



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO IN HUMANAE LITTERAE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DOTTORATO IN LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE
XVIII CICLO

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

“Il nostro breve tempo passerà qui”

Luoghi dell'adolescenza in *Vildanden* di H. Ibsen,

Elvegaten e Barnet som elsket veier di C. Sandel

e *Is-slottet* di T. Vesaas

L-Lin/15 Lingue e Letterature nordiche

DOTTORANDO
Elena Putignano

TUTOR Prof. Andrea Meregalli

COORDINATORE DEL DOTTORATO Prof.ssa Giuliana Garzone

A.A. 2014/2015

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1: UNO SGUARDO SUI MONDI ATTRAVERSATI E SUI PERCORSI SCELTI.....	8
1.2 Il corpus di testi analizzati: un secolo di adolescenti.....	17
1.3 I luoghi.....	19
1.4 <i>Grenseland</i> , un luogo a metà. Lo spazio liminale.....	25
CAPITOLO 2: NEL PROFONDO DEI MARI. AMBIVALENZA DEI SIMBOLI ACQUATICI IN <i>VILDANDEN</i> DI HENRIK IBSEN.....	55
2.1 Un dramma simbolico. Un dramma dell'adolescenza	55
2.2 Ali spezzate – la pernice, l'uccello di montagna e l'anitra selvatica	57
2.3 Da tragedia generazionale a dramma dell'adolescente.....	59
2.4 Un fotografo del genere umano e un luogo che non può essere fotografato	61
2.5 Acque immaginate	65
2.6 L'acqua in <i>Vildanden</i> . Indistinzione e creatività	66
CAPITOLO 3: ELVEGATEN E BARNET SOM ELSKET VEIER: L'ADOLESCENTE E LA CREATIVITÀ IN CORA SANDEL	79
3.1 I luoghi in Cora Sandel. Una geografia esistenziale	80
3.2 I 'divergenti' e i percorsi alternativi	82
3.3 Alberte e "la bambina"	85
3.4 Un movimento che scardina e contesta.....	87
3.5 Costrizione e libertà. Il duplice valore delle strade	88
3.6 Strutture rigide e strutture aperte. Premessa teorica	89
3.7 Il corpo e l'identità: un sistema aperto – breve ritratto di una 'creatura viva'	92
3.8 I luoghi del movimento impossibile	95

3.9 I luoghi della creatività e del movimento	98
3.10 Le strade di campagna – il panorama, figura del neutro.....	101
3.11 <i>The unmappable</i> . Luoghi atopici e generativi	104
3.12 Il luogo creativo come eterotopia del gioco.....	109
3.13 Il neutro in <i>Elvegaten</i> – colori vivi sotto la superficie grigia	113
CAPITOLO 4: DOVE LA STRADA È VIVA, DOVE È POSSIBILE IL RITORNO.....	117
I LUOGHI BUONI DELL' ADOLESCENZA IN <i>IS-SLOTTET</i> DI TARJEI VESAAS	117
4.1 Il castello di ghiaccio. I luoghi buoni esistono, ma spesso sono invisibili	118
4.2 La strada si sdoppia e si biforca. Vie che permettono il ritorno e labirinti di morte	122
4.3 Il centro quieto. i passi di Siss sulla strada	123
4.4 Colpi secchi nel ghiaccio	126
4.5 La strada, un luogo buono quando è possibile il ritorno.....	127
4.6 Una madre che non c'è. Strade impossibili	129
4.7 Da Unn. Noi due nello specchio	131
4.8 Il cammino si biforca. i luoghi cattivi: una strada senza ritorno.....	136
4.9 Il castello di ghiaccio. Una strada chiusa.....	140
4.10. Il tempo della moratoria – la neve e la promessa	144
4.11 La neve si scioglie. Acqua che scorre irrorando ogni cosa.....	148
CONCLUSIONI	153
ABSTRACT	156
BIBLIOGRAFIA.....	159

INTRODUZIONE

Un momento particolare nell'arco della crescita umana ha catturato l'attenzione di molti autori e studiosi del '900 e ne ha stimolato la curiosità e il desiderio di indagare e creare. Si tratta dell'adolescenza, tappa intermedia tra due realtà, quella dell'infanzia e quella del mondo adulto. È un periodo di transizione, di metamorfosi, un'età dai confini sfumati, tumultuosa e difficile da comprendere e da afferrare, un'epoca segnata da un dispiegarsi di forze e tensioni spesso contrastanti e da una creatività impetuosa, a volte violenta, elementi che rendono l'adolescenza estremamente affascinante agli occhi di un artista. La letteratura ha saputo immortalare momenti di questo tipo, rendendoli eterni grazie a parole che, sebbene fissate per sempre in un testo, sono vive e palpitanti ancora oggi. Figure di adolescenti muovono i propri passi in paesaggi letterari che sono simili a loro, indefiniti e impalpabili, a volte insidiosi, eppure ricchi di una forza nascosta, di un potenziale evocativo e creativo senza pari. I luoghi interagiscono con chi li attraversa e li vive, riflettendo nel proprio essere le caratteristiche del momento particolare vissuto dal soggetto.

La mia analisi si propone di approfondire proprio i paesaggi dell'adolescenza, spazi delicati ed effimeri del limite e del confine, soglie che sono destinate a richiudersi allo scadere del breve tempo loro concesso, ma che lasciano comunque la propria indelebile impronta nell'esistenza di chi le ha attraversate.

Il nucleo tematico della presente ricerca si fonda sull'osservazione di come in Norvegia (come d'altra parte in Europa) dalla fine dell'Ottocento in poi si affermi nelle arti e nello specifico in letteratura un deciso interesse per la rappresentazione del periodo dell'adolescenza, nelle sue diverse fasi e nelle sue crisi, e come tale rappresentazione si accompagni sovente alla descrizione di luoghi che rimandano nella loro caratterizzazione a un repertorio ricorrente di immagini che rivelano implicazioni profonde, un tessuto complesso di suggestioni. Anche in contesti estremamente diversi, come sono quelli delle opere qui analizzate, la precarietà e la mutevolezza tipiche di quest'età si riflettono nei luoghi letterari in cui si svolgono le vicende dei personaggi adolescenti.

All'interno della letteratura norvegese sono stati selezionati quattro testi di diverso genere che spaziano dalla fine dell'Ottocento agli anni '60 del Novecento: il dramma *Vildanden* (1884, *L'anitra selvatica*) di Henrik Ibsen, i racconti *Elvegaten* (1924) e *Barnet som elsket veier* (1947, *La bambina che amava le strade*) di Cora Sandel e infine il romanzo *Is-slottet* (1963, *Il castello di ghiaccio*) di Tarjei Vesaas. Sono opere che danno voce a diversi momenti dell'adolescenza, riflettendo l'inquietudine del cambiamento e della transizione caratteristici di questa età nella descrizione di luoghi misteriosi e ambivalenti. Al di là delle ovvie differenze, è possibile ritrovare all'interno del corpus scelto motivi ricorrenti che evidenziano una comune percezione dell'adolescenza come momento di crisi, di estrema creatività e a volte di pericolo.

In tutti i testi le protagoniste sono ragazze. Ciò contribuisce a delineare un campo di indagine relativamente omogeneo, dal momento che le problematiche vissute sono comuni. Tuttavia le grandi tematiche studiate, prima tra tutte la crisi identitaria che caratterizza il periodo dell'adolescenza, sono certamente valide anche per i giovani di sesso maschile, pur con ovvie differenze che non troveranno spazio nel presente elaborato.

Nell'ambito della mia ricerca la riflessione sui luoghi di soglia e di passaggio si accompagna a quella che concerne lo studio dell'adolescenza, affrontata da un punto di vista composito che alla riflessione letteraria affianca una lettura psicologico-psicanalitica e, in generale, umanistica. I testi teorici utilizzati, discussi nel primo capitolo, forniscono le basi per un'analisi a tutto tondo dell'adolescenza. A un discorso introduttivo sul significato di luogo condotto sulla scia delle teorie elaborate nell'ambito della filosofia dei luoghi, segue la discussione di una selezione di opere psicologiche e psicoanalitiche di Donald Winnicott ed Erik Erikson, di studi antropologici di Arnold Van Gennep e Victor Turner, nonché di testi provenienti da vari ambiti delle scienze umane, quali *Le Neutre* (1977-1978, *Il Neutro*) del semiologo Roland Barthes e *Claros del bosque* (1987, *Chiari del bosco*) della filosofa María Zambrano. Ognuna di queste opere contribuisce a gettare luce su aspetti importanti ai fini della comprensione della problematica adolescenziale, a evidenziarne da diversi angoli prospettici il carattere complesso e fluido,

difficilmente sistematizzabile. Nei capitoli seguenti – secondo, terzo e quarto – dedicati all’analisi delle opere, verranno di volta in volta approfonditi alcuni aspetti teorici particolarmente rilevanti per l’analisi del testo o dei testi trattati in quel frangente.

Nel secondo capitolo, dedicato a *Vildanden*, lo studio dei luoghi dell’adolescenza ci conduce nella soffitta dell’anitra selvatica e dei sogni ad occhi aperti della quattordicenne Hedvig, in un contesto onirico e acquatico, carico di suggestioni e spinte creative destinate, però, a rimanere irrealizzate. In un primo momento la soffitta, pur mantenendo la sua natura di ambiente reale e concreto, si prospetta come spazio aperto all’interpretazione, come luogo di sogni e possibilità latenti. Vedremo come, nel corso del dramma, tale luogo assuma invece un carattere sempre più deciso di stagnazione e chiusura, accompagnando, nella sua metamorfosi, la giovane verso la tragedia finale.

Il terzo capitolo è dedicato all’analisi di due prose brevi di Cora Sandel, *Elvegaten* e *Barnet som elsket veier*. I due racconti, che hanno come protagoniste due giovani ragazze, presentano tratti comuni e uno sguardo simile sul momento inquieto dell’adolescenza. In entrambi i testi trova particolare attenzione l’aspetto di creatività tipico di questa età. A dare corpo al fermento poetico e ribelle sono in questo caso le strade secondarie e defilate, come *Elvegaten* nell’omonimo testo, o le vie solitarie e libere di campagna in *Barnet som elsket veier*. In entrambe le composizioni la strada si rivela più di una semplice quinta, incarnando “alle muligheters begynnelse” (Sandel 1986, 15), “l’inizio di ogni possibilità”.

Il quarto e ultimo capitolo, dedicato a *Is-slottet* di Tarjei Vesaas, presenta un duplice percorso, quello dell’undicenne Unn verso la chiusura e la morte nell’affascinante e solitario castello di ghiaccio e, in parallelo, quello della coetanea Siss, un cammino doloroso e difficile che, pure attraverso una transitoria chiusura che simula in un certo senso la morte, conduce infine verso uno sviluppo positivo di cammino e di scoperta. Le strade primaverili dove la neve sciolta comincia a scorrere in rivoli vivaci segnano il ritorno di Siss alla vita e alla comunità dalla quale si era isolata in seguito alla morte di Unn.

Le opere letterarie analizzate e gli studi critici sono di norma citati in lingua originale.

Le traduzioni, laddove non sia diversamente specificato, sono mie.

Desidero ringraziare l'Università di Agder in Norvegia, e in particolare il Professor Andreas Gisle Lombnæs, per l'ospitalità e i consigli nella fase iniziale della mia ricerca durante i mesi passati a Kristiansand nell'anno accademico 2012-2013 e dopo. Vorrei poi ringraziare il *Senter for Ibsen studier* (Centro di studi ibseniani) presso l'Università di Oslo e le bibliotecarie Maria Fakserti e Randi Meyer per la loro competenza, disponibilità e gentilezza. I soggiorni in Norvegia sono stati resi possibili anche dalla borsa di studio elargitami da SIU Norge (Centro per l'internazionalizzazione della formazione). Infine un grazie alla Professoressa Rosalba Maletta dell'Università degli Studi di Milano per gli inesauroibili stimoli alla riflessione e per il suo prezioso supporto.

CAPITOLO 1: UNO SGUARDO SUI MONDI ATTRAVERSATI E SUI PERCORSI SCELTI

Vår stutte tid blir her
(Vesaas 2004, 129, corsivo originale)¹

1.1 Premessa

Infiniti sono gli spazi che la letteratura apre allo sguardo di chi legge, a volte fornendo strade verso lande vagheggiate e lontane, a volte mostrando il cammino che conduce a luoghi estremamente prossimi che palpitano nel cuore stesso dell'individuo; ma la vicinanza, l'intimità del paesaggio interiore narrato non rende il percorso meno impervio, né è garanzia di un tragitto tranquillo. Ancora di più, la letteratura è in grado di dare vita, rendendoli visibili nelle sfumature² ricche e delicate delle sue parole, a luoghi dall'essenza cangiante e dall'umore inafferrabile, in bilico tra due realtà e recanti il segno di entrambe: luoghi interiori e al contempo reali e concreti, spazi di passaggio e trasformazione.

Condurrò la mia analisi addentrandomi proprio in questi luoghi del limite e del confine, scegliendo quindi come campo di indagine quei lembi sottili, delicati e spesso poco duraturi, ma estremamente ricchi di suggestioni, che segnano il passaggio tra due età, soglie che, in genere, sono destinate a richiudersi allo scadere del breve tempo loro concesso, ma che lasciano comunque la propria indelebile impronta nell'esistenza di chi le ha attraversate.

¹ “*Il nostro breve tempo passerà qui*” (Vesaas 2011, 158).

² L'enorme importanza della *nuance* è sottolineata con forza da Barthes nel suo corso sul Neutro, sul quale si avrà modo di tornare in seguito, in relazione ai luoghi-margine. Già fin d'ora però desidero sottolineare l'importanza della sfumatura con parole prese dallo stesso Barthes: “I want to live according to nuance. Now, there is a teacher of nuances, literature; try to live accordingly to the nuances that literature teaches me” (Barthes 2005, 11). Nei luoghi di confine dell'adolescenza, nei luoghi *neutri* in senso barthiano, le sfumature ancora più dei contrasti racchiudono significati profondi. Barthes non ha raccolto le proprie lezioni sul neutro in un volume ordinato e pensato per la stampa e la pubblicazioni. Le lezioni ci sono giunte grazie a trascrizioni integrate dagli appunti dell'intellettuale francese. Per la presente ricerca farò riferimento alla versione per me di più agevole consultazione, vale a dire quella americana della Columbia University Press. In questo caso non riporterò dunque la versione originale.

Nell'ambito della presente ricerca, la riflessione sui luoghi di soglia e di passaggio è infatti intimamente intrecciata alla tematica dell'adolescenza, di un tempo veloce ed ebbro di rivoluzioni e cambiamenti, evocato dal naturale svolgersi della vita con i suoi cicli e le sue fasi. Si tratta di un momento di transizione per eccellenza, una condizione mediana e inquieta che, pur assumendo tratti peculiari e caratteristici a seconda di chi la vive, presenta, al di là delle differenze, elementi comuni e ricorrenti che si trovano riflessi nella rappresentazione letteraria dei paesaggi narrati.

Il nucleo tematico della presente ricerca si è formato in seguito all'osservazione di come in letteratura – e nello specifico il mio interesse è rivolto a quella norvegese – la rappresentazione del periodo dell'adolescenza, nelle sue diverse fasi e nelle sue crisi, si accompagna sovente alla descrizione di luoghi che rimandano nella loro caratterizzazione a un repertorio ricorrente di immagini che rivelano implicazioni profonde, un tessuto complesso di suggestioni. Pur in contesti estremamente differenti il carattere della precarietà e della mutevolezza tipici di quest'età tumultuosa e difficile si riflette in luoghi di forti contrasti dove, tuttavia, il senso può balenare in sfumature ricche di significato.

La lettura scrupolosa delle opere è quindi il primo fondamentale passo verso la comprensione degli spazi inquieti e creativi che caratterizzano i momenti di passaggio, permettendo di 'leggere' gli spazi descritti in relazione ai personaggi che vi si muovono e agli eventi narrati. Così, seguendo i sentieri tracciati dal racconto, l'analisi si addenterà lungo territori-limbo, per strade e corridoi in penombra, in spazi spesso dominati dall'elemento acquatico o comunque caratterizzati da componenti creative fluide e plasmabili, luoghi dove la vita scorre e si trasforma, e, per contro, esplorerà altri luoghi che sembrano a un primo sguardo ampi, ma che si rivelano in un secondo momento angusti e senza sbocco. Questi ultimi, ostacolando il movimento e la metamorfosi che sono vita e sviluppo, risultano spazi pietrificati o ristagnanti, che si oppongono alla crescita e alla continua metamorfosi che è vita.

Accanto all'approccio letterario, che consiste in un'analisi di quegli spazi che più marcatamente esprimono i caratteri di cambiamento e precarietà propri dei luoghi di transizione e di sviluppo, si affiancheranno percorsi alternativi che permettono di

sviluppare, in questi paesaggi, uno sguardo più ampio e composito, da angoli prospettici diversi.

Ad aprire nuovi sentieri lungo i quali addentrarsi, saranno concetti mutuati da diversi ambiti. In un iniziale discorso introduttivo sullo spazio, la filosofia dei luoghi aiuterà a definire con maggior precisione cosa si intenda per *luogo* e in che misura quest'ultimo sia il frutto dell'interazione tra lo spazio e un soggetto. Decisivo in quest'ottica è anche il momento in cui avviene tale incontro, terza componente nel delicato equilibrio in virtù del quale un determinato spazio si riveste del suo carattere particolare. Tra i luoghi fondamentali per l'esistenza del singolo si possono annoverare quelli inconsci del ricordo che si sottrae alla memoria puntuale di cui il norvegese Borgen ha parlato nel suo *Innbilningens verden* (1960, *Il mondo dell'immaginazione*), spazi segreti spesso anche a se stessi, impalpabili come “en lukt, en lysbrytning, en sti, en gatestump, eller en kombinasjon av f.eks. lysbrytningen i et utstillingsvindu og en hvinende bilbremse pluss duft av brent kaffe. [...] Det er et sted hvor sinnet bor i glimt” (Borgen 1960, 5).³ Sono luoghi di fuga involontaria: “Det hemmelige stedet kommer til oss – og vi til det – av dyp nødvendighet” (Borgen 1960, 5-6),⁴ luoghi non localizzabili che si sottraggono al ricordo cosciente,⁵ ma dei quali permane nel tempo “et velsignede inntrykk” (Borgen 1960, 5), “un'impressione benedetta”, utilizzando un'altra espressione di Borgen; luoghi questi che sfuggono alla memoria puntuale ma che conferiscono un carattere unico agli avvenimenti che vi si verificano.⁶

Sono spesso intrisi di un simile umore impalpabile i luoghi attraversati nel corso dell'analisi qui proposta; spazi elusivi e non localizzabili che, in virtù del loro essere luoghi di passaggio, sono più difficili da individuare, esili raccordi tra geografie con le quali confinano, ma delle quali non fanno mai del tutto parte. Si tratta infatti di

³ “Un odore, un riflesso luminoso, un sentiero, un tratto di strada o, ad esempio, la combinazione di un riflesso in una vetrina e dello stridere acuto dei freni di un'auto a cui si aggiunge il profumo del caffè sul fuoco [...]. È un luogo la cui essenza dimora in un bagliore.”

⁴ “Il luogo segreto viene a noi – e noi a lui – in virtù di una profonda necessità.”

⁵ “Erindringens steder kan vi ikke finne som når vi slår opp bilder fra fortiden i et fotoalbum” (Andersson 1996, 11). “I luoghi del ricordo non li possiamo trovare come le fotografie in un album.”

⁶ Nel suo *Innbilningens verden* lo scrittore propone una opportuna distinzione tra *erindring* e *hukommelse*, designando col primo termine il ricordo indefinibile e impalpabile e col secondo un ricordo cosciente e preciso.

“spazi liminali. Spazi di soglia, di/della transizione. Della *in-betweenness*, dell’*entre-deux*, del Fra” (Cabibbo 1993, 13).

L’antropologia ha saputo dare del fenomeno del limite analisi accurate che ci permettono di comprenderne meglio la variegata e complessa natura: lo studio della fase liminale nei riti di passaggio, così come illustrata da Van Gennep e poi da Turner, introduce un altro grande nucleo tematico dell’elaborato: il passaggio tra due età, due condizioni diverse dell’essere. Nel suo studio fondante sui *Rites de passage* (1909) Van Gennep dedica particolare attenzione ai riti di iniziazione che scandiscono il passaggio tra due età, in corrispondenza della pubertà.⁷ La suddivisione tripartita dei riti di iniziazione in separazione, margine e riagggregazione, ha il suo epicentro nella seconda fase, ovvero quella del margine o stadio liminale.⁸ Con le parole di un altro grande teorico dei riti di passaggio, Turner:

Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and, more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise. (Turner 1970, 97)

Un luogo che ospiti tale fase recherà in sé tanto l’aspetto destrutturato e spesso spaventoso di equilibri che si infrangono, quanto le spinte creative che preludono a processi di crescita e trasformazione nel più ampio orizzonte di nuovi equilibri: “on sort ainsi d’un monde antérieur pour entrer dans un monde nouveau” (Van Gennep 1981, 28).⁹

Ciò che in questa sede ci preme approfondire è il territorio-limbo ricco di infinite potenzialità che unisce queste due realtà; uno spazio caratterizzato dalla contestazione degli equilibri vigenti, che non a caso ha affascinato il pensiero

⁷ Concetto peraltro intrinsecamente vago, “aussi peu déterminable et aussi peu constant” (Van Gennep 1981, 77), “così poco determinabile e poco costante” (Van Gennep 2012, 58) e che deve tenere conto della discrepanza tra pubertà fisiologica e sociale.

⁸ L’enorme importanza del margine nei riti di passaggio è resa evidente dalla lettura del capitolo a esso dedicato da Van Gennep in *Les rites de passage*. Rimando pertanto a “Le passage materiel” (Van Gennep 1981, 19-34; “Il passaggio materiale” Van Gennep 2012, 14-21).

