della parola?

2 Le radici della vita: il giovane Kierkegaard

A circa 60 chilometri a nord di Copenaghen si trova una pittoresca cittadina sul mare in cui il giovane Kierkegaard amava recarsi in carrozza per sfuggire al caos spesso narcotico della capitale. L'odierna cittadina di Gilleleje, fondata dai pescatori di aringhe del Kattegat più di cinquecento anni fa, annovera ancora il famoso filosofo tra i suoi illustri visitatori, uno dei cui soggiorni più lunghi e fecondi ebbe luogo nel giro di otto settimane nell'estate del 1835. Gilbjerget, cioè la zona di Gilleleje che costituisce il punto più a nord di tutta l'isola di Sjælland, rappresentava uno dei suoi luoghi del cuore in assoluto, a proposito del quale, il 29 luglio di quell'anno, scrisse:

Quando dalla locanda si supera Sortebro, il ponte nero (così chiamato perché la peste deve essersi fermata qui a suo tempo) e si cammina per i campi spogli che si stendono lungo la spiaggia, a circa un quarto di miglio a nord, si arriva al punto più alto qui, vale a dire Gilbjerget. Questo punto è sempre stato uno dei miei posti preferiti [...]; qui ho visto, per così dire, l'ascesa del mondo e la sua caduta, visione che in verità impone silenzio. (SKS 17: 14-15)

¹ Le citazioni dalle opere di Kierkegaard sono tratte da *Søren Kierkegaards Skrifter* (Cappelørn et al. 1997-2013), abbreviato SKS, seguito da numero del volume e numero di pagine. I passi sono di norma citati nella traduzione dell'autrice di questo saggio, laddove non altrimenti specificato. Nei casi in cui la lettera dell'originale risulti particolarmente significativa per la presente trattazione la si riporta in corsivo tra parentesi quadre.

Sul finire di un sentiero a strapiombo sul mare lungo circa dodici chilometri, oggi ribattezzato *Kierkegaards sti* 'il sentiero di Kierkegaard', quasi a suo coronamento è stata eretta una grande pietra commemorativa con incisa una delle sue citazioni più famose, leggermente rimangiata: *Hvad er sandhed andet end en leven for en idé* (Cos'altro è la verità se non il vivere per un'idea). Una citazione che è una sorta di domanda retorica priva del punto interrogativo finale, poiché quella che contiene è una risposta apodittica, che pur racchiude una certa problematicità ulteriore. La fonte della citazione è una preziosissima riflessione datata 1 agosto 1835, il cui proposito è palesato sin dalle prime battute: si tratta di veder chiaro in se stesso, nella sua vita. Il primo esempio addotto è tratto e dalla grammatica e dall'infanzia: come un bambino ha bisogno di un certo tempo prima di distinguersi dagli oggetti che lo circondano, tant'è che inizialmente metterà in luce l'aspetto passivo 'patito', sì da dire, anche verbalmente «me battere il cavallo» (*mig slaaer Hesten*), anziché 'attivare' la frase fornendole un senso compiuto, così un certo tempo è necessario anche a quel pensoso filosofo prima che capisca e metta in pratica *hvad jeg skal gjøre* (ciò che io devo fare). In danese è impossibile sottintendere il soggetto, poiché la grammatica prevede che questo vada sempre espresso: in questo passo kierkegaardiano si tratta del suo 'sé' che diventava 'io', un soggetto impegnato nel conoscere e apprendere, stanco però di affastellare nozioni senza sapere come combinarle in una totalità superiore da cui scaturisca una vera azione:

Ciò che in fondo mi manca è il veder chiaro in me stesso *ciò che io devo fare*, non ciò che devo *conoscere*, se non nella misura in cui un conoscere dovrebbe sempre precedere ogni agire. Si tratta di comprendere il mio compito, vedere quel che la divinità propriamente vuole che *io* debba fare, e trovare una verità che sia una verità *per me*, trovare *l'idea per la quale voler vivere e morire*. A che mi gioverebbe scoprire qualcuna delle cosiddette verità oggettive? Se mi sfibrassi sui sistemi dei filosofi e potessi, a richiesta, passarli in rassegna o potessi dimostrare le incongruenze all'interno di ogni singolo ambito? Quale vantaggio dallo sviluppare una teoria dello stato e così, con l'ammassare particolari presi da ogni parte, combinare una totalità, costruire un mondo in cui, ancora una volta, io non riuscirei a vivere, limitandomi a mostrarlo agli altri [...] A che mi gioverebbe se la verità si ergesse per me laggiù, fredda e nuda, indifferente a che io la riconosca o no, causando un brivido di angoscia invece di un fiducioso abbandono? Certamente, non voglio negare che io ammetto ancora un imperativo della conoscenza e che per via di un tale imperativo potrei agire sugli uomini; ma bisogna che io lo assorba vitalmente, ed è questo, ora, per me, l'essenziale. Di ciò ha sete ora l'anima mia, come i deserti africani sospirano l'acqua. (SKS 17: 24-5; Fabro 1980, 40-1; corsivi nell'originale)

Sono interrogativi vitali per il Kierkegaard ventiduenne già impegnato nella spasmodica ricerca del suo punto d'Archimede, qui anche definito come *Brændpunct* 'punto focale' o *indre Holdningspunct* 'punto di vista interiore'.² Continua così, *uno tenore*, il lungo brano in cui Kierkegaard ribadisce il suo patire che vuole agire, comunicandolo alla pagina scritta: *optages i mig* è una forma passiva del verbo *at optage* 'occupare, assimilare', ma – interessante la resa 'assorbire' – etimologicamente 'prendere su di sé', laddove il prefisso *op-* intende precisamente il 'sopra', *ergo* in tal caso l'assumere 'su' di sé l'onore e l'onere di quanto, *levende* «vitalmente», vada poi a formare quella stessa vita, a dare forma al contenuto sussunto.

Ecco quel che mi manca, e perciò eccomi come chi ha raccolto mobili, preso a pigione stanze senza aver ancora trovato la sua amata, con la quale condividere le vicissitudini della vita [...]. Sentivo che mi mancava la possibilità di condurre una vita pienamente umana, e non soltanto limitata al conoscere [...], così da poter arrivare a fondare il mio pensiero non su qualche cosa...: eh! sì, su qualcosa di oggettivo, su qualcosa che comunque non è roba mia – ma su qualche cosa che scaturisca dalle più profonde radici della mia vita, per cui io sia come innestato sul divino e vi resti fisso anche se tutto il mondo crollasse. (SKS 17: 25-6; Fabro 1980, 42)

Linguisticamente, Kierkegaard 'visualizza' le parole che utilizza, nel mentre crea un paesaggio a cui guardare all'occorrenza, ora da una posizione più ravvicinata ora da una certa distanza. Ha scelto con cognizione di causa la metafora 'botanica' delle radici e dell'innesto per meglio collocare il punto d'Archimede a cui già aspira: un innesto *i det Guddomelige*, cioè «nel divino». Il significato di questa specificazione si chiarisce poche righe oltre:

È quest'azione interiore dell'uomo, è questo suo lato divino che importa, e non la quantità delle nozioni: poiché allora esse si snoderanno le une dalle altre e non faranno più l'impressione di dati fortuiti o di una serie di dettagli accatastati gli uni sugli altri senza alcun sistema, senza un punto focale [*et Brændpunct*] in cui convergano tutti i raggi. (SKS 17: 26; Fabro 1980, 42)

2 La figura geometrica del punto è protagonista del primo appunto in assoluto delle sterminate *Carte* kierkegaardiane, datato 15 aprile 1834: «Per distinguere una luce occorre sempre un'altra luce. Quando si è completamente al buio e appare un punto di luce, non è assolutamente possibile discernere l'origine della luce, perché al buio non si può determinare nessun rapporto di spazio. Soltanto con un'altra luce si potrà precisare la posizione del primo punto rispetto al secondo» (SKS 27: 85; Fabro 1980, 9). Per un ottimo saggio sul fecondo soggiorno di Gilleleje, cf. Bravo 2021, 3-24. Per un'interpretazione di questo passo come pietra miliare del complesso edificare kierkegaardiano, cf. Longo 2017, 38-46.

Sono a dir poco lungimiranti le figure utilizzate in questo precoce breviario del pensiero kierkegaardiano tutto, laddove ogni riga testimonia un logorio interiore, un bisogno autentico di trovare quel *quid* che gli manca e di cui avverte in modo lancinante la mancanza. È da notare e rimarcare la ritrosia già palesata del giovane pensatore nei riguardi dei tanti 'sistemi dei filosofi' che – oggettivamente – trovano tempo e spazio per un ordine impeccabile nell'irredimibile regno dell'essere e dello scibile, pur senza alcun autentico interesse per i singoli enti che di quello stesso regno fanno parte. Restando nell'ambito tanto poetico delle fertili 'radici della vita', è come se i sistemi filosofici includessero ed etichettassero ogni bosco, parco o foresta di volta in volta 'passati in rassegna' nel *mare magnum* delle nozioni da loro annoverate, senza nulla sapere dei singoli alberi o delle varie piante che ne costituiscono l'imprescindibile parte integrante.

Dal punto di vista architettonico-esistenziale, suona interessante la similitudine verso chi ha già acquistato mobili per delle stanze in affitto in cui tuttavia non osa andare ad abitare, qui per la ragione legata alla giovane età e al non aver ancora trovato la 'dolce meta' con cui condividere il resto della vita. Sarà una metafora che si ripresenterà a più riprese e in varie forme nel Kierkegaard più maturo che quella compagna di vita l'avrà sia trovata che abbandonata, e della cui folgorante esperienza resterà appunto il paragone secondo il quale bisogna assomigliare sia alle parole che si dicono sia agli edifici che si abitano. Ma ad appena ventidue anni Kierkegaard non può certo prevedere *den store Jordrystelse* (SKS 27: 292; il gran terremoto)³ che agiterà la sua già inquieta esistenza, e chiude la sua articolata riflessione con un finale piuttosto eroico:

Il dado, dunque, sia tratto – Io passo il Rubicone! Questa via mi porta alla lotta, ma non mi ritiro. Non rimpiangerò il mio passato: a che pro il rimpianto? Con energia andrò incontro al futuro senza perder tempo in rimpianti come colui che, sprofondatosi in una palude, pensasse prima a calcolare la profondità a cui è giunto senz'accorgersi che, nel tempo che vi impiega, egli sprofonda ancora di più. Io voglio correre sulla strada scelta, gridando a tutti quelli che incontro di non voltarsi a guardare indietro come la moglie di Lot, ma di ricordare che è un'ascesa quella che noi intraprendiamo. (SKS 17: 30; Fabro 1980, 46)

Det er en Bakke, vi stræber op af: letteralmente, 'è una collina (quella) che noi scaliamo'. Il linguaggio architettonico di Kierkegaard crea ciò che nomina: un paesaggio pregno di riflessioni semantiche

3 Il 'gran terremoto' ebbe luogo nell'estate 1838, tra il venticinquesimo compleanno di Kierkegaard nel mese di maggio e la morte improvvisa del padre sopraggiunta in agosto.

e costruzioni, di rimandi biblici e di visioni, di desideri e recriminazioni. Un paesaggio che non può – semplicemente – trovarsi solo nel mondo, ma va anche ricreato con finezza su carta, per lasciare su di essa tracce e indizi, a mo' di una caccia al tesoro che un domani troverà il modo di ri-avere luogo. Un insieme di posti e di nomi che non può – razionalmente – trovare un ordine sistematico, ma va collocato su quel cammino individuale da percorrere che sia «la strada trovata» (*den fundne vei*) proprio perché scelta: è l'io stesso, nell'insicurezza tipica di chi muove i primi passi nel mondo e ne vede l'ascesa e la caduta dal punto più alto, a delineare un'architettura appena tratteggiata e per ora piuttosto precaria, un *architékton* alle prime armi che sperimenta le rese del verbo *at bygge*. Un io che vuole 'fare', ma non sa cosa costruire; un soggetto che vuole agire, ma non sa come edificare.

3 **L'Angolo degli otto sentieri: dagli Stadi sul cammino della vita**

Dieci anni dopo il soggiorno intimista di Gilleleje, il 30 aprile 1845, escono i famosi *Stadier paa Livets Vei*, a cura dello pseudonimo non casuale Hilarius Rilegatore: gli *Stadi sul cammino della vita* sono un *pamphlet* che include

caleidoscopi teorici, prismi che rifrangono e disperdono le schegge di un'idea, macchine ipnotiche. Abbagliano e frastornano il lettore con intenzione: slogano le sue simmetrie mentali, dissipano le sue sicurezze argomentative [...]. Un teatro che tenta per l'ultima volta di rianimare, dal fondo più segreto dell'esperienza soggettiva, un palcoscenico ontologico altrimenti per sempre silenzioso e deserto. (Koch 1993, 11, 41)

Proprio quest'ultimo palcoscenico chiamato in causa, dalle «sospese atmosfere boschive» (Koch 1993, 10) e come tale immerso nella solitudine e nella desolazione inter-relazionale, è quello che fa da polifonica *ouverture* nelle prime pagine del prezioso e multiforme corpus kierkegaardiano dato alle stampe nel 1845. In realtà già nel *Journal* del 1843 Kierkegaard aveva nominato un altro dei suoi luoghi del cuore, anch'esso situato a nord di Copenaghen:

C'è un posto qui a Gribsskov chiamato *L'Angolo degli otto sentieri*. Questo nome mi piace davvero molto. (SKS 18: 169)

Un interesse che parte dunque da un gradimento sonoro legato a un luogo iconico, allora tuttavia sconosciuto ai più: in danese *Otteveiskrogen*, letteralmente 'il cantuccio delle otto vie', 'il

crocicchio delle otto strade' o, più poeticamente, 'l'Angolo degli otto sentieri' (cf. Basso 2020, 102-9). Il primo dettaglio del posto ad aver favorevolmente colpito Kierkegaard ispirandogliene un'adozione ulteriore è stato il suono felice e indovinato del nome: in una sola parola, in danese, la descrizione di uno spazio pluridimensionale, costituito da otto vie che tutte in quel punto dirimente si andavano a incontrare. Citato per la prima volta nel 1231 nel catasto di Re Valdemaro, alla fine del XVII secolo fu incluso in un sistema avanzato di percorsi di caccia fatti tracciare da re Cristiano e poi diventati nel 2015 patrimonio mondiale dell'Unesco. Nascosto a malapena in questo complesso contorto di campi alternati a percorsi a ridosso di fitte selve ombrose, si celava questo magico posto, di cui Kierkegaard percepì lo stato di segretezza quando, nel quadernetto diaristico del '44, appuntò una prima bozza di quello che poi diventerà *In vino veritas*. Così stava già 'architettando':

Il banchetto, o forse piuttosto: *In vino veritas*, oppure: Nottetempo. (Lo stato d'animo iniziale sarà diverso a seconda del titolo).

Il narratore va a fare una passeggiata a *Otteveiskrogen* in cerca di solitudine. Poi incontra un amico, 'anche se avrebbe preferito trovare un uccello spaventato'. Allora gli racconta tutto di quel banchetto. In contrasto con il profondo silenzio della foresta, il racconto della rumorosa notte risulta migliore, più fantastico. (SKS 18: 196)

Nell'idea originaria di Kierkegaard, quindi, a incontrarsi all'Angolo degli otto sentieri erano due amici, di cui uno riferiva all'altro del banchetto su eros, e i cui partecipanti non erano ancora quelli che poi diventeranno i definitivi (cf. Basso 2020, 123-39). Nell'economia del nostro discorso, a emergere è l'emblematicità del bosco (*Skov*) come luogo deputato all'incontro in cui si racconta della 'rumorosa notte' in cui il vero protagonista è eros (*Elskov*). Nella versione finale di *In vino veritas*, poi pubblicata come prima parte degli *Stadi sul cammino della vita*, il luogo risulta presentato in tono solenne e affabulatorio:

Nel Bosco di Grib c'è un posto che si chiama Angolo degli Otto Sentieri; lo trova solo chi lo cerca attentamente, poiché nessuna carta lo riporta. Perfino il nome sembra contraddittorio, giacché come può l'incrocio di otto sentieri formare un angolo, come può ciò che è pubblico e frequentato conciliarsi con ciò che è appartato e nascosto? (SKS 6: 23; Koch 1993, 99)

Ancora oggi gli appassionati lettori kierkegaardiani partono alla ricerca del «posto più solitario della Danimarca»⁴ reso tanto speciale

⁴ Cf. <https://www.berlingske.dk/samfund/det-mest-ensomme-sted-i-danmark>.

da quel Kierkegaard che giocava con la sua lingua e creava con stile un paesaggio linguistico, un elegante *landskab* che affondava le sue radici in un luogo concreto e reale e ne riesumava l'angolo più misterioso e introvabile per renderlo immortale:

E se la trivialità, da cui il solitario rifugge, prende il nome dall'incrocio di appena tre vie, cosa sarà mai quella provocata dall'incrocio di ben otto vie? Eppure è così: vi sono veramente otto sentieri, ma molto solitari; lontani dal mondo, nascosti, dissimulati, si arriva nei pressi di un recinto che si chiama Recinto della Sfortuna. (SKS 6: 23; Koch 1993, 99)

Ulykkesbakken era appunto il nome di una collinetta, oggi livellata, che ai tempi di Kierkegaard si trovava nei pressi di *Otteveiskrogen*. Geniale il gioco di parole tra le tre vie e la trivialità, ma il *modus procedendi* kierkegaardiano è qui un inarrestabile fiume in piena che dai nomi dei luoghi corre scatenato verso le atmosfere rievocate in quei posti, fino a ripercorrere ognuno degli otto sentieri e risalire verso l'origine, l'angolo stesso in cui essi s'incontrano senza – paradossalmente – aver presenziato ad alcun incontro. Una *contradictio in adiecto* che non spaventa di certo, nei meandri remoti dei boschi di Copenaghen, l'impavido filosofo, che così prosegue:

La contraddizione del nome rende il nome ancora più solitario, proprio come la contraddizione rende sempre solitari. Gli otto sentieri, il continuo via vai sono solo una possibilità, una possibilità per il pensiero [...]. Perfino chi si è lasciato ingannare dal richiamo seduttore dei luoghi impenetrabili che catturano il viandante, perfino chi ha percorso l'angusto sentiero che invita nelle segrete del bosco non è così solo come chi si trovi agli Otto Sentieri, dove non passa nessuno. Otto sentieri e nessuno a percorrerli! È come se il mondo si fosse estinto e l'unico sopravvissuto si trovasse nell'imbarazzo di non avere nessuno che possa dargli sepoltura; ovvero come se l'umanità intera avesse trasmigrato per quegli otto sentieri dimenticando uno dei suoi membri! (SKS 6: 24; Koch 1993, 99-100)

Diventa contraddittorio più che mai questo angolo kierkegaardiano che sembra poter contenere il tutto e il nulla, il luogo deputato ad accogliere un incontro segreto e quello in cui nessun incontro ha mai avuto luogo. Oggigiorno il posto esiste ancora, in un angolo sperduto del bosco di Grib in Danimarca. Nel 1913, in occasione del centenario di Kierkegaard, fu eretta per lui una pietra commemorativa con su incisi soltanto il suo nome e cognome. Forse per uno scherzo ironico del destino, essa non fu collocata nel posto esatto in *Otteveiskrogen*, bensì a nord di Rødpælsstjerne, in un angolino chiamato *Syvstjernen* e che di strade ne ha solo sette. Segno del fatto che, pur figurando,

adesso, almeno sulle mappe turistiche di quello che nel frattempo è diventato un sito Unesco, resta un luogo difficile da trovare e facile da scambiare per chi lo cerca senza un'autentica passione interiore.

Il nome stesso del luogo è oggi cambiato, dal momento che viene chiamato *Ottevejskrydset* 'incrocio' o anche *Ottevejskorset* 'croce'. Cambiamenti d'immagini che avrebbero di certo avuto un forte impatto su Kierkegaard, lo avrebbero divertito o spazientito, assumendo in ogni caso un certo deciso significato: un angolo che diventa un incrocio, o che soprattutto riporta a una croce, mai e poi mai avrebbe potuto lasciare indifferente colui che quel luogo lo scoprì e lo fece suo, amandone l'ombra e illuminandone l'anima. Filosoficamente, Kierkegaard stesso diede a questo processo il nome di un fare esistenziale rappresentato dalla parola *tilegnelse*, ove quest'ultima contiene il rimando al senso del 'proprio' che – vivendo e sperimentando – diventa una 'appropriazione' che racchiude in sé lo sviluppo di un costruire che si distingue da un sopraelevare e che riconosce come fare 'propriamente suo' soltanto l'edificare.

4 Costruire, edificare: la differenza contenuta ne Gli atti dell'amore

È il 1839 quando il grande filosofo varca idealmente i confini della Danimarca per nominare un luogo geografico piuttosto lontano, non danese, al quale poi avvicinerà, dieci anni dopo, la sua stessa opera nel tentativo di conferirle un termine 'collocabile' di paragone.⁵ Nello specifico, si tratta di un fiume in Spagna, nella regione dell'Andalusia, che aveva una particolarità che a Kierkegaard era rimasta impressa e alla quale volle poi accostare la sua florida produzione:

Qua scrittore sono come il fiume Guadalquivir, che a tratti scompare sotto terra; poi c'è un tratto che è il mio: l'edificante; prima e dopo compare la pseudonimia più bassa e più alta; l'edificante è il propriamente mio, non l'estetico o ciò che è per edificazione o ancor meno ciò che è per risveglio. (SKS 22: 169)

Ma cos'è questo tratto tanto suo, l'edificante, che diritti può vantare una categoria 'religiosa' nella filosofia, e che differenza c'è con

⁵ *Jeg vil nu et Aarstid, en Miils Vei i Tiden, styrte mig som Guadalquivir under Jorden; – jeg kommer nok frem igjen!* (Journalen EE:128, 20 luglio 1839, in SKS 18: 47; Ora m'immergerò come il Guadalquivir sottoterra per un anno, un miglio alla volta; – probabilmente ricomparirò!). Anziché per un anno, come indicato nel proposito citato, Kierkegaard resterà immerso per dieci anni sotto terra, considerando il fatto che i successivi rimandi al Guadalquivir risalgono ai *Journaler* NB del 1849 (cf. NB 11: 204 [1849], in SKS 22: 127-8; NB 12: 52 [1849], in SKS 22: 169). Per una visione d'insieme, cf. Ziolkowski 2014.

l'edificazione? Nella famosa «Prefazione» alla sua monumentale *Fenomenologia dello spirito*, al primo punto circa «la situazione attuale dello Spirito Universale», trattando «l'istanza aconcettuale difusasi nell'epoca presente», Hegel aveva scritto:

Chi cerca solo edificazione, chi pretende di avvolgere nella nebbia la molteplice varietà terrena della sua esistenza e del pensiero e aspira all'indeterminato godimento di quell'indeterminata divinità, veda pure dove può trovare tutto ciò: non gli sarà difficile escogitare il modo di esaltare qualche fantasma e di gloriarsene. La filosofia deve però ben guardarsi dal voler essere edificante. (Hegel 2000, 59)

Il 10 luglio 1840, una settimana dopo la brillante difesa di laurea, Kierkegaard rinvierebbe tra le righe proprio a questa prefazione hegeliana quando tra le sue *Carte* annota:

Strano quest'odio di Hegel per l'edificante, che traspare ovunque; ma l'edificante non è un oppiaceo che assopisce, è l'amen dello spirito finito, e un lato della conoscenza da non trascurare. (SKS 27: 235)

Comincia così, in sordina ma anche in una sorta di «neutralità armata»,⁶ la crociata kierkegaardiana contro quello snobismo hegeliano che negava in linea di principio qualsiasi filosofia di carattere edificante. In parallelo, dunque, rispetto alle pubblicazioni pseudonimiche, 'avanzando nascondendosi' come il camaleontico Guadalquivir, Kierkegaard dà alle stampe vari fascicoli di *Discorsi edificanti* firmati con il proprio nome. Ma cosa voleva mai dire questo aggettivo così inusuale in ambito filosofico? Una delle opere più rivelatrici per quanto riguarda questo termine misterioso e provocatorio, quanto di sfida contro il radicalismo hegeliano, fu la monumentale opera del 1847 *Kjerlighedens Gjerninger* (Gli atti dell'amore). È qui che il pensatore danese restituisce una sofisticata rivisitazione di un termine altrimenti usurato di tradizione paolina a partire dal verbo 'edificare'. Kierkegaard offre un'etimologia del danese *at opbygge* - dello stesso ceppo semantico dell'*erbauen* tedesco e dell'*upbuild* inglese - con un'analisi assai ingegnosa, degna del filologo di grande inventiva che era, nella seconda serie de *Gli atti dell'amore*, il cui primo capitolo si sofferma sull'espressione paolina secondo cui 'l'amore edifica' (*Kærlighed opbygger*) contenuta nella Prima lettera ai Corinzi (8,1):

⁶ *Mit Standpunkt er den bevæbnede Neutralitæt* (SKS 18: 114; La mia posizione è una neutralità armata).