⁹ “si esce da un mondo precedente per entrare in un mondo nuovo” (Van Gennep 2012, 17).

decostruzionista.¹⁰ Il suo presentarsi sotto forme ambigue non deve stupire, perché proprio l'ambiguità che mina il pensiero logocentrico, radicato nella comune logica binaria, è la fonte della sua duttile e viva ricchezza.¹¹

Così come l'adolescenza, nei suoi sconvolgimenti, sembra incarnare un periodo per eccellenza ambivalente, lo spazio che la ospita si tinge dello stesso carattere fuggevole e misterioso, di pericolo sotteso e al contempo di creatività, mostrando il volto in penombra di una fine che già custodisce in sé una potenziale rinascita:

These images and symbols of death are inextricably connected with germination [...]. Initiatory death [...] must be understood in relation to what it prepares: birth to a higher mode of being. Initiatory death is often symbolized, for example, by darkness, by cosmic night, by the telluric womb [...]. All these images express regression to a preformal state, to a latent mode of being [...], rather than total annihilation” (Eliade 1965b, 22)

La simbologia che rimanda agli elementi di oscurità, notte e forme caotiche e indistinte caratterizzanti la fase liminale dei riti di passaggio, ritorna anche soltanto sotto forma di suggestioni nei testi presi in esame, sebbene ovviamente in declinazioni diverse. Luoghi come quelli a cui si è accennato, avvolti dal mistero che caratterizza la fine e l'inizio di un processo o di uno stato, assumono inevitabilmente un carattere che possiamo definire sacro nel senso di opposto alla dimensione profana e quotidiana in cui normalmente si svolge l'esistenza umana.

L'ingresso a simili luoghi non può, come forse già si intuisce, essere tranquillo. Il soggetto stesso che vi transita assume caratteristiche in un certo senso affini a quelle dello spazio in cui si muove. Così come quest'ultimo è caratterizzato da valenze ambigue che coesistono, da un venir meno delle forme stabilite che lascia spazio a un fluire metamorfico, anche il soggetto subisce un processo di destrutturazione che lo

¹⁰ Lo stesso Jacques Derrida ha individuato nel concetto di margine la categoria fondante di un pensiero di ribellione (Derrida 2004, 62-142).

¹¹ Si avvicina, questo spazio, al *Neutre* di Roland Barthes, a quell'entità polimorfa che “outplays the paradigm, [...] that baffles the paradigm” (Barthes 2005, 6-7). Prendendo la linguistica come esempio di uno degli innumerevoli ambiti possibili in cui il neutro può manifestarsi, Barthes definisce il paradigma come “the opposition of two virtual terms from which, in speaking, I actualize one to produce meaning” (Barthes 2005, 7). Il paradigma implica pertanto una decisione e, di conseguenza, un'esclusione. Il neutro, invece, e allo stesso modo gli spazi liminali, permette di rimanere nella non-scelta, nella non-esclusione dei contrari.

porta, potenziandolo e depotenziandolo al contempo, a un livello zero che comprende possibilità infinite e ancora non espresse e che tuttavia è simile, per via dell'indistinzione che lo caratterizza, a una condizione di morte.

Così non stupirà imbattersi lungo il percorso di questo elaborato in adolescenti, figure di transizione, vulnerabili e vacillanti, ma al contempo ricche di un potenziale creativo ineguagliabile.

L'approccio psicologico-psicoanalitico allo studio dei momenti di crisi e passaggio aiuta a evidenziare il carattere creativo dei luoghi intermedi. Negli studi del pediatra e psicoanalista Donald Winnicott – in particolare *Play and Reality* (1971) e *Home Is Where We Start From* (1986) – lo spazio di soglia o intermedio viene definito come “spazio transizionale”, area che si estende tra la realtà interiore dell'individuo e la realtà quotidiana, esterna e concreta (Winnicott 1991, 107-110). Ancora una volta, ci ritroviamo sul margine misterioso che divide e unisce due mondi che, se non più accessibili, sono perlomeno più noti, in quanto la loro esistenza è facilmente riscontrabile nell'esperienza di ogni individuo; proprio su questa sottile e nascosta linea – o corridoio – di confine sbocciano i fenomeni della creatività che caratterizzano l'esistenza umana. Winnicott definisce quest'area intermedia “an intermediate neutral area of experience” (1991, 12), non a caso utilizzando lo stesso aggettivo scelto da Roland Barthes per la sua serie di lezioni al Collège de France (1977-1978) incentrate proprio su questa affascinante e prolifica quanto impalpabile area dell'umano che, come già accennato, elude il paradigma. Si tratta di un'area che, parafrasando lo stesso Barthes, non può essere definita, ma solo nominata, dunque evocata (Barthes 2005, 6).

Il sovvertimento e l'elusione degli equilibri consueti che caratterizzano gli stadi transitori dello sviluppo identitario dell'individuo, e in particolare il momento dell'adolescenza, prevedono al contempo una ristrutturazione dell'identità, a ribadire il fatto che la crisi è sempre anche potenziale momento creativo. È chiara pertanto l'impossibilità di racchiudere l'adolescenza in definizioni e rappresentazioni rigide, poiché essa, pervasa da quel senso magico di potenzialità che è insito nella crisi, sfugge per sua natura alla categorizzazione.

L'enorme potenzialità insita in questa zona intermedia affonda le sue radici, secondo il pensiero di Winnicott, nell'infanzia dell'individuo, momento cruciale in cui si instaurano i presupposti di quello che sarà il vivere creativo. Che uno sguardo sull'infanzia sia, a sua volta, necessario per investigare e comprendere il periodo dello sviluppo adolescenziale è ampiamente illustrato tanto da Winnicott quanto da Erikson, psicoanalista tedesco naturalizzato americano che, con la sua teoria dello sviluppo epigenetico applicato allo sviluppo identitario dell'individuo, ha illustrato come il senso di continuità sotteso alla crescita armoniosa del singolo trovi il suo nucleo fondante nella prima infanzia.¹² La crisi di identità propria dell'adolescenza è un momento di rottura degli equilibri raggiunti nella fase iniziale della vita; non coincide tuttavia con una perdita del nucleo più profondo della propria identità.¹³ Al di là dei cambiamenti che devono avvenire, la coerenza intima con se stessi, che non significa stasi e chiusura, ma piuttosto continuo movimento e messa in discussione dei confini del proprio mondo, accompagna nei casi più felici l'intera esistenza umana.

Queste le vie scelte per addentrarsi nei mondi narrati. Voci numerose che, tessute assieme, permettono di comporre un arazzo che, in virtù della natura stessa del discorso scelto, non sarà mai del tutto definitivo. Tuttavia il quadro proposto sarà sufficientemente ricco da poter dimostrare come in opere letterarie di periodi e autori diversi la rappresentazione dei luoghi della crisi adolescenziale presenti, anche inconsciamente, i caratteri di quella transizione, indistinzione e preziosa neutralità cui abbiamo accennato.

La pienezza dei percorsi, intesa come la loro completa e perfetta conclusione e classificazione all'interno di precise categorie, è intrinsecamente opposta al carattere del presente argomento, ovvero all'analisi di momenti e luoghi sfuggenti per eccellenza. Tuttavia un senso comune si lascia intuire grazie alle suggestioni di

¹² "Adolescence is the last stage of childhood" (Erikson 1968, 155).

¹³ La crisi che caratterizza l'adolescenza è probabilmente la più forte, la più sconvolgente, ma non è di certo, o perlomeno si auspica non sia, l'ultima ad attraversare l'esistenza di un individuo. Una lunga, forse interminabile, serie di crisi accompagna l'intero sviluppo umano, caratterizzato da una continua messa in discussione, più o meno importante, di equilibri identitari. "Genereativity is itself a driving power in human organization. And the stages of childhood and adulthood are a system of generation and regeneration" (Erikson 1968, 139).

sguardi trasversali e discontinui, di voci molteplici che, come sottilissimo fili in un arazzo, si intrecciano a intessere il paesaggio che dà corpo al presente studio. Si scoprirà così un'armoniosa unità, al di là e al di sopra delle necessarie differenze che in esso coesistono, senza escludersi. L'ispirazione per comprendere tale coerenza sarà data anche dal metodo 'ametodico' della ragione poetica di María Zambrano, filosofa che nella sua ampia e variegata opera ha innalzato la poesia a via della rivelazione, λόγος materno ed embrionale che abbraccia in una luce soffusa e conciliante gli opposti della ragione e del sentire. Proprio il suo pensiero costantemente teso verso un sentire originario, di crisi e di fermento e di riconciliazione degli opposti può essere d'ispirazione lungo le strade che portano nei più poetici – e assieme poetici – dei luoghi, in quelle lingue di spazio dove la vita è uno scorrere e un divenire, dove la luce e le tenebre si uniscono in una penombra che è tramonto e aurora. Il “sentire-sapere della soglia, quel sentire-pensare dell'interezza, della riconciliazione e fecondazione reciproca dei contrari” (Ferrucci 2010, 110) che caratterizza il pensiero di Zambrano può aiutare a non perdersi in uno scenario in costante trasformazione.

Unione del molteplice è l'adolescenza, un non semplice coesistere di pulsioni e potenzialità nuove nella ricerca di una coerenza con il proprio passato, con il nucleo più profondo del proprio essere.

I percorsi appena descritti rappresentano dunque alcune delle possibilità di approccio all'argomento scelto. Il materiale dell'analisi – e quindi il paesaggio indagato – è fornito invece dalle opere letterarie che concretamente costituiscono e danno forma al campo d'indagine e al cuore dell'elaborato; infatti “Certain truths about human life can only be fittingly and accurately stated in the language and forms characteristic of the narrative artist” (Nussbaum 1990, 5).

Il discorso teorico esposto nella prima parte dell'elaborato sarà funzionale all'analisi delle opere letterarie scelte; esse a loro volta renderanno la teoria parola viva.

Prendendo in prestito le parole di Norberg-Schulz, architetto norvegese e critico e teorico dell'architettura che ha indagato lo stretto rapporto tra luoghi e letteratura, possiamo dire che:

Some of the philosophers who have approached the problem of our lifeworld, have used language and literature as sources of “information”. Poetry in fact is able to concretize those totalities which elude science, and may therefore suggest how we might proceed to obtain the needed understanding. (Norberg-Schulz 2013, 274)

Capace forse più di qualsiasi altra forma artistica di sconfinare al di là delle proprie barriere e di farsi vita pulsante e respiro, la letteratura si rivela la via di quel “sapere poetico” (Ferrucci 2010, 111) di cui parla Zambrano (2004 87-107), un’intuizione che ha il potere di abbracciare l’esistenza anche nei suoi aspetti meno sistematizzabili e contraddittori, svelando, nascosta nell’esperienza quotidiana, una spazialità altra che permette un costante rinnovamento dell’essere e che si traduce in un’inevitabile potenzialità di nascita e rinnovamento (De Luca 2005, 11).

In questo frangente sarà mio interesse mostrare, avvalendomi del supporto teorico a cui si è accennato e che verrà illustrato in dettaglio nel primo capitolo dell’elaborato, come la letteratura sia stata e sia tuttora in grado di compiere quella che a un primo sguardo sembra un’impresa impossibile: rappresentare, cioè, la natura fugace dell’adolescenza e del momento di crisi, trasformazione e rinnovamento che la caratterizza.

Ho selezionato quattro testi all’interno della letteratura norvegese che spaziano dalla fine dell’Ottocento agli anni ’60, opere che danno voce, ognuna con i propri inimitabili toni, luci e colori differenti, a diversi momenti dell’adolescenza, riflettendo l’inquietudine del cambiamento e della transizione nella penombra ancora indistinta del nuovo che sta per nascere. Al di là della diversità, si scopriranno motivi ricorrenti, simboli eterni che, superando le barriere del tempo, riconducono a una comune e forse inconscia percezione dell’adolescenza come momento di estrema creatività e al contempo di pericolo. Ciò si traduce a sua volta nella rappresentazione dei luoghi dell’adolescenza come spazi ambivalenti, in accordo con le formulazioni teoriche illustrate in dettaglio ai paragrafi 1.3 e 1.4 del presente capitolo.

1.2 Il corpus di testi analizzati: un secolo di adolescenti

Il primo testo analizzato è *Vildanden* (1884, *L'anitra selvatica*) di Henrik Ibsen. Tale opera segna una svolta nella produzione del drammaturgo in quanto, come evidenziato da Andersen (2012, 244), in essa l'elemento simbolico, pur affiancandosi all'indagine psicologica dei personaggi, acquista un'importanza nuova, che caratterizza anche i successivi drammi dell'autore. L'interesse per quanto non è visibile agli occhi, ma che pure è determinante nell'esistenza umana, si riassume in un certo senso nella soffitta dell'anitra selvatica, il luogo analizzato nel presente lavoro. Il suo sottrarsi allo sguardo dello spettatore non impedisce che tale ambiente si riveli il cuore della tragedia. In particolare affronterò gli aspetti più significativi di tale luogo in relazione al dramma dell'adolescente Hedvig.

Sono probabilmente meno noti del dramma di Ibsen i due testi brevi di Cora Sandel trattati nel terzo capitolo, *Elvegaten* (1924)¹⁴ e *Barnet som elsket veier* (1947, *La bambina che amava le strade*). Benché pubblicati entrambi per la prima volta in volume nel 1973 nella raccolta *Barnet som elsket veier*, i due testi si collocano in momenti diversi della produzione dell'autrice. La composizione di *Elvegaten* risale al periodo della stesura del romanzo che segna il vero debutto letterario di Cora Sandel, *Alberte og Jakob* (1926, *Alberte e Jakob*), primo volume della trilogia di Alberte. *Elvegaten*, che nella raccolta del '73 è pubblicato come "fragment", è in realtà un capitolo di *Alberte og Jakob* espunto dal testo per volere dell'editore, in occasione della pubblicazione del romanzo: "Cora Sandel opplyser at *Elvegaten* var med i hennes manuskript til *Alberte og Jakob*, men det ble tatt ut av forlaget" (Gimnes in Cora Sandel 1973, 201).¹⁵ Il frammento verte su una visita estiva dell'adolescente Alberte in Elvegaten, una strada commerciale ormai in disuso sostenuta da palafitte e costellata di botteghe deserte dove le merci riposano invendute sugli scaffali. Questa strada sospesa sull'acqua racchiude in sé un

¹⁴ *Elvegaten*, letteralmente "la via del fiume", è un toponimo che ho generalmente preferito lasciare nella lingua originale.

¹⁵ "Cora Sandel spiega che *Elvegaten* faceva parte del suo manoscritto di *Alberte e Jakob*, ma è stato espunto dalla casa editrice." Prima di essere pubblicato in volume, il frammento era già uscito, indipendentemente dal romanzo, sulle pagine della rivista *Samtiden* (Gimnes in Sandel 1973, 201).

fermento creativo che si ritrova, stavolta associato alle vie e ai sentieri di campagna, nel racconto del '47 *Barnet som elsket veier*. Anche in questo caso una ragazza è protagonista del racconto, una bambina-adolescente che si muove lungo il margine tra l'infanzia e la realtà adulta. Similmente a quanto accade per *Elvegaten*, il racconto si articola su una trama esile, eppure ricca di suggestioni significative per un'analisi dei luoghi dell'adolescenza. *Barnet som elsket veier* narra l'amore della giovane protagonista per le strade solitarie di campagna, lungo le quali può sperimentare un senso di libertà sconosciuto alle vie cittadine e dove può intrecciare storie e racconti. In entrambi i testi strade defilate e solitarie sono intimamente connesse alla creatività e all'atto artistico e, al contempo, riflettono l'assenza di rigidità e ipervigilanza che contraddistinguono il mondo degli adulti.

Il quarto capitolo prende in analisi *Is-slottet (Il castello di ghiaccio)*, romanzo di Tarjei Vesaas del 1964. Si tratta di uno dei capolavori dello scrittore, nonché di una delle sue opere più note e studiate: "denne romanen er kanksje den mest analyserte i Vesaas sin forfatterskap" (Gimnes 2013, 397).¹⁶ Il romanzo segue la storia di Unn e di Siss, due ragazzine undicenni, per il tempo di un inverno. La strada delle due compagne di scuola, da poco diventate amiche, si divide quando Unn decide di avventurarsi da sola all'interno del castello di ghiaccio, un'intricata costruzione formata dalle acque gelate di una cascata dove la bambina rimane intrappolata e perde la vita. Oppressa dal senso di colpa nei confronti dell'amica scomparsa, Siss si rinchioda in sé stessa rifiutando il contatto con familiari e amici. L'arrivo della primavera e il risveglio della natura, segnato innanzitutto dallo sciogliersi del ghiaccio, accompagna però infine il ritorno della giovane alla vita. Saranno oggetto della mia analisi due luoghi che assumono particolare significato in relazione al momento transizionale dell'adolescenza: il castello di ghiaccio in cui si perde Unn e le strade percorse da Siss.

¹⁶ "Questo romanzo è forse il più analizzato della produzione letteraria di Vesaas".

1.3 I luoghi

When we look at the world as a world of places we see different things.
We see attachments and connections between people and place.
We see worlds of meaning and experience.
(Cresswell 2004, 20)

Der er noget særligt på færde, når man taler om steder. Man kan ikke forestille sig et liv uden at medtænke de steder, hvor det foregår, og selvom vi ikke altid er lige bevidste om vores tilværelses fundamentale rumlige forankring, kender vi alle til den store kraft, steder udøver på oss. [...] Steder som er ladede med betydning, og hvor vi i vores oplevelse af dem befinder os i et flerdimensionelt rum, der åbner sig mod andre tidspunkter og erfaringer.¹⁷ (Mønster 2013, 5)

Benché sia semplice intuire l'importanza che i luoghi rivestono nell'esperienza di ogni individuo, meno facile è stabilire cosa si intenda per luogo, comprendere che cosa, ad esempio, lo renda differente dallo spazio, dal paesaggio.¹⁸ Un concetto apparentemente tanto comune, ma al contempo così sfuggente e misterioso, richiama in qualche modo da vicino il senso di spaesamento che si prova quando si cerca di definire in termini puntuali e rigidi l'adolescenza. Un simile carattere di fuggevolezza e metamorfosi contraddistingue, non a caso, anche i luoghi che, lungi dall'essere entità determinabili e circoscrivibili una volta per tutte, sono piuttosto il frutto sempre in divenire della temporanea interazione di un soggetto con lo spazio che lo circonda, interazione che assume caratteri particolari a seconda del momento in cui si verifica. In un certo senso, dunque, si potrebbe dire che il luogo ha le caratteristiche di un'entità dinamica la cui essenza è determinata dalla relazione che il soggetto intreccia con lo spazio in cui si muove. Benché sfuggenti e difficili da

¹⁷ “Avviene qualcosa di strano quando si parla di luoghi. Non è possibile immaginare una vita senza pensare al contempo ai luoghi nei quali si svolge e, benché non siamo sempre ugualmente consapevoli di come la nostra esistenza sia saldamente radicata nello spazio, noi tutti percepiamo la forza potente che i luoghi esercitano su di noi. [...] luoghi che sono carichi di significato e dove noi, nel nostro fare esperienza di essi, ci troviamo in uno spazio a più dimensioni, che si apre verso altri momenti ed esperienze.”

¹⁸ È difatti insito nella natura dell'uomo il desiderio di interagire con lo spazio che lo circonda, di riconoscersi in esso, imprimendogli forme e caratteri che sono propri della sua stessa interiorità: “It seems a common place that almost everyone is born with a need for identification with his surroundings and a relationship to them – with the need to be in a recognisable place” (Nairn 1965, 6).

comprendere, i luoghi, veri e propri centri di significato, rivelano aspetti e tratti nascosti dei mondi e delle storie narrate e, soprattutto, dei soggetti in virtù dei quali essi esistono. “Stederne genererer erkendelser af psykologisk, eksistentiel, historisk eller metafysisk karakter [...]. Det er også at aflokke dem de historier, de bærer med sig i det skjulte” (Mønster 2013, 7).¹⁹ Lo sguardo del soggetto si posa sullo spazio che lo circonda, rivestendolo di un carattere, donandogli una vita e una forma; da questa interazione ha origine ciò che la filosofia dei luoghi definisce luogo:

“Stedet er en flekk på jorden som kommer til syne for det menneskelige blikket som sted. I dette ligger stedets avhengighet av mennesket. En jord uten mennesker ville være en jord uten steder” (Greve 1996, 21).²⁰

Il cuore pulsante di questi nodi di incontro e significato è, dunque, l'essere umano; il suo movimento nello spazio carica quest'ultimo di senso, con la sua presenza gli conferisce un carattere e un'anima: “Steder [...] ikke blot er. Steder bliver derimod til i kraft af menneskets evne til at se stederne og gennem dets interaktion med dem” (Mønster 2013, 12).²¹

La dipendenza dall'umano è inoltre l'elemento di discriminazione che rende i luoghi diversi da altre entità spaziali.

Af de mange forskellige rumlige begreber vi har, er stedet nemlig det, der tættest knytter mennesket til dets omgivelser. Steder er ikke noget abstrakt, for ikke sige et uendeligt, ufatteligt eller tomt rum. [...] Stedet er den form for rumlighed, som menneskets liv udfoldes i. Det er konkret, sanselig, forbundet med betydning og således eksistensiel ladet. [...] Netop når vi investerer liv og mening i en given lokalitet, kan der opstå et sted. [...] I stedet påpeges interaktionen og forbindelse mellem begge dele [det subjektive og det objektive]. (Mønster 2013, 16)²²

¹⁹ “I luoghi danno origine a intuizioni di carattere psicologico, storico o metafisico [...]. Si tratta di portare alla luce le storie nascoste che essi portano in sé.”

²⁰ “Il luogo è un'area sulla terra che si rivela tale agli occhi dell'uomo. In questo è da ricercarsi la dipendenza del luogo dall'uomo. Una terra senza uomini sarebbe una terra senza luoghi.”