Edificare [*at opbygge*] è formato con 'costruire' [*bygge*] e l'aggiunta 'sopra' [*op*], sulla quale, quindi, tocca mettere l'accento. Chiunque edifica costruisce [*Enhver, der opbygger, han bygger*], ma non ognuno che costruisce anche edifica [*men ikke Enhver, der bygger, opbygger*]. Quando un uomo costruisce una nuova ala alla sua casa, non si dice che egli edifica un'ala ma che l'aggiunge [*han bygger til*] sulla casa. Questo 'su' sembra quindi accennare all'alto, come a indicare la direzione in alto. Tuttavia non è questo il caso. (SKS 9: 213-14; Fabro 1983, 388)

L'italiano ritrova anch'esso l'etimo per Kierkegaard tanto evidente, essendo il latino *aedificare* composto dal sostantivo *aedes* 'casa, abitazione' e dal verbo *facere* 'fare'. Kierkegaard sottolinea però il momento fondamentale del gettare le basi, del partire – ripetuto più volte in corsivo – dalle fondamenta, della profondità come segno distintivo dell'edificante, esigendo, l'altezza, un radicamento nel profondo per potersi davvero elevare sotto il segno dell'autentico:

Quando un uomo alza di dieci piedi un edificio già alto trenta, non diciamo che egli ha edificato la casa di dieci piedi d'altezza, ma che egli ha sopraelevato [*han byggede til*] la costruzione. Qui il significato comincia ad essere rilevante; infatti si vede che non si tratta dell'altezza [...]. Se invece un uomo ha costruito, per bassa che sia, una casa, ma dalle fondamenta [*fra Grunden af*], diciamo che egli ha edificato una casa. Edificare è quindi erigere qualcosa in altezza [*at opføre Noget i Høiden*] partendo dalle fondamenta [*fra Grunden af*]. Questo 'sopra' (*op*) indica certamente la direzione in altezza, ma soltanto quando l'altezza ha nello stesso tempo il suo opposto nella profondità [...]. L'accento cade così specialmente in rapporto al soggiacere: costruire dalle fondamenta. Non diciamo 'edificare' il costruire nel fondo [*at bygge i Grunden*]: non diciamo edificare un pozzo [*vi sige ikke at opbygge en Brønd*]. Ma se si parla di edificare, non importa se l'edificio è alto o basso, il lavoro deve esser fatto dalle fondamenta. Non possiamo mai dire di uno che ha aggiunto all'edificio quanto si voglia in altezza: se non è dalle fondamenta, egli non ha edificato. Quanto è strano! Questo 'su', 'sopraelevare', indica l'altezza, ma è un'altezza che richiama la profondità. Perché edificare è costruire dalle fondamenta [*thi at opbygge er at bygge fra Grunden af*]. (SKS 9: 214; Fabro 1983, 388-9; corsivi nell'originale)

L'*op*- come prefisso riceve cioè qui, dalla fondatezza del *bygge*, il riconoscimento della sua fondazione. Eppure, la parola 'edificare' viene adoperata come sinonimo del mero 'costruire', in danese *at bygge* privo di *op*-, giacché per Kierkegaard è il doppio movimento ambivalente, e nel senso dell'altezza e in quello della profondità, l'atto di scavare come fondamentale per l'innalzare, a conferire la portata

specifica, il *-lige* dell'*op-bygge-lige*. Con un ulteriore geniale esempio grammaticale, Kierkegaard prosegue:

Edificare senza fondamenta è costruire in aria [*at bygge i luf-ten*]. Perciò il proverbio dice 'costruire castelli in aria' [*at bygge Luftcasteller*] e non 'edificare'. Infatti, anche nell'espressione più insignificante ci deve essere un nesso fra le singole parole, che invece non c'è fra 'in aria' e 'edificare', poiché la prima parte della frase toglie il fondamento a cui la seconda rimanda, al 'dalle fondamenta'. (SKS 9: 214; Fabro 1983, 389-90)

Overeenstemmelse mellem de enkelte Ord: è questo il nesso che Kierkegaard rivendica doverci essere, nelle parole come nella vita. Una 'consonanza' tra ciò che si dice e ciò che si fa, una 'conformità' tra quello che si proclama e il come lo si manifesta. Bisogna assomigliare ai termini che si usano e abitarli, dimorare po(i)eticamente in essi.⁷ Nei quaderni kierkegaardiani coevi vi è già traccia di innumerevoli sentieri ulteriori, nel mentre a prender corpo è un progetto d'insieme, il luogo al quale si è destinati a tornare, un angolo che non sia solo una casa 'esterna' da mostrare, quanto una costruzione vera e propria, un edificio da impersonare.

5 L'edificio in cui si vive: riflessioni a ridosso de *La malattia per la morte*

Non sembra affatto campato in aria un esempio esposto in *Sygdommen til Døden* (La malattia per la morte), che in sé risulta notevolmente ispirato da un appunto contenuto nel *Journal JJ* risalente al 1846:

La maggior parte dei sistematici si comporta nei confronti dei propri sistemi come quando un uomo costruisce un enorme castello e vive accanto ad esso in un fienile: loro stessi non vivono nell'enorme edificio sistematico. Ma nello spirito questa è e sarà un'obiezione decisiva. Intesi spiritualmente, i pensieri di un uomo devono essere l'edificio in cui vive, altrimenti è sbagliato. (SKS 18: 303)

⁷ Cf. Heidegger 1976, in particolare «Poeticamente abita l'uomo» (125-38) e «Costruire, abitare, pensare» (96-108). Questi testi, insieme alla raccolta di saggi contenuti nella rivista *Aión*, nr. 22, dedicata al tema *Abitare - Costruire*, hanno fornito una solida base per le mie diramazioni ulteriori a partire dai fertili innesti di Kierkegaard (in particolare l'editoriale a cura di Massimo Fagioli [2019], intitolato «Abitare, costruire, edificare», e il saggio «Abitare e costruire» di Giorgio Agamben [2019]). Per una più ampia interpretazione del passo kierkegaardiano, cf. Longo 2017, 46-59.

È sul piano spirituale, dunque, che i pensieri del singolo devono riprendere i contorni del suo vivere, se costruiti seguendo i dettami dell'edificare e in tal senso saldamente innestati sull'*humus* divino dell'umano. È questa vertigine spirituale a costituire *en afgjørende Indvending* (un'obiezione decisiva) volta alla coabitazione tra pensare e abitare. Ne *La malattia per la morte*, nella sezione C che indaga «Le figure di questa malattia», al § B dedicato a «La disperazione vista sotto la determinazione: coscienza», nella sottosezione A intitolata «La disperazione che ignora di essere disperazione, ovvero la disperata ignoranza di avere un sé e un sé eterno», l'obiezione sarà ripresa e riproposta nei seguenti termini:

Pensiamo a una casa composta di scantinato, pianterreno e primo piano, abitata o adibita in modo tale che ci sia o sia stata prevista una differenza di ceti tra gli inquilini di ciascun piano, e confrontiamo l'essere uomo con una simile casa: è tanto peggiore il caso doloroso e ridicolo della maggior parte degli uomini che, nella loro casa, preferiscono vivere nel sottosuolo [*i Kjælderen*]. Ciascun uomo è la sintesi psico-corporea predisposta per essere spirito, questa è la costruzione; ma lui preferisce vivere nel sottosuolo, vale a dire: nelle determinazioni del sensibile. E non solo preferisce vivere nel sottosuolo, no: lo ama a tal punto che si adira quando qualcuno gli propone di occupare il piano buono che sta lì vuoto a sua disposizione – perché è pur sempre a casa sua che vive. (SKS 11: 158; Rocca 1999, 46-7)

L'affresco kierkegaardiano illustra un caso bipolare, insieme *sørgelig* 'doloroso' e *latterlig* 'ridicolo'. A ben vedere, qui la visione è tridimensionale: il piano centrale è costituito dalla parola *Huus* 'casa', di cui i più si vantano di essere proprietari eppure – ecco il piano inferiore o 'distaccato' – decidono di vivere *i Kjælderen* (in cantina), uno spazio angusto metafora delle determinazioni della sensualità, alla quale è facile cedere, anziché elevarsi spiritualmente ad essere sintesi felice di corpo e anima, finito e infinito, temporale ed eterno. Il piano superiore – il 'piano buono' che spesso resta 'disabitato' – è infatti, in realtà, sia il nucleo che il contorno tutto del prospetto: *Bygningen*, l'edificio stesso. Il passo prosegue sulla stessa lunghezza d'onda:

Un pensatore innalza una costruzione immensa, un sistema, un sistema che abbraccia l'intera esistenza e l'intera storia mondiale e via di seguito; ma, se si osserva la sua vita personale, si scopre con stupore qualcosa di orrendo e ridicolo: che egli stesso non abita di persona in questo immenso palazzo che si inarca alto nel cielo, ma in un fienile lì accanto, o nel canile, o al massimo nell'appartamento del portinaio. Se ci si permettesse, con una sola parola, di attirare l'attenzione su questa contraddizione, egli si offenderebbe. (SKS 11: 159; Rocca 1999, 47)

Nelle pagine che seguono, Kierkegaard spiegherà che questa suscettibilità deriva proprio da una mancanza di spirito, che si palesa in un falso senso di sicurezza altrettanto privo di spirito. È il ritratto tipico del pensatore sistematico che tutto sa incasellare tranne se stesso, colui che conosce storia ed estensioni di tutte le foreste senza aver mai fatto caso a un solo albero di esse. Colui che progetta interi condomini senza andarci egli stesso ad abitare, privo del suo posto nel mondo, privo del suo angolo segreto dai tanti sentieri in cui poter pensare, privo della sua idea archimedeica, per la quale voler vivere e morire.

6 Il tempo per essere e lo spazio per il nome

Det er jo som var Verden uddød, og den Efterlevende bragt i den Forlegenhed, at der var Ingen til at begrave ham. (SKS 6: 24)

È come se il mondo si fosse estinto e l'unico sopravvissuto si trovasse nell'imbarazzo di non avere nessuno che possa dargli sepoltura. (Koch 1993, 100)

Suonava così un passaggio di *In vino veritas* preceduto da una sorta di monito che esclamava: *Otte veie, og ingen Reisende!* (SKS 6: 24; «Otto sentieri e nessuno a percorrerli!», Koch 1993, 100). Che Kierkegaard fosse pronto sin dalla tenera età al momento della morte è cosa risaputa, una certezza che le punizioni divine dedotte dalle rivelazioni paterne a seguito del gran terremoto non fecero che riattualizzare, rendendo il pensiero della sepoltura una preoccupazione costante a cui mostrare il dovuto rispetto e una certa preparazione anticipatoria, un atteggiamento che – precorrendo i tempi, predisponendo gli spazi – avrebbe chiuso i conti terreni e iscritto definitivamente Kierkegaard a ben altri orizzonti celesti.

Un brano redatto nel 1846 è rivolto direttamente *Til min familie*, ovvero ai familiari di Kierkegaard, il cui unico fratello superstite, il maggiore Peter Christian, futuro vescovo di Aalborg e primo curatore di carte e scritti postumi, sarà il primo destinatario. È un passo lungo un paio di pagine in cui Kierkegaard presenta una sorta di progetto architettonico della tomba di famiglia allocata nel cimitero Assistens di Copenaghen, nell'odierno quartiere di Nørrebro. Il registro stilistico 'ottemperante' è legato alla serietà del contenuto della comunicazione, che assume i toni di un testamento olografo riguardo al posto in cui riposeranno, insieme a quelle dei suoi cari, le spoglie mortali del grande pensatore.

Voglio che entro la primavera la nostra tomba venga restaurata in tal modo:

Il piccolo supporto verticale (che indica il luogo di sepoltura della prima moglie del padre) va tolto. La grata dietro va chiusa. La grata va restaurata in maniera splendida. Appena all'interno della grata, dove sorgeva il pilastrino, va posta una lapide scolpita con una croce in marmo. Sulla lastra di questa lapide vanno poste le parole che un tempo si trovavano su quel piccolo supporto. Appoggiata a questa lapide va posta la lastra con i nomi del padre e della madre e il resto, come è stato stabilito dal padre. Quindi va realizzata una lastra simile a questa, sulla quale va scritto (ma con una scrittura più piccola e in modo che ci sia più spazio) ciò che ora si trova sulla grande lastra piatta che giace sopra la tomba, la quale grande lastra andrà semplicemente rimossa. Anche questa lastra va appoggiata alla lapide. Tutto il luogo di sepoltura va poi livellato e seminato con erba bassa e fine, nei quattro angoli va ricavato uno spazio molto piccolo cosparso di sola terra; e in ciascuno di questi angoli va posto un piccolo cespuglio di rose che penso si chiamino turche, molto piccole, di color rosso scuro. Sulla lastra (sulla quale è scritto ciò che era scritto sulla grande lastra piatta, cioè i nomi di mia sorella e di mio fratello defunti) ci sarà spazio in abbondanza affinché possa starci anche il mio nome. (SKS 28: 66-7)

Al di là delle pietre commemorative disseminate qua e là in Danimarca nei 'luoghi del cuore' di Kierkegaard, il posto in cui lo si ritrova è quello che egli stesso volle come ultimo indirizzo terreno. A tal fine scelse anche i versi di un salmista danese, Hans Adolph Brorson, affinché potessero racchiudere, in otto versi come otto sentieri, l'angolo mistico che fu insieme il suo punto di partenza e il suo edificio in perenne costruzione, quell'innesto nel divino che egli aveva assorbito dalle più profonde radici della vita, che sempre aveva annaffiate poiché nelle sue opere tutte le aveva scandagliate, costruite, descritte, edificate, respinte, smascherate, ma soprattutto amate:

Det er en liden tid
Saa har jeg vundet
Saa er den ganske strid
Med eet forsvundet
Saa kan jeg hvile mig
I rosensale
Og uafladelig
Min Jesum tale (Brorson 1838, 689)⁸

⁸ In *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling* (ASKB, Rohde 1967; Protocollo d'asta della biblioteca di Søren Kierkegaard), il testo suddetto risulta al

Un po' di tempo ancora
e avrò la mia vittoria.
La lotta compiuta sinora
sarà del tutto aleatoria.
Allora in una sala di rose
mi potrò riposare
e senza pause
con il mio Gesù parlare.

Bibliografia

- Agamben, G. (2019). «Abitare e costruire», in «Abitare – Costruire», num. monogr., *Aión*, 22, 21-3.
- Basso, I. (2020). «Storia di un'«esagerazione isterico-fantastica»». Kierkegaard, S., *In vino veritas*. A cura di I. Basso. Milano: Feltrinelli, 123-39.
- Bravo, N. (2021). «In Search of 'That Archimedean Point': The Development of Selfhood in Kierkegaard's Journal of Gilleleje». *Kierkegaard Studies Yearbook*, 26, 3-24. <https://doi.org/10.1515/kierke-2021-0002>
- Brorson, H.A. (1838). *Psalmer og aandelige Sange*. København: Reitzel.
- Cappelørn, N.J. et al. (udg.) (1997-2013). *Søren Kierkegaards Skrifter*. 56 bd. København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret.
- Fabro, C. (a cura di) (1980). *Søren Kierkegaard: Diario*. Vol. 2, 1834-1839. Brescia: Morcelliana.
- Fabro, C. (a cura di) (1983). *Søren Kierkegaard: Gli atti dell'amore*. Milano: Rusconi.
- Fagioli, M. (2019). «Abitare, costruire, edificare», in «Abitare – Costruire», num. monogr., *Aión*, 22, 14-20.
- Garff, J. (2022). «Prefazione». Kierkegaard, S., *Due discorsi edificanti 1844*. Trad. di G. Longo. Genova: Il melangolo, 77-97.
- Hegel, G.W.F. (2000). *Fenomenologia dello spirito*. Trad. di V. Cicero. Milano: Bompiani.
- Heidegger, M. (1976). *Saggi e discorsi*. Trad. di G. Vattimo. Milano: Mursia.
- Koch, L. (a cura di) (1993). *Søren Kierkegaard: Stadi sul cammino della vita*. Trad. di A.M. Segala. Milano: Rizzoli.
- Longo, G. (2017). «Ogni cosa ha il suo tempo». Il 'nodo dialettico' kierkegaardiano tra 'edificante' e 'ripresa'. Milano: Mimesis.
- Rocca, E. (a cura di) (1999). *Søren Kierkegaard: La malattia per la morte*. Roma: Donzelli.
- Rohde, H.P. (udg.) (1967). *Auktionsprotokol over Søren Kierkegaards Bogsamling*. København: Det Kongelige Bibliotek.
- Ziolkowski, E. (2014). «Guadalquivir: Kierkegaard's Subterranean Fluvial Pseudonymity». Nun, K.; Stewart, J. (eds), *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs: Agamemnon to Guadalquivir*. Burlington: Ashgate, 279-96.

nr. 200 della Biblioteca personale kierkegaardiana. Gli otto versi prescelti costituiscono la decima delle dodici strofe del salmo *Halleluia! Jeg har | min Jesus funden*, (Alleluia! Ho trovato il mio Gesù), redatto nel 1735, nr. 1 nel paragrafo «Om Bestandighed og Fremvæxt i Troen» (Sulla perseveranza e la crescita nella fede).

***Taklagsöl* di August Strindberg e *En kakelsättares eftermiddag* di Lars Gustafsson**

Edifici in costruzione e identità in decostruzione

Maria Cristina Lombardi
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract According to some philosophers (e.g. Leibniz), the human mind works as an architect and represents itself in architectural forms. Memory is depicted in ancient mnemotechnics as a building divided into multitudes of rooms, halls, bedrooms, and closets. This contribution aims to highlight the connections between architecture and psyche in *Taklagsöl* by August Strindberg and in *En kakelsättares eftermiddag* by Lars Gustafsson, an author who always has the Strindbergian lesson in mind. Strindberg's interiors open up onto near and distant perspectives, such as *Taklagsöl*'s curator's bedroom, which projects outside, onto a mysterious building under construction. It represents a mythical and timeless dimension, while the protagonist's identity falls apart in a half-sleep full of hallucinations. The tiler in *En kakelsättares eftermiddag* by Gustafsson brings building materials into an empty house, where mysterious presences hover, without knowing who he is working for. As in Strindberg, Gustafsson's building is fragile and lets hypnotic flows pass through its walls.

Keywords Architecture. Curator. Tiler. Construction. Identity.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Taklagsöl*: decostruzione di un'identità. – 3 *En kakelsättares eftermiddag*: esistenza e possibilità. – 4 Conclusioni.



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-11-08
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Lombardi | © 4.0

Citation Lombardi, M.C. (2025). "*Taklagsöl* di August Strindberg e *En kakelsättares eftermiddag* di Lars Gustafsson. Edifici in costruzione e identità in decostruzione". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 135-152.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/008

1 Introduzione

Secondo Walter Benjamin in *Das Passagen-Werk* (I *passages* di Parigi), l'architettura reca la più importante testimonianza della 'mitologia' nascosta di una società (cf. Spurr 2012, 1), se mitologia, in senso moderno, è da intendersi come l'insieme di simboli e narrazioni attraverso i quali una società costruisce il senso per se stessa. Con questa considerazione inizia la prefazione al volume *Architecture and Literature* di David Spurr, contenente una serie di saggi su vari aspetti che hanno collegato nel passato e collegano nel presente le due arti.

Fin dall'antichità classica, ne abbiamo significative testimonianze. L'olivo dal quale è costruito il letto di Odisseo, in Omero, su cui poggia l'intero palazzo, non solo è un simbolo di natura e fertilità, ma anche di una società patriarcale e agricola (Spurr 2012, 7-8). Rappresenta la superiorità di una vita stanziale su una vita nomade basata sulla pastorizia, è segno di stabilità. Dunque già Omero connette l'arte della poesia (la letteratura) alla struttura portante del suo ideale architettonico e sociale.

La storia di Itaca e della torre di Babele sono rappresentazioni letterarie di forme architettoniche, due miti di fondazione universali dell'immaginazione umana. Secondo alcuni filosofi (ad es. Leibniz) la mente dell'uomo lavora per vie architettoniche e in forme architettoniche rappresenta se stessa. Così la memoria è raffigurata nelle antiche mnemotecniche come un edificio articolato in moltitudini di stanze, sale, camere, ripostigli. Anche la complessa prosa medievale con le sue figure retoriche e, in campo architettonico, le cattedrali gotiche del XIII secolo indicano esempi di corrispondenza tra le due arti (pensiamo alla *stavkirke* scandinava in cui la chiesa è parola fatta legno; Hones 2018, 146-9).

Kenneth Frampton ha parlato di estetica della costruzione e stimolato la ricerca di analogie tra architettura e letteratura invitando a studiare le rappresentazioni di un'arte attraverso l'altra (cf. Spurr 2012, 5). E per Gaston Bachelard la casa del XX secolo dalla cantina alla soffitta (eloquente già nell'*Anatra selvatica* di Ibsen) è il simbolo della vita della psiche (Spurr 2012, 8; Bachelard 2006). Come il Modernismo in architettura ha ripensato la dimensione dell'uomo nello spazio, il Modernismo in letteratura ha rivoluzionato le strutture del testo, modificando la nozione di abitare in una sorta di continuo spiazzamento e spaesamento (Spurr 2012, 250).

Queste ultime sono solo alcune tra le numerose riflessioni sulle corrispondenze tra le due arti nella resa della complessa soggettività della modernità. La forza di tale corrispondenza tra linguaggio architettonico e linguaggio poetico emerge in tutto il suo potenziale in

Taklagsöl (Festa di copertura del tetto) di August Strindberg,¹ e nel più recente *En kakelsättares eftermiddag* (Il pomeriggio di un piastrellista) di Lars Gustafsson, le due opere oggetto della presente analisi.

2 **Taklagsöl: decostruzione di un'identità**

Iniziando da Strindberg, già nel titolo originale *Taklagsöl*, testo scritto nella primavera del 1906 e presentato a puntate su *Hvar 8 dag* di Göteborg, si menziona un momento cruciale del processo di costruzione di una struttura: la copertura, cioè quando viene posto il tetto a un edificio, e la festa che ciò implica. Tuttavia il testo narra piuttosto la storia di un'apparente decostruzione, del lento sfaldarsi di un'individualità, che giunge alla sua fine, contemporaneamente al compimento del tetto della costruzione antistante. Se la festa di copertura è in genere il preludio a un felice futuro epilogo, nel testo di Strindberg si prelude invece alla fine di un'esistenza, e tuttavia anche all'inizio di qualcos'altro.

Il protagonista di *Taklagsöl*, di professione curatore, cioè responsabile delle collezioni di un museo con il compito di conservare reperti e oggetti della tradizione – come il piastrellista di Lars Gustafsson, che è alla ricerca, o meglio, in attesa che gli venga comunicato un disegno che abbia un significato o comunque una coerenza secondo il quale applicare le sue piastrelle – dovrebbe essere un difensore del senso.

Nel suo delirio in seguito a un incidente che gli ha provocato la cancrena che lo porterà alla morte, il curatore rievoca in un flusso incontenibile le esperienze fondamentali della vita: così la dimensione interiore straripa, modificando la realtà esterna e alterandone la percezione. Tutto diventa proiezione del soggetto in forma di un lungo pseudo-monologo interiore, interrotto da parti dialogiche, probabili sdoppiamenti dell'io del personaggio.

L'evanescenza, la mancanza di sostanza della realtà, la mutevolezza degli esseri umani sono elementi costanti delle ultime opere di Strindberg, che anticipano molti personaggi della letteratura del Novecento, sicuramente anche il piastrellista di Gustafsson, seppure con caratteristiche diverse. Il romanzo *Taklagsöl*, molto sperimentale per il suo tempo, era stato pensato in concomitanza del coevo *Syndabocken* (Il capro espiatorio); anzi quest'ultimo avrebbe dovuto essere integrato in *Taklagsöl*, ma poi vennero pubblicati entrambi in uno stesso volume.

Nei momenti di lucidità, il protagonista vede, riflesso in uno specchio della camera, un palazzo in costruzione che cresce ogni giorno,

¹ L'opera è stata tradotta in italiano a cura di Franco Perrelli con il titolo *La lampada verde* (Strindberg 1983; riedito nel 2022 con il titolo *La festa del coronamento*) e da Maria Cristina Lombardi per un progetto editoriale curato da Ludovica Koch per Mondadori, purtroppo mai realizzatosi.

mentre in parallelo la sua vita, già in pezzi, va spegnendosi. Il suo racconto sconnesso, dove il discorso è continuamente interrotto, è una dimensione narrativa che ben si confà alla scrittura strindberghiana dell'ultimo periodo. Si è parlato di *stream of consciousness*, di pre-postmodernismo (Strindberg 1983, 21-2): ma il monologo è comunque sempre dominato e organizzato nelle sue fasi, non viene lasciato totalmente fuori controllo.

Qui tuttavia ci interessa delineare il ruolo dei motivi architettonici, le fasi di costruzione, il linguaggio che accomunano quest'opera alle risposte critiche alla modernità rintracciabili in molte espressioni letterarie e architettoniche del Novecento. Vi si frammentano mondo e soggetto, anche attraverso l'invenzione di spazi che sfidano misure e geometria o mediante la costruzione di curiose situazioni modellate sull'immagine di vasi comunicanti, come nel nostro caso. Infatti, attraverso la contrapposizione tra la costruzione esteriore di un edificio e la decostruzione psichica di un individuo, dunque due processi inversi e speculari tra loro, vengono sottolineate la caducità e l'instabilità dell'uomo e della sua psiche rispetto all'imponenza e alla solidità della materia. Nel romanzo il rapporto tra architettura e letteratura appare speculare e opposto, benché intimamente legato: l'una enfatizza l'altra. Viene infranto il confine tra esteriorità e interiorità, finalità, secondo David Spurr nel capitolo «An End to Dwelling: Architecture and Literary Modernism» (2012, 50-72), condivisa da letteratura e architettura nel XX secolo.

In *Hemsöborna* (Gli abitanti di Hemsö) o in *Röda rummet* (La stanza rossa) i lunghi, minuziosi elenchi di mobili e oggetti che occupano intere pagine, con l'attenzione ai dettagli e la precisione degna delle fotografie in cui Strindberg si diletta, fanno pensare alle visioni architettoniche vagheggiate da John Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* del 1849 (Ruskin 1929, 227-9). Definiti da Ruskin «lamps of memory», tali elenchi di usanze, oggetti d'arredamento e mobili, che altrimenti il progresso avrebbe relegato inesorabilmente nell'oblio, hanno la funzione, tra le altre, di conservare la memoria del passato. Benemerite erano quindi le opere letterarie che li descrivevano. Idee condivise più tardi da Heidegger che in *Bauen Wohnen Denken* (Costruire abitare pensare) del 1951 contrapponeva la sua fattoria nella Foresta Nera – simbolo della tradizione contadina, con salde radici nella terra, ammobiliata con oggetti fabbricati da pazienti artigiani – alla *Heimatlosigkeit*, lo spaesamento spirituale della modernità (Heidegger 1991, 100-5). Tra l'altro, il realismo delle descrizioni letterarie che cristallizzavano immagini di abitazioni e oggetti – testimonianze di stili di vita di classi sociali, i pescatori dell'arcipelago dei racconti di *Skärgårdsliv* (I racconti dell'arcipelago) – riemerge anche dopo, nelle opere successive di Strindberg, a fissare nella memoria l'esotismo caratteristico delle dimore borghesi e patrizie di fine secolo dove trionfavano le mode orientaliste ed eccentriche

descritte e concretizzate sia nella pittura e nell'architettura che nelle opere letterarie (di Huysmans, ad esempio). Pensiamo a *Svarta fanor* (Bandiere nere) di Strindberg, dove tavole imbandite, stoviglie, bicchieri, oggetti decorativi, suppellettili, piante ci introducono nell'atmosfera di inizio secolo della borghesia stoccolinese.

Anche in *Taklagsöl* abbondano elementi architettonici come arredamento, mobili o oggettistica, descritti con chiare funzioni simboliche: idealizzati o odiati, comunque vivificati, esprimono idee e stati d'animo. Come in *Ett drömspel* (Il sogno), talvolta si trasformano in labirintiche immagini oniriche, espressioni metaforiche di contorte architetture mentali. Dunque Strindberg si serve di un'arte per descriverne un'altra sconfinando spesso tra letteratura e architettura.

Troviamo del resto il suo interesse per l'architettura espresso esplicitamente in *Gamla Stockholm* (Vecchia Stoccolma) del 1882 in cui condivide i progetti di architetti come Per Olof Hallman, l'urbanista che per la prima volta valutò il carattere ondulato del terreno di Stoccolma prevedendo la costruzione di edifici che vi si adattassero. Strindberg sostiene anche l'opportunità di rispettare le norme, sancite dalle leggi degli anni Settanta dell'Ottocento, che ponevano al centro il maggiore assorbimento di aria e luce possibile. Addirittura si mostra entusiasta per la decisione delle autorità governative sulla demolizione di edifici ormai putridi con la conseguente creazione di spazi luminosi e ariose aperture che permettano alla città di respirare. Questi progetti che vanno sotto il nome di *Esplanadsystemet* (sistema di demolizione), già auspicati dall'urbanista e politico Albert Lindhagen (1823-1887), ispirarono a Strindberg l'omonima poesia «*Esplanadsystemet*», abbastanza ingenuamente inneggiante alle virtù redentrici della dinamite, in cui sembrano aleggiare una sorta di slancio futurista e un'ansia di rinnovamento riecheggianti dal suo programma letterario, demolitore di modelli poetici. Nei versi finali del testo si legge:

En gammal man går förbi
och ser med häpnad hur man river.
Han stannar tyckes ledsen bli
Här rivs för att få luft och ljus! (Strindberg 1995, 38)

Un vecchio passa
e vede con stupore come si sta demolendo.
Si ferma sembra triste
Qui si demolisce per dare aria e luce!²

Vagheggia spazi ampi, ordinati e lineari, anticipando le idee architettoniche di futuri maestri come Le Corbusier (l'invito allo spirito di

² Tutte le traduzioni, ove non diversamente segnalato, sono dell'Autrice.

ordine, alla luce, all'unità d'intenzione, in *Vers une architecture*).³ Il XX secolo con la sua porosità e trasparenza, la sua tendenza al luminoso e all'arioso, ha messo fine all'abitare nel senso vecchio, creando nuove interrelazioni tra *open space* interni ed esterni, basate sulla trasparenza (Spurr 2012, 220-1; Beck 2021, 1-20; Finch 1916, 27-44). E così, in *Taklagsöl*, Strindberg afferma:

Jag nekar icke att jag njöt av de öppna dörrarne, och av min stora säng, inflyttad i solrummet. (1984, 16)

Non voglio negare il mio compiacimento per le porte spalancate, per il letto più largo trasferito nella stanza soleggiata. (1983, 42)

E *När jag är hemma sitter jag mest i solrummet* (1984, 17), «A casa, sto per lo più seduto nella stanza soleggiata» (1983, 43). Ma, attraverso il suo personaggio, è tuttavia attento a non cadere nelle trappole della moda più spicciola. Quando il curatore spia l'appartamento sotto al proprio dove vivono due giovani sposi e ne indovina la vita dai rumori e dalle voci, con immagini che si confondono con il proprio appartamento (gemello) e il proprio matrimonio, il testo si trasforma in una sorta di manifesto della nuova architettura:

Det är hans rum, men det är en pendang till mitt; hans rum äger något naket, abstrakt såsom arkitekten ju rör sig med, geometriska storheter, linjer, ytor. Jag ser endast byggnadsritningar, men inga hus; inga levande föremål, inga växter, ingen färg. Gardiner för fönstren saknas, ty han söker ljus för sitt arbete; därigenom tycker jag mig sitta ute. (1984, 23)

La stanza è sua ma fa *pendant* alla mia. Sembra un po' nuda, però, un po' astratta, da architetto insomma: volumi geometrici, linee, superfici. Vedo solo progetti di costruzioni, ma non case, nulla di vitale, niente piante, tutto incolore. Alla finestra mancano le tende: ha bisogno di luce per il suo lavoro e, per questo, mi pare di star seduto all'aperto. (1983, 54)

3 «L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; [...] l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté» (Le Corbusier 1923, 50; L'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi assemblati sotto la luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: l'ombra e la luce rivelano queste forme; i cubi, i coni, le sfere, i cilindri e le piramidi sono le grandi forme primarie che la luce ben rivela; [...] la loro immagine ci appare netta e tangibile, e senza ambiguità).

Pretendendo di distinguere tra bene e male, tra valori positivi e negativi nei rapporti umani e sociali, pur delirando, enuncia una sua morale, spesso attraverso convinzioni riguardanti l'architettura, come le sue proteste contro i colleghi che seguono mode futili ed effimere:

Jag kastar en blick utåt salen. Samma abstrakta, askgråa förödelse. En ärtgrön furumöbel som fanns i min fars drängstuga på landet; kostar två hundra kronor, är simpel, men modern; [...] Egen motsägelse: alla konservativa människor vilja följa modet i utvärtes; de våga icke vara omoderna i det fallet. [...] Där är sängkammarn med sina rysliga järnsängar, mässingen lik ångrör; maskinrummet [...]. (1984, 24)

Do un'occhiata fuori del salone: stessa desolazione, astratta, grigia. Mobili di pino verde pisello come quelli che stavano nello stanzino dei braccianti da mio padre, in campagna: 200 corone, dozzinale ma moderno. [...] Che contraddizione! tutti i conservatori vogliono seguire esteriormente la moda, non avendo il coraggio di essere fuori moda [...]. Lì la camera da letto con i suoi orrendi letti di metallo con le sbarre d'ottone come le tubature: una sala macchine. (1983, 56)

Seguono frequenti confronti tra la sua casa (con stanze vuote e luminose) e quella della ex-moglie inondata di cianfrusaglie e piena di oggetti instabili: la statua che oscilla pericolosamente, la sedia a dondolo, il cornicione pericolante, le molle del divano che cedono. Riflettono la situazione precaria, la personalità instabile e capricciosa della donna, contrapposta alla lineare semplicità, alla luce e agli ampi spazi che simboleggiano la razionalità dell'uomo, l'io monologante, che però sta delirando sotto l'effetto della morfina. Dunque quale credibilità possono avere gli sfoghi di una mente che vaneggia? Poco affidabile lei, ma nemmeno lui lo è del tutto. È dunque una forma di razionalità in un contesto irrazionale. Il confine tra razionale e irrazionale è un altro tema molto caro a Strindberg che qui viene rappresentato da diverse architetture interne e arredamenti contrapposti.

Ma veniamo alla casa in costruzione che sorge proprio tra la sua abitazione e quella di un uomo che lui considera suo nemico:

och från fönstret ser jag ut över en trädgård, bortom vilken ligger ett hus; och i detta hus bor en man, som är min fiende. [...] Det är dock endast om vintern jag ser honom, då träden äro avlöfvade; den vackra årstiden är endast hans lampa synlig mellan lövverket; den har en grön skärm, och när träden röra sig i blåst, varierar det gröna ljuset som en blinkfyr [...] och jag tyckte allt ont strålade ut från det där huset. (1984, 17)

Dalla finestra spazio con lo sguardo su un giardino oltre il quale c'è un'abitazione, lì vive un uomo che è mio nemico. [...] Solamente d'inverno mi capita di vederlo, perché gli alberi sono spogli. Nella bella stagione, invece, mi è visibile solo la sua lampada tra il fogliame: un paralume verde, fra gli alberi sommossi dal vento, e il suo riflesso verdastro pare quello intermittente d'un faro [...] e ritenevo che da quella dimora s'irradiasse il male. (1983, 43-4)

Da qui il suo plauso per i lavori di costruzione dell'edificio tra la sua casa e quella dell'odiato vicino e quindi per la possibilità che la luce verde non lo raggiunga più con il suo malefico influsso.

och jag förstod även att hans villa måste förlora i värde när den blev inbyggd och bekikad av fem våningars hyresgäster. – Nåväl, grunden var lagd och huset började växa. (1984, 19)

Comprendevo anche come la sua villa avrebbe perso valore sovrastata da un palazzo di cinque piani e spiata dai suoi inquilini... Bene, gettate le fondamenta, la casa cominciò a crescere. (1983, 46)

L'ispirazione per questo edificio crescente, che ricorda anche il *våxande slottet* (castello crescente) di *Ett drömspel*, proviene forse da un modello concreto. In *Ensam* (Solo) del 1903, quando si parla della Riddargatan (la strada del centro di Stoccolma parallela a Strandvägen), si menziona un edificio, la Caserma dei Cavalleggeri, in costruzione negli anni in cui Strindberg abitava a Karlavägen (nel nuovo elegante quartiere di Östermalm), edificato secondo le nuove leggi sull'edilizia. Dalla sua finestra, tra gli alberi, lo scrittore ne vedeva quotidianamente aumentare le dimensioni, come si legge negli entusiastici elogi dell'edificio, ritenuto da lui il più bello della città, annotati nel diario. Anche l'edificio di *Taklagsöl* cresce positivamente, liberando il personaggio dalla terribile luce verde, lo sguardo maligno del nemico, forse in realtà dall'altro sé, in cui è sdoppiato: quello delle ansie, delle manie persecutorie e delle paranoie. È un edificio che gli restituisce la pace interiore e in cui si identifica, come palesemente avviene nel momento della morte:

I samma stund upplöste sig de förpinade dragen i hans ansikte, och han lade sig ner i bädden; men när han kastade en blick i spegeln, såg han det nybyggda huset smyckat med kransar och flaggor. Och byggets murare höjde ett trefaldigt hurra för byggmästaren. Den döende log, han visste icke vad det gällde, såg bara grönt, blommor och flaggor, tog åt sig hurraropen. [...] Och så låg han där, leende som om han bara såg vackra ting, gröna ängar, barn och blommor, blåa vatten och flaggor i solsken. (1984, 63)

In quell'istante, si distesero le linee tormentate del suo volto e giacque sul letto, ma dando un'occhiata allo specchio, poté vedere la nuova costruzione ornata di ghirlande e di bandiere. Era il *taklagsöl*, e i muratori inneggiarono un triplice evviva al capomastro. Il morente sorrise, non comprendeva, ma vedeva solo verde... fiori e bandiere e faceva suoi quegli evviva. [...] E così giaceva, sorridente, come se vedesse solo cose belle, prati verdi, bambini e fiori, acqua azzurra e bandiere nel sole lucente. (1983, 123-4)

Compiuta è la costruzione del vero sé, con la perdita di tutte le sovrastrutture inutili, delle persone e degli influssi negativi. Ripercorrendo la sua intera vita, è come se, ricordandole, avesse cancellato frustrazioni e negatività, in una sorta di singolare processo auto-psicoanalitico. E quella è la sua *taklagsöl*.

La visione del mondo di Strindberg, come afferma Eric Johannesson (1968, 296-7), rimane sostanzialmente nichilista, ma di un nichilismo diverso: da un nichilismo di rivolta a un nichilismo di rassegnazione, di tipo buddhista e schopenhaueriano. Le ultime opere di Strindberg dipingono un universo di sofferenza per la quale niente e nessuno è da incolpare perché la sofferenza è intimamente legata alla natura dell'esistenza. Riconoscere la natura illusoria del sé e del mondo è condizione della liberazione dell'individuo.

Come già accennato, pur nella sua frammentarietà, il testo fornisce tuttavia in qualche modo delle 'linee guida' per il lettore: si sa chi è il personaggio, cosa gli è successo, come sono i suoi rapporti con la moglie. Ha dei valori che enuncia e contrappone a quelli di altri (la moglie, il fratello ecc.) secondo la nota tecnica strindberghiana, dagli echi kierkegaardiani, dell'esperimento teatralmente dialettico. I modi diversi di rapportarsi con la realtà che i vari personaggi rappresentano sono definiti da Johannesson (1968, 19), citando Sartre, «personalities in situations», e in questo Strindberg precorre Gustafsson che userà 'l'essere nella situazione' come fondamentale base della sua scrittura, facendo dell'esistenza il tema centrale delle sue opere. Sebbene in Strindberg non si abbia il ragionamento filosofico oggettivo e dialetticamente corretto del pensatore danese, bensì piuttosto una sorta di rappresentazione teatrale - una tensione drammatica tra diverse posizioni morali con la veemenza tipica di chi è in rivolta con il mondo esterno e quello interiore - il protagonista di *Taklagsöl* esprime precise convinzioni, nonostante la sua psiche si vada sfaldando. Il finale ci presenta l'annullamento positivo della sua individualità verso una universale dimensione spirituale, dalle connotazioni orientali, con la quale si ricongiunge. Sembra che a salvare il personaggio sia, alla fine, la vasta cultura filosofico-religiosa che riesce a fornirgli una soluzione che ancora una volta Strindberg suggerisce attraverso un dettaglio dell'arredamento:

På kakelugnsens gesims sitter den vita Buddha [...] undrande över mänskornas otålighet. (1984, 25)

Sulla mensola della stufa siede un Budda bianco [...] meravigliandosi delle umane irruenze. (1983, 57)

Il curatore non è sospeso nel vuoto come il piastrellista di Gustafsson. La posizione sociale e la sua cultura lo collocano comunque in uno spazio preciso. Torsten, il piastrellista, invece è un alcolista, emarginato, di basso livello sociale e culturale. Lo si evince dai confusi frammenti dei monologhi o pseudodialoghi – alcuni con personaggi inventati – sue proiezioni, ricordi emersi dal passato.

3 *En kakelsättares eftermiddag: esistenza e possibilità*

Anche nel breve romanzo di Gustafsson, le metafore dell'architettura dominano la scena, lo si evince già dal titolo. Torsten Bergman è un piastrellista, uno che lavora nell'edilizia. È in pensione, ma lavora in nero. Depresso, deluso dalla vita, vedovo, vive in mezzo alla desolazione di una casa sporca e trascurata, dove tutto è in disfacimento ed emana un odore di marcio.

Villan var gammal, av en gång grönmålat trä, nu nästan gråblått och flagnande. Trötta grenar från tunga gamla äppelträd hängde hotfullt in över den ruttnande verandan. Trädgården ett nedskräpat, bökiqt monument över hans livs alla samlade arbeten. Och någon skulle kanske ha sagt: misslyckanden. (Gustafsson 2013, 14)

La casa era vecchia, di un legno che un tempo era stato verde, diventato ora di un azzurro quasi grigio e scrostato. Stanchi rami di vecchi meli pesanti pendevano minacciosi sopra la veranda marcita. Il giardino era un affastellato, confuso monumento a tutte le opere della sua vita. E qualcuno avrebbe forse detto: ai fallimenti. (Gustafsson 1992, 13)

Anche per descrivere il ricordo della sua prima sbronza, che lo aveva tanto emozionato, ricorre ad una metafora architettonica:

Det var, föreföll det honom, som när man i ett helt liv har bott i en mycket liten enrummare och en dags upptäcker att det finns ett kolossalt rum (ljus, vänligt, med ett stort fönster [...]) gömt bakom tapetdörren. (2013, 105)

Era, gli sembrava, come aver vissuto tutta la vita in un piccolo monocale e un bel giorno scoprire che c'era una stanza enorme (luminosa, accogliente, con una grande finestra [...]) nascosta dietro la tappezzeria. (1992, 127)

Di Torsten non si riesce a individuare il carattere né a comprendere le ragioni dei suoi fallimenti poiché non ha convinzioni, non professa ideali né punti di vista su niente. Conosciamo solo il suo amore per le piastrelle (ne conserva un gran numero nel suo scantinato, accatastate e inutilizzate, avanzate da vecchi lavori) ma proprio a delle piastrelle in questo pomeriggio – in cui l'intera vicenda del romanzo si svolge – non sa dare un verso, aspetta indicazioni in merito, che non gli arrivano: una situazione che evoca *Aspettando Godot*.

Finskt, lite tungt, vackert enfärgat kakel från sextiotalets rekordår. Han hade fått ett stort tungt lastbilslass av dem hemkörda, någon gång i sextiotalets allra första år, och det typiska för dem var att de var så tunga att de med åren hade sjunkit djupt ner i källarens vattensjuka jordgolv. (2013, 21)

Piastrelle finlandesi monocolore, belle e un po' pesanti, che risilivano agli anni Sessanta. Ne aveva fatto portare un camion intero, proprio all'inizio di quegli anni d'oro, ma il guaio era che, essendo così pesanti, con il passare del tempo erano sprofondate sempre di più nel pavimento di terra melmosa della cantina. (1992, 23)

Han hade verkligen massor av kakel i denna källare bara han orkade ta sig ner i den och vågade trotsa kloakdofterna och öppna dörren. Även om han inte alltid visste så noga var han skulle söka efter vad. (2013, 21)

Aveva davvero montagne di piastrelle in quello scantinato, se solo avesse avuto la forza di scendere e resistere al puzzo di fogna e aprire la porta. Anche se non sempre sapeva con precisione dove cercare che cosa. (1992, 23)

La metafora del lavoro di muratura è chiaro simbolo di un'identità con possibilità iniziali (le piastrelle finlandesi) non sfruttate, senza una guida intellettuale, morale o religiosa. Un'esistenza abbandonata nel mondo, secondo il pensiero di tanti autori esistenzialisti, come indica la citazione tratta da *L'Être et le Néant* di Sartre – «L'histoire d'une vie, quelle qu'elle soit, est l'histoire d'un échec» – apposta sul frontespizio del romanzo. Il piastrellista vive alla giornata, in mezzo a un universo marcescente e, come altri personaggi di Gustafsson, rappresenta l'esperimento di una possibilità, nello spazio ristretto e misterioso in cui si trova, tra quelle che non si sono compiute e che

a frammenti si evincono dal suo discorso. Come Lars Gustafsson in molti suoi romanzi prova diverse possibilità per l'esistenza dei suoi protagonisti, che portano tutti lo stesso nome (Lars) e la stessa data di nascita (maggio 1936 – esattamente come lui), anche qui, in questo misterioso microcosmo, l'autore crea diversi sviluppi situazionali nella mente di Torsten. Chiamato da un conoscente che fa il suo stesso mestiere e ogni tanto gli propone un lavoro in nero, Torsten accetta e si reca sul luogo. E qui gli si presenta quella casa in decadenza: l'edificio gli sembra abbia avuto un bel progetto iniziale, tuttavia non portato a termine. Qua e là nota i sintomi del 'naufragio':

Det var större än han hade tänkt sig. Ett rätt så stort reveterat trähus som nog hade hållit fyra små våningar förr i tiden [...]. (2013, 26)

Era più grande di quanto avesse immaginato. Un'ampia costruzione di legno intonacato che un tempo doveva essere divisa in quattro piccoli appartamenti. (1992, 30)

Stort kök med massor av diskar och fristående block i mitten, glaskåp och elektriska doningar. (2013, 29)

Una grande cucina, con una quantità di piani di lavoro e blocco indipendente nel mezzo, vetrine e apparecchiature elettriche. (1992, 33)

Till och med den eleganta ledstången slutade plötsligt. Ett egendomligt halvfärdigt bygge [...].
Fanns det någon som hade tänkt sig att avsluta det? (2013, 31)

Perfino la bella ringhiera s'interrompeva di colpo. Una costruzione lasciata curiosamente a metà [...].
C'era qualcuno che avesse in mente di completarla? (1992, 36)

Av en ägare och uppdragsgivare fanns lika lite spår här som där inne i huset. (2013, 32)

Di un proprietario o di un committente non c'era traccia. (1992, 38)

La targhetta con il nome «Sofia K.» sulla porta di uno degli appartamenti da rinnovare, unico appiglio per poter chiedere informazioni sull'edificio, suscita in lui il desiderio di contattare la donna. Invano suona il campanello, nessuno risponde. Allora Torsten immagina diversi sviluppi di quella situazione a seconda dell'identità corrispondente a questo nome. E, come in scene teatrali, si succedono tre situazioni in cui diverse Sofie K. aprono la porta e s'intrattengono con

lui in dialoghi che hanno la funzione di riportare alla luce elementi della vita passata di Torsten.

Det var ett ganska stort badrum och uppdelat, så att säga, i flera olika underavdelningar. Det var egentligen ganska stort tänkt. Och elegant. (2013, 34)

Il bagno era piuttosto grande e suddiviso, per così dire, in diversi ambienti. Il progetto era, per la verità, abbastanza fastoso. E ricercato. (1992, 40)

Man skulle ha kunnat tro att flera olika människor, några bra, och några ohyggliga klåpare, om varandra, och utan att ta någon som helst notis om varandras arbete, hade hållit på med detta badrum. (2013, 34)

Si sarebbe detto che in molti, alcuni bravi, altri degli autentici pasticcioni, avessero messo mano a quel bagno lavorando insieme, senza curarsi minimamente dei rispettivi interventi. (1992, 40)

Ma poi tutto si era deteriorato, il progetto naufragato. Dunque sempre più chiara si delinea nel testo la metafora casa-esistenza, fino alla domanda esplicitamente retorica:

Eller var det kanske i själva verket så som alla liv såg ut om man höjde sladdlampan och granskade dem tillräckligt nedgången? [...] Var det inte, kort sagt, alltid en långsam färd från någon liten ordning till en allt större oordning som försiggick i detta livet? (2013, 35)

O forse non era in realtà quello che succedeva a tutte le esistenze, se si puntava la lampada e le si osservava abbastanza da vicino? [...] Non era, in poche parole, la vita un costante e lento declino da un certo ordine a un sempre crescente disordine? (1992, 41-2)

Dell'edificio s'intuisce il progetto ambizioso dai materiali pregiati (le piastrelle finlandesi di cui il protagonista tesse le lodi); ma Torsten non si spiega le interruzioni e le incongruenze degli interventi. Forse non si tratta solo della metafora dell'esistenza del protagonista, iniziata sotto i migliori auspici, ma anche del fallimento del modello socialdemocratico svedese che Lars Gustafsson, già nella sua funzione di redattore del *Bonniers litterära magasin*, negli anni Sessanta, aveva aspramente denunciato e criticato. L'appiattimento dell'iniziativa individuale, delle competenze e delle abilità professionali, della creatività, come avviene in *Yllet* (La lana) del 1973, uno dei romanzi della pentalogia *Sprickorna i muren* (Le fessure nel muro), dove un ragazzo del liceo, genio matematico, segnalato dall'insegnante, viene

considerato dal preside della scuola un pericolo per gli altri, perché potenziale causa di frustrazioni e senso d'inferiorità nei compagni. Secondo Gustafsson, quel sistema aveva causato una sorta d'impan-tanamento delle idee, la crisi dei talenti e anche del senso dell'esi-stenza individuale, sacrificata alla collettività.

Här finns i detta djävla spökhush till exempel nu en vägg med kakel som inte fanns här igår. Jag har snart satt den färdigt och jag har satt den snyggt. Det finns inget lyxhotell där de inte skulle kunna ha en sådan här vägg i pissoaren. Jag vet inte om jag någonsin kommer att få betalt att avsluta detta arbete. Och jag vet inte för vem jag har utträttat det och om denne gång kommer att uppskatta det. Kanske kommer den som ska bo här att tycka illa om färgen. (2013, 82-3)

In questa dannata casa fantasma, per esempio, adesso c'è una pa-rete piastrellata che ieri non c'era. Fra poco l'avrò completata e l'ho fatta a regola d'arte. Non c'è albergo di lusso dove non sareb-bero contenti di avere una parete così nel cesso. Non so se verrò mai pagato per questo lavoro. Non so nemmeno se sarò io a por-tarlo a termine. E non so per chi l'ho fatto né se quel qualcuno sa-prà mai apprezzarlo. Forse a chi verrà ad abitare qui non piace-rà il colore. (1992, 100)

Si avverte nel confronto tra stili architettonici e arredamenti diver-si, che rappresentano stili di vita ormai passati, una nostalgia per un tempo in cui ancora si apprezzavano bellezza e talento.

In questa atmosfera nel capitolo «Ett sällsamt mellanspel» (Un cu-rioso intermezzo), degno di una scena di Pinter per absurdità e *non-sense*, s'inserisce una farsa in miniatura, dove una donna con due bambini suona alla porta della casa dove Torsten lavora affiancato da un collega. Dopo diverse scampanellate, i due aprono:

I dörren stod en kraftig rödblond kvinna med ett gråtande barn på armen och ett annat vid handen, de kunde väl vara sådär en två och fem år. [...] Hon verkade av någon anledning ytterst ivrig att komma in i huset. (2013, 84-5)

Alla porta c'era una donna robusta dai capelli biondo rossicci, con un bambino piangente in braccio e un altro per mano; potevano avere all'incirca due e cinque anni. [...] Per qualche ragione, sem-brava estremamente impaziente di infilarsi in casa. (1992, 102-3)

Hon sa att man kunde se huset härifrån, mellan träden därborta. Det verkade vara ett riktigt hyggligt hus, ett bostadsrättshus från femtiotalet eller så. En tid när det fortfarande var lite mer kvali-tet på husbyggena. (2013, 95)

La donna disse che da lì si poteva vedere la casa, laggiù fra gli alberi. Sembrava una bella casa, un condominio degli anni Cinquanta o giù di lì. Un'epoca in cui c'era un po' più di qualità, nelle costruzioni. (1992, 114)

Si affaccia in Torsten anche il dubbio di avere sbagliato casa e sospetta che non sia quello l'edificio che è stato chiamato a restaurare:

Men det fanns ingen morgondag i detta hus, eftersom det inte var det rätta huset. Han undrade mycket vad de hade sagt i det andra huset, det rätta huset, när han aldrig kom. (2013, 118-19)

Ma non c'era nessun domani in quella casa, dal momento che non era la casa giusta. Continuava a domandarsi che cosa potevano aver detto nell'altra, la casa giusta, non vedendolo arrivare. (1992, 142)

L'idea dello scambio di casa, di persona, ricorda tanti personaggi che non sono a casa nella loro esistenza, che sentono il mondo come un luogo sbagliato per loro: Zeno Cosini ne *La coscienza di Zeno* sbaglia continuamente persone, funerali ecc., come Tonio Kröger di Thomas Mann. Senso di non appartenenza e spaesamento dominano tutto il testo de *Il pomeriggio di un piastrellista*, che non ha un epilogo, una vera e propria conclusione, ma viene interrotto, come se rimanesse aperto a diverse possibilità.