²¹ “I luoghi [...] non si limitano ed esserci. I luoghi al contrario si creano in virtù della capacità dell'uomo di vederli e grazie alla sua interazione con essi.” In questo senso, lo sguardo dell'uomo è definito “stedsskapende”, ovvero “creatore di luoghi” dalla filosofa norvegese Greve (1996, 23).

²² “Tra i molti diversi concetti di spazio di cui disponiamo, il luogo è di fatto quello che più strettamente lega l'uomo all'ambiente che lo circonda. I luoghi non sono qualcosa di astratto, né tantomeno uno spazio infinito, incomprensibile o vuoto. [...] I luoghi sono quella forma di spazialità nella quale si svolge la vita dell'uomo. Sono concreti, sensibili, portatori di significato e dunque impregnati di valore esistenziale. [...] [P]roprio quando attribuiamo vita e significato a una certa località, può sorgere un luogo. [...] Nel luogo si rende evidente l'interazione tra i due opposti [la componente soggettiva e quella oggettiva].”

Con queste parole Mønster introduce un secondo termine, più ampio e indifferenziato, quello di spazio, all'interno del quale prende forma il concetto di luogo. Pur ritenendo necessario chiarire la differenza tra i due, nel presente elaborato l'attenzione sarà rivolta a questo secondo concetto, mentre non mi addentrerò nell'ampio e fertile dibattito sorto attorno alla contrapposizione *spazio-luogo*.²³ Inoltre, sottolineo fin da ora che il termine spazio sarà a volte utilizzato, laddove non si creino dubbi interpretativi, in senso metonimico a indicare luogo.

Tuttavia, volendo brevemente seguire la divisione proposta dalla filosofia dei luoghi, tra spazio e luogo sussiste, si potrebbe dire, una differenza qualitativa, nel senso che, laddove il primo non partecipa dell'esistenza umana, non interagisce con essa, il secondo esiste invece proprio in virtù del suo rapporto con il singolo: "Rummet opfattes ofte som abstrakt, måske endda ligefrem absolut, enhedligt [...], mens stedet ses som anderledes konkret, relativt, differentieret, sanseligt, kvalitativt og eksistensielt" (Mønster 2013, 21).²⁴

In accordo con quanto appena detto si può certamente affermare che oggetto del nostro percorso di analisi letteraria sarà piuttosto il luogo, quell'entità psichico-geografica che, strettamente dipendente dai personaggi, si riveste dei tratti inquieti della loro anima. Il luogo è dunque vivo, differenziato e significativo.

Il rapporto tra la letteratura e i luoghi costituisce un campo di ricerca che ha stimolato l'interesse di numerosi studiosi, tra cui la già nominata Louise Mønster e, facendo un non troppo lungo salto a ritroso nel tempo, per citare un nome noto a livello mondiale, il premio Nobel irlandese Seamus Heaney, con il suo saggio del 1977 *A Sense of Place*. In esso Heaney si interroga sul significato del luogo nella letteratura irlandese, portando però alla luce problematiche che travalicano i confini

²³ Per una prospettiva chiara e succinta sullo stato dell'arte nella ricerca filosofico-letteraria sui luoghi, rimando al capitolo teorico con il quale Mønster introduce il suo studio comparato dell'opera di Tranströmer e Nordbrandt (Mønster 2013, 8-33). Si veda invece Iacoli 2008 per una panoramica più ampia e approfondita sullo studio degli spazi e dello spazio come "nuovo centro di orientamento cognitivo ed esperienziale, che dà senso e dove si sta consapevolmente" (Iacoli 2008, 14), affrontato da angoli prospettici diversi e in contrapposizione al più classico concetto di tempo come coordinata e asse portante della narrazione.

²⁴ "Lo spazio è spesso avvertito come qualcosa di astratto, forse persino di assoluto, uniforme, [...] mentre il luogo appare invece concreto, relativo, differenziato, sensibile, qualitativo ed esistenziale."

di una nazione; il poeta si interroga sugli aspetti impliciti e più nascosti del rapporto che si crea tra il soggetto e lo spazio che lo circonda, sull'intreccio di significati e relazioni che questa comunicazione comporta. Heaney individua due principali modalità attraverso le quali può avvenire l'interazione del soggetto con un luogo, distinguendo tra un approccio inconscio, più immediato e sensuale e uno invece più astratto, dotto e letterario, che passa attraverso i modelli del passato, nutrito di citazioni e rimandi al mito o alla precedente tradizione letteraria.²⁵ Sebbene le due chiavi di lettura individuate da Heaney possano interagire, dando certamente origine a risultati stimolanti, in questo contesto l'approccio interpretativo scelto sarà una variante originale, in parte basata sul contatto diretto, sensibile, con i luoghi incontrati lungo il nostro percorso di analisi,²⁶ in parte pervasa dalla consapevolezza di un sottostrato di simboli e concetti che possono rendere più significativi i segni incontrati sul cammino, investendoli di luce nuova.

E se, come afferma Heaney,²⁷ un linguaggio nuovo può essere necessario per esprimere la diversità di un luogo rispetto a un altro, anche la rappresentazione dei luoghi dell'adolescenza richiede, a sua volta, modalità di espressione proprie, che esulino dalla prosa della quotidianità, richiamando in un certo senso la lingua poetica per la sua immediatezza e carattere evocativo. La contraddistinguono infatti paesaggi alquanto peculiari, i quali posseggono un carattere prima di tutto allusivo, mai completamente disvelato, la cui forza risiede in una potenzialità germinale espressa attraverso forme in movimento.

²⁵ Nel suo commento al saggio di Heaney, Mønster sottolinea come già la scelta della parola *sense* rimandi a una fondamentale ambiguità, a un approccio doppio ai paesaggi narrati: "Der er en dobbelthed på færde, som også kan siges at være forudskikket allerede i Heaneys valg af begrebet *sense*, der refererer til såvel det sanselige som det meningsfulde og dermed både til en konkret, kropslig indfældethed og til en mere abstrakt eller intellektuel tilgang" (Mønster 2013, 30). "Si avverte una sorta di ambiguità, che potremmo dire essere già preannunciata nella scelta di Heaney del concetto di *sense*, il quale rimanda tanto alla sfera dei sensi quanto a quella del significato e, in questo, sia a un coinvolgimento concreto, corporeo, sia a un approccio più astratto e intellettuale."

²⁶ Questo approccio è in un certo senso simile a ciò che Louise Mønster si propone nel suo studio sui luoghi di incontro (*mødesteder*, per l'appunto) nella poesia di Tranströmer e Nordbrandt, ovvero un'analisi che prende la forma di un cammino attraverso i luoghi descritti e incontrati. Un cammino che è destinato a non finire, a non incontrare mai un punto fermo, un muro invalicabile, una fine del mondo, ma che saprà rinascere in direzioni nuove, su curve e svincoli impreveduti, fino a che saranno vive la curiosità e l'interesse umani.

²⁷ "Mi sembra innegabile che il senso di diversità che i suoi luoghi di Sligo suscitavano in Yeats lo portò a cercare un linguaggio e immagini diverse da quelli che poteva trovare nei modi estetizzanti della Londra letteraria" (Heaney 1996, 159).

Benché i testi affrontati non rientrino nel genere della poesia, la voce viva dei luoghi della trasformazione ha in un certo senso i toni dell'espressione poetica, inafferrabile e volatile.²⁸ Sono spazi per descrivere i quali si dovrà ricorrere a una parola che sappia cogliere l'elemento nascosto, elusivo e inconscio, in un certo senso embrionale e preformale; difficile infatti irrigidire nella certezza luminosa e adamantina di un nome qualcosa che è un processo. Bisogna affidare quei significati che possono essere compresi appieno soltanto in maniera intuitiva, e in questo senso poetica, a una parola che non delimiti, nel suo definire, ma che piuttosto sia malleabile e mutevole. Malleabili e mutevoli infatti sono i luoghi dell'adolescenza di cui si parlerà.

La parole poétique ne s'oppose plus alors seulement au langage ordinaire, mais aussi bien au langage de la pensée. [...] En elle, le monde se tait. [...] Dans la parole poétique s'exprime ce fait que les êtres se taisent. [...] Les êtres se taisent, mais c'est alors l'être qui tend à redevenir parole et la parole veut être. La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance ; il devient l'essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi, la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. (Blanchot 1955, 33-34)²⁹

²⁸ Rimando a Zambrano *Claros del bosque*, per quella parola originaria, albeggiante che conserva la natura immediata e fluida di una voce quasi ancora indistinta; espressione che non definisce, ma che illumina e mostra grazie a rivelazioni di senso: "Un clamor despertado por aquello invisible que pasa sólo rozando. [...] vocío suscitado da quell'invisible che passa solo sfiorando. [...] Indecisa, apenas articulada, se despierta la palabra. [...] comienza a brotar como un susurro en calabra sueltas, en balbuceos, apenas audibles, como un ave ignorante, que no sabe dónde ha de ir, mas que se dispone a levantar su débil vuelo. Viene a ser sustituida esta palabra naciente, indecisa, por la palabra que la inteligentia despierta profiere como una orden [...]. Palabras cargadas de intención. Y la palabra primera se recoge, vuelve a su [...] escondido vagar, dejando la imperceptible huella de su diafanidad. Mas no se pierde. Como un balbuceo, como un susurrar [...] atravesará las series de las calabra dictadas por la intención, soltándolas por instantes de sus cadenas" (Zambrano 2014, 127, 136-137). "Indecisa, appena articolata, si sveglia la parola. [...] Indecisa, appena articolata, si sveglia la parola. [...] Comincia a sgorgare come un sussurro in parole slegate, in balbettii, appena udibili, come un uccello ignaro che non sa dove andare, ma si dispone ad alzare il suo debole volo. Viene ad essere sostituita, questa parola nascente, indecisa, dalla parola che l'intelligenza già sveglia proferisce come un ordine [...]. Parole cariche di intenzione. E la parola originaria, ritiratasi in sé, torna al suo [...] nascosto vagare, lasciando l'impronta impercettibile della sua diafanità. Non si perde però. Come un balbettio, come un sussurro [...] attraverserà la serie delle parole dettate dall'intenzione, liberandole per qualche attimo dalle loro catene" (Zambrano 2004, 18, 28-29). Poetica è questa parola prima, "irruptora ante el ser no acabado de despertar en lo humano" (Zambrano 2014, 137), "che irrompe dinanzi all'essere non ancora compiutamente destatosi dell'umano" (Zambrano 2004, 29), ovvero precedente ogni razionalità.

²⁹ "La parola poetica non si oppone più allora soltanto al linguaggio comune, ma anche al linguaggio del pensiero. [...] In essa, il mondo tace. [...] Nella parola poetica si esprime il fatto che gli esseri tacciono. [...] Gli esseri tacciono, ma allora è l'essere che tende a ridiventare parola e la parola vuole

Di fatto i luoghi che attraverseremo sono spazi poetici in quanto creativi, evocativi, ricchi di non detti significativi.

Ritornando al discorso teorico sui luoghi, un'opera importante nello studio del ruolo che essi rivestono in letteratura è quella di Moretti *Atlas of The European Novel* (1998). All'interno di questo volume di ampio respiro, che abbraccia la tradizione letteraria europea, lo studioso delinea vere e proprie geografie, o mappe come egli le definisce, degli spazi narrati, focalizzando la sua attenzione sulle modalità nelle quali il luogo interagisce con lo spazio letterario, invadendolo, pervadendolo di sé. Così facendo, l'autore individua due macrocategorie, quella dello *spazio in letteratura* e quella della *letteratura nello spazio*, designando con la prima le opere nelle quali prevale l'elemento fittizio, con la seconda quelle in cui gli spazi narrati sono reali, storicamente documentabili (Moretti 1998, 3).³⁰

I luoghi qui descritti rientrano in un certo senso nella prima categoria, quella dello *spazio in letteratura*; si tratta di opere nelle quali la rappresentazione dei luoghi non è volta principalmente alla fedele resa di un luogo geografico in un determinato momento storico; si tratta di aree non localizzabili in nessuna mappa, che sfuggono, si nascondono, si ritraggono, per poi mostrarsi nella loro inafferrabile e breve gloria, rifuggendo a una determinazione precisa.

essere. La parola poetica non è più parola di una persona: in essa, nessuno parla e quel che parla non è nessuno, ma sembra che la parola soltanto si parli. Il linguaggio assume allora la sua importanza; diventa l'essenziale; il linguaggio parla come essenziale, e, per questo, la parola affidata al poeta può dirsi essenziale" (Blanchot 1967, 27).

³⁰ Sottolineo, per evitare equivoci, che Moretti non segue la distinzione appena illustrata tra spazio e luogo. Pertanto non è da ritenersi una contraddizione se, in questo frangente, la parola luogo e la parola spazio possono essere utilizzate come sinonimi.

1.4 *Grenseland*, un luogo a metà. Lo spazio liminale

The exposition of the non dogmatic
cannot itself be dogmatic (Barthes 2005, 10)

A rendere più chiaro quanto detto possono venire in aiuto le parole che lo scrittore norvegese Johan Borgen dedica al luogo nel suo saggio del 1960 *Innbilningens verden* (*Il mondo dell'immaginazione*):³¹

Har ikke alle mennesker et hemmelig sted?
Minst ett!

Og når jeg sier sted, tenker jeg ikke på en geografisk lokalitet, skjønnte den kan danne utgangspunktet, men på et sinnets rom. [...] *Stedet* er basert på erindring. Det er et sted hvor sinnet bor i glimt. En forskjøvet eller bortgjemt erindring. Derfor kaller jeg det hemmelig. (Borgen 1960, 5, corsivo originale)³²

Affermando che il luogo è un'entità che si basa sul ricordo, Borgen intende dire che esso esula dal semplice e concreto dato fisico e spaziale, inserendosi in un ben più ampio contesto di relazioni e significati, interagendo con la vita inconscia e interiore dell'uomo.

Un luogo è dunque un intreccio di molteplici equilibri, uno spazio ricco di potenziale creativo e immaginifico venato di significati sotterranei – ricordi, associazioni di idee, proiezioni dell'inconscio – che, pur difficili da esternare, contribuiscono con decisione a investire di significato quello spazio, rendendolo unico.

L'autore mostra, nell'ambito della sua riflessione sul luogo, come questo non si lasci mai dominare completamente dalla parte razionale e logica dell'uomo, ribadendo

³¹ È importante ricordare, in questo contesto nel quale il momento della crescita e i suoi luoghi rivestono la massima importanza, l'interesse di Borgen per l'infanzia come momento cruciale nello sviluppo dell'identità umana, ben documentato dalla sua produzione letteraria, in primo luogo dal suo capolavoro, la trilogia romanzesca su Wilfred Sagen composta da *Lillelord* (1955, *Piccolo Lord*), *De mørke kilder* (1956, *Le fonti oscure*) e infine *Vi har ham nå* (1957, *Adesso è nostro*). L'incapacità del protagonista di individuare dentro di sé un nucleo identitario coerente, un io autentico e vero, è la sofferta problematica che attraversa i tre romanzi del ciclo di Wilfred Sagen, la cui esistenza assume una dimensione tragica proprio in virtù dell'inautenticità della sua vita (cfr. Andersen 2012, 406).

³² “Non ha forse ciascuno un luogo segreto? Almeno uno! E quando dico luogo non penso a una località geografica, benché questa possa essere il punto di partenza, ma a uno spazio dell'animo. [...] Il *luogo* si basa sul ricordo. È un luogo in cui l'anima dimora in un bagliore. Un ricordo rimosso o dimenticato. Per questo lo definisco nascosto.”

ancora una volta come esso, benché rientri tra quelle esperienze che a tutti sono in un certo senso familiari, sia un'entità sfuggente.³³

Stedet unndro seg indentifisering ved konfrontasjon, men bodde i meg [...]. Stedet, hvordan det kan opptre og nesten la seg fastslå, hvordan det unndrar seg kontroll og dukker opp igjen i grenseland, sødmefylt... (Borgen 1960, 8)³⁴

Borgen colloca dunque il luogo creativo dell'immaginazione in un'area intermedia, in una terra di confine tra due realtà: “Man blir gående et sted noenlunde midt imellom [...]. Det land man ferdes i ligger et sted mellom to grenser” (Borgen 1960, 14).³⁵

In quest'area di mezzo, che in qualche modo si sottrae alla consueta geografia di un mondo quotidiano e prosaico, si verifica un contatto con le fonti stesse della creatività. Si avverte, in questi luoghi di confine, un'eco del caos che vive nell'intimo dell'uomo. E il caos, pur inquietante, è apertura, secondo l'etimologia stessa della parola,³⁶ un ribollire di spinte creative ancora non irrigidite in una forma, il “complesso dei materiali senz'ordine che preesiste al κόσμος, cioè all'universo ordinato”.³⁷

Borgen ne illustra la fascinazione nel capitolo *Grenseland (Terra di confine)* del suo già citato *Innbilningens verden (Il mondo dell'immaginazione)*:

³³ “Når jeg gjør så meget vesen av ‘stedet’ er det fordi det er et påtagelig element i innbilningens verden, noe visstnok enhver har opplevd og kjenner seg igjen på” (Borgen 1960, 6). “Se insisto tanto sul *luogo* è perché si tratta di un elemento concreto del mondo dell'immaginazione, qualcosa di cui ognuno ha di sicuro esperienza e nella quale può riconoscersi.”

³⁴ “Il luogo si sottraeva all'identificazione per mezzo di un confronto, ma dimorava in me [...]. Il luogo, come esso possa mostrarsi e quasi lasciarsi definire, come si sottragga al controllo per poi riemergere, con una dolcezza inebriante, in una terra di confine.”

³⁵ “Ci si ritrova in un luogo che si potrebbe dire a metà [...]. La terra su cui si cammina si trova in un punto tra due confini.”

³⁶ Cfr. Treccani, s.v. caos: “dal lat. chaos, gr. χάος (che contiene la stessa base χα- dei verbi χαίνω, χάσκω ‘essere aperto, spalancato’; cfr. χάσμα ‘voragine’)”.

³⁷ “Dal lat. chāos, gr. χάος ‘fenditura’, poi ‘caos’, da χαίνω, χάσκω ‘essere aperto, spalancato’ (orig. Indeur.). Il greco χάος pare introdotto da Esiodo (sec. 8° a.C.) per indicare, con una certa imprecisione, un abisso sotterraneo, uno spazio aperto, non un ammasso di materia confusa da ordinare, tanto che autori successivi lo interpretarono ora come ‘aria’, ora come ‘spazio vuoto’ [...]. Furono i latini che gli diedero il senso di ‘massa confusa e discorde’, immagine rafforzata poi dal disordine cosmico prima della Creazione descritto dalla Bibbia (Giovanni 25-26).” (Zanichelli 1999, s.v. caos, 289)

Grense mellom hva? Mellom erindring og hukommelse? Mellom opplevd og bare registrert? Ja, og mellom drøm og våken tilstand. Og mellom det bare tenkte – og visjonen. Mellom den tillatte virkelighetens verden og innbilningens. Men dette er jo mange og helt forskjellige fenomener? For forskeren ja. Men om vi nå forsøker å se dem i den sammenheng som faller naturlig for dilettanten, for den som utelukkende befatter seg med egne opplevelser og de iakttagelser han mener å ha gjort av andre... ja, så blir det formodentlig bare rot. Velan da: Til rotet! (Borgen 1960, 9)³⁸

E il caos che per Borgen si trova nella *grenseland*, che respira su quel confine che unisce e separa le esperienze umane e che è il luogo della personale rielaborazione del ricordo e, dunque, dell'approccio artistico all'esistenza umana, è lo stesso disordine che dimora nel più profondo dell'uomo: "Det tapte land er tapt. Der lar seg bare ane i den grenseløse lengsel. Også den er blitt en del av det rot vi kaller vårt indre" (Borgen 1960, 15).³⁹

Si entra così in una declinazione particolare del luogo, nel regno del caotico e del polimorfo o, per dirla con Barthes, del neutro e dell'elusione del paradigma.⁴⁰

Uno spazio complesso e in fermento, dai tratti molteplici, vibranti e poco definiti, un ribollire creativo e indefinito di tensioni e di forze. Ci porta, la nostra analisi, in quell'area mediana a cui si riferisce Borgen, in un luogo di passaggio e dunque di esperienza, se si pensa all'etimologia di questo termine: i nostri passi avanzano tra paesaggi che è necessario attraversare per comprenderne il carattere.

Il confine è l'apertura, da cui nasce la narrazione di sé [...] ma può nascere solo tramite conoscenza sperimentale, l'*experiri* alla radice etimologica del quale troviamo *per/par*, che significa "muoversi attraverso". Esperienza vuol dire dunque "andare

³⁸ "Il confine tra cosa? Tra reminiscenza e memoria? Tra vissuto o soltanto registrato? Sì, e tra sogno e veglia. E tra ciò che è soltanto pensato – e la visione. Tra il mondo riconosciuto della realtà e quello dell'immaginazione. Ma non sono tutti fenomeni completamente diversi? Sì, per lo scienziato. Ma se noi proviamo a considerarli nella relazione che appare naturale al profano, a colui che si occupa esclusivamente del proprio vissuto e delle osservazioni che ha fatto sugli altri ... beh, in quel caso tutto questo è soltanto confusione. E allora: verso la confusione!"

³⁹ "La terra perduta è perduta. Si lascia soltanto intuire in quella sconfinata nostalgia che, anch'essa, è diventata anch'essa parte del disordine che chiamiamo interiorità."