La mancanza di senso rappresentata da un disegno incomprensibile era già al centro di «Tuschrifningen» (Il disegno a inchiostro), una delle celebri *Historietter* (1898) di Hjalmar Söderberg, e pertanto faceva parte di un pessimismo decadente di fine XIX secolo diffusi dal continente europeo fino in Scandinavia. Ma, se il racconto di Söderberg, un gioiello letterario, poneva la questione in un'atmosfera di *spleen* – cui non era estranea la lezione di Baudelaire – e poteva contare su una forma linguistica impeccabile – almeno quella, una costruzione stabile e solida – una narrazione fluida e un'ironia aristocratica, il piastrellista di Gustafsson è capace di esprimersi solo secondo un'estetica del frammento confinata a degli oggetti, le piastrelle, anch'esse frammenti. Di per sé belle, ma non esprimono un senso, non hanno un progetto d'insieme.

4 Conclusioni

I due romanzi, pur distanti tra loro cronologicamente, mostrano diversi elementi comuni, tra i quali la brevità, pur nella complessità e profondità dei loro contenuti. In parte questo può dipendere dal riconoscimento di Lars Gustafsson del proprio debito letterario nei confronti di Strindberg: potremmo fare tanti esempi, ma basta ricordare

l'ampio spazio dedicato in *Tennispelarna* (Il tennis, Strindberg e l'elefante) del 1977 a *Inferno*, con la dichiarazione del protagonista che se non ci fosse stato quel romanzo non avrebbe avuto la possibilità di fare il professore all'Università di Austin e non avrebbe avuto senso il suo lavoro. Certo è che, nelle loro opere, evidenti sono la centralità e il gusto per gli elementi architettonici che in entrambi assumono funzioni simboliche e rivestono ruoli cruciali nella descrizione dei personaggi e li trascendono. Danno voce a idee, concezioni filosofiche e religiose, politiche e sociali, punti di vista sulla vita e sul mondo. Non ultimo sui concetti di abitare e di ambiente, quanto mai attuali anche oggi.

Né il curatore né Torsten sono riusciti a dare un ordine alla propria vita, ma, per proseguire nella metafora casa-esistenza, il personaggio di Strindberg contrappone case belle a case brutte, case buone a case cattive e, alla fine, sembra comunque avere trovato una casa nell'universo. Il concetto di casa, come luogo spirituale in cui 'abitare' pare essere ancora valido. Il piastrellista invece passa attraverso case diverse, tutte in degrado, in disfacimento, incomprensibili, esteticamente inquietanti, e in quella situazione di estraniamento viene lasciato da Gustafsson a rappresentare un'esistenza che non trova nessuno spazio dove abitare.

Bibliografia

- Bachelard, G. (2006). *La poetica dello spazio*. Trad. di E. Catalano. Bari: Dedalo. Trad. di: *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Beck, C. (2021). «Introduction: Movement, Space, and Power in the Creative Act». Beck, C. (ed.), *Mobility, Spatiality, and Resistance in Literary and Political Discourse*. Cham: Springer, 1-20.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-83477-7>
- Finch, J. (2016). «Modern Urban Theory and the Study of Literature». Tambling, J. (ed.), *The Palgrave Handbook of Literature and the City*. London: Palgrave Macmillan, 27-44.
<https://doi.org/10.1057/978-1-137-54911-2>
- Gustafsson, L. (1992). *Il pomeriggio di un piastrellista*. Trad. di C. Giorgetti Cima. Milano: Iperborea.
- Gustafsson, L. (2013). *En kakelsättares eftermiddag*. Stockholm: Modernista.
- Heidegger, M. (1991). «Costruire abitare pensare». Vattimo, G. (a cura di), *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia, 96-108. Trad. di: «Bauen Wohnen Denken». Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954.
- Hones, S. (2018). «Spatial Literary Studies and Literary Geography». *Literary Geographies*, 4(2), 146-9.
- Johannesson, E.O. (1968). *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure*. Berkeley: University of California Press.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. Paris: Crès.
- Ruskin, J. (1929). *The Seven Lamps of Architecture*. London: The Waverley Book Company.

- Sartre, J.P. (1994). *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
- Spurr, D. (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
<https://doi.org/10.1353/book.14036>
- Strindberg, A. (1983). *La lampada verde*. Trad. di G. De Candia, F. Perrelli, B.S. Del Buono. Milano: SugarCo.
- Strindberg, A. (1984). «Taklagsöl». *Samlade Verk*. Bd. 55, *Taklagsöl. Syndabocken*. Red. av B. Ståhle Sjönell, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 7-159.
- Strindberg, A. (1995). «Esplanadsystemet». *Samlade Verk*. Bd. 15, *Dikter på vers och prosa. 'Sömngångarnätter på vakna dagar' och strödda tidiga dikter*. Red. av J. Spens. Stockholm: Norstedts, 37-8.

«Il mostro di cemento a fauci spalancate». Halldór Laxness e l'impatto della *steinsteypa* nelle campagne islandesi

Silvia Cosimini

Università degli Studi di Milano, Italia

Sofia Nannini

Politecnico di Torino, Italia

Abstract In the first decades of the twentieth century, prosperity in Iceland prompted the use of concrete to replace peat as the most common building material for farmhouses. Thanks to a technical office sponsored by the Rural Bank, the construction of concrete country houses was gradually standardised. The article analyses these new policies as described in Halldór Laxness's novel *Sjálfstætt fólk* (1934-35; Independent People), in which Bjartur, a farmer living in the Icelandic highlands, decides to build himself a concrete house: his ambitious project clashes with the country's merciless environmental conditions and the incompetence of some local workers. Between nostalgia for the past and hopes for a better future, concrete farmhouses herald modernity but, according to Laxness, look like the ruins of a shelled building.

Keywords Iceland. Rural architecture. Concrete. Vernacular architecture. Halldór Laxness.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Sjálfstætt fólk* e la casa in torba. – 3 *Steinsteypa*: costruire l'Islanda moderna. – 4 Conclusioni: ambivalenza tra tradizione e modernità.



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-12-06
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Cosimini, Nannini | 4.0

Citation Cosimini, S.; Nannini, S. (2025). «Il mostro di cemento a fauci spalancate». Halldór Laxness e l'impatto della *steinsteypa* nelle campagne islandesi". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 153-170.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/009

1 Introduzione

«Che c'è di nuovo riguardo a questa casa tanto discussa, in cui Bjartur di Sumarhús voleva andare ad abitare?» (Halldór Laxness 2004)

Il romanzo che forse più di qualsiasi altro ha segnato la psiche della nazione islandese è *Sjálfstætt fólk* (Gente indipendente) di Halldór Laxness (pubblicato tra il 1934 e il 1935), in cui si racconta l'epica di Bjartur, contadino testimone delle trasformazioni avvenute nelle campagne tra fine Ottocento e i primi anni Trenta del secolo seguente.¹ In questa epopea di ampia portata si individuano facilmente numerosi temi di grande attualità nell'Islanda del primo Novecento, come ad esempio la condizione delle campagne, l'arretratezza sociale ed economica, l'emigrazione, l'impatto della prima guerra mondiale. Tuttavia, nel quarto libro dell'opera emerge una questione che risulta forse più anomala e sfugge alla comprensione di un lettore che non abbia familiarità con il contesto socio-politico islandese, ovvero le pagine dedicate all'edificazione di casali in cemento nelle aree rurali. Se, da una parte, la ricchezza dei dettagli e la dovizia di competenze sfoggiate dall'autore in campo edilizio e architettonico possono sorprendere, dall'altra invitano a un'indagine che esplori i motivi per cui la questione architettonica e abitativa risulta tanto centrale nel romanzo. Esperto conoscitore del dibattito sull'architettura in Islanda, Laxness pone indirettamente alcune domande ai propri lettori: in che direzione sta andando l'architettura islandese? È necessario ricordare o dimenticare il passato rurale e faticoso della vita nelle case di torba? Come dare forma a un'architettura identitaria attraverso un diverso materiale da costruzione? Come fare letteratura su un tema così attuale?

Il presente articolo aspira a contestualizzare la visione di Laxness sul discorso edilizio espresso nel quarto libro di *Gente indipendente* e a sciogliere alcune evidenti contraddizioni che riflettono ancora una volta la tensione tra tradizione e modernità, nella cui morsa si trovava l'Islanda mentre stava concretizzando il sogno di diventare una nazione indipendente. Il saggio si basa su diverse metodologie di ricerca: da un lato la lettura approfondita (*close reading*) del romanzo *Gente indipendente*, trattato non come fonte storica ma come chiave di lettura per comprendere la personale interpretazione di Laxness di un dibattito molto sentito all'interno della società islandese nei primi decenni del Novecento; dall'altro un'analisi storico-critica di una pluralità di fonti a stampa e archivistiche attraverso cui

¹ Il presente saggio è il risultato di un lavoro comune di Silvia Cosimini e Sofia Nannini, che lo hanno discusso insieme, condividendo forme e contenuti. Nello specifico, la stesura del § 2 si deve a Silvia Cosimini e quella del § 3 a Sofia Nannini. Introduzione e conclusioni sono state elaborate insieme. Tutte le traduzioni dall'islandese sono di Silvia Cosimini.

contestualizzare le prospettive di Laxness e leggere la storia sociale dell'architettura e dei materiali da costruzione in Islanda.

2 *Sjálfstætt fólk* e la casa in torba

Laxness pubblicò *Gente indipendente* in quattro volumi tra il 1934 e il 1935, ma il romanzo ha una lunga genesi che risale addirittura al 1920; ad arricchire l'idea *in nuce* sarà, tra l'altro, un viaggio a piedi e a cavallo per le regioni orientali dell'Islanda nel 1926, di cui Laxness rende conto in un articolo uscito a puntate sul quotidiano *Alþýðublaðið* (Halldór Laxness 1927).² Nell'introduzione che apre l'articolo si spiega come l'autore avesse voluto spingersi nelle regioni più lontane possibile dalla cultura della capitale per conoscerne la realtà sociale e le modalità di vita. Il viaggio, intrapreso nei bui mesi invernali, portò Laxness a esplorare l'est e il nord dell'Islanda e a chiedere ospitalità ai contadini delle fattorie sugli altipiani. Nella sezione pubblicata il 16 marzo (nr. 63), l'autore descrive il casale a est della Jökuldalsheiði dove fu costretto a fermarsi e pernottare a causa di una tempesta. Com'è stato giustamente osservato (Hallberg 1955, 315), è probabile che il casale fosse quello di Sænautasel, a sud del lago Sænautavatn, o quello di Veturhús presso Veturhúsatjörn, oggi abbandonato, a circa 50 chilometri in direzione sud [fig. 1].³

Nell'articolo succitato Laxness spiega come la dimora nella sua veste invernale appaia indistinguibile a colpo d'occhio dalla natura circostante:

Það var ekki sjónarmunur á kotinu og jöklinum; fylgdarmenn mínir fundu það með því að fylgja sérstökum miðum. (Halldór Laxness 1927, 4)

Non c'era alcuna differenza visiva tra il casale e il ghiacciaio; i miei accompagnatori l'hanno trovato seguendo particolari punti di riferimento.

Abitato fino al 1943, il casale di Sænautasel è stato recentemente ristrutturato ed essendosi arrogato il ruolo di modello per la dimora descritta nel romanzo, accoglie i turisti durante l'estate proponendosi come meta turistica;⁴ si tratta di uno dei pochi esempi di turi-

² «Raflýsing sveitanna» (L'illuminazione elettrica delle campagne), uscito a giorni alterni su *Alþýðublaðið* dall'8 al 30 marzo 1927 (Halldór Laxness 1927).

³ Cf. <https://visitegilsstadir.is/en/hiking-to-icelandic-farms/veturhus/>.

⁴ Cf. <https://icelandictimes.com/a-phoenix-from-the-ashes/>; <https://guidetoiceland.is/connect-with-locals/regina/saenautasel-turf-house-i-the-highlands-of-iceland-2>.



Figura 1 Il casale di Sænautasel, ca. 1925-30.
© Þjóðminjasafn Íslands (National Museum of Iceland)

smo letterario in Islanda, dove solitamente si preferisce proporre la fruizione di una natura ‘incontaminata’ più della conoscenza di prodotti umani e letterari.

In tutto il romanzo è facile leggere una sostanziale identità tra il casale di Sænautasel e la casa di Bjartur di Sumarhús:

öll músahreiddin í gömlum tættunum hafa verið upprætt og það er búið að byggja nýjan bæ. Það er bær Bjarts í Sumarhúsum. Grjót var borið, snydda stúngin, torf rist, viður sóttur, hlaðnir veggir, gerð grind, reistar sperrur, feldur borðviður í skarsúð, þyrfð þekja, múruð innan maskína, settur á strompur, – og þarna stendur bærinn einsog partur af náttúrunni. (Halldór Laxness 1999, 23)

tutte le tane dei topi nelle vecchie rovine sono state divelte ed è sorta una nuova fattoria. È la fattoria di Bjartur di Sumarhús. Le pietre sono state disposte, le falde di terra assolate, la torba tagliata, il legname raccolto, le mura innalzate, l'intelaiatura assemblata, le travi issate, incastrate le assi del tetto, coperti d'erba gli spioventi, murata la stufa, fissata la canna fumaria – ed ecco il casale ergersi come fosse parte della natura. (Halldór Laxness 2004, 28)

2.1 La casa di torba: un'estetica ideologica

Le fattorie in torba, parzialmente ipogee, si integrano e si armonizzano nel paesaggio islandese perpetuando un'estetica e un'identità che non sfugge nemmeno a chi, come Laxness, vive nella capitale, dove le abitazioni di questo tipo sono bandite dal 1894.⁵ Per comprendere la posizione di Laxness al riguardo occorre ricercare tra le fonti esterne al romanzo, in particolare tra gli articoli di giornale nei quali l'autore esprime vivacemente le proprie opinioni negli anni in cui dava forma a *Sjálfstætt fólk*. Se ne citano qui alcuni passaggi significativi:

En náttúra Íslands gaf torfbænum gamla svip sinn, og einmitt í torfbænum er vísirinn fólgin til þjóðlegrar húsgerðarlistar íslenskrar, hvenær sem vjer eignumst byggingarmeistara nógu snjallan til að leysa úr læðingi þá fegurð sem í honum er falin. (Halldór Laxness 1925, 4)

Ma la natura islandese ha fornito alle case di torba il loro antico sembiante, e appunto nelle case di torba si cela il germe di un'architettura edilizia nazionale islandese, quando avremo costruttori sufficientemente ingegnosi per liberare la bellezza in esse contenuta.

Íslenzki torfbærinn forni var menningartákn frumþjóðar, – hann var afsprengi ósnortinnar sveitasálar, er semur hætti sína af ósjálfráðri, upprunalegri nauðsyn og í einskonar urtrænum (pflanzenhaft) dvala að skilyrðum landlagsins. (Halldór Laxness 1928, 326)

L'antica casa islandese di torba era il simbolo culturale di un popolo primitivo – era il prodotto di un'anima rurale incontaminata, che si adatta alle proprie consuetudini per una sorta di primigenia esigenza involontaria, come una dimora vegetale (*pflanzenhaft*), alle condizioni del paesaggio.

È interessante notare l'utilizzo del termine tedesco *planzenhaft*, con cui Laxness rimanda alla retorica germanica della *Heimat*. Non è un caso: fin dall'inizio del Novecento anche nel continente la costruzione in torba islandese è oggetto di un interesse specifico, in particolare da parte di studiosi tedeschi che ricercano le origini di una cultura nordica primigenia (Henningsen, Klein 1997; Zernack 2011). Un esempio tra tutti è il volume di Karl Gustav Stephani, *Der älteste*

⁵ *Lög um breytingu á opnu brjefi 29. maí 1839, um byggingarnefnd í Reykjavík*, 36-9. Íslandssafn, Stjórnartíðindi fyrir Ísland 1894. A-deild. Reykjavík: Landsbókasafn Íslands (Emendamento della lettera aperta del 29 maggio 1839 riguardante il comitato edilizio di Reykjavík).

deutsche Wohnbau und seine Einrichtung (La più antica struttura residenziale germanica e i suoi mobili) del 1902, che a sua volta influenzerà opere successive come la tesi di laurea di Edwin Sacher, dal titolo *Die aus Grassoden und Holz gebauten Höfe und Kirchen in Island* (Gli edifici e le chiese costruiti in torba e legno in Islanda) del 1938.

L'idea di una casa naturale è riproposta anche molti anni più tardi nel romanzo *Kristnihald undir jökli* (Sotto il ghiacciaio):

Þetta er rángalahús samsett úr mörgum einíngum; [...] þeir fjarlægustu grónir samanvið græna hóla í túninu; þessi húsa-gerðarlist, hver kofinn útúr öðrum, var eitthvað í ætt við æxlun kóralla; eða kaktuss. (Halldór Laxness 1998, 21)

È una casa labirinto, composta di molti elementi; [...] le più lontane si confondono con i dossi erbosi del prato; quest'architettura, in cui ogni capanna ne genera un'altra, ricorda un po' la propagazione dei coralli o dei cactus. (Halldór Laxness 2011, 24)

Il discorso, tuttavia, è ben più ampio e non si ferma a una valutazione estetica. Pur essendo indubbiamente affascinato da questo modello architettonico, il giovane Laxness è spietato nel metterne a nudo le difficoltà abitative e la mortificazione che comporta un'esistenza di questo tipo. Chiunque abbia letto *Gente indipendente* si sarà fatto un'idea ben poco idilliaca della vita nel casale di Sumarhús, di cui Laxness non risparmia gli aspetti negativi; anzi, proprio lo svelamento delle reali condizioni abitative nei casali degli altipiani fu uno dei motivi di maggiore critica al romanzo, perché andava a colpire nel profondo la dignità della classe contadina islandese. La casa di torba incarna nel romanzo tutto ciò che è antimoderno: è un'abitazione priva di luce, senza una buona circolazione d'aria, è sporca e antigienica e costringe a convivere con il bestiame per alcuni mesi all'anno.

A partire già dalla seconda metà dell'Ottocento, in parallelo alla definizione di un movimento indipendentista che promuoveva una radicale trasformazione della società volta all'affrancamento dal dominio della Danimarca (Gunnar Karlsson 2000; Guðmundur Hálfðanarson 2001), le case di torba diventano il simbolo nefasto di un passato di arretratezza; sono definite *hið versta krabbamein fyrir Ísland* (il peggior cancro per l'Islanda; Jón Hjaltalín 1872, 32) e diventano a tutti gli effetti protagonisti di un pensiero modernizzatore di stampo coloniale (Sigurjón Baldur Hafsteinsson 2019).

Poco più che ventenne, Laxness aveva già a cuore le condizioni di vita degli islandesi e ambiva ad affrancare il suo paese da una secolare arretratezza: come un moderno opinionista, si esprimeva regolarmente sugli organi di stampa su qualsiasi aspetto riguardasse la vita dei suoi connazionali, dagli usi e costumi all'abbigliamento, dall'igiene alle condizioni abitative, nel tentativo di risvegliare le coscienze,

valorizzare le istanze identitarie e stimolare un percorso verso la modernità. Laxness inoltre era particolarmente vicino alla generazione di giovani architetti islandesi che si erano interessati all'architettura moderna, soprattutto a partire dai primi anni Trenta, importando il linguaggio architettonico del movimento mediato dalle sperimentazioni in Germania e in Svezia. Nel 1939, lo scrittore è tra gli autori del volume *Húsakostur og híbýlaprýði* (Alloggi e decoro delle abitazioni) una raccolta di testi programmatici che intendeva introdurre l'architettura moderna al pubblico islandese (Hörður Bjarnason et al. 1939; Seelow 2011, 221-5). Nel proprio saggio, intitolato «Sálarfegurð í manabústöðum» (Bellezza intrinseca delle dimore), Laxness si interroga proprio sull'abbandono delle case in torba, fenomeno interpretato come il declino della cultura rurale e contadina, e critica ferocemente i tentativi dell'architettura contemporanea islandese nel cercare di trovare un'identità altra rispetto alla tradizione vernacolare.

3 ***Steinsteypa*: costruire l'Islanda moderna**

Tra gli argomenti che Laxness promuove e osserva criticamente nei propri saggi architettonici c'è un fenomeno nuovo e di recente importazione dall'Europa: la costruzione in calcestruzzo (in islandese noto come *steinsteypa*, letteralmente 'pietra colata'), che giunge in Islanda grazie a sporadici cantieri e sperimentazioni a opera di costruttori e architetti danesi attivi sull'isola nella seconda metà dell'Ottocento (Lýður Björnsson 1990; Nannini 2024).⁶ Durante i primi decenni del Novecento, le costruzioni in calcestruzzo diventano rapidamente il simbolo di modernità e una promessa di un'esistenza migliore, vissuta in case più luminose, riscaldate e salubri. La questione igienica è fondamentale: non a caso uno dei sostenitori dell'uso del calcestruzzo è un medico, Guðmundur Hannesson (1866-1946), che promuove questo genere di costruzione moderna sia in città che in campagna (Guðmundur Hannesson 1916; 1919b). A differenza della costruzione in torba, che è organica, umida e fragile, il calcestruzzo è promosso come un materiale solido e duraturo nel tempo, in grado di resistere all'umidità e ai terremoti. Le sue proprietà sono messe alla prova nel rigido clima locale e le nuove costruzioni rurali in calcestruzzo sono oggetto di studi da parte della prima generazione di ingegneri islandesi (Jón Þorláksson 1911).

Ciononostante, anche il calcestruzzo divide l'opinione pubblica: se costruite male, le case in cemento sono umide, malsane e brutte. Nell'Islanda di inizio Novecento mancano esperti nel settore: con pochi

⁶ Per semplicità, nell'articolo si utilizzano indifferentemente i termini 'calcestruzzo' e 'cemento', anche se dal punto di vista tecnico si tratta di materiali differenti, essendo il cemento un legante e il calcestruzzo un conglomerato a base di cemento, acqua e aggregati.

ingegneri e quasi nessun architetto, i cantieri – soprattutto nelle campagne – sono di complessa gestione. Lo stesso Guðmundur Hannesson pubblica una guida alla costruzione in calcestruzzo indirizzata sia ai professionisti sia ‘alla gente comune’, proprio nel tentativo di fornire un’educazione tecnica per l’utilizzo di questo nuovo materiale (Guðmundur Hannesson 1921). Scrive così Guðmundur Hannesson:

Ef bændum væri kennd steinsteypa, og kennarinn væri starfi sínu vaxinn, þá myndi það stórum bæta úr byggingavandkvæðunum. (Guðmundur Hannesson 1919a, 240-1)

Se ai contadini si insegnasse il cemento, e l’insegnante fosse abile nel proprio lavoro, migliorerebbero considerevolmente le problematiche edilizie.

Pochi anni più tardi gli fanno eco le parole di Guðjón Samúelsson (1887-1950), primo islandese a laurearsi in architettura e nominato Architetto di Stato nel 1919:

Mörgum mannum er það því miður ekki ljóst, að steinsteypa er vandasamt verk, og af vanþekkingu í þessu efni hef ég sjeð mörg sorgleg dæmi; sjerstaklega ber mjög oft á þessu til sveita og í smákaupstöðum úti um land, þar sem ekki er völ af sjerfróðum mönnum. (Guðjón Samúelsson 1923, 2)

A molti purtroppo non è chiaro che usare il cemento è un lavoro complicato, e per la scarsa conoscenza in materia ho visto molti esempi tristi; in particolare, se ne trovano assai spesso testimonianze nelle campagne e nei piccoli centri costieri in tutto il paese, dove non v’è scelta di uomini specializzati.

Negli anni in cui Laxness scrive *Sjálfstætt fólk*, il punto focale dell’attenzione edilizia sono infatti le campagne, che diventano il target di strategie politiche ben precise, promosse *in primis* dal partito conservatore Framsóknarflokkurinn, guidato dal politico Jónas Jónsson frá Hríflu (1885-1968), che s’interessa al miglioramento delle condizioni abitative nelle campagne al fine di guadagnarsi la fiducia della classe contadina e al tempo stesso tenerla lontana dalla città (Gunnar Karlsson 2000, 302-8; Helgi Skúli Kjartansson 2002, 124-30). Tra queste strategie vi è un programma edilizio per le costruzioni rurali che diventerà molto popolare nei decenni successivi e che Laxness registra con lucidità e ironia nelle pagine di *Gente indipendente*.

3.1 Cemento e sussidi per la nuova fattoria di Bjartur

Nella seconda parte del secondo libro, dal titolo «Anni prosperi», emerge l'interesse di Laxness per un fenomeno contemporaneo al momento della stesura del manoscritto, che l'autore retrodata nella narrazione alla fine degli anni Dieci.⁷ Laxness descrive infatti l'apertura di un ufficio tecnico finanziato dalla Búnaðarbankinn Íslands (Banca rurale d'Islanda), fondato nel 1928 e in seguito noto come Teiknistofa landbúnaðarins (Ufficio tecnico dell'agricoltura). L'ufficio, diretto inizialmente dal costruttore Jóhann Franklin Kristjánsson (1885-1952) e in seguito dall'architetto Þórir Baldvinsson (1901-1986), aveva il compito di fornire gratuitamente progetti per case di campagna e fattorie da realizzarsi in calcestruzzo, legno e cemento armato, finanziati attraverso i sussidi statali garantiti dalla banca stessa (Nannini 2023, 70-92) [fig. 2].