⁴⁰ Il neutro è inteso da Barthes – che a esso dedica il suo ultimo insegnamento universitario tenutosi nel 1978 al Collège de France – come elemento che elude il paradigma, ovvero il conflitto tra due opposti che sempre, nell'ambito della logica binaria comunemente vigente, è presupposto del sorgere di un significato. Il neutro di Barthes è una riserva di tensioni e di fermenti e non presenta i caratteri, spesso associati a tale termine, di neutralità, grigiore e apatica indifferenza. Al contrario, è portatore di un sentire forte; infatti, come sottolinea l'autore: "My neutral can refer to intense, strong, unprecedented states. To outplay the paradigm is an ardent, burning activity" (Barthes 2005, 7).

attraverso” (gr. peiro) lo specchio, attraverso il confine (gr. peras) e “diventare altro”.
(Culeddu 2013, 30)

Lo stesso carattere di medianità, di incertezza o forse, più correttamente, di non definitezza si riscontra nel momento per eccellenza del *ne-uter* dell’esistenza umana, ovvero nell’adolescenza.⁴¹

E l’adolescente si mostra così come figura liminale, abitatore a pieno diritto del ‘margine’ durante la sua crescita e la sua trasformazione in individuo adulto.

Il concetto di margine è, non a caso, una delle nozioni chiave degli studi antropologici dedicati ai riti di passaggio da studiosi come Arnold Van Gennep e Victor Turner. Con il termine “riti di passaggio” si designa un’ampia e variegata macrocategoria che abbraccia i momenti di transizione da una fase a un’altra della vita o da una condizione precedente a una nuova.

Anche l’adolescenza si colloca in una sorta di terra di confine, in una di quelle *grenseland* a cui si è accennato in precedenza; in uno spazio-tempo di “intersezione, di ibridazione, di mescolanza, tra ‘due mondi’, ‘due verità’” (Cabibbo 1993, 15); come tale è studiata: un territorio che deve essere attraversato e oltrepassato per potersi esplicitare nel suo valore positivo, di transizione ed esperienza, per l’appunto. Tale accezione è così marcata che il soggetto coinvolto nei riti di passaggio, il quale si relaziona con i luoghi caratteristici del cambiamento e della transizione, viene anche definito *passenger* da Turner, a sottolineare la precarietà del suo stato e, al contempo, a indicare come i territori da lui attraversati siano spazi in cui si fa ingresso per poi uscirne (Turner 1970, 94).

Coerentemente con la sua natura sfuggente, questo stadio dello sviluppo umano, che rimanda a uno stato per eccellenza liminale, del non più e del non ancora, si mostra refrattario ai tentativi di rigida definizione normativa. Il processo di transizione alla

⁴¹ “Né carne né pesce. Nell’opinione corrente, nel parlar comune, la categoria dell’intermedio è usata per designare una persona, un periodo, una fase, una condizione, uno spazio apparentemente privo di attributi strutturali: uno stato amorfo, o neutro (etim.: ne-uter) e, in quanto tale, connotato negativamente. È dall’area degli studi antropologici che possiamo ricavare una smentita alla *doxa*: ‘stato del fra’ non vuol dire di necessità stato amorfo, né tantomeno lo stato neutro è di grado zero dal punto di vista semantico” (Cabibbo 1993, 16). Né carne né pesce appaiono, spesso, gli adolescenti, non più bambini e non ancora adulti, e però al contempo abitatori di uno spazio intermedio ricco di potenzialità.

vita adulta è anche oggetto d'interesse per le scienze antropologiche e in particolare per gli studi sui riti di passaggio, inaugurati con l'omonimo *Les Rites de passage* di Arnold Van Gennep del 1909.

Dalla nascita alla morte l'individuo non fa che passare da una condizione a un'altra [...] vivere è un processo continuamente scandito dai movimenti di separazione e di aggregazione, di uscita e di entrata. Vivere è un continuo morire e rinascere (Remotti 2014, XVII)

Il problema di fondo che accompagna l'essere umano nella crescita e nello sviluppo è quello di riuscire a conservare, al di là del mutamento e attraverso le crisi affrontate, una coerenza con se stesso che si espliciti in elementi di coesione e continuità che – questo uno dei punti di maggiore interesse degli studi di Van Gennep – garantiscano il funzionamento della società, la quale deve saper accogliere gli individui nell'insieme complesso dei loro mutamenti e sviluppi.

I riti di passaggio costituiscono un'ampia macrocategoria di processi che accompagnano i momenti di crisi dell'esistenza, garantendo un tempo e un luogo a processi e a stati eccezionali, che non troverebbero altrimenti spazio nella vita quotidiana:⁴²

La vie individuelle, quel que soit le type de société, consiste à passer successivement d'un âge à un autre et d'une occupation à une autre.[...] Ce passage s'accompagne d'actes spéciaux [...]. Tout changement dans la situation d'un individu y comporte des actions et des réactions entre le profane et le sacré, actions et réactions qui doivent être réglementées et surveillées afin que la société générale n'éprouve ni gêne ni dommage. C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs [...] d'une situation sociale à une autre : en sorte que la vie individuelle consiste en une succession d'étapes [...]. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée. (Van Gennep 1981, 13)⁴³

⁴² “What, for instance, is a life-crisis? Briefly, it is an important point in the physical or social development of an individual, such as birth, puberty or death. [...] These ‘crisis’ ceremonies not only concern the individuals on whom they are centered, but also mark changes in the relationship of all the people connected with them” (Turner 1970, 7).

⁴³ “In qualsiasi tipo di società la vita dell'individuo consiste nel passare successivamente da un'età all'altra e da un'occupazione all'altra. [...] Questo passaggio si accompagna ad atti particolari [...]. Ogni mutamento di situazione dell'individuo viene a comportare dunque delle azioni e delle reazioni tra il profano e il sacro; queste azioni devono essere appunto regolamentate e controllate, affinché la società generale non subisca né disagi, né danni. [...] È il fatto stesso di vivere che rende necessario il passaggio successivo [...] da una situazione sociale a un'altra, cosicché la vita dell'individuo si svolge in una successione di tappe [...]. A ciascuno di questi insiemi corrispondono cerimonie il cui fine è

Il passaggio di un individuo da una fase a un'altra della propria esistenza è segnato, come ogni cambiamento di stato, dalla transizione da una realtà profana a una sacra, da un mondo normato, in cui il singolo è consapevole del posto che riveste nella società, a una momentanea decontestualizzazione e sottrazione a quegli equilibri che, fino a poco prima, ne regolavano l'esistenza. Il sacro, come spiega Van Gennep (1981, 21 e 2014, 12) è da intendersi per lo studioso secondo un'accezione relativa, ovvero come ciò che si contrappone alla quotidianità del vivere; a esso l'antropologo francese dà significativamente anche il nome di "alternativa" (1981, 21 e 2014, 12), uno spazio-tempo nel quale, come avremo modo di illustrare oltre, vengono meno le certezze dello stadio esistenziale precedente e dove ancora non sussistono chiaramente, ben distinte, quelle dello stadio successivo. Il luogo intermedio, inteso qui anche nella sua accezione materiale, come ciò che unisce le due realtà note e conosciute, si costituisce come 'alternativa' a quanto è consueto e noto, assumendo, pertanto, un carattere sacro:

Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale: il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de marge. (Van Gennep 1981, 28)⁴⁴

Il margine, dunque, come elemento terzo (non combacia né con il prima, né con il dopo, ma ne è il raccordo) e sfuggente, l' 'alternativa' che in determinati momenti della vita umana, in una realtà che normalmente segue una logica binaria di affermazione ed esclusione, offre una via diversa che porta verso l'indistinto di possibilità molteplici.

Per sottolineare l'aspetto anche concreto del passaggio, del margine – non a caso insisto nell'affiancare al termine più impalpabile di 'tempo' quello di 'luogo' per quanto riguarda la condizione liminare – Van Gennep compara la società a una casa

identico: far passare l'individuo da una situazione determinata a un'altra anch'essa determinata" (Van Gennep 2012, 5).

⁴⁴ "Chiunque passi dall'uno all'altro [territorio] si trova perciò da un punto di vista materiale e magico-religioso, per un periodo più o meno lungo, in una situazione particolare, nel senso che sta sospeso tra due mondi. È questa la situazione che designo col termine margine" (Van Gennep 2012, 16).

con diverse stanze e corridoi che le uniscono.⁴⁵ Le stanze costituiscono le categorie ordinate delle condizioni e degli stati ‘riconosciuti’ e accettati che l’individuo può rivestire e nei quali può riconoscersi ed essere accettato. I corridoi sono invece i corrispettivi delle condizioni di margine e presentano un’incredibile ambivalenza: l’individuo che li attraversa è al contempo estremamente vulnerabile – in quanto si trova al di fuori della realtà normata – e in una condizione di pienezza, partecipe di quella dimensione che prima abbiamo definito sacra (Van Gennep 1981, 36 e 2012, 23).

Nell’ampia macrocategoria dei riti di passaggio rientrano i riti di iniziazione, nei quali la fase del margine è più marcata.

The most prominent type of rites de passage tends to accompany “the movement of a man through his lifetime, from a fixed placental placement within his mother’s womb to his death and ultimate fixed point of his tombstone and final containment in his grave as a dead organism – punctuated by a number of critical moments of transition which all societies ritualize and publicly mark with suitable observances to impress the significance of the individual [...] on living members of the community. These are the important times of birth, marriage and death.” (Warner 1959, 303)

Rientrano tra i riti di iniziazione i riti legati all’adolescenza:

Il passaggio, la metamorfosi da adolescente ad adulto attraverso la fase della “persona liminale” avviene nello spazio de-pre-strutturato, che si rivela essere il momento di massima potenzialità ontologica [...]. (Cabibbo 1993, 17)

Come già accennato, il contributo più originale e innovativo di Van Gennep alla teorie dei riti di passaggio è il concetto di margine, confine o zona neutra di passaggio tra due spazi meglio definiti e da esso collegati. La grande importanza del margine si rileva nella struttura tripartita dei riti di passaggio, all’interno della quale il margine, inteso anche come luogo fisico, linea di confine più meno estesa e netta, assume un’importanza tale da assurgere a tappa centrale del rito.

Ogni cambiamento o mutamento che avviene nell’individuo, e di conseguenza nel ruolo che questo ricopre all’interno della società, comporta uno sconfinare nel sacro,

⁴⁵ Un capitolo dell’opera di Van Gennep è intitolato proprio *Le passage matériel* (1981, 19-34). *Passaggi materiali* (Cfr. Van Gennep 2012, 14-21).

un fare ingresso in un'area e in un tempo di trasformazione che non rispetta i normali equilibri dell'esistenza profana.

L'interesse dell'antropologia si focalizza sull'aspetto cerimoniale e normativo che accompagna il passaggio del soggetto, nonché sulle implicazioni sociali di tale mutamento, laddove invece nel presente contesto l'aspetto più interessante è individuabile nella natura soggettiva di quel transito tra due situazioni determinate, in quello spazio e momento in cui l'individuo si viene modificando (Van Gennep 1981, 13 e 2012, 5).

La struttura dei riti di passaggio è secondo Van Gennep in generale tripartita e suddivisa in riti di separazione o preliminari, riti di margine o liminari, e infine riti di aggregazione o postliminari (Van Gennep 1981, 20 e 2012, 10). Nella prima fase menzionata, il soggetto subisce, tramite particolari cerimonie di separazione, un distacco dal contesto sociale nel quale sino a quel momento era inserito. Il margine, concetto ulteriormente approfondito da Victor Turner, designa un momento nel quale “[the subject] passes through a realm that has few or none of the attributes of the past or coming state” (Turner 1970, 95).

La terza fase segna infine il ritorno in seno alla comunità dalla quale si era precedentemente usciti.

Ognuna delle tre fasi può rivestire un'importanza maggiore o minore a seconda dello specifico caso di studio, dilatandosi fino a diventare il nucleo portante del rituale o restringendosi fino quasi a sparire; nel caso specifico dei riti di iniziazione legati alla pubertà, e dunque al passaggio da uno stadio di vita infantile a uno adulto, la seconda fase, ovvero quella dei riti liminari o di margine, assume tale importanza e ampiezza da divenire il cuore del rito. “On the whole, initiation rites, whether into social maturity or cult membership, best exemplify transition, since they have well-marked and protracted marginal or liminal phases” (Turner 1970, 95).

Tra i riti di iniziazione, rivestono dunque importanza particolare quelli che segnano il passaggio all'età adulta e che pertanto interessano l'adolescenza.⁴⁶ Nel sottolineare

⁴⁶ “Not-boy-not-man” è la definizione che Turner dà al novizio nei riti di pubertà maschili. Ugualmente, si potrebbe definire “non più bambina non ancora donna” la fanciulla che attraversa questo particolare periodo. Si tratta di figure incerte, crogioli di potenzialità e tensioni creative e distruttrici, creature per eccellenza della liminalità.

il carattere poco determinabile e poco costante della pubertà, Van Gennep mette in luce la difficoltà di riscontrare, nell'ambito dei riti di iniziazione legati a questa età, una coincidenza precisa tra il fattore dello sviluppo fisico e quello dell'ingresso nella sfera sociale degli adulti da parte dell'iniziando (1981, 76 e 2012, 58).⁴⁷ “Ainsi, pour l'un et l'autre sexe, la puberté physique est un moment très difficile à dater” (Van Gennep 1981, 78).⁴⁸ Non vi è nulla di più sfuggente e indeterminato, infatti, dell'adolescenza, nella quale lo sviluppo sessuale – ma non solo quello – riveste un ruolo importante, sancendo il diritto del singolo a entrare in un nuovo stadio della propria vita e assumere, così, un nuovo status, quello, di uomo o di donna.⁴⁹ Al carattere fisico dei luoghi di passaggio l'antropologo francese riserva particolare attenzione, dedicando un capitolo del suo trattato a ciò che egli definisce per l'appunto “passaggio materiale”, ovvero lo spazio che il novizio o l'iniziando percorre durante il suo periodo di margine (Van Gennep 1981, 19-34 e 2012, 14-21).⁵⁰

Turner esplora ulteriormente, all'interno di *The Forest of Symbols* (1967), la fase liminale dei riti di iniziazione, offrendo alla scienze antropologiche e agli studiosi della soglia nuove conoscenze circa l'affascinante fase liminale; in particolare Turner approfondisce il tema dell'ambiguità ontologica della condizione del margine nel

⁴⁷ “Il convient donc de distinguer de la puberté physique la puberté sociale, de même qu'on distingue entre une parenté physique (consanguinité) et une parenté sociale, entre une maturité physique et une maturité sociale (majorité), etc.” (Van Gennep 1981, 78). “È opportuno distinguere la pubertà sociale dalla pubertà fisica, così come si distingue una parentela fisica (consanguineità) e una parentela sociale, una maturità fisica e una maturità sociale (maggiore età) ecc” (Van Gennep 2012, 60). La distinzione è secondo Van Gennep resa chiara dal fatto che i riti che accompagnano il passaggio adolescenziale possono collocarsi ben oltre la pubertà fisiologica o, in alcuni casi, precederla. L'argomento, di per sé molto ampio e variegato, esula dalla tematica principale della presente ricerca, nell'ambito della quale l'elemento più importante è quello della separazione del soggetto adolescente dalla comunità nella quale prima era integrato e la sua relegazione temporanea alla condizione di margine. Per ulteriori approfondimenti circa l'opposizione pubertà fisica e sociale rimando al capitolo *Les rites d'initiation* (Van Gennep 1981, 93-164 e 2012, 57-99).

⁴⁸ “Per entrambi i sessi, quindi, la pubertà fisica è un momento molto difficile da individuare” (Van Gennep 2012, 60).

⁴⁹ “Transitional being” e “liminal persona” sono la definizioni che Turner dà dell'individuo nel momento dello stadio mediano o liminale, un soggetto che, per un determinato momento, non sembra pienamente riconducibile agli schemi prefissi della società (“structurally indefinable”), Turner 1970, 95.

⁵⁰ Nel capitolo *Le passage matériel* (1981, 19-34 e 2012, 14-21) Van Gennep presenta, oltre al concetto di passaggio materiale, simbolico e al contempo concreto, un'ampia ma veloce panoramica sui luoghi di soglia, classificandoli secondo le caratteristiche fisiche del passaggio che offrono all'iniziando.

saggio dal significativo titolo *Betwixt and Between*.⁵¹ L'antropologo parte dal presupposto, già illustrato da Van Gennep, che la società in cui viviamo sia una struttura ordinata, all'interno della quale sono bene individuabili ruoli e posizioni che collocano il singolo in un punto ben preciso.⁵² Il margine o periodo liminale si configura in questo schema come fase interstrutturale; per esteso, i soggetti che vi si collocano assumono la valenza di "interstructural human beings" (Turner 1970, 93). Non trovando collocazione ordinata e precisa, normabile all'interno della società, i soggetti coinvolti nel passaggio rituale assumono, secondo Turner, un carattere di invisibilità particolare e ambiguo, derivante dal loro essere associati al contempo a elementi di morte e di nascita. Difatti, come sottolinea lo studioso, "[the neophytes] are at once no longer classified and not yet classified" (Turner 1970, 96), e pertanto considerati nella paradossale condizione di morti e, al contempo, di non ancora nati. Il simbolismo relativo al periodo di margine riveste perciò sovente di un duplice significato gli elementi che lo contraddistinguono: in quest'ottica, i luoghi bui e discosti, nei quali spesso si svolgono le fasi liminali, possono simboleggiare al contempo un tumulo e un grembo materno; gli iniziandi che si muovono in tali spazi sono di conseguenza nello stesso momento morti ed embrioni in divenire; l'ambiguità della loro condizione annulla ogni definizione precisa e rigida del loro essere, rendendoli abitatori dello spazio della medianità, luogo in cui tutte le forme convivono ancora indistinte e dunque ancora prive dell'usuale condizione di determinazione e di relativa esclusione dei contrari che è alla base dell'individualizzazione. Riverbera in questi territori un senso che non si può discernere alla luce del giorno né, tantomeno, nelle tenebre più profonde, ma che aleggia, ancora in potenza, nel punto dove queste si incontrano. Sembrano allora quanto mai pertinenti le parole del mistico slesiano Jakob Böhme che Turner cita proprio a proposito del periodo liminale "In Yea and Nay all things consist" (Turner 1970, 97).⁵³

⁵¹ "*Betwixt and Between*: (old-fashioned) in a middle position; neither one thing nor the other" (OED 2007, s. v. betwixt and between, 134).

⁵² "A relatively fixed and stable condition" (Turner 1970, 93).

⁵³ La frase originale, tratta da *Quaestiones theosophicae oder Betrachtung Göttlicher Offenbarung* (*Quaestiones theosophicae ovvero Riflessione sulla rivelazione divina* 1624) di Böhme, recita: "Ja, in

L'invisibilità dell'iniziando è un altro dei caratteri evidenziati da Turner; si tratta di una condizione strutturale piuttosto che fisica, determinata cioè dalla natura stessa di chi, trovandosi nella fase liminale, non rientra più in nessuna delle categorie prestabilite dalla società. Il soggetto iniziando si trova così spesso fisicamente distante dagli altri membri della società, "secluded, partially or completely, from the realm of culturally defined and ordered states and statuses" (Turner 1970, 98).⁵⁴

L'ambiguità dello stato transizionale è insita tanto nei soggetti che lo attraversano quanto nel simbolismo che lo caratterizza e che riveste anche i luoghi liminali.

Logically antithetical processes of death and growth may be represented by the same tokens, for example, by huts and tunnels that are at once tombs and wombs, by lunar symbolism (for the same moon waxes and wanes), by snake symbolism (for the snake appears to die, but only to shed its old skin and appear in a new one), [...] by nakedness (which is at once the mark of a newborn infant and a corpse prepared for burial) and by innumerable other symbolic formations and actions. This coincidence of opposite processes and notions in a single representation characterizes the peculiar

Ja und Nein bestehen alle Dinge. [...] Ja und Nein ist Eins." (Böhme 1730, 228). "È così, nel sì e nel no consiste ogni cosa. [...] Sì e no sono una cosa sola." Il senso e la pienezza che spirano dall'unione degli opposti sono un tema caro al teosofista slesiano che vede proprio in essi la fonte di ogni cosa: "Von schweren Fragen bedrängt und in Melancholie verfallen, hatte er 'das Herz Gottes' gesucht, wo ihm der innerste Grund der Natur offenbart wurde. Beim Anblick eines im Sonnenlicht aufstrahlenden dunklen Zinngefäßes sah er im Geist, daß alle Dinge, selbst die Gottheit, 'in Ja und Nein' bestehen, und daß sie aus einem Gegensatz hervorgehen: dem Für- und Widereinander der beiden Urgewalten des Lichtes und der Finsternis" (Buddecke 1955, 388-390). "Oppresso da gravi interrogativi e sprofondato in uno stato di malinconia aveva cercato 'il cuore di Dio', nel quale gli fu rivelato il più intimo fondamento della natura. Nel vedere una brocca di peltro scuro brillare irradiata dalla luce del sole, comprese in cuor suo che tutte le cose, anche la Divinità, consistono del 'sì e del no' e che esse discendono da un contrasto, ovvero dalla collaborazione e dalla contrapposizione delle due forze primordiali della luce e della tenebra." Il margine è quel luogo in cui il sì e il no ancora non sono esplicitati, e dove ancora si trovano, indistinte, le infinite possibilità dell'umano. Dunque solo e unicamente sul confine, al di fuori dei vincoli della realtà strutturata, è possibile fare esperienza di quel tutto indistinto che, inevitabilmente, rimanda nella sua pienezza prelogica e prediscorsiva, a una sfera di alterità sacra, in quanto contiene in germe ogni possibilità. Difatti: "Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in a form of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise" (Turner 1970, 97).

⁵⁴ In *Purity and Danger* (1966) la studiosa di antropologia Mary Douglas approfondisce il concetto di sporcizia e impurità individuando in essi una minaccia all'ordine imposto dalla società: "Dirt offends against order" (1991, 4). Molto più che un semplice dato esteriore, lo sporco è visto come fonte di disordine e di confusione e come possibile fattore di contagio teso a destabilizzare gli equilibri consueti; anche Turner accenna a un simile carattere per quanto riguarda i novizi, la cui relegazione in luoghi discosti e difficilmente accessibili è anche da interpretarsi come un espediente per tenerli lontano dal resto della comunità. Il loro carattere indefinito, disordinato, può, secondo lo studioso, essere fatto rientrare nella categoria dell'*uncleanness*, del caotico e del destabilizzante: "Transitional beings are particularly polluting, since they are neither one thing nor another; or may be both; or neither here nor there, or may even be nowhere" (Turner 1970, 97).

unity of the liminal: that which is neither this nor that, and yet is both. (Turner 1970, 99)

La situazione d'indeterminatezza rivela, accanto al timore e al disorientamento, una potenzialità che proprio nell'ambiguità affonda le proprie radici: i novizi che si trovano nella fase liminale possono essere considerati "a kind of human *prima materia* – as undifferentiated raw material" (Turner 1970, 98);⁵⁵ una materia dunque indistinta e plasmabile e, per questo, totipotente, in quanto non ancora limitata dal naturale e inevitabile esprimersi di una scelta precisa del proprio essere; tale scelta comporterebbe una determinazione e una conseguente serie di esclusioni, dando origine così a qualcosa di identificabile e identitario, a entità riconducibili senza pericolo nella sfera normata del sociale.

I tracciati intrapresi ci hanno dunque condotto tra gli spazi di soglia, nelle fratture in penombra che uniscono le porzioni strutturate della società. L'indistinto che è proprio di tali spazi rimanda a un ulteriore carattere ricorrente in questi luoghi, quello cioè della penombra o, per dirla con le parole dello psicoanalista James Hillman, della "divina primordiale mezza luce" (Hillman 2013, 74), condizione antecedente al fenomeno "non archetipicamente primario" della polarità (cfr. Hillman 2013, 74). La penombra dunque come condizione originaria, archetipica nella misura in cui l'archetipo non scinde la realtà in poli contrapposti, bensì "è *per sé* ambivalente e paradossale, abbraccia spirito e materia, coscienza e inconscietà; in esso sì e no sono un'unica cosa. Non c'è notte né giorno, semmai un albeggiare continuo. L'opposizione implicita nell'archetipo si scinde in due poli quando esso entra nella coscienza egoica. È con l'io che sorge il giorno; e la notte è lasciata alle spalle. La

⁵⁵ Un aspetto dell'indistinto toccato da Turner è quello dell'androgino. Nel luogo del non-strutturato le differenze di genere possono venir meno e il soggetto può dunque trovarsi nella condizione di essere asessuato o bisessuato, cioè di non recare nessuno specifico carattere sessuale o di presentare elementi di entrambi i generi (1970, 98); la categoria dell'androgino, così accennata da Turner, rientra tra gli argomenti toccati, in ambito non più soltanto antropologico, ma piuttosto universale, da Roland Barthes nel suo corso sul Neutro (2005, 191-195). L'aggettivo "neutro" in relazione ai riti di passaggio è d'altronde già presente, e non è un caso, nel testo di Van Gennep, dove è usato in relazione alla fase liminale dei riti di iniziazione (1981, 26 e 2012, 16). Il luogo del margine si riveste di una duplice valenza di sacro e di neutro; ancora una volta l'aggettivo "neutro" riaffiora, sebbene fuggevolmente, nella descrizione dei luoghi indagati a indicare un'inafferrabilità intrinseca alla loro natura e facendo intuire il potenziale insospettato che si cela dietro tale parola. Laddove non sussiste struttura, dunque, può darsi il neutro (e l'androgino è una tra le sue innumerevoli manifestazioni) e con esso le possibilità infinite che racchiude.

nostra normale coscienza diurna coglie una parte soltanto e la trasforma in un polo” (Hillman 2013, 72-73, corsivo originale).

Con queste parole Hillman evidenzia come la condizione primaria sia da ricercarsi in una situazione di pienezza dove il sì e il no, fondamento di ogni opposizione e determinazione, ancora non sono strutturati nei poli scissi e contrapposti nei quali li vuole ordinati l’Io logico e cartesiano, l’Io della luce, il quale inevitabilmente attribuisce all’oscurità della notte e, con essa, alla sfera dell’inconscio, una valenza a esso opposta. Essenziale complemento al giorno e all’Io discorsivo, l’oscurità viene così sospinta agli estremi dell’essere e ad essa è attribuita una valenza contraria a quella dell’intelletto; in questo modo la realtà si struttura in poli opposti, i quali, benché ne rendano possibile una comprensione più schematica e dunque più semplice, non permettono di cogliere la pienezza di significato che si cela al di là degli estremi contrastanti, nel loro superamento. Questa unità primordiale e originaria riaffiora però nella mezza luce, nella penombra non più e non ancora priva di struttura, in cui al meglio si esprime la condizione indistinta del periodo liminale, con il suo potenziale di promesse e minacce. In esso i segni opposti del più e del meno si annullano, dando origine a quel neutro cui si è già accennato e del quale Barthes ha illustrato, in frammenti discontinui ed evocativi, l’essenza.⁵⁶ Similmente la penombra e il chiaroscuro sono le vie, o i “sendas” (Zambrano 1986, 123; “sentieri”, Zambrano 2000, 145) del λόγος sotterraneo ed embrionale della filosofa Zambrano,⁵⁷ di una σοφία mistica e creaturale che, affondando nelle viscere

⁵⁶ L’affinità del neutro alla forma frammentaria emerge esplicitamente nella struttura stessa del corso dedicatogli da Barthes, nell’ambito del quale il frammento viene designato come la forma di espressione ideale per tale argomento, in quanto permette di arricchire la comprensione della problematica trattata senza giungere a una conclusione, rinunciando a volervi mettere un punto fermo, ma piuttosto, continuando ad arricchirla per via di bagliori di senso, di intuizioni (Barthes 2005, 10).

⁵⁷ Il ‘sentire originario’ e creaturale di Zambrano è l’altra faccia della conoscenza razionale, il volto in penombra della rivelazione che esula dalla logica comune. Nei suoi testi la filosofa si fa portavoce di un pensiero che “suggerisce, pronuncia e annuncia, più di quanto non enunci” (Ferrucci 2010, 107). In *Claros del bosque* María Zambrano ricorre, come sovente nella sua prosa filosofico-poetica, a un linguaggio in cui riecheggia la tradizione mistica, a una parola che fa rilucere senza mai completamente svelare. Solo così può gettare luce, sebbene a sprazzi, su quei luoghi misteriosi e sfuggenti a cui dà il nome di chiari del bosco. La parola di Zambrano si fa espressione viva e carnale, ma al contempo lieve e solo presentita, verbo colto nell’attimo breve in cui si sveglia alla vita e in essa inizia a germogliare (cfr. Zambrano 2014, 191-202 e 2004, 87-94). Nel suo carattere vago e allo stesso tempo aperto alla pienezza dell’essere, questo procedere rapsodico si rivela tutt’uno con i chiari del bosco, loro stessa essenza. Questi crogioli di creatività e rigenerazione sono anche i luoghi

dell'umano (le *entrañas* che sono parola-fulcro del discorso di Zambrano), non teme di confrontarsi con l'indistinto della pienezza e, anzi, proprio a esso volge il suo sguardo. Quell'indistinto che, in quanto spazio creativo, presenta un carattere materno e al contempo androgino, caratteri non contrapposti ma, al contrario, elementi che rimandano a una condizione di originaria pienezza, così come illustrato da Freud nella sua interpretazione del sogno della madre-avvoltoio nello studio *Leonardo da Vinci. Eine Kindheitserinnerung* (Freud 1910, 32).⁵⁸ In questo viene ricordato un sogno infantile di Leonardo, in cui questi, ancora neonato, veniva visitato da una sorta di balia dalle fattezze di avvoltoio. Il rapace apporta all'elemento femminile della madre un complemento maschile, richiamando alla mente l'immagine della divinità egizia Mut, madre fallica dalle sembianze, appunto, di avvoltoio. La figura del sogno è rappresentata nell'atto di nutrire l'infante con la propria coda, indizio forse di un cibo che, oltre a essere elemento necessario per la vita, è anche alla base della creatività. Tale richiamarsi a una sfera originaria e feconda, riecheggia nella faustiana discesa alle Madri, verso uno spazio che presenta quei caratteri di marginalità e misterioso fermento che ritroviamo nei luoghi e nei momenti di passaggio, a precedere la nascita di nuove configurazioni di equilibri. Inoltre, nello straniante plurale potrebbe celarsi, in linea con la presente interpretazione, la spia di quel materno che non necessariamente rimanda a una madre.

dell'adolescenza e della transizione, intersezioni di spazio e tempo nelle quali si dispiegano le forze primigenie che stanno alla base dell'esistenza.

⁵⁸ Il paradigma è nuovamente eluso nell'androgino, figura a cui si è già accennato: "the genital paradigm is baffled not in a figure of indifference, of unfeeling, of matteness but in that of ecstasy, of enigma" (Barthes 2005, 195). Si noti la non casuale assonanza tra *ne-uter* e *uterus*, dunque tra il materno per eccellenza e il neutro. Barthes, che all'androgino dedica l'ultima sezione del suo corso, scrive in merito: "Perhaps one should end up with this: no longer automatically confusing mother and woman. In which case, the androgyne would be any subject within whom there is something maternal" (Barthes 2005, 194). Nell'ambito del corso, l'intellettuale dedica ampio spazio all'androgino, a suo avviso una delle incarnazioni più significative del neutro stesso. L'androgino infrange il più ovvio dualismo, quello del maschile e del femminile, ma non è da confondersi con quella che Barthes definisce la sua versione farsesca, ovvero con la figura dell'ermafrodita, emblema di dilaniante scissione, laddove l'androgino è invece simbolo di pienezza che riecheggia perfezioni platoniche e neoplatoniche. Ricollegandosi all'ambito mistico, Barthes riporta l'esempio della teoria delle *tinctorum* di Jacob Böhme, seconda la quale il primo uomo, Adamo, sarebbe appunto da considerarsi creatura androgina, recante in sé la *tinctorum* femminile e quella maschile, il sì e il no, i due principi ancora fusi in un tutto indistinto. "Eine männliche Jungfrau" viene definito Adamo da Böhme (Barthes 2005, 192-193).

MEPHISTOPHELES: Ungern entdeck ich höheres Geheimnis.
 Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
 Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit:
 Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
 Die Mütter sind es!
 FAUST (*aufgeschreckt*): Mütter!
 [...] Die Mütter! Mütter” – ’s klingt so wunderbar!
 MEPHISTOPHELES: Das ist es auch. Göttinnen, ungekannt
 [...]
 Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen.
 [...]
 FAUST: Wohin der Weg?
 MEPHISTOPHELES. Kein Weg! Ins Unbetretene,
 nicht zu Betretende! Ein Weg ans Unerbetene
 nicht zu Erbittende! Bist du bereit? –
 Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben.
 Von Einsamkeit wirst umhergetrieben.
 [...]
 Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
 Den Schritt nicht hören, den tu tust,
 Nichts Festes finden, wo du rührst. (Goethe 1965, 228-230)⁵⁹

La discesa che Faust compie è volta a riportare in vita Elena di Troia. La donna, parte di un mondo pagano e dunque non accessibile a Mefistofele, si trova custodita in una realtà non localizzabile tra gli spazi del mondo conosciuto. Il regno delle Madri, significativamente identificato da Mefistofele, principio negatore, con il nulla, è in realtà l’ancora indistinta sorgente di ogni cosa, il luogo neoplatonico dove riposano le immagini primordiali e perfette di tutto ciò che esiste.⁶⁰ Proprio lì volge il cammino di Faust, verso le fonti della creatività che, parafrasando il diavolo, non si trovano da nessuna parte e in nessun tempo. Sono un luogo altro, dunque, non localizzabile, ciò che non si trova né su né giù, né davanti né dietro:

⁵⁹ “MEFISTOFELE: Mal volentieri rivelo un così alto segreto. Divinità solenni troneggiano in solitudine; intorno ad esse non luogo alcuno, ed ancor meno tempo. Parlare di esse turba. Sono le Madri. / FAUST (*con un brivido di terrore*): Madri? / MEFISTOFELE: Rabbrividisci? / FAUST: Le Madri! Madri. Suona così strano! / MEFISTOFELE: E la cosa lo è anche. Dee sconosciute [...]. Nel più profondo abisso devi indagare, verso la loro dimora. [...] / FAUST: Per dove la via? / MEFISTOFELE: Nessuna via. Verso regioni mai percorse e non da percorrere. Una via verso l’impetrato, non mai da impetrare. Sei tu disposto? Non ci sono serrature, né catenacci di rimuovere. Sarai trascinato entro solitudini. [...] Nulla troverai di solido là ove ti fermerai” (Goethe 1965, 319).

⁶⁰ “FAUST In deinem Nichts hoff ich das All zu finden” (Goethe 1965, 320). “FAUST Spero di trovare, nel tuo nulla, il tutto” (Goethe 1965, 321).

MEPHISTOPHELES: Versinke denn! Ich könnt auch sagen: steige!
's ist einerlei. Entfliehe dem Entstandenen
In der Gebilde losgebundne Reiche! (Goethe 1965, 320)⁶¹

La discesa alle Madri si configura dunque come un viaggio verso l'indistinto, verso la zona liminale, verso le infinite possibilità presenti presso le sorgenti della creatività e della trasformazione, sotto forma di simboli e immagini ancora non irrigidite in una concreta declinazione del reale. Il regno delle Madri cela in sé il potenziale dell'eterno trasformarsi e rinnovarsi dell'esistenza.

MEPHISTOPHELES: [...]. Gestaltung. Umgestaltung
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung.
Umschwebt von Bildern aller Kreatur,
Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur. (Goethe 1965, 302)⁶²

L'implicazione tra luogo altro, terzo o neutro, di soglia e limite, con la sfera della creatività conduce verso un altro sentiero che permette di avvicinare la materia trattata da un ulteriore angolo prospettico. La teoria degli oggetti, dei fenomeni e infine degli spazi transizionali formulata dal pediatra e psicoanalista britannico Donald W. Winnicott offre infatti numerosi spunti di riflessione circa il tema dell'area intermedia quale sede dei processi creativi che trovano il loro fondamento proprio nelle prime attività ludiche dell'infante.

La grande e rivoluzionaria intuizione dello studioso britannico è stata quella d'individuare, accanto alle sfere comunemente riconosciute del mondo interiore e della realtà concreta ed esteriore, un terzo ambito dell'umano "which is neither inside nor outside" (Winnicott 1991, 96): quello appunto dell'insieme dei fenomeni transizionali, che si estende come un corridoio o un ponte, metafora cara a Winnicott, tra le altre due aree;⁶³ si tratta di una dimensione in cui la realtà esterna si colora

⁶¹ "MEFISTOFELE: E sprofonda dunque! Ti potrei anche dire: sali! È la stessa cosa. Fuggi da tutto ciò che già esiste verso i regni indefiniti delle immagini" (Goethe 1965, 321).

⁶² "MEFISTOFELE: [...] Formarsi e trasformarsi; eterno gioco del pensiero eterno. Avvolte nelle immagini di tutte le creature, esse vedono solamente schemi" (Goethe 1965, 323).

⁶³ "The third part of the life of a human being, a part that we cannot ignore, is an intermediate area of experiencing, to which inner reality and external life both contribute. It is an area that is not challenged, because no claim is made on its behalf except that it shall exist as a resting-place for the

della luce dell'interiorità, della pura soggettività del singolo, dando origine a configurazioni personali e uniche, che permettono all'individuo di riconoscere se stesso nei dedali di una realtà esterna ed estranea, e di non smarrirvisi.

In breve, la teoria dei fenomeni transizionali illustra il processo che porta il neonato a superare il trauma causato dall'infrangersi dell'iniziale sensazione di onnipotenza, permettendogli, al contempo, di prendere gradualmente atto tanto della realtà oggettiva ed esteriore, quanto della propria individualità.

Nei primi processi transizionali l'infante, che ormai ha raggiunto una relativa indipendenza, tanto da poter sopportare periodi di distacco dalla madre più lunghi, riveste un oggetto esterno al proprio corpo, e che dunque fa parte di diritto del mondo oggettivo da tutti riconosciuto, di un forte valore simbolico, esercitando su di esso quel controllo e potere assoluti che, pur a livello inconsapevole, intuisce di non aver più sulla madre.⁶⁴ Con questo oggetto transizionale si innesca, a piacimento del bambino, il senso di rassicurante unione e indistinzione che contraddistingue la primissima fase del rapporto madre-figlio e, in generale, l'esistenza. L'oggetto in questione ha una doppia natura, in quanto è trovato dal bambino – di fatto esiste indipendentemente dalla volontà dell'infante – ma al contempo è da lui stesso (illusoriamente) creato: “The transitional phenomena starts each human being off with what will always be important for them, i. e. a neutral area of experience which will not be challenged” (Winnicott 1991, 12).

L'area intermedia, che nello spazio concreto dell'oggetto transizionale trova il suo primo nucleo, prende forma contemporaneamente al delinarsi tanto di una struttura psichica individuale quanto del principio di realtà che permette al singolo di interagire con il mondo che lo circonda e nel quale condurrà la propria esistenza. L'io separato dal non-me, ovvero dalla realtà oggettiva, necessita però di un luogo che permetta di superare il costante dramma dell'iniziale separazione da un tutto

individual engaged in the perpetual human task of keeping inner and outer reality separate yet interrelated” (Winnicott 1991, 2).

⁶⁴ È necessario insistere sulla relatività del concetto d'indipendenza, poiché si tratta comunque di processi che si innescano in un momento in cui il neonato è, di fatto, dipendente dalle cure degli adulti. Contrariamente a una primissima fase in cui la madre e il figlio lattante sono, nella percezione di quest'ultimo, fusi in un'unità diadica in cui il piccolo è illusoriamente in sé concluso e autosufficiente, i fenomeni transizionali appaiono nel momento in cui si verifica una frattura di questa unità e, al contempo, un primo intenzionale contatto con il mondo esterno.

indistinto, un luogo che mitighi il lacerante attrito che si crea tra le due componenti, quella interiore e quella esterna, del vivere umano. Lo spazio potenziale o transizionale garantisce al soggetto un luogo nel quale regna l'indifferenziato, in cui gli elementi oggettivi della realtà esterna possono, a piacimento del singolo, assumere significati e configurazioni personali e creative.⁶⁵

In questo senso esso è la sede in un primo momento del gioco e poi, nel corso della vita, di tutta l'ampia gamma dei processi artistici e poetici in generale. Soprattutto però nel presente ambito l'aspetto di maggiore interesse è quello della natura ibrida e in fermento dello spazio intermedio che si estende a unire il singolo e il mondo.

Sebbene gli studi di Winnicott partano dall'osservazione dello sviluppo infantile, le sue teorie, esposte nei volumi collettanei di saggi *Playing and Reality* (1971) e *Home is Where We Start From* (1986), coinvolgono un'area ben più ampia, estendendosi ad abbracciare i fenomeni creativi che contraddistinguono l'intera esistenza umana.

Benché sia un'entità esterna all'individuo, l'oggetto transizionale è inizialmente considerato dal singolo come una sorta di estensione del proprio essere; esso è al contempo, dunque, oggettivo e soggettivo. Il paradosso per la prima volta espresso nella natura contraddittoria dei fenomeni transizionali è il nucleo primario attorno al quale prende gradualmente forma la capacità di illusione e immaginazione dell'essere umano e, con essa, la sua possibilità di dar vita alle attività creative e immaginifiche che caratterizzano l'esistenza di ogni individuo sano. Circa la doppia natura dell'oggetto e poi, per estensione, dei luoghi transizionali, Winnicott sostiene che sia necessario accettarne la paradossalità senza mai metterla in discussione:

I should like to put in a reminder here that the essential feature in the concept of transitional phenomena and objects (according to my presentation of the subject) is the paradox, and the acceptance of the paradox; the baby creates the object, but the object was there waiting to be created and to become a cathected object. [...] We will never challenge the baby to elicit an answer to the question: did you create that or did you find it? (Winnicott 1991, 89)

⁶⁵ "Creativity then is the retention throughout life of something that belongs properly to infant experience: the ability to create a world" (Winnicott 1990, 40).

Il nucleo creativo, all'inizio individuabile nello spazio circoscritto di un oggetto, col tempo si slega da quest'ultimo investendo un'area più ampia e variegata, quella del gioco e della creatività. Questa dimensione può, secondo Winnicott, venir definita come luogo; si tratta però di un luogo che non è né all'interno né al di fuori dell'individuo (Winnicott 1991, 41). Il luogo in questione è la terza area, quella dello sviluppo potenziale. Ancora una volta, dunque, un'entità spaziale 'altra', nella quale avvengono processi creativi. Riallacciandomi a quanto detto in precedenza sul neutro, non stupisce allora che lo stesso termine compaia, con tutte le implicazioni che comporta, a caratterizzare l'area dei fenomeni transizionali, il luogo, ovvero, dell'esperienza e della creatività (Winnicott 1991, 12).

Le tensioni e gli stimoli creativi che attraversano lo spazio potenziale non sono necessari solo all'artista, ma, sottolinea lo studioso, sono parte della vita di chiunque:

The creative impulse is therefore something [...] that of course is necessary if an artist is to produce a work of art, but also [...] when anyone – baby, child, adolescent, adult, old man or woman – looks in a healthy way at anything or does anything deliberately (Winnicott 2006, 115)

L'esistenza di questo spazio è dunque non solo importante, ma essenziale, dal momento che la creatività è ciò che rende la vita degna di essere vissuta (Winnicott 1991, 71), ciò che permette il cambiamento, l'innovazione.⁶⁶ “This *in-between* space harbors culture and imagination; provides for art and symbol; and helps in the ethical and spiritual regeneration of the wider world” (Praglin 2006, 2).

Essenziale tratto dello spazio potenziale è la sua fluidità, il fatto che esso, dal momento che soggettività e oggettività vi si fondono, sia un luogo intrinsecamente indefinito, fluttuante, dove il soggetto può abbandonare la struttura ordinata nella quale il suo essere è normalmente organizzato.