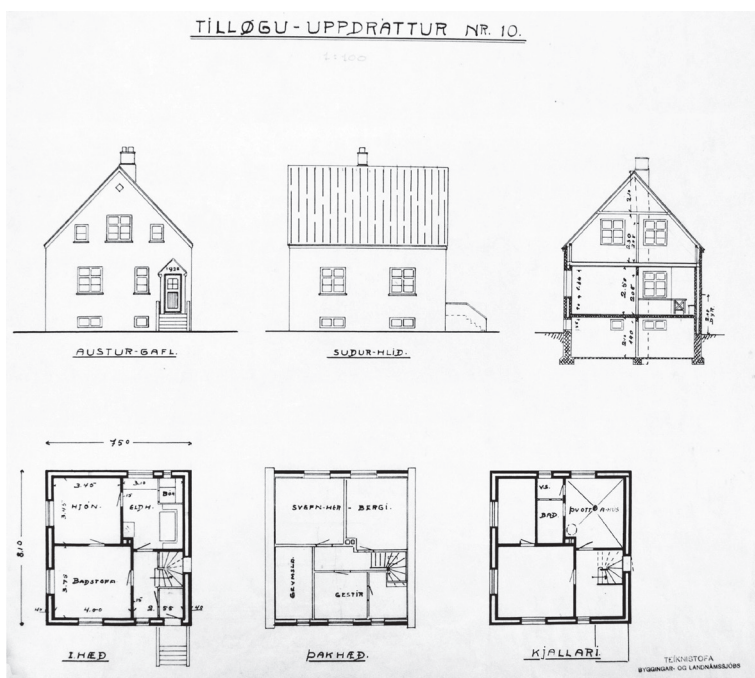


Figura 2 Progetto numero 10, 1929-30. Byggingastofnun landbúnaðarins. Teikningar, BB/1, Teiknistofa bygginga- og landnámsjóðs. Reykjavík: Þjóðskjalasafn Íslands

7 Non sorprende che Laxness abbia inserito istanze contemporanee in un romanzo la cui *timeline* va dal 1899 al 1920, circa. Uno dei critici scrisse «Tímasetning atburðanna er líka mjög hæpin. [...] Þannig ruglar höfundurinn okkur, bæði í tíma og rúmi, svo að við missum allra átta» (Kristinn E. Andrésson 1936, 183; Anche la cronologia degli eventi è molto incerta. [...] L'autore ci confonde, nel tempo e nello spazio, fino a farci perdere l'orientamento).

Laxness, infatti, scrive che

Lánadeild til sveitabígginga var sett á stofn í sambandi við Þjóðbankann. [...] stóðu bændum hér laung lán til bóða með lágum vöxtum og lítlum afborgunum, en aðeins til að byggja vönduð nýttiskuhús á bænum sínum. (Halldór Laxness 1999, 299)

Il dipartimento per i prestiti all'edilizia rurale fu istituito in connessione con la Banca Nazionale [...] qui i contadini potevano ottenere mutui a lungo termine a basso tasso d'interesse e con piccoli rimborsi, ma solo per costruire sui loro terreni case ben fatte e all'ultima moda. (Halldór Laxness 2004, 607)

E continua:

reglugerð lánadeildarinnar heimtaði tvöfalda veggj úr járnbentri steinsteypu, krossvið í þiljunum og línóleum á gólfum, vatnsleiðslu, sorpræsi, miðstöðvarhitun og helst rafmagn; aðeins fullkomnustu fyrstaflokks hús komu til álita, því reynsla hafði sýnt, að það er hættulegt í bráð og leingð að byggja ódýr hús, illa vönduð. (Halldór Laxness 1999, 299)

il regolamento del mutuo richiedeva mura doppie di cemento armato, legname laminato per il rivestimento del tetto e linoleum sui pavimenti, tubature per l'acqua, scarichi, riscaldamento centrale e soprattutto illuminazione elettrica; solo case perfette di ottima qualità venivano prese in considerazione, perché l'esperienza aveva dimostrato che alla lunga era rischioso costruire case da poco e malfatte. (Halldór Laxness 2004, 607)

Per quanto il fenomeno possa apparire marginale e di difficile comprensione al lettore contemporaneo, non sorprende che Laxness registri con occhio acuto il concretizzarsi dei progetti dell'Ufficio tecnico nelle campagne. Si tratta, infatti, di un programma di grande portata, che modifica in modo sostanziale l'ambiente costruito islandese tra gli anni Trenta e Sessanta e porta alla costruzione di migliaia di edifici in tutta l'isola, costruiti secondo i modelli dell'Ufficio tecnico (Steingrímur Steinþórsson 1942; Ólafur Jóhann Engilbertsson 2021) [fig. 3].



Figura 3 Casa rurale ad Arnarstapi, penisola di Snæfellsnes, anni Trenta-Quaranta.
Foto di Sofia Nannini, 2019

Laxness osserva questo fenomeno con attenzione e ironia, quando illustra il progetto del facoltoso figlio dell'ufficiale distrettuale:

Svo kom uppúr dúrnum að húsið hans var orðið fúið, og hann tók stórlán hjá deildinni til byggingarlána í sveitum, og bygði samkvæmt reglugerð deildarinnar vandað fyrstaflokks stórhýsi, kjallari, tvær hæðir og sú þriðja undir burst, alt úr járnbentri steinsteypu með tvöföldum veggjum, þiljað með krussfíner, gólfín lögð með línóleum, baðherbergi handa frúnni, miðstöðvarhitun, heitt og kalt vatn, rafmagnsljós. (Halldór Laxness 1999, 299-300)

Poi venne fuori che la sua casa stava marcendo, così prese un congruo prestito dal dipartimento per l'edilizia rurale e costruì secondo il regolamento dipartimentale una grande casa di prima qualità, con un seminterrato, due piani e il terzo mansardato, tutto di cemento armato con mura doppie, col tetto rivestito di legno laminato, i pavimenti col linoleum, una stanza da bagno per la Madama, il riscaldamento centrale, acqua fredda e calda, l'illuminazione elettrica. (Halldór Laxness 2004, 607)

In *Gente indipendente* Laxness si fa portavoce dello shock culturale che investe la classe contadina islandese di fronte alla costruzione moderna nelle campagne. È interessante notare come il cantiere stesso diventi un luogo degno di rappresentazione letteraria, poiché punto di incontro delle politiche economiche e edilizie, e probabilmente centro

nevralgico della nuova società contadina islandese in corso di trasformazione. Laxness descrive le operazioni di cantiere con precisione, dimostrando una discreta conoscenza della terminologia tecnica:

Það var grafið fyrir grunni utaní bæarhólnum, rétt fyrir sunnan gamla bæinn, og síðan komu steypumenn og smiðir og byrjuðu að steypa kjallarann, og það var dýrindis kjallari, svo gerðu þeir hlé í viku og tóku síðan til óspiltra málanna við millumhæðina, þar áttu að vera fjórar stofur og eldhús. Já nú vantaði sannarlega börn, lítil og nýungagjörn, til að gleðjast á bænum, einsog hér á árunum þegar ærhúsið var byggt, því nú var mikið um að vera, ilmur af tré og steinsteypu, hamarshögg og hrærsluglamur, fjöldi verkamanna, vagnar og hestar, sandur og mól. Á þessum tíma var enn ekki til komið með tvöfalda veggj og járnþenta steypu, einfaldir veggir voru látnir duga, en þeir voru hafðir þykkir. (Halldór Laxness 1999, 269)

Furono scavate le fondamenta sul poggio della fattoria, proprio a sud rispetto al vecchio casale, dopodiché arrivarono muratori e carpentieri a murare la cantina, che era davvero una signora cantina; poi fecero una pausa di una settimana dopodiché si misero di gran lena a lavorare sul pianterreno dove erano state previste quattro stanze e una cucina. Sì, adesso mancavano i bambini, piccoli e avidi di novità, per rallegrare la fattoria, come anni prima quando era stato costruito l'ovile, perché adesso c'era un gran daffare, odore di legno e di cemento, colpi di martello e stridio di betoniera, un gran numero di operai, barrocci e cavalli, sabbia e ghiaia. A quei tempi non si parlava ancora di muri doppi e di cemento armato, si facevano bastare i muri scempi, ma li facevano massicci. (Halldór Laxness 2004, 582)

Quando Laxness parla di «muri doppi e di cemento armato», dimostra di essere aggiornato sul dibattito in corso tra gli esperti di edilizia: è proprio grazie ai progetti dell'Ufficio tecnico che le costruzioni in calcestruzzo iniziano a dotarsi di muri doppi – ovvero maggiormente isolanti, grazie alla presenza di un'intercapedine riempita da uno strato di torba o altro materiale organico – e di strutture portanti in calcestruzzo rinforzato con armature (Teiknistofa Landbúnaðarins 1938).

Nonostante i progetti dei tecnici, la maggior parte delle nuove costruzioni rurali sono tuttavia eseguite da maestranze non specializzate e i risultati non sono soddisfacenti. Ma è soprattutto l'estetica di questa nuova architettura che Laxness critica, attraverso i pensieri di Ásta Sóllilja, la 'figlia' di Bjartur:

Hún gekk um kvöldið með börn sín niðurmeð læknum og horfði undrandi á þetta ljóta hús með skorpum hornum, fjalaforum eftir steypumót, sementsslettur á rúðunum, en aðrar brotnar, og moldargryfju í kríng. Þetta nývirki minti á rúst af byggingu sem hefði verið skotin í stríðinu. Þar var höllin sem hann hafði bygt í þeim draumi að hún kæmi. Einnig hana hafði eitt sinn dreymt hjart hús á grænni grund við sjóinn. Nú saknaði hún aðeins lítla bæarins í Sumarhúsum, með sínum afsleppu línun og hugþekku hlutföllum, þar sem hún hafði lifað sínar helgustu þjóningar; sína dýrmætustu eftirvæntingar. (Halldór Laxness 1999, 334-5)

Quella sera andò giù verso il ruscello e osservò meravigliata quella brutta casa con gli angoli vivi, le impronte delle assi sul cemento, gli schizzi di malta sui vetri delle finestre, alcuni rotti, e gli scavi nel terreno tutto intorno. Questa nuova costruzione ricordava le rovine di un edificio bombardato in guerra. Quello era il palazzo che lui aveva costruito nel sogno del suo ritorno. Anche lei una volta aveva sognato una casa luminosa sulla pianura verde vicino al mare. Adesso sentiva solo la mancanza del piccolo casale di Sumarhús, con le sue linee morbide e le sue proporzioni aggraziate, dove aveva vissuto le sue sofferenze più sacre; le sue speranze più preziose. (Halldór Laxness 2004, 637)

Laxness registra così un fenomeno interessante: da un lato le politiche di sussidi e prestiti avevano permesso a tanti contadini la costruzione di una casa moderna, dall'altro questi nuovi edifici non erano del tutto benvenuti nelle campagne, poiché in grande contrasto col patrimonio tradizionale e visivamente troppo impattanti per chi aveva sempre vissuto in armonia con l'ambiente naturale. Alla fine, la nuova casa di Bjartur non è che un *gapandi steinbákn* (un mostro di cemento a fauci spalancate, Halldór Laxness 1999, 277; 2004, 589), immaginabile grazie a molte fotografie dell'epoca che ritraggono gli stessi cantieri a cui Laxness si riferisce [fig. 4].



Figura 4 Fattoria in costruzione a Fornihvammur, 1927-30. © Þjóðminjasafn Íslands (National Museum of Iceland). Foto di Geir Geirsson Zoëga

4 Conclusioni: ambivalenza tra tradizione e modernità

Nei capitoli conclusivi di *Gente indipendente* Laxness racconta la difficile convivenza di due modi opposti di costruire e abitare la terra: uno attraverso la torba, antimoderna e fragile, ma locale e intrisa di conoscenze millenarie, che da sempre ogni famiglia ha costruito da sé; uno attraverso il calcestruzzo, più duraturo e igienico, ma anche estraneo al contesto, e soprattutto complesso da gestire senza specifiche competenze tecniche. Come sintetizzò uno dei critici del romanzo,

steinhús Bjarts er kalt, rakt og illa bygt, verra en gamla torfbaðstofan. (Sveinn Sigurðsson 1936, 95)

la casa di cemento di Bjartur è fredda, umida e costruita male, peggio della vecchia *baðstofa* di torba.

Senza un contesto adeguato risulta difficile comprendere quale sia la posizione dell'autore, che nelle pagine del romanzo presenta le due alternative come entrambe fallimentari.

In modo più o meno consapevole, nelle parole di Laxness emerge in filigrana un tema chiave per l'Islanda degli anni Trenta, a un passo dall'indipendenza che sarà dichiarata nel 1944, ovvero la centralità della questione architettonica per un paese che sta cercando di aprirsi alla modernità e teme di dimenticare la propria storia. Laxness, e con lui Bjartur, non hanno risposte nette a riguardo, e le vicende del libro lasciano aperto il tema della costruzione, che si

perde quindi come una sottotrama meno rilevante di altri fenomeni descritti all'interno del testo – come l'emigrazione in America o l'arrivo delle cooperative.

Cosa rimane degli eventi narrati da Laxness attraverso gli occhi di Bjartur e Ásta Sóllilja? Se le case di torba abbandonate non lasciano tracce e scompaiono nel terreno, oggi buona parte delle case rurali progettate dall'Ufficio tecnico sono diventate rovine nel paesaggio agricolo islandese (Gísli Sverrir Árnason, Sigbjörn Kjartansson 2011-14) [fig. 5].



Figura 5 Fattoria abbandonata di Viðborðssel, Sveitarfélagið Hornafjörður.
Foto di Sofia Nannini, 2016

A circa cento anni di distanza, la dicotomia che Laxness ha tentato di esprimere in *Sjálfstætt fólk* è ancora attuale. Da un lato, l'Islanda è una repubblica fondata sul cemento, dove tutto è costruito grazie alle potenzialità tecniche di questo materiale. Al tempo stesso, dopo decenni di abbandono, le case di torba sono oggi musealizzate, studiate e conservate, proprio perché portatrici di messaggi identitari per la storia della nazione (Hjörleifur Stefánsson 2013; Sigurjón Baldur Hafsteinsson, Marta Guðrún Jóhannesdóttir 2024). L'ambivalente posizione di Laxness e dei suoi personaggi, che oscilla tra l'esaltazione dell'estetica veicolata dalla torba e la necessità di far progredire tecnicamente l'Islanda attraverso i materiali moderni, è ancora viva nel dibattito pubblico dell'isola, e per questo motivo le pagine di *Sjálfstætt fólk* risultano ancora quanto mai attuali.

Bibliografia

- Gísli Sverrir Árnason; Sigbjörn Kjartansson (útg.) (2011-14). *Eyðibýli á Íslandi*, bd. 1-5. Reykjavík: Eyðibýli-áhúgamannafélag.
- Guðjón Samúelsson (1923). «Steinsteypa». *Lögrétta*, 26, 28. maí, 2.
- Guðmundur Hannesson (1916). *Um skipulag bæja*. Reykjavík: Háskóli Íslands.
- Guðmundur Hannesson (1919a). «Brot úr ferðasögu». *Búnaðarrit*, 4, desember, 240-1.
- Guðmundur Hannesson (1919b). *Skipulag sveitabæja*. Reykjavík: Þorsteinn Gíslason.
- Guðmundur Hannesson (1921). *Steinsteypa. Leiðarvísir fyrir alþýðu og viðvanninga*. Reykjavík: Iðnfræðafjelag Íslands.
- Guðmundur Hálfðanarson (2001). *Íslenska þjóðríkið: uppruni og endimörk*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag.
- Gunnar Karlsson (2000). *The History of Iceland*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hallberg, P. (1955). «Heiðin: fyrsta uppkastið að skáldsögunni *Sjálfstætt fólk*». *Tímarit Máls og menningar*, 16(3), 280-323.
- Halldór Laxness (1925). «Af íslensku menningarástandi». *Vörður*, 29, 11. júlí, 4.
- Halldór Laxness (1927). «Raflýsing sveitanna». *Alþýðublaðið*, 56-75, 8.-30. mars.
- Halldór Laxness (1928). «Um þrífnað á Íslandi». *Iðunn*, 4, 10. október, 326.
- Halldór Laxness (1939). «Sálarfegurð í mannabústöðum». Hörður Bjarnarson et al. (útg.), *Húsakostur og híbýlapríði*. Reykjavík: Mál og menning, 115-21.
- Halldór Laxness (1962). «Ferðasaga að austan». *Tímarit Máls og menningar*, 23(2), 132-40.
- Halldór Laxness (1998). *Kristnihald undir jökli*. Reykjavík: Vaka-Helgafell.
- Halldór Laxness (1999). *Sjálfstætt fólk*. Reykjavík: Vaka-Helgafell.
- Halldór Laxness (2004). *Gente indipendente*. Trad. di S. Cosimini. Milano: Iperborea. Trad. di: *Sjálfstætt fólk*. Reykjavík: E.P. Briem, 1934-35.
- Halldór Laxness (2011). *Sotto il ghiacciaio*. Trad. di A. Storti. Milano: Iperborea. Trad. di: *Kristnihald undir jökli*. Reykjavík: Helgafell, 1968.
- Helgi Skúli Kjartansson (2002). *Ísland á 20 öld*. Reykjavík: Sögufélag.
- Henningsen, B.; Klein, J. (Hrsgg.) (1997). *Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland, 1800-1914*. Berlin: Jovis.
- Hjörleifur Stefánsson (2013). *Af jörðu. Íslensk torfhús*. Reykjavík: Crymogea.
- Hörður Bjarnarson et al. (útg.) (1939). *Húsakostur og híbýlapríði*. Reykjavík: Mál og menning, 115-21.
- Jón Hjaltalín (1872). «Um híbýli manna». *Heilbrigðis-tíðindi*, 2(11-12), 32.
- Jón Þorláksson (1911). «Hvernig reynast steinsteypuhúsin?». *Búnaðarrit*, 25(1), 207-27.
- Kristinn E. Andrésson (1936). «Bækur. Halldór Kiljan Laxness: *Sjálfstætt fólk. Hetjusa-ga. I-II*». *Iðunn: nýr flokkur*, 1. janúar 1936, 182-9.
- Lýður Björnsson (1990). *Steypa lögð og steinsmíð rís. Sagt frá mannvirkjum úr steini og steypu*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag.
- Nannini, S. (2023). *Icelandic Farmhouses. Landscape, Identity, and Construction (1790-1945)*. Firenze: Firenze University Press.
<https://doi.org/10.36253/979-12-215-0084-4>
- Nannini, S. (2024). *The Icelandic Concrete Saga. Architecture and Construction (1847-1958)*. Berlin: Jovis.
<https://doi.org/10.1515/9783986120719>
- Ólafur Jóhann Engilbertsson (útg.) (2021). *Þórir Baldvinsson arkitekt*. Reykjavík: Sögumiðlun.

- Seelow, A.M. (2011). *Die moderne Architektur in Island in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Transferprozesse zwischen Adaption und Eigenständigkeit*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Sigurjón Baldur Hafsteinsson (2019). «'Icelandic Putridity': Colonial Thought and Icelandic Architectural Heritage». *Scandinavian Studies*, 91(1-2), 53-73.
<https://doi.org/10.3368/sca.91.1-2.0053>
- Sigurjón Baldur Hafsteinsson; Marta Guðrún Jóhannesdóttir (2024). «'Dirt Hovels' and Cultural Heritage: The Eradication and Inheritance of the Icelandic Turf House». *Vernacular Architecture*, 54(1), 70-87.
<https://doi.org/10.1080/03055477.2024.2308598>
- Steingrímur Steinþórsson (1942). «Byggingarmál alþýðu». *Félagsmál á Íslandi*. Reykjavík: Félagsmálaráðuneytið, 257-89.
- Sveinn Sigurðsson (1936). «Ritsjá. Halldór K. Laxness, *Sjálfstætt fólk II*. Reykjavík 1935 (E.P. Briem)». *Eimreiðin*, 1. janúar, 94-7.
- Teiknistofa Landbúnaðarins. (1938). *Steinhús. Nokkrar reglur um gerð steinhúsa í sveitum*. Reykjavík: Ríkisprentsmiðjan Gutenberg.
- Zernack, J. (2011). «Old Norse-Icelandic Literature and German Culture». Sumarliði R. Ísleifsson; Chartier, D. (eds), *Iceland and Images of the North*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 157-86.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv18pgjb2.10>

1793. Realismo distopico nella Stoccolma di Niklas Natt och Dag

Emilio Calvani

Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma, Italia

Abstract During the twenty-first century, dystopia has occupied a dominant position in the literary market. Nowadays ‘dystopia’ almost automatically compels readers to project their mind towards inscrutable futures. Such a connection may risk weakening its essential focus on the pressing issues that frame contemporary times. Niklas Natt och Dag’s debut novel, *1793*, can be seen as a text that redefines dystopia as a space capable of exploring not only future worlds, but also those that belong in the past. Combining features of crime fiction and the historical novel, my claim is that *1793* displays eighteenth-century Stockholm as a dystopic setting. The purpose of this paper is therefore to test the hypothesis that the concept of dystopia can be used as a theoretical framework to study events and places from the past, not only catastrophic scenarios from the future.

Keywords Swedish Crime Fiction. Dystopia. Architecture. Eighteenth-century Sweden. Stockholm.

Sommario 1 Introduzione: nuovi orizzonti distopici? – 2 Distopia come nucleo narrativo nel *Nordic Noir*. – 3 Elementi architettonici. – 3.1 Lago Fatburen. – 3.2 Indebetouska Huset. – 3.3 Locande. – 3.4 La prigione di Långholmen. – 4 Conclusioni.



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-11-08
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Calvani | 4.0

Citation Calvani, E. (2025). “1793. Realismo distopico nella Stoccolma di Niklas Natt och Dag”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 171-186.

1 Introduzione: nuovi orizzonti distopici?

Nel corso del XX e del XXI secolo, la letteratura distopica ha rappresentato un genere narrativo efficace per porre il pubblico di fronte ai risvolti catastrofici che incombono all'orizzonte dell'umanità. Consacrata nella forma del romanzo verso la fine del XIX secolo, la distopia ha mantenuto nel tempo il preciso obiettivo di mostrare scenari futuri e orrorifici, con lo scopo di proporre riflessioni

sugli spunti politici e sociali del presente e su come si sia arrivati a un determinato punto, spesso di rottura e di crisi rispetto al passato. (Polatti 2023, 205)

Questa immagine costituisce certamente l'aspetto più evidente che corrisponde all'idea attuale del concetto di distopia, ovvero sia l'immediata associazione semantica con realtà future che rappresentano una delle tante possibili ramificazioni in cui si dirige il cammino dell'umanità. Nell'adottare questa prospettiva, come afferma Jean-Pierre Dupuy, la cultura occidentale si dimostra assuefatta all'inevitabilità del progresso scientifico e capitalistico, cristallizzando l'idea di tempo nell'immagine di una linea destinata a scorrere sempre in un'unica direzione, i cui possibili scenari futuri includono diversi prospetti catastrofici.¹ Sebbene lo scopo stesso della fiction distopica sia proprio quello di riportare nella prospettiva del presente una realtà futura e indesiderabile,² il radicale aumento di questa tipologia di prodotto rischia forse di appiattire il portato critico che da sempre caratterizza tale genere. Data la popolarità riscontrata da questo genere tra diverse fasce di lettori, il mercato letterario ha enormemente implementato questo tipo di prodotto negli ultimi anni.³ Sempre più frequente, inoltre, pare essere la tendenza a mischiare l'elemento

¹ Dupuy propone, al contrario, una metafisica del 'catastrofismo illuminato'. Nonostante le innovazioni tecnologiche e la ricerca scientifica siano in grado di confermare l'imminenza di certi scenari indesiderabili, l'«incertezza» provocata dalla mera 'possibilità' di una catastrofe futura non ne permetterebbe, secondo il filosofo francese, una corretta prevenzione. Necessaria sarebbe a tal fine, prosegue Dupuy, una prospettiva opposta a una metafisica del tempo lineare, che osservi in retrospettione l'eventuale evento catastrofico come se fosse già avvenuto, in una sorta di *loop* continuo (Dupuy 2002; 2005; 2012).

² Da questo punto di vista, porre sotto scrutinio il presente attraverso l'analisi di un futuro catastrofico, ovvero la possibilità di «[b]uilding on anticipation», costituisce sicuramente un esercizio critico assai utile (Claisse, Delvenne 2015, 155).

³ «2017 may be remembered as the most dystopian year in recent times: from fiction to politics, the rediscovery of Margaret Wood's [*sic*] *The Handmaid's Tale* through television, or the need to categorize historically the new presidency of the United States, utopia's opposite has often been invoked. In popular culture, this trend culminated in the highly promoted release of *Blade Runner 2049*, the sequel to Ridley Scott's celebrated 1982 science fiction movie that had already visualized an out-of-scale architecture

distopico al genere fantascientifico, ponendo così al centro l'oppressione dell'umanità in un futuro di fantasia non meglio definito, e molto spesso talmente lontano da apparire inverosimile.⁴ Ciò può condurre a situazioni non necessariamente chiare. Il rischio potrebbe essere quello di assottigliare eccessivamente il portato critico con cui il genere distopico racconta il mondo reale in nome di una mercificazione eccessiva del prodotto stesso 'distopia' (Baccolini 2020).

La narrativa distopica, d'altro canto, si è sempre distinta per una «forma radicalmente storica» (Muzzioli 2021, 26), dove 'storica' sottintende quello stretto rapporto che sussiste tra tale tipologia narrativa e la realtà temporale a cui si rivolge con il suo sguardo: presente, passata e futura. In altre parole, come afferma Castellin, questo tipo di narrativa ha la capacità di descrivere i contorni di una società del

'già e non ancora' [...] perché la distopia, seppur ambientata nel futuro, non avrebbe – e non potrebbe avere – alcun senso al di fuori del passato e del presente. (Castellin 2022, 71)

Distopia e realtà sono dunque più strettamente connesse di quanto non si potrebbe pensare.⁵ Ad esempio, in virtù degli scenari catastrofici che incombono sempre più vicini sull'orizzonte dell'umanità, Muzzioli asserisce che è sempre più arduo trovare un vero e proprio punto di disgiunzione tra l'elemento apocalittico tipico di questo filone letterario e le problematiche connesse al presente. Lo scenario

dove il clima è pessimo e si rischia la morte a ogni passo non è mica poi così lontano: non è altro che il nostro mondo di oggi. (Muzzioli 2007, 11)

Le opere distopiche rappresentano dunque un vero e proprio filtro concettuale attraverso cui osservare la realtà contemporanea mediando «fra passato, presente e futuro» (Castellin 2022, 71). Difatti, distopia e utopia costituiscono anche categorie utili per inquadrare le diverse fasi sociali che si sono susseguite nel corso della storia. La parola 'distopia' avrebbe infatti avuto origine nell'ambito di un discorso parlamentare tenuto nel 1898 da John Stuart Mill, il quale

prompting a paranoid search for individuality in a hyper-technological society of an imminent future» (Donetti 2019, 10).

⁴ Basti pensare alla celebre serie *Matrix* o ad altri bestseller di produzione americana come *Hunger Games*, *The Divergent Series*, *Maze Runner*, anch'essi trasposti in versione cinematografica in un secondo momento.