Nel luogo potenziale studiato dal Winnicott il singolo

is able to become unintegrated, to flounder, to be in a state in which there is no orientation, to be able to exist for a time without being either a reactor to an external

⁶⁶ “In creative living you or I find that everything we do strengthens the feeling that we are alive, that we are ourselves” (Winnicott 1990, 43).

impingement or an active person with a direction of interest or movement. [...] In this setting the sensation or impulse will feel real and be truly a personal experience. (Winnicott 1990, 34)

Senza il corridoio, o ponte, transizionale l'individuo si trova nettamente separato dal mondo esteriore come da una membrana rigida che non permette il contatto e lo scambio tra le due dimensioni che, dunque, non possono in nessun modo comunicare e arricchirsi vicendevolmente.

La capacità di addentrarsi in questo corridoio che sgorga dalle profondità del proprio essere attraversando il reale, la possibilità di abbandonarsi all'indistinzione, alla destrutturazione, ha come presupposto fondamentale una condizione di fiducia originaria che affonda le sue radici nella prima infanzia.⁶⁷

Laddove questa condizione sia venuta a mancare, l'io dell'individuo assume una struttura rigida, la quale impedisce lo sviluppo di un'identità sana e creativa: "We recognize the existence of those who lost grip of the tendency towards healthy development, and whose defences are organized in rigidity, the rigidity being itself a guarantee against forward movement" (Winnicott 1990, 31-32).

Nei casi più gravi di disturbo psichico-identitario, l'area transizionale potrà contrarsi fino a sparire, lasciando il soggetto dilaniato tra due dimensioni inconciliabili e nettamente divise: quella interiore e quella esterna. L'area potenziale dipende dunque per la sua esistenza ed estensione dalle esperienze vissute, durante la crescita, dal singolo e dall'ambiente, più o meno facilitante, nel quale è immerso.⁶⁸

Si evidenzia così un concetto importante, quello della struttura – plastica o rigida – dell'identità umana, un'idea fondamentale per quanto riguarda i luoghi e, al contempo, i momenti di trasformazione, nell'ambito dei quali l'adolescenza occupa un ruolo chiave. Senza addentrarsi nello specifico di un discorso estremamente

⁶⁷ L'unità con la madre rappresenta infatti il primo luogo di unità indistinta del molteplice. Per ulteriori approfondimenti rimando in particolare a Winnicott 1990, 122-166.

⁶⁸ "This third area [of cultural experience and creative living] is extremely variable as between individuals. This is because this third area is a product of the experiences of the individual person (baby, child, adolescent, adult) in the environment that obtains. There is a kind of variability here [...]. The extent of this third area can be minimal or maximal, according to the summation of actual experiences. [...] The special feature of this place where play and cultural experience have a position is that it depends for its existence on living experiences, not on inherited tendencies" (Winnicott 1991, 107-108).

ampio e complesso e che esula dalla tematica dell'elaborato, eventuali traumi nel corso dello sviluppo fanno sì che l'individuo metta inconsapevolmente in atto meccanismi di difesa che gli permettono di condurre una normale esistenza contenendo, al contempo, l'angoscia che altrimenti lo paralizzerebbe.⁶⁹ Tali meccanismi difensivi irrigidiscono, come barriere, l'identità, rendendola intrinsecamente fragile nella sua durezza. In alcune situazioni, il soggetto arriva persino a organizzarsi in un falso sé, il quale gli permette di condurre una vita nell'ambito della normalità, proteggendo in un certo senso il vero sé che, traumatizzato, non può esporsi e vive così nell'eterna negazione della propria natura.⁷⁰ Nei casi in cui, in seguito a traumi, a una struttura sana e plastica se ne sostituisce una malata, un'organizzazione rigida e unitaria si afferma a discapito di una integrata, potenzialmente capace di evolversi e trasformarsi in coerenza con se stessa.

Due poli estremi vengono così a delinearsi, quello della rigidità malata e quello della sana plasmabilità e della capacità di evolversi. La stessa contrapposizione plasticità/rigidità è affrontata nel dettaglio dallo psicanalista tedesco naturalizzato americano Erikson nel suo volume di saggi dedicati all'adolescenza, *Identity: Youth and Crisis* (1968). In essi l'identità è studiata al contempo come fattore individuale e sociale, dal momento che il singolo è in effetti nel suo formarsi, crescere e prender forma, strettamente legato al particolare ambiente in cui si trova e alla realtà in cui è immerso.⁷¹ L'enorme importanza del fattore esterno, ovvero del contesto culturale e sociale, dell'ambiente, nello sviluppo di una personalità è un elemento a cui si è già

⁶⁹ Winnicott si richiama, a tal merito, ai meccanismi di difesa che, nel caso di patologie della personalità, tendono a conformare l'identità a un modello unitario e fisso, di cui si parlerà in seguito. Questo è, appunto, rigido e non modificabile. Tale struttura previene e al contempo impedisce la possibilità del soggetto di abbandonarsi a uno stato di *disintegrazione*, ovvero di addentrarsi nei luoghi intermedi della creatività, in quei corridoi transizionali che, come è stato detto, sono la sede delle attività creative: "In the adult life, integration is enjoyed along with the ever-extending meaning of the term right up to and including integrity. Disintegration, in resting and in relaxation and in dreaming, can be allowed in the healthy person, and the pain associated with it is accepted, especially because relaxation is associated with creativity, so that it is out of the unintegrated state that the creative impulse appears and reappears. Organized defence against disintegration robs the individual of the precondition for the creative impulse and therefore prevents creative living" (Winnicott 1990, 29). È chiaro, nelle parole di Winnicott, l'aspetto soffocante e costrittivo di questa struttura rigida, di questa sorta di corazza che difende e al contempo costringe l'individuo.

⁷⁰ Per approfondire questo argomento, rimando al paragrafo *True and False* in Winnicott 1990, 33-34.

⁷¹ Erikson parla in effetti di identità personale e culturale. (Erikson 1968, 20).

accennato quando si è fatto riferimento agli studi antropologici sui riti di passaggio di Van Gennep e Turner e che, ovviamente, ritorna nell'approccio psicoanalitico alla problematica di un'identità coerente, benché in evoluzione e cambiamento, tematica affrontata da Erikson soprattutto in relazione agli anni della crescita.⁷² Nell'affrontare lo sviluppo dell'individualità, lo studioso sottolinea l'importanza, durante le fasi dell'evoluzione personale, di quello che egli definisce *principio organizzativo dell'ego*, ovvero di un senso di coerenza interiore che permetta al singolo di percepire un'ininterrotta identificazione e continuità nell'esperienza di sé, sia per quanto riguarda la percezione personale, sia per quanto invece concerne il proprio essere in relazione agli altri (Erikson 1968, 48-49). Nell'ambito dei suoi studi, Erikson analizza il complesso e stratificato rapporto che mette in relazione lo sviluppo dell'identità del singolo con il contesto di un particolare gruppo e, in senso più ampio, con la cultura nella quale egli cresce. Benché il fattore esterno sia una componente fondamentale,⁷³ il focus della nostra analisi sarà rivolto alla sfera interiore e alle problematiche inerenti al mantenimento di un senso di continuità durante il processo di crescita e consolidamento della propria identità. Questa, secondo Erikson, prende forma attraverso un processo segnato da successive fasi di crisi e ristrutturazione delle diverse esperienze che segnano e plasmano lo sviluppo interiore della personalità (Erikson 1968, 91-135).

Facendo ricorso a un concetto mutuato dalla medicina e, in particolare, dallo studio delle trasformazioni che avvengono nel feto dai primi stadi di morula in avanti, Erikson ipotizza che lo sviluppo interiore del bambino e poi dell'adolescente sia il frutto di un susseguirsi di tappe, contraddistinte ognuna da processi di maturazione e di crisi. In diversi momenti l'equilibrio precedentemente raggiunto vacilla, ma, dopo una fase di incertezza, confusione e destrutturazione, l'individuo acquista nuovamente una relativa stabilità. I successivi livelli di sviluppo identitario non si

⁷² Prendendo in prestito un termine dell'etologia, Erikson parla di *Umwelt*, ovvero di quella particolare commistione di ambiente che ci circonda e ambiente che vive dentro di noi, anche sotto forma di ricordo (Erikson 1968, 24). Il luogo vissuto nel passato e presente, nel corso della vita, come elemento che ha plasmato in modo indelebile l'interiorità del singolo, richiama le riflessioni precedentemente citate dello scrittore norvegese Borgen sullo spazio terzo, della memoria a volte inconscia nella quale si radica la creatività.

⁷³ Erikson parla di una reciproca complementarità tra l'ego e la particolare realtà sociale nella quale l'individuo si trova immerso fin dalla nascita (Erikson 1968, 15-43).

alternano semplicemente l'uno all'altro, ma piuttosto si completano e integrano, dando origine a una sintesi che tutti li abbraccia, superandoli. In ogni momento, quindi, componenti diverse, in parte anche contraddittorie e cariche di tensioni opposte, si affiancano a costruire il complesso mondo interiore di ogni individuo. In questo contesto fatto di equilibri delicatissimi e dinamici, le crisi dell'identità, lungi dall'essere manifestazioni negative di patologica deviazione dalla norma, sono momenti imprescindibili nell'ambito di un sano sviluppo. Difatti:

Each successive step, then, is a potential crisis because of a radical change in perspective. Crisis is used here in a developmental sense to connote not a torea or a catastrophe, but a turning point, a crucial period of increased vulnerability and heightened potential. (Erikson 1968, 96)

Secondo la teoria epigenetica mediante la quale Erikson illustra la formazione graduale dell'identità, il soggetto è fin da principio destinato ad affrontare una serie di crisi che si manifesteranno nel corso del tempo, contribuendo ognuna a segnare un successivo sviluppo nell'interiorità di chi le attraversa.⁷⁴ Il periodico infrangersi dell'equilibrio interiore provoca disorientamento, ma al contempo rilascia forze che fino a quel momento erano sopite e trattenute e che contengono quel potenziale di rigenerazione e cambiamento che permette l'evolversi dell'identità personale.

Le modalità con cui ogni individuo reagisce alla crisi che lo pervade durante tali esperienze di destrutturazione e di caos e le strategie con cui nuovamente riorganizza se stesso in un ordine vivo e dinamico, determinano quella che poi sarà la sua identità: "Psychoanalysis has given us an understanding of the inner conflicts, which constitute the manner in which an individual becomes a distinct personality" (Erikson 1968, 93).

⁷⁴ Erikson parla a tale riguardo di un "piano base", ovvero di leggi interiori a ogni essere umano che regolano la formazione dell'identità e che, proprio come avviene per lo sviluppo fisico dell'organismo, si esplicitano in stadi successivi durante i quali si evidenzia, accanto al rinnovato impulso di crescita, il pericolo di dispersione e spaesamento sotteso a ogni momento di transizione (Erikson 1968, 93-95).

Il senso di coerenza avvertito nella percezione di sé come di un'entità definita può vacillare – ed è fisiologico che ciò accada – in determinati momenti dello sviluppo, in particolare nelle fasi di cambiamento e trasformazione, quali l'adolescenza.⁷⁵

Durante quest'età, in particolare, il soggetto si trova a dover fronteggiare un temporaneo indebolirsi di quella capacità ordinatrice dell'ego che, in condizioni normali, assicura un'integrazione tra le diverse esperienze di sé e del mondo che l'individuo ha accumulato nel corso della sua esistenza.⁷⁶ L'ego ha la funzione di permettere la strutturazione in un insieme coerente e sintetico delle varie immagini di sé che l'individuo concepisce nei diversi momenti della sua vita.

Erikson teorizza l'interiorità del singolo individuo come una sintesi armonica ed equilibrata di successivi stadi di sviluppo identitario. Non si tratta però di una semplice somma o giustapposizione delle diverse tappe che scandiscono la crescita, quanto piuttosto di un equilibrio complesso all'interno del quale trovano spazio, di volta in volta accolte e al contempo superate, le diverse identificazioni:

The young person, in order to experience wholeness, must feel a progressive continuity between that which he has come to be during the long years of childhood and that which he promises to become in the anticipated future; between that which he conceives himself to be and that which he perceives others to see in him and to expect from him. Individually speaking, identity includes, but is more than, the sum of all the successive identifications of those earlier years [...]. Identity is an unique product, which now meets a crisis to be solved only in new identifications [...]. The search for a new and yet reliable identity can perhaps best be seen as in the persistent adolescent endeavour to define, overdefine and redefine themselves [...]. (Erikson 1968, 87)

⁷⁵ È interessante notare come Erikson ammetta la presenza nel corso dell'esistenza umana di più adolescenze, intendendo il termine nel senso più ampio, ad indicare momenti di radicale riconfigurazione di sé (cfr. Erikson 1968, 183).

⁷⁶ A tale proposito si parla in Erikson di "ego's synthesizing power". All'indebolirsi di tale funzione portatrice di coerenza, si registra un incremento della diffusione o confusione dell'identità, ovvero "[...] a split of self-images, a loss of center and a dispersion" (cfr. Erikson 1968, 212). La perdita del centro è, peraltro, descritta in termini evocativi da María Zambrano: "Sobreviene la angustia cuando se pierde el centro . [...] el ser sin referencia alguna a su centro yace [...] separado, solitario. Sin nombre. Ignorante, inaccesible. Peor que un algo, despojo de un alguien" (Zambrano 2014, 167). "Sopraggiunge, l'angoscia, quando si perde il centro. [...] L'essere senza centro giace [...] diviso; separado, solitario. Senza nome. Ignaro, inaccessibile. Peggio di un qualcosa, avanzo di un qualcuno" (Zambrano 2004, 60). Rimando per ulteriore approfondimento al paragrafo *El centro – la angustia* in Zambrano 2014, 167-170; *Il centro – l'angoscia*, Zambrano 2004, 60-62.

Proprio nell'adolescenza lo psicoanalista individua anni particolarmente drammatici, un lasso di tempo nel quale l'individuo è costantemente sottoposto alla fatica di definire e ridefinire se stesso; uno sforzo, questo, spesso frustrato dal senso di discontinuità e incoerenza che facilmente si acuisce in questa particolare fase dello sviluppo.

All through childhood tentative crystallizations of identity take place which make the individual feel and believe [...] as if he approximately knew who he was – only to find that such self-certainty ever again falls prey to the discontinuities of development itself. [...] Such discontinuities can, at any time, amount to a crisis and demand a decisive and strategic repatterning of action. (Erikson 1968, 160)

Fluttuante tra rappresentazioni passate di sé nelle quali non si riconosce più e tra percezioni vaghe del proprio essere in divenire, l'adolescente corre il rischio di adottare troppo presto, per rifuggire dall'orrore dell'indefinito, un'identità statica e rigidamente definita,⁷⁷ in un momento in cui è invece essenziale la capacità di sopportare la confusione e la sofferenza che caratterizzano e accompagnano la crescita e la riorganizzazione di sé in un più ampio orizzonte.⁷⁸ Come già accennato, infatti, il caos comporta, assieme all'infrangersi di un equilibrio, un essere aperto,

⁷⁷ Un'organizzazione interiore eccessivamente semplificata e rigida può tradursi in quella che Erikson definisce "identità negativa" (Erikson 1968, 172-176). Si possono ricondurre a questa categoria le strutture esistenziali assunte da molti adolescenti durante i periodi di ribellione giovanile, con l'adesione passeggera a sottoculture o a movimenti fortemente ideologizzati che forniscono una lettura in chiave semplificata, 'in bianco e nero', della realtà (Erikson 1968, 88-89). Invece di operare processi di sintesi e di accettare la dolorosa consapevolezza di un'interiorità composta da parti tra loro anche contraddittorie, l'individuo abbraccia un'immagine di sé estremamente schematica e riduttiva, ma al contempo più rassicurante proprio perché stabile. Anche in Winnicott si parla di falsa maturità a indicare la prematura assunzione di una struttura identitaria definitiva e statica, anziché transitoria e in progressione. Così, ad esempio, un atteggiamento prematuramente responsabile e consapevole da parte di un bambino o di un adolescente è spesso da interpretarsi come meccanismo difensivo e dunque come stallone nello sviluppo dell'identità; lo psicoanalista britannico definisce la falsa maturità "a facile impersonation of an adult" (Winnicott 1991, 148).

⁷⁸ Nel trattare lo smarrimento proprio di questo periodo, lo psicoanalista introduce un ulteriore e fondamentale concetto, quello di moratoria; si tratta di un tempo durante il quale il processo di sviluppo dell'identità subisce un momentaneo arresto, permettendo al singolo di ritrovare un filo rosso in sé stesso: "In their search for a new sense of continuity and sameness, which must now include sexual maturity, some adolescents have to come grips again with crisis of earlier years before they can install lasting ideals as guardians of a final identity. They need, above all, a moratorium for the integration of the identity elements ascribed in the forgoing to the childhood stages: only that now a larger unit, vague in its outline and yet immediate in its demands, replaces the childhood milieu: society." (Erikson 1968, 128).

spalancato, esposto e, al contempo, in fermento. Si riafferma così ancora una volta il carattere ambivalente proprio dell'adolescenza.

From a genetic point of view, then, the process of identity formation emerges as an evolving configuration – a configuration which is gradually established by successive ego syntheses and resyntheses throughout childhood. It is a configuration gradually integrating constitutional givens, [...] significant identifications, effective defenses, successful sublimations, and consistent roles.

The final assembly of all the converging identity elements at the end of childhood (and the abandonment of the divergent ones) appears to be a formidable task: how can a stage as “abnormal” as adolescence be trusted to accomplish it? It is not always easy to recall that in spite of the similarity of adolescent “symptoms” and episodes to neurotic and psychotic symptoms and episodes, adolescence is not an affliction but a normative crisis, i.e., a normal phase of increased conflict characterized by a seeming fluctuation in ego strength as well as by a high grow potential. (Erikson 1968, 163)

Con “fluttuazione dell'ego” lo studioso allude al momentaneo vacillare di quei meccanismi di sintesi che garantiscono la sensazione di un tutto coeso e che permettono all'individuo di riconoscersi, al di là degli elementi contraddittori, come entità unitaria. Se l'adolescenza rappresenta un momento critico per la percezione coerente di sé, il rovescio della medaglia di questa apparente impasse è un accresciuto potenziale creativo e di crescita.⁷⁹

Nel trattare le crisi che scandiscono e danno forma alla vita umana, Erikson delinea due grandi tendenze che descrivono le possibili organizzazioni del modello identitario. In condizioni normali l'identità è, come si evince anche da quanto esposto in precedenza, un insieme in divenire relativamente fluido e dai confini permeabili, un tutto composto da parti anche molto diverse tra loro che, tuttavia, convivono e dialogano. Questa condizione di equilibrio vivo e dinamico, in costante divenire, prende il nome di “integrità”. Nelle situazioni quotidiane l'ego svolge indisturbato la sua funzione apportatrice di coerenza, elaborando modalità di sintesi e meccanismi di selezione e difesa che permettano al contempo la crescita e lo sviluppo, quanto la possibilità del vivere quotidiano.⁸⁰ L'elasticità e la plasticità

⁷⁹ “For earlier crystallizations of identity can become subject to renewed conflict when changes, [...] expansions in mental equipment, and new and often conflicting social demands all make previous adjustment appear insufficient” (Erikson 1968, 162).

⁸⁰ L'individuo, infatti, non sperimenta costantemente la molteplicità che compone il suo essere e anzi ha, per la maggior parte del tempo, un'immagine di sé tendenzialmente coerente; tuttavia, il senso di

dell'identità sono dunque sinonimo di una condizione sana, nella quale il soggetto riesce a sopportare il senso d'incoerenza che a volte può permeare il sé; come abbiamo visto, infatti, è proprio in quel magma di tensioni e conflitti irrisolti che ha origine la creatività.

Nei momenti di transizione, quando la contraddittorietà è percepita in modo estremamente violento e in apparenza irrisolvibile, il soggetto fatica a ritrovare un'immagine coerente di sé e perciò, per far fronte al caos di un'interiorità dispersa e diffusa, mette in atto una serie di difese che lo irrigidiscono in una forma interiore ben definita, che rassicura e protegge, escludendo però al contempo la possibilità di movimento e di crescita. Erikson definisce questa particolare organizzazione del paesaggio interiore "struttura rigida". Il concetto di struttura rigida è peraltro presente anche in Winnicott; nel suo studio *The Concept of a Healthy Individual* (Winnicott 1990, 21-38) lo psicanalista britannico osserva, come già ricordato, che la rigidità è un ostacolo e un impedimento nell'ambito dello sviluppo, in linea con quanto emerge anche dalle osservazioni di Erikson. Winnicott attribuisce l'eccessiva rigidità a un'organizzazione malata di quei meccanismi di difesa che, in ogni individuo, aiutano a proteggere e strutturare l'interiorità, preservandola dal pericolo di disperdersi nel caos più assoluto:

It is helpful [...] to make a statement of psychiatric health and ill health in terms of the defences that become organised in the human personality. These defences take various forms, and they have been stated in all their complexity by various psychoanalytic authors. It is true, however, that defences are an essential part of the structure of the human personality, and that without the organization of defences there is only chaos [...]. The concept that is helpful is that in psychiatric health there is a flexibility of the

frammentazione e contraddittorietà non è estraneo all'esistenza, anzi, ne è parte integrante e positiva; Winnicott, in *Home is Where We Start From*, lo attribuisce e associa a stati particolari, quali il riposo, il rilassamento e il sogno, momenti in cui ha luogo il processo creativo. Per contro, l'incapacità di abbandonarsi a stati non integrati denota una rigidità patologica, dovuta alla messa in atto di difese rigide volte a preservare l'identità ferita da possibili traumi: "Insanity is [...] a sophisticated arrangement of defences whose object is to prevent a repetition of disintegration" (Winnicott 1990, 28). Secondo le teorie formulate da Winnicott, soltanto chi ha fatto esperienza di un'iniziale condizione di fiducia è in grado di fronteggiare i momenti di non integrazione che sono presupposti necessari per il sorgere dei luoghi transizionali. Questa tesi è peraltro ribadita da Erikson, il quale sottolinea come proprio dal primo e 'più indifferenziato' sentimento d'identità con la madre derivi quella capacità di sperimentare una fondamentale fiducia che permette al singolo di provare un senso di unità con se stesso anche laddove la percezione di sé sia frammentaria (Erikson 1968, 106-107).

defences organization, whereas in psychiatric ill health, by contrast, the defences are relatively rigid. (Winnicott 1990, 231)

Al fine di evitare di sprofondare in un caos angoscioso, l'identità incerta si barrica dietro a forme definite e concluse, riduttive in un certo senso, ma utili sotto altri aspetti. Lo psicanalista dà a questo secondo modello di organizzazione interiore il nome di "totalismo"; contrariamente a quanto accade per l'integrità, la struttura totalitaria è contraddistinta da confini ben definiti e non modificabili, i quali separano nettamente tutto quello che dal soggetto viene percepito come proprio da ciò che, invece, appare non conforme allo schema semplificato al quale è stata momentaneamente ricondotta l'identità. Il totalismo, nell'offrire un'identità sintetica può rappresentare una tappa utile, purché passeggera, durante gli anni dello sviluppo, fungendo da "temporaneo rifugio" (Erikson 1968, 88-90) e permettendo al giovane di mantenere un senso d'identità che permanga a dispetto dei mutamenti in corso. Al contrario, però, una struttura rigida che si protrae nel tempo non può che considerarsi in senso negativo, in quanto in essa trovano voce solo alcune parti del proprio essere, mentre vengono repressi e messi a tacere gli elementi dissonanti che pure esistono nella propria interiorità (Erikson 1968, *On totalitarianism*, 74-90).