⁵ Come afferma Franco Muzzioli, è possibile parlare di una condizione paradossale legata al concetto di distopia, poiché: «essa parla di qualcosa che non esiste (potremmo affermare che non ha 'referente'), eppure è la previsione più verosimile che ci sia – la cosa più facile essendo che tutto vada male» (Muzzioli 2007, 20).

cercava di trovare una parola adatta a descrivere una realtà troppo orrenda perché potesse realizzarsi (Vieira 2010, 15-16). Come afferma Lyman Tower Sargent, quelle stesse dittature totalitariste che hanno definito il XX secolo erano nate dalla volontà di costruire una società perfetta, per poi trasformarsi nel loro esatto opposto:

every ideology contains a utopia, and the problem with utopia arises when it becomes a system of beliefs rather than what it is in almost all cases, a critique of the actual through imagining a better alternative. (2006, 12)

Se la capacità immaginativa di una comunità, infatti, tende a idealizzare la dimensione sociale in modo utopistico, ovverosia per come dovrebbe apparire e funzionare la società, il motivo è proprio, come affermava Muzzioli, perché le problematiche catastrofiche che incombono sull'uomo sono in realtà più attuali che mai (2007, 93). Secondo tale logica, dunque, distopia e utopia convivono nella medesima realtà, come elementi fondanti dello spazio sociale.⁶ Nella sua veste di luogo indesiderabile e terrificante, il distopico si dimostrerebbe per questo motivo un elemento cruciale per descrivere la storia di ogni società: uno specchio autentico del 'luogo', invece di una semplice ricollocazione di questo stesso in un 'non-luogo' immaginario.⁷

Alla luce di questo, che effetto scaturirebbe dall'inversione della linea temporale con cui solitamente le rappresentazioni letterarie distopiche parlano al lettore? A che tipo di distopia ci troveremmo di fronte se fosse collocata nel passato invece che nel futuro? Scopo di questo contributo è proporre una prospettiva alternativa e di più ampio respiro per il concetto di distopia, ampliandone gli orizzonti. 'Invertire' il senso temporale con cui la distopia generalmente lavora

⁶ La parola 'distopia', infatti, ha generalmente assunto l'accezione di un 'non-luogo', specchio di un vero e proprio rifiuto delle condizioni poste in essere nel presente (Ljungqvist 2001; Palmisano 2012). Da un punto di vista puramente etimologico, tuttavia, la questione si può aprire a diverse interpretazioni. Poiché il prefisso 'dis-', dal greco antico *δυσ-*, costituisce l'opposto della particella *εὖ*, che indica qualcosa di benefico e desiderabile, allora una parola come 'distopia' dovrebbe in primo luogo sottintendere l'immagine di un luogo indesiderabile e terrificante (Castellin 2022). A tal proposito, non è certo un caso che molti studiosi della distopia tengano sempre più in considerazione le modalità con cui le dimensioni di utopico, non-utopico e distopico tendono sempre di più a diluire il proprio portato critico nella narrativa, intersecandosi l'una con l'altra (Tower Sargent 1994; Moylan 2000; Baccolini 2004).

⁷ Anche da un punto di vista sociologico, il distopico assume effettivamente un elemento chiave della *Risikogesellschaft* 'società del rischio', concetto tramite cui Ulrich Beck evidenzia come le società moderne siano caratterizzate da una contraddizione fondamentale: da un lato, producono benessere e progresso attraverso lo sviluppo tecnologico, economico e sociale; dall'altro, generano anche rischi e minacce, il risultato di quegli stessi processi di sviluppo che portano al benessere, come l'industrializzazione, l'urbanizzazione e l'innovazione tecnologica (Beck 1986).

permetterebbe di leggerla come una parte fondamentale del passato e del presente, una realtà immanente, con cui siamo chiamati a convivere e combattere costantemente. Pur non essendoci diretti riscontri nella letteratura scientifica per una lettura del concetto di distopia in 'retrospezione', lo scopo di questo contributo è proporre e sostenere questa ipotesi, per quanto audace. Al fine di proporre questa riflessione, una fonte significativa può essere individuata nella letteratura gialla di produzione scandinava. Il contributo prenderà pertanto in esame il primo romanzo della serie *Bellman Noir* composta dallo scrittore svedese Niklas Natt och Dag. Il romanzo, intitolato *1793*, è ambientato proprio nella Stoccolma del 1793. La data è fortemente evocativa da un punto di vista storico. Nel marzo dell'anno precedente, infatti, il Re Gustavo III (1746-1792) venne assassinato, in una congiura organizzata da un gruppo di nobili, al Dramaten (Teatro Reale Drammatico), grande opera architettonica realizzata proprio per volere del monarca. Il romanzo segue le vicende di due personaggi, il procuratore malato di tisi Cecil Winge e il poliziotto Michael Cardell, un veterano della guerra contro la Russia (1788-90) scoppiata proprio durante il regno di Gustavo III. Legati entrambi, seppur in modo diverso, agli ambienti della polizia di Stoccolma, la coppia investigativa collabora per risolvere un misterioso ed efferato omicidio avvenuto nel quartiere di Södermalm. Un cadavere putrefatto e martoriato viene ritrovato nel Fatburen, un lago caratteristico del quartiere di quell'epoca, prosciugato intorno alla metà del XIX secolo. Cardell e Winge si mettono così alla ricerca del colpevole esplorando diverse zone della città.

L'ambiente della capitale gioca un ruolo fondamentale nella strutturazione di uno scenario distopico. In particolare, i diversi elementi architettonici presentati nell'opera, parti integranti non solo del romanzo, ma anche della struttura odierna e passata della città, costituiranno il principale oggetto di questa analisi, così da fornire una 'mappatura distopica' del contesto urbano stoccolinese di fine Settecento. L'elemento architettonico, infatti, occupa da sempre una posizione cruciale nella costruzione dei mondi distopici della narrativa, assurgendo spesso a simbolo fortemente critico sia della città post-moderna e post-capitalista che delle rivoluzioni tecnologico-digitali che l'hanno interessata (Al Zahrani, Babonji, Alhalab 2022). In questo caso è la stessa architettura urbana di Stoccolma, che oggi osserviamo con grande ammirazione nella sua bellezza, a riemergere in retrospezione sotto una luce diversa.

Il contributo è strutturato in due parti. Dopo aver esplorato il ruolo che l'elemento distopico gioca nella costruzione e nel consolidamento della letteratura gialla scandinava, oltre alle modalità con cui questa si intreccia agli aspetti realistici dello scenario proposto, si passerà a osservare come la rappresentazione dell'architettura della Stoccolma di Natt och Dag possa contribuire a rileggere quel periodo storico in chiave distopica.

2 Distopia come nucleo narrativo nel *Nordic Noir*

Grazie alla sua lunga e florida tradizione, il cosiddetto *Nordic Noir*, e in particolare quello svedese, rappresenta oggi uno dei capisaldi del panorama letterario scandinavo. In virtù delle qualità intrinseche di questo genere, che Alessia Ferrari, ispirandosi alla definizione di Stefano Manferlotti, presenta come «narrazioni a dominante distopica» (Ferrari 2013, 5; cf. Manferlotti 1984, 37), la letteratura gialla svedese propone una modalità narrativa in cui gli elementi distopici prevalgono nella costruzione del mondo e della trama.⁸ Tramite il «filtro letterario deformante della narrazione a dominante distopica» (Ferrari 2013, 6) che caratterizza lo stile narrativo dei giallisti svedesi, tale genere contribuisce a mettere al centro di un profondo ripensamento critico la realtà sociale scandinava e le questioni problematiche che la affliggono. Emerge in queste opere un'immagine della Svezia certamente molto meno idilliaca di quanto siamo abituati a pensare. I cambiamenti sociopolitici e demografici, la recessione economica e la generale crisi del 'modello sociale scandinavo' rendono il tanto celebrato Nord come un luogo non più fuori dalla portata del male, mostrandolo al contrario sotto una veste diversa: il *setting* ideale per inscenare un romanzo giallo (Kärrholm 2014, 223-4).

L'opera di Natt och Dag scava nel passato e nella storia svedese per inscenare la sua proposta narrativa, sfruttando proprio quei tratti stilistici tipici di tale filone letterario come la cruda efferatezza, l'impossibilità di redimere un luogo abbandonato al proprio destino, la consapevole rassegnazione di chi agisce all'interno di quello stesso luogo. Allo stesso tempo, il *setting* proposto dall'autore trova un riscontro importante nella realtà storica del contesto stoccolinese di fine Settecento. La narrazione distopica del giallo nordico immaginata dall'autore interseca dunque un'ambientazione altrettanto distopica, che tuttavia riporta fedelmente la realtà storica. L'unione di queste due dimensioni potrebbe dare vita a una forma di 'realismo distopico': una fase di transizione dalla classica narrativa realista verso un tipo di realismo che integra elementi distopici, come quelli incarnati dalla letteratura gialla (Polatti 2023). A tal proposito, Muzzioli presenta alcune possibili «direzioni distopiche» (2007, 143) che arricchiscono una letteratura più strettamente connessa al

⁸ Fin dagli anni Sessanta, periodo in cui la celebre coppia di scrittori di gialli Per Wahlöö e Maj Sjöwall diedero inizio alla loro florida carriera, la produzione giallistica svedese ha presentato un nucleo stilistico ed estetico volutamente distopico, capace di rileggere i fenomeni sociali, politici e culturali con occhio fortemente critico. Oltre alla risoluzione di un misterioso misfatto, dunque, l'analisi di urgenti tematiche sociali quali la crisi del *Welfare State* svedese, la questione migratoria, l'aumento del crimine nelle grandi città, hanno sempre rappresentato caratteristiche tipiche del giallo svedese (Kärrholm 2014).

reale. Tra le direzioni identificate dallo studioso troviamo ad esempio le modalità di rappresentazione dell'ambientazione. Lo studioso afferma in questo senso che l'ambientazione di un realismo distopico può essere descritta come:

Una natura non tanto inospitale, quanto, semplicemente, indifferente alla sorte dell'uomo e alle sue iniziative, che sono infiltrate dall'abulia dell'ambiente. (Muzzioli 2007, 143)

Inoltre, tali direzioni pongono particolare enfasi sullo scontro tra utopia e storia:

Non c'è bisogno di prospettare il fallimento dell'utopia, facendo vedere che non funziona. Basta constatare la sua sorte nei casi in cui si è provato a realizzarle. (2007, 143)

Le direzioni indicate da Muzzioli sembrano applicarsi perfettamente all'opera di Natt och Dag e al periodo storico a cui questa fa riferimento. 1793 ricostruisce in modo autentico la capitale svedese e muove i personaggi al suo interno, tra le sue strade, piazze, banche, locande e diversi edifici, mostrandoci una città travagliata da problemi di ogni sorta. Sebbene l'epoca gustaviana sia stata *in primis* caratterizzata dalla restaurazione di un potere monarchico assolutista dopo quasi un secolo di sovranità parlamentare, l'operato del Re Gustavo III è passato alla storia per la sua impronta illuminata. Lo scopo di Gustavo era infatti quello di fare della Svezia non solo un grande paese dal punto di vista militare, ma anche un centro artistico e culturale di primaria importanza nel contesto europeo.⁹ In altre parole, una versione utopica della Svezia.

La realtà, tuttavia, appariva ben diversa dai piani del sovrano. Stoccolma era diventata nel corso del XVIII secolo un centro manifatturiero di enorme importanza, che l'aveva resa, come afferma Massimo Ciaravolo, «una delle città europee più malsane» (2019, 185; vedi anche Legnér 2002). Nonostante la città fosse abitata all'epoca da circa 70.000 persone, la crescita demografica era stagnante da tempo a causa delle pessime condizioni igienico-sanitarie, dell'inquinamento, delle epidemie di malaria, del gelo e ovviamente di un elevato tasso di mortalità (Hammarström 1966; Osvald 2022):

⁹ Nel corso del suo regno, Gustavo III fu noto per i suoi importanti contributi alla cultura, essendo lui stesso un abile letterato e scrittore. Fece realizzare, tra le altre cose, la Kungliga Operan (Opera Reale), edificio che ospitava opere liriche e balletti; il Kungliga Dramatiska Teatern (Teatro Reale Drammatico), il palcoscenico per il 'dramma parlato'; la Svenska Akademien (Accademia Svedese), con lo scopo di valorizzare le arti, le scienze e la lingua svedese stessa.

Man har fler skäl än andra att frukta den årstid som står i antågande: när vintern fyllt fattighusens alla lediga vrår med de utblottades huttrande lekamen, staplas de stelfrusna liken intill begravningsplatserna [...]. Staden börjar ta slut, och den salta brisen har en bättre chans att jaga bort innerstadens stank. (Natt och Dag 2017, 63-4)

Le famiglie che ci abitano hanno una ragione in più degli altri per temere l'inverno ormai alle porte: quando i ricoveri per gli indigenti si riempiono fino a scoppiare, i cadaveri degli sfortunati che rimangono all'addiaccio vengono accatastati davanti al cimitero lì vicino [...] la città lascia il posto alla campagna, e la brezza salmastra riesce finalmente a sovrastare il tanfo. (Natt och Dag 2019, 64)

La Stoccolma rappresentata dall'autore si mostra al lettore come un luogo indifferente di fronte alle sofferenze umane, in uno stretto connubio tra utopia, distopia e storia. Tuttavia, le sembianze della città vengono ulteriormente deformate in negativo dalle modalità della narrazione 'a dominante distopica' tipica della giallistica scandinava. Natt och Dag si propone così di combinare i tratti stilistici propri del giallo con una realtà storica altamente negativa, intessendo una trama poliziesca, cupa e oscura, in un contesto minuziosamente descritto nelle sue atmosfere, costumi e generale stile di vita.

3 Elementi architettonici

Sono diversi gli elementi architettonici caratteristici del passato della capitale svedese a cui l'autore guarda. Tramite la prospettiva dei due protagonisti, la città appare agli occhi del lettore come un luogo malevolo e pieno di insidie. Alcuni tra questi elementi si prestano a fugaci e rapide considerazioni da parte dei personaggi, ricalcando ugualmente un generale e diffuso spirito di disagio nei confronti della città stessa. La Storkyrka, ovvero la cattedrale che si erge nel centro di Stoccolma, viene percepita a un veloce sguardo come un luogo spettrale:

Utanför hänger molnen så lågt att Storkyrkans tornspira tycks suddig och spöklik. (Natt och Dag 2017, 92)

Il cielo è velato da un banco di nuvole, così basse che il campanile della cattedrale appare sfocato, quasi spettrale. (Natt och Dag 2019, 94)

Similmente, il Blå Slussen, la chiusa completata proprio nel 1793 dall'ingegnere Christopher Polhelm per collegare il quartiere di Södermalm a quello di Gamla Stan (La città vecchia), è circondato

da un'aura di diffidenza. La chiusa, scrive l'autore, *ter sig tunn och bräcklig* (Natt och Dag 2017, 93), ovvero «ha l'aria piuttosto fragile e precaria» (2019, 95).

Altri edifici altrettanto caratteristici della città ricoprono, invece, una funzione più importante all'interno della trama e meritano pertanto di essere esaminati nello specifico.

3.1 Lago Fatburen

Lo stesso Fatburen,¹⁰ il luogo in cui la storia ha di fatto inizio, è il simbolo primario della decadenza distopica che attanaglia la Stoccolma di fine Settecento. Il lago, che nel corso del Medioevo aveva rappresentato un'importante fonte d'acqua e di vita per la popolazione di Södermalm, si era trasformato nel corso del XVIII secolo in una vera e propria latrina a cielo aperto, oltre che un luogo di scarico rifiuti per le manifatture circostanti, tanto da guadagnarsi presto il nome di 'Döda hafvet' (Mare morto, Lindberg 2013). Natt och Dag sottolinea fin da subito e con precise descrizioni le condizioni di questa parte della città offrendo dettagli sia per quanto riguarda le condizioni del lago che degli edifici attigui. L'intervento di Cardell, che si immerge nell'acqua melmosa per recuperare il cadavere in decomposizione, offre una scena iniziale estremamente macabra ma che consente di riflettere sulle problematiche ecologiche che già interessavano la Stoccolma di fine Settecento, dove le manifatture tessili

håller sitt avfall rakt ut i vattnet [...]. Vattnet är tjockt och trögt mellan [...] hans fingrar, fullt av allt som inte ens Södermalmens kåkstad befinner värt att spara. (Natt och Dag 2017, 13-14)

sversano i loro rifiuti direttamente nell'acqua [...]. L'acqua è densa tra le sue dita, quasi solida, piena di tutte le schifezze di cui persino i poveracci di Södermalm si sono voluti sbarazzare. (Natt och Dag 2019, 11-13)

Oltre al lago, come detto, anche l'ambiente circostante riporta alla mente immagini distopiche di degrado e totale disinteresse per le condizioni di vita delle fasce più povere della città:

¹⁰ Oggi non c'è più traccia di un lago. Al suo posto si trova un parco pubblico, cuore di un quartiere moderno e benestante. Si segnala la presenza di un'opera scultorea, realizzata dallo scultore tedesco-svedese Roland Haeberlein, *Afrodites Brunn* (La fontana di Afrodite).

Vita stenhuss rymmer manufaktur och familjer där generationerna trängs med varandra, jämte träkåkar som ståthållarämbetet ännu inte lyckats få rivna för brandriskens skull. På gatorna ligger kullerstenen lös. (2017, 79)

da una parte edifici in muratura che ospitano piccole manifatture e famiglie che vivono strette come sardine, dall'altra file di baracche di legno che le autorità cittadine non sono ancora riuscite a demolire, malgrado l'alto rischio di incendi. Le pietre del selciato sono tutte sconnesse. (2019, 80-1)

Quindi, non solo le strutture edificate sono pericolanti e abbandonate a se stesse, ma perfino il terreno su cui si cammina viene descritto come instabile. Tale situazione di disagio e paura si riflette anche nell'atteggiamento spaventato e omertoso degli abitanti, motivato da un controllo soffocante e totalitario da parte delle autorità regie:

De menlösa har lärt sig att frukta överheten, som utan vidare släpar iväg den som saknar arbetsgivares intyg till spinnhus och tvångsarbete. Allt förnekas på rutin i ett mönster anammat från barnsben: inte se, inte höra, inte tala. (2017, 79-80)

la gente del posto ha imparato a temere le forze dell'ordine, che spesso e volentieri non si fanno remore a trascinare via qualche poveraccio privo del permesso di lavoro per sbatterlo in cella o ai lavori forzati. Negano sempre e comunque, seguendo una massima che hanno imparato fin da piccoli: non vedo, non sento, non parlo. (2019, 81)

Il degrado ecologico e sociale che caratterizza questo ambiente è uno dei primi scenari in cui i protagonisti devono farsi largo alla ricerca di indizi. Molto presto il loro occhio si sposta sui luoghi del potere istituzionale e dell'amministrazione pubblica, situati nel cuore di Gamla Stan, il centro storico di Stoccolma.

3.2 Indebetouska Huset

Particolare risalto viene assegnato alla Indebetouska Huset (Palazzo Indebetou), un edificio situato fin dalla seconda metà del Settecento nel centro di Stoccolma, di fronte al Kungliga Slottet (Palazzo Reale). La Indebetouska Huset venne realizzata nel 1761 per volere di Johan Indebetou, un funzionario pubblico della città e in seguito sindaco, e in un secondo momento fu riconvertita a centrale di polizia nel 1792 (Osvald 2022, 67). L'autore riporta non solo le fasi che condussero alla scelta dell'edificio come sede della polizia, ma anche una descrizione concreta della struttura:

Knappt mer än ett år har man huserat på Indebetouska, och illasinnade rykten gör gällande att enda skälet till flytten från Trädgårdsgatan var att rädda stadens ansikte efter att den förre ägaren lyckats få en audiens hos den döende kung Gustav och kom därifrån med majestätets knappt igenkännbara signatur på köpebrevet, lovad tjugofem tusen riksdaler i utbyte mot en dragig och förfallen byggnad som länge stått övergiven. För varm om sommarna, för kall om vintern.

Huset är konstigt asymmetriskt, med slagsida uppför kullen, där det tronar mellan Storkyrkan och den ödetomt där resten av det nyss rivna Stora Bollhuset fortfarande ligger kvar. (Natt och Dag 2017, 42)

È passato poco più di anno da quando si sono trasferiti a palazzo Indebetou, e a dar retta ai maligni il trasloco dagli uffici di Trädgårdsgatan è stato solo un pretesto per salvare la faccia al regno dopo che il vecchio proprietario del palazzo era riuscito a raggirare il sovrano morente, andandosene con la firma a mala-pena leggibile di Sua Maestà sull'atto di compravendita: venticinquemila riksdaler in cambio di un edificio fatiscente e pieno di spifferi, soffocante d'estate e gelido d'inverno.

La costruzione ha una bizzarra forma asimmetrica che pare inerpicarsi su per la collina, dove troneggia fra la cattedrale e lo spiazzo su cui ancora si ergono le rovine della Stora Bollhuset. (Natt och Dag 2019, 41-2)

L'autore definisce appunto il palazzo come 'stranamente asimmetrico', applicando su di esso un segno distintivo che lo differenzia dall'estetica che caratterizza il quartiere di Gamla Stan. L'edificio manca di armonia, bellezza ed equilibrio, ed è circondato da macerie e ciottoli: i resti della demolizione di uno dei teatri storici del centro di Stoccolma, demolito proprio nel 1793. Lo scenario proposto qui da Natt och Dag rafforza maggiormente il legame storiografico con il periodo che seguì la morte del Re Gustavo III. L'autore dà infatti voce a un personaggio storico realmente esistito, l'allora capo della polizia Johan Gustav Norlin, che coordina le indagini dei due protagonisti.¹¹ Questo edificio ricopre dunque un ruolo di punto di riferimento nel corso della vicenda, in quanto assurge a simbolo di intrighi e di corruzione nell'apparato statale svedese, emersi in virtù del

¹¹ Norlin fu durante il suo mandato come capo della polizia di Stoccolma un individuo incorruttibile. Il suo incarico ebbe inizio nel 1793 salvo essere destituito lo stesso anno per volere del barone Reuterholm, un nobile a caccia di potere dopo il vuoto lasciato dalla morte del re, per dare il posto a un suo uomo di fiducia. Ciò rappresenta un'ulteriore prova delle problematiche che affliggevano il contesto della capitale svedese (Berglund 2009, 211-12).

vuoto di potere che si era venuto a creare dopo la morte del sovrano. Dal 1910 il Palazzo Indebetou è stato riconvertito nuovamente e oggi è conosciuto come 'Hovförvaltningens hus', un edificio che ospita uffici dell'amministrazione comunale.

3.3 Locande

Grande attenzione è dedicata anche alle locande che animano i diversi quartieri di Stoccolma, e in molte delle quali il personaggio di Cardell lavora come buttafuori.¹² Il romanzo stesso si apre nella famosa locanda Hamburg nel quartiere di Södermalm, luogo in cui veniva concesso ai condannati a morte l'ultimo bicchiere prima di recarsi al patibolo. Nuovamente, l'autore descrive scenari fatiscanti, malridotti, in cui si radunano avventori ostili e facinorosi. Più avanti, il romanzo fa riferimento alla locanda chiamata Fördärvet, in cui spesso il protagonista si ritrova coinvolto in zuffe e risse con la clientela.¹³ Il nome è già di per sé evocativo dello stato in cui si trova la locanda:

Krogens namn är Fördärvet. Soten ligger tjock över väggarna, men den som anstränger sig kan skymta väggmålningens motiv. Det är dödsdansen. [...] Målningen gör många illa till mods. (Natt och Dag 2017, 49)

Il nome della locanda è *Fördärvet*, 'perdizione'. Le pareti sono coperte da uno spesso strato di fuliggine, ma con un po' di sforzo si riesce a intravedere il dipinto sottostante. Rappresenta una *danse macabre* [...]. È un dipinto che mette a disagio gran parte degli avventori. (Natt och Dag 2019, 48)

3.4 La prigionia di Långholmen

Infine, un ruolo di spicco è attribuito a uno delle antiche carceri femminili di Stoccolma, la Filanda di Långholmen, che si trovava appunto nella zona di Långholmen, un'isola a ovest di Gamla Stan. La Filanda di Långholmen, istituita nel 1724, venne riconvertita in

¹² L'ambiente della locanda rappresenta un punto imprescindibile nella rappresentazione della Stoccolma settecentesca. Nella sua lunga e florida attività di poeta e cantore, lo scrittore svedese Carl Michael Bellman propose spesso questo tipo di ambiente come *setting* privilegiato delle sue opere.

¹³ La locanda nacque inizialmente come *vaktstuga* 'rimessa' del castello di Hornsberg, fatto edificare dal Maresciallo Gustav Horn nel 1650 e riconvertito nella seconda metà del Settecento (*LILLA HORNSBERG 1 Hornsbergs strand 22*, 2015. <https://www.stadsholmen.se/app/uploads/2018/09/LillaHornsberg1-FAKTABLAD.pdf>).

carcere femminile nel corso del secolo. Le filande erano luoghi di lavoro spesso organizzati per ospitare e dare lavoro a senzatetto, persone in difficoltà economica o donne sole che non riuscivano a mantenere i propri figli. Le condizioni igienico-sanitarie erano tuttavia estremamente scarse, e spesso tutto il profitto ricavato dalla filatura finiva nelle tasche degli aguzzini (Englund 2019, 35; Lennartsson 2019, 61-2; Lundberg 2020).

Quando i personaggi di Cardell e Winge vi si recano per portare avanti le proprie indagini, il lettore viene nuovamente posto di fronte a un luogo orrifico, che denota un'indifferenza pressoché totale verso le sofferenze delle detenute. Come afferma Cardell, solo il ricordo del carcere e degli individui che ospita, malnutriti, ridotti alla pazzia e alla disperazione, *fick honom sånär att kråkas* (Natt och Dag 2017, 78), ovvero «gli aveva dato il voltastomaco» (Natt och Dag 2019, 79). Lo stesso disgusto sembra coglierlo nel momento in cui è di nuovo costretto a recarsi sul luogo:

Människor har farit illa här. [...] Dess fasad, putsad i samma gula vitriol som staden mellan broarna, har lidit av närheten till viken. Fukt och frost har trängt sina fingrar djupt ner i fasaden och sprängt loss stora sjö. (2017, 243)

Quanta sofferenza devono aver visto quei muri. [...] La facciata, intonacata dello stesso giallo sulfureo della Città tra i Ponti, ha sofferto per la vicinanza alla riva. Umidità e gelo si sono insinuati in profondità e hanno fatto staccare ampie porzioni di intonaco. (2019, 265-6)

La struttura della vecchia filanda ospita oggi, paradossalmente, un lussuoso albergo che non tenta in alcun modo di nascondere la sua antica funzione. L'attuale condizione di bellezza e perfezione in cui si trova l'edificio, tuttavia, mantiene dentro di sé un nucleo riconducibile alla distopia. La prigione era un luogo di orrore per le fasce più bisognose della popolazione di Stoccolma.