È importante sottolineare che le due *Gestalten* di totalismo e integrità possono alternarsi nel corso dell'esistenza di un singolo individuo. In breve, laddove la seconda incarna una modalità più complessa e sofisticata di strutturazione dell'identità, il totalismo rappresenta un'organizzazione più primitiva, ma necessaria nei momenti di crisi per conservare un'immagine coerente di sé.

Le categorie di rigidità e plasticità emerse dagli studi di Erikson possono essere applicate, per estensione, a quei luoghi letterari di particolari fermenti e sconvolgimenti che caratterizzano il periodo dell'adolescenza, fornendo così un'insolita chiave di lettura che permetterà di comprendere il significato degli spazi attraversati, la loro valenza in relazione al particolare periodo di crescita descritto.

A caratterizzare l'adolescenza e il suo carattere metamorfico e inquieto saranno paesaggi diversi, ora i luoghi del mutamento e dell'evoluzione, corridoi sospesi tra mondo interiore e realtà concreta e palpabile, crogioli di fantasia e di stimoli allo sviluppo, ora invece gli ambienti costretti del cambiamento impossibile, luoghi solo

apparentemente di passaggio, ma destinati a rivelarsi trappole o corridoi ciechi. Sarà nostro interesse comprendere quali di questi spazi esprimono un effettivo passaggio e una reale crescita e quali, invece, offrono lo sfondo a una situazione di stallo e riflettono ora una moratoria, ora una vera e propria interruzione lungo il cammino dello sviluppo.

Ritroveremo dunque in alcuni dei luoghi incontrati il carattere ambiguo e vacillante proprio degli spazi transizionali, la stessa compresenza di elementi contraddittori, paesaggi contemporaneamente interiori ed esteriori che, come nei riti di passaggio che accompagnano la pubertà, mostrano il volto duplice della fine e dell'inizio, lo stesso elemento di fermento e neutralità. Si tratta di luoghi d'eccezione, visibili solo in determinati spazi-tempi, condizioni e momenti particolari e irripetibili. Per questo loro carattere di esclusività e per le inaudite profondità di senso che lasciano balenare, questi territori, sospesi a metà tra la realtà concreta e lo sconfinato universo interiore, hanno la potenza di una rivelazione: in essi l'essere si mostra nudo e incoerente nella sua natura prelogica e prediscorsiva, poetica ed associativa, un magma di tensioni – quel caos invocato da Borgen nel citato *Innbilningens verden* – che rivela le caratteristiche e le potenzialità di quel neutro, nucleo preformale che già contiene tutte le forme, celebrato da Barthes. Questi luoghi rimandano così a quella dimensione eccezionale che è propria della visione, dell'epifania di un senso di pienezza incomprensibile mediante i consueti mezzi dell'intelletto; così, procedendo per i paesaggi dell'adolescenza, si ha l'impressione di posare i propri piedi in quei luoghi effimeri ed evanescenti, ma pregni di senso, che sono i chiari del bosco celebrati da María Zambrano:

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar. [...] No se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, figurado, consabido. [...] Y aparece luego en el claro del bosque, en el escondido y en el asequible, [...] el anuncio y el final de la plenitud que no llegó a darse: la visión adecuada al mirar despierto y dormido al par, la palabra presentida a lo más. (Zambrano 2014, 121-123)⁸¹

⁸¹ Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare [...]. Non si incontra nulla, nulla che non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà

Nella pienezza che si mostra nel chiaro del bosco palpitano in bagliori tutte le potenzialità dell'essere, anche quelle contrastanti e che in condizioni normali tenderebbero a escludersi, in un'immagine che può solo intuirsi, ma non essere afferrata. In questo senso, i chiari del bosco si possono dire contraddistinti da un carattere fluido, acquatico e germinativo, riflesso sempre vivo delle origini dell'uomo (Zambrano 2004, 24-27, Zambrano 2014, 132-135).

così. Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata dei chiari del bosco: non bisogna andare a cercarli, e nemmeno a cercare nulla da loro. Nulla di determinato, di prefigurato, di risaputo. [...] E subito appare nel chiaro del bosco, in esso nascosto e in esso accessibile, [...] l'annuncio e l'esito della pienezza che non giunse a darsi: la visione adatta allo sguardo assieme desto e addormentato, la parola tutt'al più presentita. (Zambrano 2004, 13)

CAPITOLO 2: NEL PROFONDO DEI MARI. AMBIVALENZA DEI SIMBOLI ACQUATICI IN *VILDANDEN* DI HENRIK IBSEN

Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence. Qui est celle d'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal.
(Chevalier e Gheerbrant 1973, 202-203)

2.1 Un dramma simbolico. Un dramma dell'adolescenza

Vildanden (1884), uno dei drammi moderni di Henrik Ibsen, occupa un posto particolare nella produzione del drammaturgo norvegese. L'autore stesso, nella sua lettera del 2 settembre 1884 all'editore Fredrik Hegel, dichiarava: "Dette nye stykke står i visse måder på en plads for sig selv i min dramatiske produktion" (Ibsen 2015c).⁸²

Benché l'autore non espliciti ulteriormente i motivi di questa affermazione tanto decisa, *L'anitra selvatica* segna per alcuni aspetti una svolta nell'attività artistica di Ibsen, infatti in questa tragicommedia⁸³ elementi che richiamano le opere precedenti a tratti si affiancano a suggestioni che anticipano la produzione successiva: il realismo che informa il testo, strutturandolo in un racconto che affronta tematiche attuali e tipiche del periodo in cui fu scritto, si allenta, per così dire, e accoglie in sé un elemento sottilmente estraneo, uno spunto laterale che troverà ampio spazio nelle

⁸² "Questa nuova *pièce* occupa uno spazio a sé stante nella mia produzione teatrale." Le lettere di Ibsen e per Ibsen sono disponibili per la consultazione on-line, assieme a un'ampia selezione di materiali, sul sito dedicato all'opera del grande norvegese dall'Università di Oslo. Per quanto riguarda questa particolare missiva, Unni Solberg nel suo studio su *Vildanden* interpreta le parole di Ibsen sulla novità del nuovo dramma come una possibile allusione alla svolta simbolista dell'autore (Solberg 1992, 62).

⁸³ Questo è il termine che Ibsen stesso utilizza in riferimento a quest'opera la quale, appunto, affianca a una sostanza tragica elementi farseschi. Rimando per un ulteriore approfondimento ad Aarseth 2015d.

opere seguenti: “Med *Vildanden* introducerar Henrik Ibsen den mångtydiga symbolen i det europeiska dramat” (Arrias 2008, 1).⁸⁴

Laddove nella produzione tarda dell'autore l'aspetto simbolico arriverà a coinvolgere l'intera struttura del dramma, in *Vildanden* esso è intimamente legato e confinato a un ambiente particolare, la soffitta che ospita l'anitra selvatica, un nucleo segreto e invisibile che sfugge alla razionalizzazione e alla messa in scena e che, infatti, appare soltanto in scorci rubati e suggestioni fuggevoli. Lì si realizza una dimensione altra, non inquadrabile, “et symbolsk, irrationelt område: det usynlige loft” (Andersen 1986, 182).⁸⁵ Si tratta di una realtà che non può mai del tutto essere mostrata, spiegata, ma che si presenta per accenni e brevi scorci.⁸⁶

Un'altra tematica originale, centrale nel presente studio, viene delineandosi, accanto a quella simbolica e intrecciata ad essa: quella dell'adolescenza che, per sviluppi successivi nella stesura del dramma, arriva a occupare una posizione di grande rilievo nella struttura dell'opera.⁸⁷ Van Laan, in uno studio in cui mette in rapporto *Vildanden* ai dettami della poetica aristotelica, osserva, a sottolineare gli elementi di assoluta novità del dramma, come “before *The Wild Duck*, no one had ever chosen a female child as the protagonist of tragedy” (1997, 371).

⁸⁴ “Con *L'anitra selvatica* Henrik Ibsen introduce il simbolo complesso nel dramma europeo.” Nell'ampia letteratura secondaria su *Vildanden* sono sovente messe in luce l'importanza e la novità dell'elemento simbolico che in quest'opera anticipa, in modo tutto sommato ancora indiretto, gli sviluppi che avranno luogo nella produzione drammatica successiva dell'autore. Citando una delle tante voci: “*Vildanden* har helt siden det blei oppført første gang, blitt tolka som et drama prega av fortetta symboler [...]. *Vildanden* blir symboldramaet *par excellance* innen Ibsens forfatterskap. [...] Men den bastante vurderinga av *Vildanden* som ensidig symboldrama bør imøtegås” (Solberg 1992, 61). “Sin dalla sua prima rappresentazione, *L'anitra selvatica* è stato interpretato come un dramma caratterizzato da un denso simbolismo [...]. *L'anitra selvatica* diviene il dramma simbolico per eccellenza nella produzione di Ibsen. [...] Tuttavia deve essere respinto il giudizio che veda in *Anitra selvatica* un dramma esclusivamente simbolico.”

⁸⁵ “Uno spazio simbolico, irrazionale: la soffitta invisibile.”

⁸⁶ Aarseth definisce l'approccio di Ibsen a questo ambiente come un perfetto esempio di *τειχοσκοπία*, ovvero un artificio teatrale grazie al quale viene descritto qualcosa che rimane invisibile, almeno in parte, agli occhi dello spettatore (Aarseth 2005, 4).

⁸⁷ Per ulteriori approfondimenti in merito alla figura dell'adolescente nella letteratura europea *fin-de-siècle*, con particolare attenzione per l'area scandinava, rimando ad Andersen 1986. La studiosa dedica particolare attenzione alla presenza nelle opere drammatiche, e dunque sulle scene dei teatri del Nord Europa, del personaggio idealizzato della donna-bambina, quintessenza di una femminilità nervosa e inquietante, perché ancora in divenire e dunque impossibile da capire – e di conseguenza da possedere – fino in fondo.

Il titolo stesso dell'opera pone in modo indiretto l'accento proprio sulla giovane Hedvig, tramite un'eco quasi impercettibile nella quale risuona la memoria di due opere giovanili di Ibsen aventi come protagoniste due fanciulle e come titolo un volatile: *Rypen fra Justedal* (1850; *La pernice del Justedal*) e *Fjeldfuglen* (1859; *L'uccello di montagna*).

2.2 Ali spezzate – la pernice, l'uccello di montagna e l'anitra selvatica

La fantasia vola lontano, i sogni hanno ali, e particolarmente impetuosi sono i sogni dell'adolescenza. Così non pare troppo strano associare a una figura di giovane fanciulla l'immagine di un volatile selvatico che conduce la sua vita in ampi spazi liberi e aperti dove le sue ali non conoscono costrizioni.

Come accennato poc'anzi, *Vildanden* si colloca con il suo riferimento ornitologico sulla scia di due componimenti giovanili di Ibsen che affondano le proprie radici nel sostrato della tradizione popolare, nell'ambito dell'entusiasmo nazionalista e romantico dell'epoca.⁸⁸ Già in *Rypen fra Justedal* (1850) e in *Fjeldfuglen* (1859), rispettivamente un dramma e un libretto d'opera rimasti incompiuti, è presente la figura della giovane pura perché non ancora corrotta dal contatto con la società. Ibsen attinge il materiale per questi due componimenti giovanili mai conclusi da racconti del folclore norvegese e in particolare da *Norske Sagn* (1833 *Leggende norvegesi*) di Andreas Faye.⁸⁹ La figura romantica della giovane figlia della natura, *naturbarn*, che sulla scia del buon selvaggio rousseauiano incarna tutte quelle virtù destinate a venir meno con il procedere della civilizzazione, è associata in entrambi i testi all'immagine di uccelli selvaggi, figure che rimandano a un'idea di libertà e pienezza originaria. È interessante notare a mo' di suggestione come la pernice –

⁸⁸ Cfr. Aarseth 2015d.

⁸⁹ Per ulteriori approfondimenti circa le fonti e la stesura di queste due opere giovanili si veda Aarseth 2015a e 2015c.

Rypen – e l'uccello di montagna – *Fjeldfuglen* – siano diventati in *Vildanden* un volatile ferito e ormai incapace di volare, tenuto in cattività.⁹⁰

HEDVIG Hun fik det under vingen, og så kunde hun ikke flyve.

GREGERS Nå, så dukked hun vel til bunds da?

EKDAL søvnig, med tykt mæle

Kan vide *det*. Gør altid så vildænderne. Stikker til bunds – så dybt de kan vinde, far; – bider sig fast i tang og i tarre – og i alt det fandenskab, som *derne* finde's. Og så kommer de aldrig op igen.

Gregers Men, løjtnant Ekdal, *Deres* vildand kom da op igen.

EKDAL Han havde slig en urimelig glup hund, *Deres* far. – Og den hunden – den dukked efter og hentede anden op igen.

[...]

GREGERS Og der inde på loftet trives den nu så inderlig vel.

HJALMAR Ja, så utrolig vel, du. Den er ble't fed. Nå, den har jo nu også været så længe der inde, at den har glemt det rigtige vilde liv; og det er bare *det*, som det kommer an på.

GREGERS [...] Lad den bare aldrig få se himmel og hav-. (Ibsen 2005b, 209-210, corsivo originale)⁹¹

⁹⁰ Come evidenziato da Aarseth (2005, 5) e Solberg (1992, 73), è evidente sin dal titolo dell'opera il rimando implicito a un noto componimento poetico di Welhaven, *Søfuglen* (*L'uccello marino*), pubblicato nel 1836. Ibsen mutua da questa nota poesia l'immagine dell'anatra che, una volta ferita, si inabissa per morire silenziosa sul fondo del mare piuttosto che lasciarsi catturare dal cacciatore che l'ha colpita: "En Vildand svømmer stille / ved Øens høie Kyst, / de klare Bølger spille / omkring dens rene Bryst. // En Jæger gaaer og bøier / sigi den steile Ur, / og skyder saa for Løier / det smukke Kreatur. // Og Fuglen kan ei drage / til Redens lune Skjød, / og Fuglen vil ei klage / sin Smerte og sin Nød. // Og derfor taus den dukker / dybt i den mørke Fjord, / og Bølgen kold sig lukker, / og sletter ud dens Spor. // I Søens dybe Grunde / groer Tangen bred og frisk, / derunder vil den blunde: / der boer den stumme Fisk." (1919, 10) "Un'anitra selvatica nuota placida / presso la costa alta dell'isola, / le onde chiare giocano / attorno al suo petto puro. // Un cacciatore avanza curvo / per il pendio scosceso / e spara per diletto / alla bella creatura. // E l'uccello non riesce a trascinarsi / al sicuro rifugio del nido / e l'uccello non vuole lamentare il suo dolore e la sua sventura. // E dunque silenzioso si inabissa / sul fondo del fiordo cupo / e l'onda si richiude fredda / e cancella le sue tracce. // Nei profondi abissi del mare / crescono alghe larghe e fresche / laggiù vuole addormentarsi: / là dove vive il pesce silenzioso." Come sottolineato da D'Amico (In Ibsen 2009a, 463, nota 47), l'immagine delle profondità marine rimanda a un sostrato mitologico più antico, ovvero all'antica ballata danese di *Agnete og havmanden*, *Agnete e l'uomo del mare* (D'Avino 1993, 56-63). Data la tragicità di quest'ultima, non può dunque sfuggire il carattere perlomeno potenzialmente minaccioso che contraddistingue anche la soffitta.

⁹¹ "HEDVIG Fu colpita sotto l'ala e non poteva volare. / GREGERS Be', e poi è andata a fondo? / EKDAL (assonnato, con voce impastata Esatto. Fan sempre così le anitre selvatiche. Calano a picco – più a fondo che riescono, caro lei; - e si attaccano con il becco alle alghe, alla melma – e a tutte le porcherie che ci sono là sotto. E non tornano più a galla. / GREGERS Però, tenente Ekdal, la sua anitra è risalita. / EKDAL Aveva un cane eccellente, suo padre. – E quel cane – si è buttato in acqua e l'ha ripescata.[...] / GREGERS E lì dentro nel solaio si è adattata perfettamente. / HJALMAR Sì, se la passa proprio bene, sai. È ingrassata. Be', è passato così tanto tempo che ha dimenticato la vita selvaggia; e dipende tutto da questo. / GREGERS [...] Basta non farle mai vedere il cielo e il mare" (Ibsen 2009a, 450-451; corsivo originale).

Nella soffitta i monti e la valle remota si sono ridotti a un angusto spazio in penombra, ormai soltanto sogno di se stessi, ricordi evocati in segreto, mentre infine le fanciulle libere e forti nella loro cristallina e assoluta purezza trovano di se stesse un riflesso più doloroso e realistico nella figura di un'adolescente dalla vista debole, cresciuta al chiuso di quattro pareti, sognando quel mondo che le due ragazze che l'hanno preceduta nelle opere giovanili di Ibsen hanno vissuto in tutta la sua pienezza.⁹²

Abbandonate le idilliache ambientazioni dei due componimenti romanticheggianti, lo scrittore dà alla luce una ben più drammatica, ma allo stesso tempo più genuinamente reale, figura di giovane.

2.3 Da tragedia generazionale a dramma dell'adolescente

Nel suo saggio su *Vildanden* del 1992 Unni Solberg ripercorre, attingendo anche agli studi preparatori al dramma, il delinearsi della storia di Hedvig all'interno di un nucleo originario di un dramma generazionale-familiare,⁹³ il quale troverebbe il suo primo spunto nel rapporto conflittuale che aveva legato lo scrittore stesso al proprio padre:

Ungpike Hedvig var ikke påtenkt i de tidligste notatene til stykket [...]. Notatene antyder et generasjonsdrama med et oppgjør mellom de figurene som seinere ble

⁹² Interessante e degna di un possibile approfondimento è anche la tematica del linguaggio; nella versione popolare della leggenda della ragazza di Birkehaug, *Rypen i Justedal* (cfr. Faye 1844, 127-131), a cui Ibsen si rifà tanto per l'omonimo dramma quanto per *Fjeldfuglen*, la giovane cresciuta lontano dalla civiltà non conosce il linguaggio degli uomini. Per contro, proprio nelle potenzialità del linguaggio si gioca, secondo l'interessante analisi di Killingmo (1994, 145-158), il destino di Hedvig: "Hedvig's suicide is the final result of a profound misunderstanding of words, concepts and style of language. [...] Even if most of the characters in the play pay their contribution to Hedvig's tragic fate, it is Gregers's linguistic style that triggers off the events leading up to suicide." (Killingmo 1994, 147) Si tratta quindi di un linguaggio potente, che altera e plasma lo spazio.