4 Conclusioni

Le grandi opere architettoniche che caratterizzano il cuore pulsante delle città in cui viviamo vengono spesso percepite come dei simboli di omogeneità sociale e culturale legati a una storia condivisa da un popolo. Per questo motivo, la loro presenza richiama una forma di sicurezza, una *comfort zone* cristallizzata nel tempo in cui potersi rifugiare. Ciò non deve tuttavia far passare in secondo piano l'elemento distopico strettamente connesso a esse. Le opere del passato sono legate a fasi storico-sociali profondamente diverse, molte delle quali

possono presentare delle tensioni tra utopia e distopia particolarmente accentuate. Così, quelle stesse storie, utopiche quanto distopiche, devono anche poter emergere come categorie di analisi per raccontare un luogo concreto e orribile. Scopo di questo contributo è stato quello di recuperare il concetto di distopia come una possibile chiave di lettura non necessariamente rivolta all'immaginazione di un futuro ancora da realizzare, ma ripercorribile anche per analizzare un passato già scritto. Le tracce impresse nelle architetture urbane, pur nel loro costante cambiamento storico, conservano storie dalle mille sfaccettature, che possono rivelare scenari insospettabili e terribili. Filtrare la realtà tramite la prospettiva distopica apre a scenari rivelatori che possono contribuire a rileggere ciò che sembra a prima vista così familiare sotto una diversa luce. In questo senso, la giallistica veicola molto più di una semplice impalcatura stilistica di intrattenimento senza alcun particolare valore intrinseco, bensì s'interseca in un mondo in cui il suo occhio critico risalta in modo ancora maggiore.

Nel caso di 1793, le considerazioni emerse dall'analisi degli elementi architettonici della città toccano diversi punti, che spaziano da considerazioni di tipo ecologico, con le conseguenze ambientali dovute ai radicali cambiamenti della fase industriale, a quelle di tipo sociale, con le masse di cittadini costretti da autorità senza scrupoli a vivere nella paura e in condizioni di miseria assoluta, a veri e propri inferni, come la prigione di Långholmen. Nelle sue componenti strutturali, anche la Stoccolma descritta da Niklas Natt och Dag appare sotto una luce molto diversa da quella odierna. Gli elementi architettonici analizzati nel corso del contributo rivelano una porzione della loro storia, e di conseguenza di quella di un'intera città. Pur se questa risuona distante dall'immagine o dalla funzione che oggi gli stessi elementi assumono all'interno del contesto stoccolinese, è necessario ugualmente mantenere uno stretto contatto con essi e con il passato che rappresentano. Studiare le direzioni distopiche della realtà dei luoghi permette pertanto di sviluppare una più complessa coscienza riguardo a ciò che identifichiamo normalmente come 'distopia': non solo una prospettiva futura che alberga nella mente di chi la immagina, ma una caratteristica che si ripercuote in ogni epoca in cui utopia e distopia mostrano i propri segni opposti sulla realtà. Ciò può tuttavia essere percepito come un monito di speranza.¹⁴ Avere coscienza degli aspetti distopici che caratterizzano la nostra storia permette di interagire più attivamente con la

14 Di grande rilevanza negli studi sulla distopia rimane anche il rapporto che sussiste tra questa e il suo opposto: l'utopia. Secondo Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003), la tensione dinamica prodotta dalla coesistenza tra distopia e utopia rappresenta esattamente un richiamo alla speranza. Il messaggio d'allarme distopico, trasmesso attraverso la rappresentazione di un tetro scenario futuro, rivela ugualmente al suo interno la possibilità di cambiamento e di redenzione.

distopia stessa, di comprenderla in modo più profondo e di percepirla come una condizione immanente alla società, contro cui è necessario combattere costantemente.

Bibliografia

- Al Zahrani, S.; Babonji, R.; Alhalabi, H. (2022). «End of Utopia: Dystopian Architecture». *Civil Engineering and Architecture*, 10(3A), 93-101.
<https://doi.org/10.13189/cea.2022.101312>
- Baccolini, R. (2004). «The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction». *PMLA*, 119(3), 518-21.
<https://doi.org/10.1632/003081204x20587>
- Baccolini, R. (2020). «'Hope Isn't Stupid': The Appropriation of Dystopia». *MediAzioni*, 27, D39-D49.
<http://mediazioni.sitlec.unibo.it>
- Baccolini, R.; Moylan, T. (eds) (2003). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- Beck, U. (1986). *Risikogesellschaft auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berglund, M. (2009). *Massans röst. Upplopp och gatubräk i Stockholm 1719-1848* [doktorsavhandling]. Stockholm: Stads- och kommunhistoriska institutet.
- Castellin, L.G. (2022). «'Immagina il passato, ricorda il futuro'. I tempi della distopia». Palano, D. (a cura di), *Il futuro capovolto. Per una mappa degli immaginari distopici del XXI secolo*. Milano: EDUCatt, 69-91.
- Ciaravolo, M. (2019). «Il Settecento». Ciaravolo, M. (a cura di), *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*. Milano: Iperborea, 161-207.
- Claisse, F.; Delvenne, P. (2014). «Building on Anticipation: Dystopia as Empowerment». *Current Sociology*, 63(2), 155-69.
<https://doi.org/10.1177/0011392114556579>
- Donetti, D. (2019). «Introduction. Architecture and Dystopia, or Negative Thinking as a Design Method». Donetti, D. (ed.), *Architecture and Dystopia*. New York; Barcelona: Actar, 9-25.
- Dupuy, J.-P. (2002). *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*. Paris: Seuil.
- Dupuy, J.-P. (2005). *Petite métaphysique des tsunamis*. Paris: Seuil.
- Dupuy, J.P. (2012). «The Precautionary Principle and Enlightened Doomsaying». *Revue de métaphysique et de morale*, 76(4), 577-92.
<https://doi.org/10.3917/rmm.124.0577>
- Englund, V. (2019). *Fångsamhället som inte skulle finnas. Överlevnad och anpassning i fängelse under åren 1890-1920*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Ferrari, A. (2013). *Il giallo svedese contemporaneo come 'narrazione a dominante distopica'*. Åsa Larsson, Liza Marklund e Stieg Larsson [tesi di dottorato]. Milano: Università degli Studi di Milano.
https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/228453/295108/phd_unimi_R08852.pdf
- Hammarström, I. (1966). *Historia kring Stockholm. Vasatid och stormaktstid*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Kärrholm, S. (2014). «Lappland: den vilda naturens helande kraft». Bergman, K. (red.), *Deckarnas svenska landskap från Skåne till Lappland*. Göteborg; Stockholm: Makadam, 217-24.

- Legnér, M. (2002). «När Stockholm slutade stinka». *Svenska Dagbladet*, 28 december.
<https://www.svd.se/a/f1b9b3e3-8218-3f17-8b1a-5e2ade6c67cf/nar-stockholm-slutade-stinka>
- Lennartsson, R. (2019). *Mamsell Bohmans fall: nattlöperskor i 1700-talets Stockholm*. Stockholm: Stockholmia.
<https://doi.org/10.33819/kriterium.17>
- Lindberg, J. (2015). «Sjöar i centrala Stockholm försvann». *Svenska Dagbladet*, 11 oktober.
<https://www.svd.se/a/984a8909-5a6c-32f4-bf98-1ffe895c8914/sjoar-i-centrala-stockholm-forsvann#:~:text=P%C3%A5%201830%2Dtalet%20var%20sj%C3%B6n,av%20Fatburen%20skulle%20fyllas%20igen>
- Ljungquist, S. (2001). *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*. Hedemora: Gidlunds.
- Lundberg, B. (2020). «Livet i fängelse på 1800-talet». *Släkt-Historia*, 27 juni.
<https://slakthistoria.se/slaktforskning/kriminalitet/livet-i-fangelse-pa-1800-talet>
- Manferlotti, S. (1984). *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess*. Palermo: Sellerio.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press.
<https://doi.org/10.4324/9780429497407>
- Muzzioli, F. (2007). *Scritture della catastrofe*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Muzzioli, F. (2021). *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Natt och Dag, N. (2017). *1793*. Stockholm: Månpocket.
- Natt och Dag, N. (2019). *1793*. Trad. di G. Diverio; A. Scali. Torino: Einaudi.
- Osvald, T. (2022). *Stadens gränsplatser: Kungliga Poliskammaren och vardagens omstridda rum i Stockholm, 1776-1835*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
<https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1615781&dsid=1942>
- Palmisano, A.L. (2012). «Introduzione. Delle maniere inusuali nel trattare argomenti insoliti». *Dada. Rivista di Antropologia post-globale*, 1, 7-14.
- Polatti, A. (2023). «Un attimo prima della catastrofe. Realismo e distopia tra ‘ridicole emozioni umane’ e ‘soddisfazione del consumatore’». *DIVE-IN. An International Journal on Diversity and Inclusion*, 3(2), 203-26.
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-3233/19143>
- Tower Sargent, L. (1994). «The Three Faces of Utopianism Revisited». *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.
- Tower Sargent, L. (2006). «In Defense of Utopia». *Diogenes*, 53(1), 11-17.
<https://doi.org/10.1177/0392192106062432>
- Vieira, F. (2010). «The Concept of Utopia». Claeys, G. (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-27.
<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521886659>

Mutamento di Tøyen e sintomi di gentrificazione in *Tøyeneffekten* di Bjarte Breiteig

Edoardo Checcucci
Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract *Tøyeneffekten* by Bjarte Breiteig is a novel set in Oslo that tells the story of a family of white Norwegians that decide to move to the multiethnic neighbourhood of Tøyen. Historically a place of residence for the working class, since the 1970s many immigrants have settled there, so much so that Tøyen has been renamed 'Lille Pakistan' (Little Pakistan). The events take place in the years 2009-18, a period in which the neighbourhood goes through profound changes due to an urban regeneration intervention which, among other things, triggers gentrification mechanisms. Through the selection of some passages in which Mona's narrative voice describes the urban context that surrounds her, this article takes a close look at Bjarte Breiteig's artistic representation of the transformation of Tøyen.

Keywords Bjarte Breiteig. *Tøyeneffekten*. Oslo. Gentrification. Post-Migration Literature.

Sommario 1 La produzione letteraria di Bjarte Breiteig: dal racconto al romanzo. – 2 *Tøyeneffekten*: tra finzione e realtà. – 3 Tøyen: la trasformazione di un quartiere. – 4 Letteratura, architettura e spazialità. – 5 La rappresentazione delle conseguenze del *Tøyenløft* in *Tøyeneffekten*. – 6 Conclusioni.



Peer review

Submitted 2024-10-22
Accepted 2024-12-11
Published 2025-05-27

Open access

© 2025 Checcucci | 4.0

Citation Checcucci, E. (2025). "Mutamento di Tøyen e sintomi di gentrificazione in *Tøyeneffekten* di Bjarte Breiteig". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, Suppl., 187-202.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/13/011

1 La produzione letteraria di Bjarte Breiteig: dal racconto al romanzo

Bjarte Breiteig, nato a Kristiansand nel 1974, ha studiato fisica all'università NTNU di Trondheim, senza mai ottenere il titolo, visto che dopo due anni decide di studiare letteratura presso la stessa università, per poi iscriversi anche alla Skrivekunstakademiet (Accademia di scrittura) di Bergen. Attualmente vive a Oslo, nel quartiere di Tøyen, il quale è anche al centro del suo attivismo politico. È noto specialmente per la sua produzione novellistica, che inaugura nel 1998 con l'opera di debutto *Fantomsmelter* (Dolori fantasma), grazie alla quale vince lo *Aschehougs debuttantstipend* (Borsa per debuttanti di Aschehoug). Si tratta di quindici racconti accomunati da eventi quotidiani che sono allo stesso tempo drammatici e scioccanti per le persone coinvolte. Alcuni temi che vengono toccati sono il riconoscimento, la perdita e il dolore, insieme all'incomunicabilità tra figli e genitori, tra giovani e anziani, tra amanti e tra fratelli. Nel 2000 esce la seconda raccolta intitolata *Surrogater* (Surrogati), che si compone di sette racconti incentrati su come le persone compensino i propri desideri e la solitudine. L'ultima raccolta di racconti è uscita nel 2006 con il titolo *Folk har begynt å banke på* (La gente ha iniziato a bussare), in cui s'incontrano giovani adulti che hanno un rapporto problematico con se stessi e con la vita (Terland 2022). Inoltre, nel 2003, l'autore ha partecipato con il racconto «Fremover» (Avanti) alla raccolta *Borders*, all'interno del progetto letterario europeo 'Scritture Giovani'. I racconti di Breiteig sono perlopiù scritti in uno stile denso e serrato e rivelano due fonti principali di ispirazione letteraria, il norvegese Kjell Askildsen e l'americano Raymond Carver (Berg 2003).

Nel 2013 Bjarte Breiteig pubblica *Île Sainte-Marie*, un breve libro di letteratura di viaggio che si compone di otto lettere indirizzate a 'Trude', in cui si narra della permanenza di una giovane famiglia nella piccola isola Île Sainte-Marie, al largo della costa orientale del Madagascar, che si rivelerà più drammatica rispetto a ciò che si era immaginato l'autore delle lettere. Una tematica centrale dell'opera è la vulnerabilità di un padre messo sotto pressione. Il primo romanzo, ben accolto dalla critica, esce nel 2014 e s'intitola *Mine fem år som far* (I miei cinque anni da padre), il cui protagonista, Martin, è un padre pieno di amore ma che nasconde anche lati più oscuri, che man mano vengono rivelati al lettore. Nel 2021 esce il suo secondo romanzo, *Tøyeneffekten* (L'effetto Tøyen), incentrato sull'interazione di una famiglia con il resto degli abitanti di Tøyen.

2 *Tøyeneffekten*: tra finzione e realtà

Tøyeneffekten è un romanzo ambientato a Oslo e segue la storia di una famiglia di norvegesi bianchi, composta da Mona, Jostein e il figlio Kalle, che decidono di trasferirsi nel quartiere di Tøyen per dimostrare che una convivenza interculturale è possibile e auspicabile. Storicamente luogo di residenza della classe operaia, dagli anni Settanta vi si stabiliscono infatti molti immigrati, tanto che Tøyen viene ribattezzato 'Lille Pakistan' (Piccolo Pakistan).

Gli eventi si svolgono prevalentemente negli anni 2009-18, periodo in cui il quartiere attraversa profondi cambiamenti da un punto di vista architettonico e demografico a seguito di un intervento di rigenerazione urbana che, tra le altre cose, innesca meccanismi di gentrificazione che rischiano di spingere inesorabilmente le fasce meno abbienti ai margini della capitale (Holgensen 2020). Come osservano i critici Alf Jørgen Schnell (2022) e Thula Kopreitan (2021), il romanzo presenta una trama che è frutto dell'immaginazione dell'autore, ma che comunque è ambientata in un contesto ricostruito con cura, estremamente vicino al Tøyen della realtà.

La voce narrante è quella di Mona Kvarstein, che racconta in prima persona l'esperienza di vita a Tøyen, sua e della sua famiglia. Il racconto, ricorrendo a un ampio uso di analessi, si sviluppa nell'arco di una giornata e scaturisce dal mancato rientro a casa del compagno di Mona, Jostein Moi, che doveva partecipare a un convegno a Copenaghen dalla mattina alla sera, e con cui Mona aveva litigato la sera prima. È interessante il fatto che ci viene fornita una doppia prospettiva sul quartiere in cui i due vivono: Jostein è entusiasta e s'impegna a fondo per il bene di Tøyen e i suoi abitanti, Mona è invece molto più scettica e reticente, anche se poi finirà anche lei per seguire l'impegno sociale del compagno. In ogni caso la relazione sentimentale di Jostein e Mona è legata a doppio filo all'attivismo di quartiere, dal momento che ciò che va storto da un lato si ripercuote anche sull'altro versante. Del loro figlio Kalle sappiamo, tra l'altro, che frequenta la scuola di Tøyen e che è l'unico norvegese bianco della sua classe.

Nel corso della storia un evento importante è l'inizio della gestione di un caffè da parte di Jostein, insieme al suo amico Abid Farah Guleed e pochi altri. Lo scopo di questo locale è dare il benvenuto a chiunque, facendolo sentire accolto nella comunità interculturale di Tøyen, in modo anche da creare nei suoi abitanti un forte senso di appartenenza a quel luogo in quanto parte di un grande 'noi'. Parallelamente, la casa di Jostein e Mona diventa la sede delle riunioni di quartiere, per dare la possibilità alle persone di Tøyen, provenienti da ogni angolo del mondo, di discutere dei propri disagi e problemi. L'entusiasmo iniziale di Jostein, accompagnato da una forte componente d'ingenuità, man mano si tramuta però in una sensazione

di negatività, che sfocia nella depressione quando, in concomitanza con le iniziative di quartiere, si assiste a un intervento comunale di rigenerazione urbana che porta con sé i primi segnali di una gentrificazione imminente, che non può che vanificare tutti gli sforzi di Jostein per creare una comunità a Tøyen. Così si spiega anche la spaziazione di Jostein dopo Copenaghen: almeno per un giorno aveva sentito il bisogno di fuggire sia dalla famiglia che dal quartiere, su cui aveva concentrato tutti i suoi sforzi da attivista.

Si può senza dubbio affermare che *Tøyeneffekten* è il risultato della fusione di due componenti: quella fittizia dei personaggi che gravitano intorno al caffè – luogo altrettanto fittizio ma che si colloca in uno spazio ben definito – e quella più ‘reale’, quasi di analisi sociologica, come scrive Henning Wærp nella sua recensione sul quotidiano *Aftenposten*:

Bjarte Breiteig viser at en roman kan være sosiologisk analyse god som noen. (Wærp 2021)

Bjarte Breiteig dimostra che un romanzo può essere un’ottima analisi sociologica.

Per quanto riguarda i due protagonisti, essi sono al centro di almeno un aspetto problematico che fa riflettere sulla possibilità di diverse interpretazioni dell’opera, come emerge anche da un’intervista a Bjarte Breiteig e Sara Barzinje, giovane attivista musulmana di Tøyen, condotta dalla giornalista e critica letteraria Ane Nydal il 4 novembre 2021 nella biblioteca comunale Deichman Tøyen.¹ Sara Barzinje, residente a Tøyen dall’età di cinque anni, fa giustamente notare che è sempre esistito un impegno orizzontale e interculturale per migliorare le condizioni a Tøyen, mentre una prima impressione che si ha leggendo il romanzo è che il senso di comunità e la convivenza interculturale nel quartiere si rafforzino soprattutto grazie all’operato di Jostein e Mona, due norvegesi bianchi che si danno da fare per ‘salvare’ le persone con un *background* di minoranza:

De andre visste ingenting, men i disse timene hadde Jostein og jeg vært det tøyenske fellesskapets hjerte som pumpet ny livskraft inn i systemet. (Breiteig 2021, 122)

Gli altri non ne sapevano niente, ma in quelle ore io e Jostein eravamo il cuore della comunità di Tøyen che pompava nuova forza vitale nel sistema.

¹ L’intervista è disponibile sulla pagina Facebook della biblioteca Deichman Tøyen: <https://www.facebook.com/deichmantoyen/videos/251359703703846>.

Ciò apre lo spazio per un possibile dibattito sul *white savior complex* e solleva dubbi sulle reali intenzioni dei due personaggi, soprattutto di Jostein, che forse s'impegnano ad aiutare persone non-bianche anzitutto per un proprio tornaconto, cercando di dare finalmente un senso alla propria vita a seguito del fallimento di altri progetti. Ciò nonostante, il loro trasferimento a Tøyen, accompagnato poi dall'attivismo politico, pare essere mosso dalla convinzione genuina che vi sia la necessità di sconfiggere le proprie paure e mescolarsi all' 'altro', abbracciando la diversità e una concezione più interculturale del vivere sociale.

3 Tøyen: la trasformazione di un quartiere

Ciò che da un punto vista storico ha influito maggiormente sulla struttura architettonica di Tøyen per come la conosciamo oggi è l'industrializzazione. È un fenomeno che ha innescato un processo di urbanizzazione del Tøyen rurale, favorendo la pianificazione dell'impianto stradale e la costruzione di edifici in muratura che dovevano fungere da abitazioni per la classe operaia (Vernegg 2019, 52). Già nel XIX secolo l'area si contraddistingueva per un'alta concentrazione di povertà, una condizione tramandatasi fino ai giorni nostri, come dimostrano studi recenti (Aarland, Brattbakk 2020, 93-4; Holgersen 2020, 139-40). A partire dagli anni Settanta del Novecento, un elevato numero di immigrati sceglie di risiedere a Tøyen a causa dei costi contenuti e della posizione limitrofa al centro, tanto che oggi è una delle aree di Oslo in cui risiedono più persone con un *background* migratorio. Tøyen è stato per molto tempo al centro dell'attenzione dei media per via della criminalità, soprattutto legata allo spaccio di droga, tanto da guadagnarsi la nomea di un quartiere 'ghetto' della capitale, in cui non mettere piede. Come osserva Ståle Holgersen (2020, 140), però, essendo questa un'area spiccatamente multietnica, i discorsi dei media legati agli aspetti più problematici di Tøyen hanno teso a concentrarsi maggiormente sulla dimensione razziale, tralasciando spesso quella di classe. Si tratta inoltre di un quartiere che, negli ultimi decenni, è stato definito *transittområde* 'zona di transito' (Brattbakk et al. 2015, VII; Aarland, Brattbakk 2020, 37), dal momento che circa una persona su tre abbandonava Tøyen ogni anno. Questo è un fenomeno che ha a che fare anche con la cosiddetta *hvit flukt* (*white flight* o fuga bianca), per cui molte famiglie bianche decidono di trasferirsi da una zona spiccatamente multietnica, soprattutto quando i figli raggiungono l'età scolare.

La povertà diffusa e la cattiva nomea hanno portato gli abitanti di Tøyen a organizzarsi in campagne di protesta. Tra queste, la più nota è la *Tøyenkampanje* (Campagna di Tøyen) del 2011, tra i cui promotori vi sono proprio Bjarte Breiteig e sua moglie Tonje Tørnes, residenti

a Tøyen dal 2008. L'obiettivo principale che si pongono è quello di contrastare il clima di disagio e la diffidenza verso il prossimo, organizzando eventi sociali all'aperto che favoriscano la comunanza e l'incontro tra gli abitanti del luogo (Løken 2015).

Negli ultimi anni Tøyen ha attirato l'attenzione su di sé per un nuovo motivo, cioè per i sintomi sempre più lampanti di una gentrificazione imminente. Come osserva anche Ståle Holgersen (2020, 139), per capire meglio la situazione bisogna collocare il quartiere nello spazio geografico urbano. Esso è situato infatti a est del fiume Akerselva, nella parte di Oslo storicamente più povera, in cui abita la classe lavoratrice, ma ha il raro vantaggio di non distare molto dal centro città. A nord-ovest di Tøyen troviamo Grünerløkka, il quartiere simbolo della gentrificazione in Norvegia, a est c'è Kampen, una zona piuttosto benestante, mentre a sud confina con due quartieri tradizionalmente abitati dalla classe operaia, Grønland e Gamlebyen, anch'essi a rischio di essere gentrificati per la loro vicinanza al centro e, soprattutto, con Bjørvika, un'area su cui si sono concentrati alcuni tra i maggiori investimenti edilizi di Oslo degli ultimi anni, rendendola di fatto un luogo *chic* dall'architettura minimalistica e ultramoderna.

Un punto di interesse che dal 1963 fino a pochi anni fa contraddistingueva Tøyen era il Munchmuseum (Museo di Munch), una delle principali attrazioni turistiche di Oslo, in cui ammirare le opere del celebre pittore norvegese Edvard Munch. Come ricorda Ståle Holgersen (2020, 140-1), il 28 maggio 2013 è il giorno in cui una coalizione insolita di partiti politicamente molto diversi tra loro, composta da Høyre (Partito conservatore), Venstre (Partito liberale), KrF-Kristelig Folkeparti (Partito democratico cristiano) e SV-Sosialistisk Venstreparti (Partito socialista di sinistra), siglò un accordo, denominato *Avtale om Munchmuseet og utvikling av Tøyen* (Accordo sul Museo di Munch e sullo sviluppo di Tøyen), che prevedeva lo spostamento del Museo di Munch a Bjørvika in cambio di un programma di riqualificazione urbana del quartiere di Tøyen, che va sotto il nome di *Tøyenløftet* (Rigenerazione di Tøyen).

In questo documento ufficiale sono elencate le varie misure atte a migliorare le condizioni socioeconomiche degli abitanti del quartiere, con particolare riguardo per

barn og unge, men det vil også komme både lokalbefolkningen og hele byens befolkning til gode. (Solberg et al. 2013)

i bambini e gli adolescenti, ma gioverà anche alla popolazione locale e dell'intera città.

È un programma che prevedeva una durata di cinque anni e, tra i vari impegni, figuravano la rivitalizzazione dell'area di Tøyensenteret, oggi nota come Tøyen Torg, la piazza centrale che funge da punto di

aggregazione, la ristrutturazione della fermata della metropolitana e la vendita a privati di due palazzine comunali, adoperate fino ad allora come case popolari, Hagegata 30 e 31. Hagegata 30 doveva diventare uno studentato, mentre il piano per Hagegata 31 era quello di vendere gli appartamenti a privati, 'privilegiando' gli inquilini delle due palazzine in questione, a cui veniva data la possibilità di acquistare all'80% del prezzo di mercato. Ciò si è rivelato pressoché impossibile, portando al ricollocamento delle persone che abitavano nei due edifici in altre zone di Oslo, essenzialmente per due ragioni: la scarsità di denaro di cui dispongono molti abitanti di Tøyen e, forse soprattutto, il grosso e repentino aumento dei prezzi degli immobili in questo quartiere a seguito della firma dell'accordo del 2013 (Brattbakk et al. 2015, 75; Holgersen 2020, 141).

A tutto ciò è attribuibile la responsabilità dell'inizio di un processo di gentrificazione del quartiere di Tøyen, per cui gli affitti salgono sempre di più con il passare del tempo, spingendo le fasce meno abbienti ai margini della capitale. Tale movimento di persone verso l'esterno va di pari passo con l'interesse via via maggiore che la borghesia bianca ha cominciato a nutrire verso questo quartiere, piuttosto attrattivo per la sua estrema vicinanza al centro città. Una lettura approfondita di *Tøyeneffekten* di Bjarte Breiteig diventa allora interessante perché ci permette di riflettere su tale processo partendo dalla forma letteraria, dalla finzione, capace di gettare nuova luce su questioni complesse del nostro mondo.

4 Letteratura, architettura e spazialità

In *Architecture and Modern Literature*, David Spurr fornisce un primo, convincente spunto di riflessione che incoraggia l'accostamento di letteratura e architettura:

Architecture, as the art of building, gives concrete form to the external world according to the structures of imagination; whereas literature, as the art of written language, gives symbolic form to the same world. In their respective manners architecture and literature are potentially the most unlimited of all art forms in their comprehension of human existence itself, and this fact alone justifies the task of putting them into relation with one another. (Spurr 2012, 3)

Elias Constantopoulos (2018, XX) sostiene che abbiamo molto da imparare dalla letteratura che concerne l'architettura e le città in cui viviamo, perché è in grado di aprire nuove prospettive di interpretazione della realtà, una visione, la sua, che trova riscontro in svariati studi, di ambito scandinavo e non solo (Malmio, Kurikka 2020; Spurr 2012),

che indagano la rappresentazione letteraria di elementi architettonici e spaziali. Partendo dal presupposto che la finzione può fornirci strumenti di interpretazione e comprensione del mondo reale, siamo allora in grado di affermare che la letteratura di ambientazione cittadina, con edifici, piazze e tutti gli altri elementi, ci permette di immaginare situazioni di vita che ruotano attorno e si sviluppano proprio in quegli spazi urbani che, in un certo senso, circondano, racchiudono e consentono la vita di tutti i giorni (Sioli, Jung 2018, 1) e che quindi rivestono una funzione di primaria importanza non solo per l'opera letteraria in sé, ma anche per le possibili chiavi di lettura inedite del reale.

Ma la letteratura della città non si limita a questo. Infatti, nella sua monografia *Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898*, Massimo Ciaravolo (2022) rielabora una riflessione fondamentale di Alexandra Borg contenuta in uno studio del 2011 incentrato sulla letteratura di ambientazione svedese, intitolato *En vildmark av sten: Stockholm i litteraturen 1897-1916* (Una landa di pietra. Stoccolma nella letteratura 1897-1916):

Se la letteratura recepisce e rielabora dunque aspetti della realtà storica e sociale della città, essa produce anche rappresentazioni che contribuiscono a formare la percezione e la consapevolezza della città quale essa è, in un processo che non è di passivo rispecchiamento della realtà nella rappresentazione, ma di attiva interazione tra le due sfere. (Ciaravolo 2022, 40)

Si capisce allora che la letteratura non solo è in grado di riprodurre determinati luoghi nella mente del lettore, ma addirittura di plasmare la percezione che di quei luoghi abbiamo nella vita reale. Così stando le cose, il rapporto tra spazio reale e spazio rappresentato, tra letteratura e città (e architettura), si fa più complesso, tanto che le due sfere, del reale e della finzione, si compenetrano e diventano inestricabili l'una dall'altra.

5 La rappresentazione delle conseguenze del *Tøyenløft* in *Tøyeneffekten*

David Spurr osserva che uno dei modi

of reading literature with architecture is [...] to study the representation of one art by the other. If the architectural representation of literature is rare, the representation of architecture is everywhere in literature, precisely because of [...] literature's capacity to bring before the imagination every object of the mind's conception or the senses' perception. (Spurr 2012, 5)

Partendo da queste premesse, tramite la selezione di alcuni passaggi in cui la voce narrante di Mona descrive il mutamento del contesto urbano che la circonda, risulta allora interessante esplorare come Bjarte Breiteig rappresenti artisticamente il quartiere di Tøyen, con un'attenzione particolare rivolta alla sua trasformazione in seguito al *Tøyenløft*. D'altronde, ancor prima che dal tessuto sociale, è in strada che si percepisce l'avvio del processo di gentrificazione (Huse 2010, 17).

Il termine 'gentrificazione' deriva da *gentry* – la piccola nobiltà inglese – e il primo a impiegarlo, nel 1964, fu la sociologa Ruth Glass in riferimento al contesto londinese:

One by one, many of the working class quarters of London have been invaded by the middle classes – upper and lower. Shabby, modest mews and cottages – two rooms up and two down – have been taken over, when their leases have expired, and have become elegant, expensive residences. [...] Once this process of 'gentrification' starts in a district, it goes on rapidly until all or most of the original working class occupiers are displaced, and the whole social character of the district is changed. (Glass 1964, XVIII-XIX)

In *Tøyeneffekten* la voce narrante di Mona descrive il quartiere di Tøyen a più riprese, soffermandosi sugli elementi che di volta in volta la colpiscono maggiormente, e risulta evidente che la percezione che ha del quartiere in cui vive muta con il passare del tempo. L'estratto che segue è utile a comprendere com'era Tøyen nel periodo in cui Mona, Jostein e Kalle vi si sono trasferiti, intorno al 2009:

Jeg husker de små butikkene som dukket opp, sjapper med diffust vareutvalg og uvaskede vinduer, hvor det hang fillete oppslag på ukjente skriftspråk, unger som lekte på fortauene, narkomane som satt med hengende hoder i portrommene, grønnsaksbutikker med støvete meloner og gule mango i åpne esker. Jeg fikk mine første glimt inn i de pakistanske konditoriene, hvor fargesterke søtsaker sto i sirlige stabler, et sted var en blindgate full av kvinner som alle bar samme fargesprakende drakt, en høytid av noe slag, bak de vanskjøttede vindusplantene i en skjenkestue satt en forsamling av gamle og drakk. Dette var Tøyen. (Breiteig 2021, 185-6)

Ricordo i negozietti che apparivano dal nulla, alimentari con un ampio assortimento e finestre non lavate, a cui erano appesi avvisi sbrindellati scritti in lingue ignote, ragazzini che giocavano sui marciapiedi, tossici seduti negli androni con la testa a penzoloni, ortofrutta con meloni polverosi e mango gialli in scatole aperte. Davo le mie prime occhiate alle pasticcerie pakistane, dove dolciumi dal colore acceso erano impilati con cura, un vicolo cieco era pieno di donne che indossavano tutte lo stesso abito sgargiante per

una qualche festività, dietro le piante da davanzale avvizzite in una taverna stava riunito un gruppo di vecchi a bere. Questo era Tøyen.

Tøyen appare qui come un luogo peculiare, che si contraddistingue dalla Oslo 'bene' che conosce Mona, in cui viveva in un periodo precedente della sua vita, vale a dire la zona ovest, più ricca e abitata quasi esclusivamente dalla borghesia bianca. Tøyen è, infatti, un quartiere popolare culturalmente eterogeneo che, oltre ad apparire trascurato, presenta anche aspetti problematici, come l'elevato numero di tossicodipendenti. Dalla descrizione emerge inoltre la forte impressione di esotismo che Tøyen suscita in Mona, come anche in molti altri norvegesi medi di quell'epoca. Come Tone Huse (2010, 18) ricorda nel suo libro *Tøyengata. Et nyrikt stykke Norge* (Tøyengata. Un pezzo neorico di Norvegia), durante gli anni Ottanta molte attività familiari tradizionali chiudono e al loro posto subentrano gli immigrati, che aprono alimentari e ortofrutta con un'offerta inedita soprattutto di beni alimentari, avvenimento a seguito del quale a Tøyengata e alle zone limitrofe viene assegnato l'appellativo di 'Lille Pakistan'. Ciò ha portato anche a molta incomprensione da parte di chi veniva dall'esterno, carico di tutti i preconcetti assorbiti dai media e ignaro di cosa significasse davvero vivere in quel luogo (Tangerud 2003, 15). Lo scetticismo generale verso Tøyen, che ai tempi aveva una cattiva reputazione, un po' per la povertà dilagante, un po' per il carattere interculturale, si riscontra anche in una considerazione di Mona che fa riferimento al processo decisionale su dove trasferirsi con Jostein e il figlio Kalle, in cui Tøyen è rappresentato come agli antipodi del suo contesto abitativo ideale:

Jeg hadde sett for meg en koselig tilværelse i en klassisk osleilighet, et nabolag hvor vi ikke trengte å overvåke Kalle, med kort vei til hyggelige kafeer og sentrum. Spesielt hadde jeg vært opptatt av de store kvartalstrukturene på Torshov, der gårdene omkranset en åpen park hvor Kalle kunne ha lekt trygt, og hvor det aldri ville ha manglet andre barn. Jostein visste dette, like godt som han visste at det var på grunn av ham det ikke gikk. Vi var naturligvis også klar over at den relativt lave prisen på Tøyen ikke bare skyldtes den umoderne standarden, men også bydelens rykte: Tøyen var ikke kjent som et trygt sted å oppdra barn på. (Breiteig 2021, 187)

Mi ero immaginata un'esistenza confortevole in un classico appartamento di Oslo, un quartiere in cui non c'era bisogno di sorvegliare Kalle, a breve distanza da bar accoglienti e dal centro. In particolare, mi attiravano le grandi strutture a isolato di Torshov, dove il cortile interno circondava un parco aperto in cui Kalle avrebbe potuto giocare al sicuro, e in cui non sarebbero mai mancati altri bambini. Jostein ne era consapevole, così come sapeva che era per lui che non andava bene. Naturalmente eravamo anche a conoscenza che i

prezzi relativamente bassi di Tøyen non erano dovuti soltanto allo standard antiquato, ma anche alla nomea del quartiere: Tøyen non era noto come un posto sicuro in cui crescere i figli.

In parte anche a causa dei media, la cattiva reputazione di questo quartiere prosegue fino all'inizio degli anni 2010, portando con sé appellativi come *innvandrerbypdelen* 'quartiere d'immigrati', *den forsømte bydelen* 'quartiere disagiato', *gangsterbypdelen* 'quartiere di gangster' e suscitando nella collettività associazioni d'idee legate a criminalità, tossicodipendenza e povertà, come anche Mona sottolinea nel romanzo (Breiteig 2021, 21).

A un certo punto la situazione cambia, infatti nel romanzo si fa diretto riferimento all'accordo di coalizione *Avtale om Munchmuseet og utvikling av Tøyen*, che innesci trasformazioni importanti nel quartiere. Nelle riflessioni di Mona, i grandi investimenti per la riqualificazione di Tøyen sono sì presentati con entusiasmo, ma lì si vede anche come una possibile minaccia, poiché capaci di rompere gli equilibri e di andare a detrimento degli abitanti. A un certo punto, Mona riporta un cattivo presentimento di Jostein:

Hvis opprustningen besto i å pynte på Tøyens fasade og gjøre bydelen attraktiv for utenforstående, ville det sette fyr på boligprisene, og da ville forskjellene øke mellom de av oss som eide og de av oss som leide bolig, og det ville bare være snakk om tid før sistnevnte ble presset ut. (Breiteig 2021, 263)

Se le miglurie si fossero limitate ad abbellire la facciata di Tøyen e a rendere il quartiere attraente per gli estranei, avrebbero fatto schizzare il prezzo delle abitazioni, così a quel punto sarebbero aumentate le differenze tra chi possedeva la casa e chi era in affitto, e sarebbe stata solo una questione di tempo prima che questi ultimi fossero costretti ad andarsene.

Poco alla volta, i sospetti di Jostein e Mona diventano realtà, dal momento che Tøyen si trasforma in un quartiere attraente soprattutto per coloro che non fanno già parte della comunità. L'obiettivo di creare un posto aperto a tutti, essenzialmente transculturale, è minato dall'insorgere di un processo che inizia invece a renderlo un contesto abitativo esclusivo, accessibile soprattutto a giovani bianchi provenienti da famiglie borghesi e a coppie di mezza età desiderose di avvicinarsi al centro (Huse 2010, 18). Mona descrive anche questa nuova condizione ancora in divenire:

Men så var Tøyen likevel ikke blitt det Tøyen vi hadde sett for oss. Det var ikke blitt det åpne og rause stedet hvor alle deltok og hvor det var plass til alle. Eller det var ikke blitt bare det. I dag var

Tøyen først og fremst en «trendy bydel» med populære barer, fotogene leiligheter (nakne murvegger, rustikt preg) og til dels dyre spisesteder (også der nakne murvegger, rustikt preg). Selv om det fattige Tøyen fortsatt fantes, i aller høyeste grad – for det lot seg ikke utradere av noen lysende restaurantfasader – så hadde nybygg skutt i været der hvor det ennå fantes en ubrukt løkke, med leiligheter solgt til skyhøye priser. I boligannonnene hvor «Tøyen» tidligere konsekvent ble unngått, var det nå nettopp dette som ble løftet fram: «I hjertet av Tøyen.» «Investeringsobjekt på Tøyen.» «Unik mulighet på trendy Tøyen.» I årenes løp hadde de stigende boligprisene tvunget flere av de aktive i kaféfelleskapet, de vi bare kalte «våre», til å flytte med sine familier, bort fra det nabolaget de selv hadde hjulpet fram. (Breiteig 2021, 20; corsivo nell'originale)

Ma poi Tøyen non era comunque diventato quel Tøyen che ci eravamo immaginati. Non era diventato il luogo aperto e generoso in cui tutti partecipavano e c'era spazio per ognuno. O meglio, non era diventato *solo* così. Oggi Tøyen era prima di tutto un «quartiere trendy» con bar alla moda, appartamenti fotogenici (muri di mattoni nudi, stile rustico) e in parte ristoranti cari (anch'essi in muri di mattoni nudi, stile rustico). Anche se il Tøyen povero esisteva ancora, a tutti gli effetti – perché non si lasciava spazzare via da qualche facciata di ristorante illuminata – le nuove costruzioni si erano moltiplicate laddove ancora c'era un terreno inutilizzato, con appartamenti venduti a prezzi stellari. Negli annunci immobiliari, in cui prima il nome di «Tøyen» era accuratamente evitato, ora era proprio questo che veniva messo in risalto: «Nel cuore di Tøyen». «Bene d'investimento a Tøyen». «Opportunità unica nel Tøyen trendy». Nel corso degli anni l'aumento dei prezzi delle case aveva costretto molti attivisti della comunità del caffè, quelli che chiamavamo «i nostri», ad andarsene da quel quartiere che loro stessi avevano aiutato a risollevarsi.

Questo è uno stravolgimento causato dalle politiche urbanistiche comunali, che colpisce inesorabilmente una grande fetta degli abitanti di Tøyen. Nel romanzo, Jostein si sente in dovere di aiutare i più bisognosi, ormai gravati dall'impennata dei prezzi avvenuta a seguito dell'intervento di 'rigenerazione urbana', ma anche lui si accorge che quella comunità per cui aveva tanto combattuto ormai è in fase di disgregazione. Nel frattempo, Mona si lamenta della sua pressoché continua assenza da casa, e ciò lo porta a non sentirsi adeguato né per la famiglia né per gli abitanti del quartiere (Breiteig 2021, 286-8). A peggiorare le cose si aggiungono inoltre i sensi di colpa generati da un articolo pubblicato su un giornale di estrema sinistra, in cui si accusa lui e il suo caffè di aver favorito l'inizio del processo di gentrificazione a Tøyen (Breiteig 2021, 34-5).

6 Conclusioni

In chiusura del libro, Mona si ritrova a passeggiare per Bjørvika e a descrivere cosa suscita in lei quel quartiere, totalmente rinnovato a partire dagli anni 2000, tracciando infine un'associazione diretta con Tøyen alla luce degli ultimi eventi legati alla gentrificazione dell'area:

Jeg kom inn i ferdigstilte områder, krysset en liten kanal. Under meg lå sjøen oljesvart mellom nybygde brygger, der kajakk var låst til fastmonterte ringer. Hver brygge hadde direkte trappeadkomst fra de nærmeste leilighetene. Jeg var kommet inn i en ny verden av luksuriøse boligkomplekser, kvartal på kvartal med grå norsk rikdom. En hotellignende tilværelse, hvor man slapp dugnad, slapp trappevask, slapp å gjøre seg kjent med naboer, fordi alt det praktiske ble ordnet av et vaktmesterfirma, trappa vasket av et rengjøringsbyrå, mattene ved inngangen skiftet av et matte-renseri og vinduene pusset ut av et vinduspusserfirma med egen lift, sånn at det i praksis var som å bo med en full tjenerstab rundt seg, arbeidere man ikke trengte å bry seg om å prate med, for de kunne uansett ikke norsk, og det var heller ikke meningen at de skulle lære det. Jeg visste at denne verdenen ikke bare fantes her, men var i ferd med å bre seg ut overalt, og hadde også langt på vei spist seg inn på Tøyen. (Breiteig 2021, 322-4)

Mi addentrarai in aree completate, attraversai un canaletto. Sotto di me c'era il mare nero come petrolio tra pontili appena costruiti, dove dei kayak erano legati ad anelli fissi. Ogni pontile aveva scale ad accesso diretto dagli appartamenti più vicini. Ero entrata in un nuovo mondo di complessi abitativi lussuosi, isolato su isolato di grigia ricchezza norvegese. Un'esistenza da hotel, dove si scampava agli impegni comunitari, al lavaggio scale, al fare conoscenza con i vicini, perché ogni compito pratico era espletato dal servizio di portineria, le scale lavate da un'impresa di pulizie, i tappeti all'ingresso cambiati dal lavaggio tappeti e le finestre pulite da una società di lavavetri munita di elevatore, così in pratica era come vivere con la servitù intorno a sé, lavoratori con cui non c'era il bisogno di prendersi la briga di parlare, visto che, in ogni caso, non sapevano il norvegese, e non c'era neanche ragione che lo imparassero. Sapevo che questo mondo non esisteva soltanto qui, ma stava per diffondersi dappertutto, e si era in buona parte insinuato anche a Tøyen.

Il 'vecchio' stile architettonico degli edifici in mattoni rossi e le nuove costruzioni più moderne a Tøyen diventano quindi sempre più appetibili per la classe agiata, spingendo le fasce più svantaggiate ai margini della capitale, specialmente nell'area a nord-est, lungo la

vallata del Groruddalen, una delle zone più densamente popolate dagli immigrati. Per quanto Mona e Jostein vivano in maniera negativa il disgregamento della comunità di quartiere per cui si erano tanto dati da fare, la loro rimane pur sempre una posizione privilegiata, dal momento che possiedono la casa in cui vivono e hanno una disponibilità economica tale da poter continuare a risiedere a Tøyen.

È doveroso osservare che gli effetti scatenati dalla gentrificazione pongono un problema che va al di là delle disuguaglianze di classe. Come osserva Tone Huse (2014, 199), infatti, la gentrificazione non è solo responsabile di alterare la composizione di classe di una determinata area, ma influisce anche su quella etnica. Similmente, la sociologa esperta di politiche urbane Yael Shmaryahu-Yeshurun osserva:

Gentrification is not only a class-based population change, but one with ethnic or race-based dimensions. Gentrification highlights how race can intersect with class, space, and home ownership. (Shmaryahu-Yeshurun 2022, 2)

Precludendo gli spazi urbani centrali a determinati gruppi sociali, questi sono costretti a trasferirsi in zone a loro economicamente accessibili, che a Oslo corrispondono a tutta l'area a nord-est e a sud della capitale. Ciò contribuisce a portare in primo piano il tema della segregazione residenziale, a cui spesso nei media ci si riferisce in termini inesatti e stigmatizzanti, tramite l'uso di espressioni come 'ghetto' e 'società parallela'.

Se da una parte il *Tøyenløftet* è riuscito rendere il quartiere di Tøyen più attraente, dall'altra questo intervento ha avuto delle ripercussioni che colpiscono in modo iniquo i suoi abitanti, in quanto ha agito in modo negativo sulle persone più povere, che in larga parte appartengono anche a minoranze etniche. Ståle Holgersen (2020) lascia intuire già dal titolo del suo articolo, «Lift the Class – Not the Place! On Class and Urban Policies in Oslo», la direzione che dovrebbe prendere una politica urbana attenta alle questioni sociali: anziché attuare programmi ad area di 'rigenerazione urbana' di facciata, si dovrebbe spingere verso programmi che partono dalla categoria 'classe' mirati al miglioramento delle condizioni socioeconomiche degli abitanti di una determinata area. Un'azione politica sensata dovrebbe intervenire per risolvere i veri problemi di Tøyen: la povertà, la criminalità, la disoccupazione, il sovraffollamento abitativo, come giustamente osserva Mona nel romanzo (Breiteig 2021, 263). Non a caso, il motto che gli attivisti del caffè scelgono di usare in opposizione agli interventi urbanistici a Tøyen è: «Et løft av folket mer enn fasaden» (Un risollevarsi della gente più che della facciata; Breiteig 2021, 264; corsivo nell'originale).

Per riprendere il filo della produttività del dialogo tra letteratura e architettura, tra finzione e realtà, si può concludere che, così come

altre forme di espressione artistica, la letteratura ha il potere di far luce su zone grigie del reale, promuovendo una maggiore comprensione di fenomeni complessi, al punto di diventare finanche parte attiva nei processi di riassetto dell'organizzazione sociale e spaziale. Questo è un punto su cui insiste anche il filosofo e saggista Tzvetan Todorov nel suo libro *La Littérature en péril*, in cui afferma che la letteratura ha la capacità di costruire mondi possibili e rendere più intensa la vita delle persone, ampliando il loro universo di riferimento e fornendo loro chiavi di lettura inedite per (re)interpretarlo e (ri)plasmarlo (Todorov 2008, 16-17). La pubblicazione di *Tøyeneffekten* ha indubbiamente alimentato il dibattito inerente ad alcuni problemi che interessano il quartiere reale di Tøyen, infondendo nuove consapevolezza e sensibilità nei lettori e rimodellando l'immaginario intorno a questo luogo. Si auspica infine che, nel suo piccolo, quest'opera abbia contribuito a portare una maggiore attenzione alle ripercussioni che determinate politiche urbanistiche possono avere sugli abitanti di un quartiere, il cui benessere dovrebbe sempre avere la priorità su ogni altra cosa.

Bibliografia

- Berg, T. (2003). «Over grensen med novellen». *Klassekampen*, 11 juli.
<https://klassekampen.no/artikkel/2003-07-11/over-grensen-med-novellen>
- Brattbakk, I. et al. (2015). *Hva nå, Tøyen? Sosiokulturell stedsanalyse av Tøyen i Bydel Gamle Oslo (Rapport 8/2015)*. Oslo: Arbeidsforskningsinstituttet.
<https://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.3190.2327>
- Breiteig, B. (2021). *Tøyeneffekten*. Oslo: Oktober.
- Ciaravolo, M. (2022). *Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
<https://doi.org/10.30687/978-88-6969-600-8>
- Constantopoulos, E. (2018). «Preface». Sioli, A.; Jung, Y. (eds), *Reading Architecture. Literary Imagination and Architectural Experience*. NewYork; London: Routledge, XIX-XXI.
<https://doi.org/10.4324/9781315402901>
- Glass, R. (1964). *London. Aspects of Change*. London: McGibbon & Kee.
- Holgersen, S. (2020). «Lift the Class – Not the Place! On Class and Urban Policies in Oslo». *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 102(2), 135-54.
<https://doi.org/10.1080/04353684.2020.1728701>
- Huse, T. (2010). *Tøyengata. Et nyrikt stykke Norge*. Oslo: Flamme.
- Huse, T. (2014). *Everyday Life in the Gentrifying City. On Displacement, Ethnic Privileging and the Right to Stay Put*. London; New York: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315581316>
- Kopreitan, T. (2021). «Tvilen og troen på et 'vi'». *NRK*, 21 november.
https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-toyeneffekten_-av-bjarte-breiteig-1.15694450
- Løken, A. (2015). «Løftet Tøyen sammen med naboene». *Aftenposten*, 1 desember.
<https://www.aftenposten.no/oslo/i/AGBx/loftet-toeyen-sammen-med-naboene>

- Malmö, K.; Kurikka, K. (eds) (2020). *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*. London: Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-23353-2>
- Schnell, A.J. (2022). «Bjarte Breiteig: *Tøyeneffekten*». *Arkitektur*.
<https://www.arkitektur.no/fag/bok/bjarte-breiteig-toeyeneffekten/>
- Shmaryahu-Yeshurun, Y. (2022). «Minority Gentrification: Re-Evaluation of Class and Ethno-Nationalism Intersectionality». *Political Geography*, 98, 1-10.
<https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2022.102711>
- Sioli, A.; Jung, Y. (2018). «Introduction». Sioli, A.; Jung, Y. (eds), *Reading Architecture. Literary Imagination and Architectural Experience*. New York; London: Routledge, 1-5.
<https://doi.org/10.4324/9781315402901-1>
- Solberg, E.L.; Berge, T.; Borgen, M.; Lunde, E. (2013). «Pressemelding fra Høyre, Venstre, KrF og SV 28. mai 2013. Flertall for Munch i Bjørvika og satsing på Tøyen». *Press Release Oslo*, 28 mai.
- Spurr, D. (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
<https://doi.org/10.3998/mpub.4350173>
- Tangerud, H. (2003). *Nedenfra sett. 50 epistler fra Nedre Tøyen*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Terland, I. (2022). s.v. «Bjarte Breiteig». *Store norske leksikon*.
https://snl.no/Bjarte_Breiteig
- Todorov, T. (2008). *La letteratura in pericolo*. Trad. di E. Lana. Milano: Garzanti. Trad. di: *La Littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2006.
- Vernegg, D. (2019). *Tøyen torg, gentrifisering og det post-politiske. Fortrenging gjennom medvirkning og inklusjon?* [masteroppgave]. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Wærp, H.H. (2021). «Bokanmeldelse: Romanen om Tøyen har en udetonert bombe». *Aftenposten*, 6 desember.
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/eEOMjM/bokanmeldelse-romanen-om-toeyen-har-en-udetonert-bombe>
- Aarland, K.; Brattbakk, I. (2020). *Analysen av levekår og demografi for levekårsutsette byområder*. Oslo: OsloMet (NOVA; AFI).

Rivista annuale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



Università
Ca' Foscari
Venezia