⁹³ In effetti proprio in tali termini *Vildanden* viene presentata da Ibsen al suo editore Hegel in una lettera del 1884: "Dette stykke handler ikke om politiske eller sociale eller overhovedet om offentlige anliggender. Det bevæger sig helt igennem på familjelivets område. Diskussion vil det nok kunne fremkalde; men det vil ikke kunne vække anstød hos nogen" (Ibsen 2015b). "Quest'opera non si occupa di faccende politiche, né sociali né in generale di questioni d'interesse pubblico. Si svolge per intero nell'ambito della vita familiare. Di certo sarà in grado di suscitare dibattito, ma non farà arrabbiare nessuno."

utforma som Gregers og Grosserer Werle på den ena sida, og som kontrast: det symbiotiske forholdet mellom Hjalmar og gamle Ekdal på den andre. [...] Den samtidsskildrende, realistiske epoken i Ibsens forfatterskap begynner i 1877 (*Samfundets støtter*), året for farens død. Men da farsønn-dramaet får sin ferdige utforming er det med det naturalistisk inspirerte *Vildanden* (1884), som med sine symbolistiske virkemidler kom til å innlede den siste delen av forfatterskapet fram til den stiliserte epilogen som er hans testamente (*Når vi døde vågner* 1899). (Solberg 1992, 61)⁹⁴

Il personaggio di Hedvig prende dunque corpo soltanto in un secondo momento nella fantasia e nelle parole dell'autore, eppure è quello che catalizza su di sé gran parte della tensione drammatica dell'opera (cfr. Solberg 1992, 61).⁹⁵

I due diversi aspetti cui si è accennato, quello simbolico-spaziale e quello dell'adolescenza, trovano un punto di sintesi nella figura chiave dell'anitra selvatica, intimamente connessa all'adolescente Hedvig. Più volte la ragazza sottolinea di essere la proprietaria dell'anitra, di avere dunque con essa un rapporto privilegiato: "HEDVIG *Min vildand. For jeg ejer den*" (Ibsen 2005b, 215, corsivo originale).⁹⁶

Nella sua lettura dell'opera, lo psicologo e psicanalista norvegese Killingmo individua nel "fondo dei mari" che per Hedvig è la soffitta, il simbolo centrale del dramma (Killingmo 1994, 148). A suo parere essa è uno spazio d'indistinzione all'interno del quale si perdono i confini della propria individualità, tanto che

⁹⁴ "La fanciulla Hedvig non figura nei primi studi dell'opera [...]. Le annotazioni accennano a un dramma generazionale con uno scontro tra i personaggi che poi sarebbero diventati Gregers e il commerciante all'ingrosso Werle da una parte e dall'altra parte, per contrasto, la coppia simbiotica di Hjalmar e del vecchio Ekdal. [...] All'interno della produzione letteraria di Ibsen il periodo realistico della rappresentazione della contemporaneità inizia nel 1877 (*Pilastrì della società*), anno della morte del padre. Il dramma del conflitto padre-figlio raggiunge però la sua forma definitiva soltanto con l'*Anitra selvatica*, opera ispirata al naturalismo che con le sue soluzioni simbolistiche avrebbe introdotto l'ultima fase della poetica ibseniana, che sarebbe culminata in quell'epilogo stilizzato che è il suo testamento: *Quando noi morti ci destiamo*, 1899." Il personaggio di Hedvig riceve inoltre da Ibsen un nome significativo: "namn med Ibsens älskade syster, det enda syskon denne genom livet behöll kontakten med" (Arrias 2008, 9; "il nome dell'amata sorella, l'unica tra i fratelli con la quale l'autore si mantenne in contatto per tutta la vita").

⁹⁵ Peraltro, come sottolineato da Solberg, la figura dell'adolescente Hedvig ha un suo doppio, in un certo senso rovesciato, in quella di Hjalmar: "Hjalmar blir [...] sjøl til en uskyldens evindeliggjørelse og Hedvigs dobbeltgjenger. Men 'barnet' Hjalmar's hengivne troskyldighet innbefatter også barnets hensynsløse egoisme" (1992, 64; "Hjalmar stesso diviene l'incarnazione di un'eterna innocenza e il doppio di Hedvig. Ma l'impetuosa ingenuità del 'bambino' Hjalmar contiene in sé anche l'egoismo crudele del bambino.")

⁹⁶ "HEDVIG Sì perché è la *mia* anitra selvatica Sono *io* la proprietaria!" (Ibsen 2009a, 463; corsivo originale).

Hedvig, in un momento di crisi e di esasperato conflitto interiore, arriva a introiettare la figura dell'anitra, confondendosi con essa (Killingmo 1994, 150-52).

L'elemento di raccordo tra la giovane e l'ambiente 'acquatico' della soffitta è quindi l'anitra selvatica, come Hedvig creatura di provenienza estranea rispetto alla famiglia degli Ekdal. Tanto lei quanto l'anitra provengono, in un certo senso, dal di fuori, dal commerciante Werle, creature non desiderate di cui l'affarista senza scrupoli si è sbarazzato consegnandole agli Ekdal, padre e figlio.

2.4 Un fotografo del genere umano e un luogo che non può essere fotografato

Nel 1867, all'inizio della fase della sua produzione dedicata al *samtidsdrama*, a opere dunque dalle tematiche attuali, Ibsen aveva dichiarato in toni decisi in una missiva a Bjørnson la sua intenzione di divenire un fotografo sobrio e implacabile della società a lui contemporanea:

Jeg skal forsøge det som Fotograf. Min Samtid deroppe, enkeltvis, Person for Person, skal jeg tage for mig [...]; jeg skal ikke spare Barnet i Moders Liv, ikke Tanken eller Stemningen bag Ordet hos nogen Sjæl, der fortjener den Ære at tages med. (Ibsen 2015a)⁹⁷

Così avviene anche in *Vildanden*. Ibsen non risparmia né la stucchevole e vuota retorica romanticheggiante di Hjalmar né l'idealismo cieco di Gregers. Di volta in volta, l'obiettivo del drammaturgo cattura il servilismo e il degrado dell'anziano Ekdal, la mancanza di scrupoli di Werle padre, il passato dubbio di Gina e la disperazione malcelata di Relling.

Curiosamente però in questo dramma la fotografia, dall'essere simbolo di una visione realistica e obiettiva, così come appare nella lettera a Bjørnson, spietato

⁹⁷ "Il mio disegno è darmi alla fotografia. Farò posare i miei contemporanei, uno per uno, davanti al mio obiettivo. Non risparmierò nemmeno il piccolo nascosto nel seno della madre. Ogni volta che incontrerò un'anima degna di essere riprodotta non risparmierò né un pensiero né una fuggitiva intenzione appena mascherata dalla parola" (Magris 1991, VIII).

mezzo di indagine per immortalare i contemporanei dell'autore, si presenta in una luce ambigua, come manifestazione quasi di quella *livsløgn* – menzogna vitale – in cui vivono gli uomini, immagine di un'esistenza falsata o si potrebbe forse dire, utilizzando un termine del gergo fotografico, ritoccata:

RELLING Folk er syge omtrent alle i hob, desværre.
GREGERS Og hvad kur bruger De så for Hjalmar?
RELLING Min sædvanlige. Jeg sørger for at holde livsløgnen oppe i ham.
GREGERS Livs-løgnen? Jeg hørte ikke rigtig –?
RELLING Jo, jeg sa' livsløgnen. For livsløgnen er det stimulerende princip, det, ser De.
(Ibsen 2005b, 235)⁹⁸

Relling non è un personaggio dalla visione in assoluto limpida – è un medico fallito e un alcolizzato che “har [...] sløset bort det bedste i sig” (Ibsen 2005b, 227)⁹⁹ – ma le sue parole illustrano bene i meccanismi di auto-illusione e sopravvivenza messi spesso in atto da uomini come Hjalmar e il suo vecchio padre.

Proprio intenti a ritoccare, chi in un modo, chi in un altro, la propria esistenza ci vengono mostrati infatti i membri della famiglia Ekdal, gravitanti attorno a quell'ambiente mai mostrato che è la soffitta, il nucleo simbolista dell'opera. Lì si è attuato il ritocco per eccellenza: un ambiente fintamente selvaggio, simile in realtà a un diorama o a una quinta teatrale, accoglie un'anitra selvatica che a dispetto del suo nome vive e ingrassa in cattività.

Il luogo che fa da sfondo a questa tragedia, la soffitta, è non a caso l'unico spazio non ‘fotografabile’ nel dettaglio dallo sguardo dell'artista:

Ekdal og Hjalmar er gåt hen til bagvæggen og skyder hver sin halvdør til siden [...]. Gennem døråbningen ses et stort, langstrakt, uregelmæssigt loftsrum med krinkelkroge og et par fritstående skorstenspiber. Der er tag-glugger, hvorigennem et klart månelys falder ind over enkelte dele af det store rum; andre ligger i dyb skygge.
(Ibsen 2005b, 208)¹⁰⁰

⁹⁸ “RELLING Siamo più o meno tutti malati, purtroppo. / GREGERS E quale cura applica a Hjalmar? / RELLING Quella che uso di solito. Mantengo viva in lui la menzogna vitale. / GREGERS La menzogna – vitale? Non ho capito bene – / RELLING Sì, ho detto menzogna vitale. Vede, la menzogna vitale è il principio stimolatore, quello, vede” (Ibsen 2009a, 503)

⁹⁹ “ha buttato via il meglio che è in lui” (Ibsen 2009a, 488).

¹⁰⁰ “Ekdal e Hjalmar sono andati verso la parete di fondo e aprono le due ante della porta scorrevole. [...] Attraverso il vano della porta si vede un grande solaio, molto profondo e irregolare, con anfratti e con un paio di canne indipendenti che portano ai comignoli. Vi sono abbaini, dai quali il chiaro di

La marginalità scenica della soffitta, il suo partecipare soltanto obliquamente alla trama realistica del dramma lasciano intuire sin da subito il suo sottrarsi a una struttura logica e dialogica; la sua natura altra e mutevole può essere soltanto accennata in termini poetici ed evocativi.

L'invisibilità, seppure parziale, e la indefinibilità della soffitta lasciano intuire in modo percepibile, seppure paradossalmente sotto forma di assenza, caratteristiche e fenomeni in divenire che hanno luogo nell'interiorità dell'adolescente Hedvig:

GREGERS *vendt mod loftsrummet* Ved dagslys ser det ganske anderledes ud end igår i måneskin.

HEDVIG Ja, det kan være så svært forskelligt. Om morgenen ser det anderledes ud end om eftermiddagen; og når det regner, ser det anderledes ud, end når det er godt vejr. (Ibsen 2005b, 214)¹⁰¹

Le crisi interiori attraversate durante l'adolescenza si riflettono così nell'ambigua e incessante metamorfosi di un luogo in costante trasformazione. Tale fenomeno, osservato da Turner nel suo studio sugli spazi liminali, prende il nome di isomorfismo, ed è elemento ricorrente nei riti di passaggio da lui studiati (Turner 1970, 95). Le caratteristiche di "ambiguity and paradox" informano lo spazio, rendendolo uno sfuggente "realm of pure possibility" (Turner 1970, 97).

Quasi un secolo dopo la pubblicazione e la messa in scena di *Vildanden*, Roland Barthes avrebbe sottolineato in *La chambre claire* (1980) come proprio il teatro e la fotografia (la quale per Barthes è intimamente connessa al teatro nella sue forme primordiali) siano estremamente inadatti a rappresentare un processo vitale, un divenire. L'intellettuale francese mette infatti in relazione tanto la fotografia quanto il teatro alla rappresentazione di qualcosa di statico e dunque ormai morto. Potremmo aggiungere noi, in linea con il discorso fatto: qualcosa che non può più evolversi e mutare, qualcosa di intrinsecamente privo di possibilità di libero sviluppo e crescita.

luna penetra illuminando alcune zone della stanza; altre restano completamente in ombra" (Ibsen 2009a, 449; corsivo nell'originale).

¹⁰¹ "GREGERS (*girato verso il solaio*) Di giorno ha proprio un altro aspetto, rispetto a ieri sera al chiaro di luna. / HEDVIG Sì, può cambiare molto. Alla mattina è diverso dal pomeriggio; e quando piove è diverso da quando c'è bel tempo" (Ibsen 2009a, 461).

On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts: les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts: se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort: buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo; [...] la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts. (Barthes 1980, 56)¹⁰²

Ecco perché una parola fotografica e teatrale che tenda a rendere visibile e concreto qualcosa e, nel farlo, a fissarlo in una forma statica, non può che ammutolire davanti agli spazi del passaggio e della transizione.

In *Vildanden* lo spazio della soffitta, inizialmente mutevole e dunque – secondo quanto detto – non rappresentabile o fissabile, è intimamente connesso alla figura di Hedvig, di un'adolescente dunque, a conferma di quanto illustrato dalla studiosa di letteratura e psicanalista Kristeva nel suo *The Adolescent Novel* (2012):

I understand by the term 'adolescent' less an age category than an open psychic structure. Like the 'open systems' of which biology speaks concerning living organisms that live only by maintaining a renewable identity through interaction with another, the adolescent structure opens itself to the repressed at the same time that it initiates a psychic reorganization of the individual – thanks to a tremendous loosening of the superego (2012, 8).

In virtù dell'isomorfismo di cui parla Turner, il luogo dove si svolge il dramma adolescenziale di Hedvig assume le caratteristiche di quella struttura fluida in costante rinnovamento e sempre protesa alla sperimentazione di nuove identità che Kristeva definisce “an open structure, [...] a crisis structure”, ovvero una “adolescent structure” (2012, 9). “The tremendous loosening of the superego” corrisponde, secondo quanto proposto da Winnicott, alla condizione di non integrazione che il soggetto sperimenta quando affronta una situazione di crisi e di transizione e al contempo in concomitanza agli atti poetico-creativi che sono resi possibili

¹⁰² “Sappiamo qual è il rapporto originale che lega il teatro al culto dei Morti: i primi attori si distaccavano dalla comunità interpretando la parte dei Morti: truccarsi significava designarsi come un corpo vivo e morto al tempo stesso: busto imbiancato del teatro totemico, uomo dal volto dipinto del teatro cinese, trucco a base di pasta di riso del Katha Kali indiano, maschera del teatro Nô giapponese. Ora, è appunto questo stesso rapporto che io ritrovo nella Foto; [...] la Foto è come un teatro primitivo, un Quadro Vivente, la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti” (Barthes 2003, 32-33).

unicamente dall'allentarsi del controllo coesivo del superio: "it is out of the unintegrated state that the creative impulse appears and reappears. Organized defence against disintegration robs the individual of the precondition for the creative impulse and therefore prevents creative living" (Winnicott 1990, 29).¹⁰³

La fluidità così delineata trova in *Vildanden* una sua rappresentazione nell'elemento acquatico, seppure in una declinazione insolita.

2.5 Acque immaginate

L'acqua, elemento intensamente amato da Ibsen e ricorrente nelle opere del drammaturgo nell'arco della sua intera produzione,¹⁰⁴ mostra in *Vildanden* un volto inusuale; è un'acqua immaginata e immaginaria, e al contempo estremamente concreta, tanto da ospitare il vero luogo del dramma dell'adolescente. È un'acqua invisibile e silenziosa che non si attualizza nelle forme impietose degli eterni ghiacci di *Brand* (1866), né si esprime nel lugubre mormorio del ruscello triste e carico di presagi di *Rosmersholm* (1886). Non assomiglia al mare sempre presente come mancanza in *Fruen fra havet* (1888) e nemmeno alle acque morte del fiordo di *Lille Eyolf* (1894). Parimenti diverse sono le acque, declinate in molteplici forme, dell'ultimo dramma di Ibsen, *Når vi døde vågner* (1899), acque il cui significato è così importante per lo scrittore da spingerlo a introdurre nelle didascalie dettagli di cui il pubblico non può essere reso partecipe, se non attraverso la mediazione di un abilissimo regista.¹⁰⁵ Ciò che tuttavia accomuna le svariate immagini acquatiche proposte da Ibsen è il fatto che esse esprimono un significato che va ben oltre il dato concreto, alludendo a profondità che trascendono il loro aspetto reale, chiamando in causa implicazioni ben più profonde di quanto possa sembrare a un primo sguardo.

¹⁰³ Come già accennato nel capitolo 1, la condizione di momentanea non integrazione o disintegrazione dell'io riflette una condizione di sanità nell'individuo. Rimando al saggio *The Value of Depression* (in Winnicott 1990, 71-79), per una dettagliata spiegazione dell'organizzazione delle strutture egoiche.

¹⁰⁴ Per un studio approfondito e comparato del significato dei simboli acquatici in tre opere di Henrik Ibsen, *Fruen fra havet*, *Lille Eyolf* e *Når vi døde vågner*, rimando a Edwards 1981/1982, 23-46.

¹⁰⁵ "Precision of detail is taken to such an extreme that Ibsen's stage directions may contain instructions impossible to fully convey on stage" (Edwards 1981/1982, 33).

Ibsen is aware of a large variation of water images. Water may occur as open sea, outer and inner fjord, lake, pond, stream, waterfall, fountain, rain, mists or snowy glacier. Within this the individual types of water, though similar, are never identical. [...] Ibsen has adapted his symbolism to accord with dialogue, plot and character portrayal in the individual plays. [...] Water [...] come[s] to symbolize psychological features in character development. (Edwards 1981/1982, 33)

Ciò che ovviamente salta subito all'occhio nel caso di *Vildanden* è la diversa natura dell'elemento acquatico rispetto a tutti gli altri drammi ibseniani: in *Anitra selvatica* infatti “den åpne frie verden er [...] her, under taket i en loftsleilighet. [...] Loftet med vildanden og grantrærne og duene [...] er den åpne verden fanget inn og gjort tilgjengelig for lek og rekreasjon” (Nettum 1981/1982, 56; corsivo originale).¹⁰⁶

2.6 L'acqua in *Vildanden*. Indistinzione e creatività

Henrik Jæger, storico della letteratura, intellettuale poliedrico e scrittore, nonché primo biografo di Ibsen, ricorda nella sua *Illustrert Norsk Litteraturhistorie (Storia illustrata della letteratura norvegese)* il profondo amore di Ibsen per il mare e la sua passione per la contemplazione delle acque (Jæger 1896, 708). Ulteriori spunti di riflessione sul rapporto del drammaturgo norvegese con l'elemento acquatico possono essere tratti da svariati studi biografici sull'autore, come ad esempio il volume *Født til kunstner* di Hans Heiberg (1978, *Nato per l'arte*) e *Ibsen* di Michael Meyer (2004). A tale proposito è forse anche interessante riportare uno stralcio di un'annotazione preparatoria ad *Anitra selvatica*: “Mennesker er sjødyr – ligesom vildanden – ikke landdyr – Gregers var skabt for sjøen. På den vil engang alle mennesker leve når det tørre land er udskyllet. Da hører familjelivet op” (Ibsen in Solberg 1992, 61).¹⁰⁷ L'acqua è dunque, nell'immaginario nel quale prende corpo il dramma, origine e termine ultimo nella parabola evolutiva del genere umano. Il mare

¹⁰⁶ “[I]l mondo libero, vasto è *qui*, sotto un tetto in una soffitta. [...] [L]a soffitta con l'anitra selvatica e gli abeti e i piccioni è l'ampio mondo ridotto in cattività e reso disponibile per il gioco e lo svago.”

¹⁰⁷ “Gli esseri umani sono animali acquatici – proprio come l'anitra selvatica – Gregers era fatto per il mare. Lì vivranno un giorno tutti gli uomini quando la terraferma sarà cancellata dalle acque. Allora verrà meno la vita familiare.”

inteso come simbolo di una libertà infinita coincide con la regressione a un indistinto ai primordi dell'umano e comporta una perdita dell'individualità attraente quanto rischiosa. Nell'approfondire la tematica acquatica nel successivo *Fruen fra havet*, opera in cui l'importanza di tale elemento è ancora più esplicitamente dichiarata, il drammaturgo e poeta Rolf Fjelde describe il mare ibseniano come “the universal solvent of human definition, an enormous casting ladle, the creative and destructive womb of all life on this planet” (Fjelde 1971, 175).

La stessa perdita di individualità, la stessa fluidità di forme e la forza generatrice associate alle immagini acquatiche caratterizzano gli spazi transizionali studiati da Winnicott. La momentanea perdita della propria individualità è tematica cara allo psicanalista britannico che, in *Playing and Reality*, definisce “formlessness” uno stato che esula dalle finalità pratiche della vita quotidiana e che il soggetto sperimenta nel momento tanto del gioco quanto della creazione artistica. Si tratta di un ambito di libere associazioni, uno stato di fertile caos all'interno del quale possono avere origine gli impulsi creativi (Winnicott 1991, 55-56). In *Vildanden* quest'ambito potenzialmente transizionale trova espressione nella soffitta dell'anitra, la quale nel corso della narrazione assume la dimensione di “havsens bund”, “fondo di tutti i mari”. “Det namnet er det noko spesielt ved. Det er urovekkjande, det har forvandlande kraft” (Hageberg 1980, 146).¹⁰⁸ E così è come se nello spazio chiuso della soffitta l'immaginario acquatico venisse risvegliato dalla forza della parola.¹⁰⁹

È interessante sottolineare a questo punto, per meglio comprendere i significati dell'elemento acquatico in *Vildanden*, l'influsso sull'opera di Ibsen degli studi di Darwin, diffusi in Scandinavia grazie alla traduzione danese di Jacobsen di *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859). In *Vildanden*, frequenti richiami terminologici all'opera, derivati puntualmente dalla traduzione danese,

¹⁰⁸ “Vi è qualcosa di speciale in quel nome. È inquietante, ha una forza metamorfica.”

¹⁰⁹ Si tratta di un'acqua simile alla parola poetica cantata da María Zambrano nella sua forza primordiale, creatrice e prediscorsiva; una parola che precede l'accezione ordinatrice del λόγος razionale e che Ferrucci, illustrando il pensiero della filosofa, definisce “creaturale” ed “embrionale” (Ferrucci 2010, 106), espressione di un “sentire-sapere della soglia” (110) e che è voce di “un ordine non rigido, immobile e definitivo, ma vivente, fluido” (115). “Una palabra [...] que sigue latiendo, como semilla [...], que fija, quieta, no se queda. [...] La palabra que no se petrifica [...]” (Zambrano 2014, 197-202); “Una parola [...] che continua a palpitare come seme [...], che ferma, quieta, non resta. [...] Parola che non si pietrifica [...]” (Zambrano 2004, 91-94).

testimoniano il fatto che Ibsen fosse bene a conoscenza delle teorie innovative di Darwin.¹¹⁰ Anche in *Fruen fra havet* ritornano parole e termini tratti dal famoso studio.¹¹¹ Come ben illustrato da Aarseth (2015b e 2015d), Ibsen, vissuto lungamente in Germania e immerso nei dibattiti culturali e scientifici del tempo, era venuto a contatto con l'opera di uno dei principali sostenitori e divulgatori delle teorie darwiniane, Ernst Hackel di Jena, autore di una serie di lezioni sul darwinismo poi raccolte nel 1868 in un volume collettaneo intitolato *Naturliche Schopfungsgeschichte* (*Storia della creazione naturale*) tradotto in danese nel 1877 e cos diffuso in Scandinavia. In quest'opera lo scienziato sottolinea come nel mare e dal mare siano sorte le prima forme di vita. Una simile idea viene espressa, peraltro, sebbene in toni poetici e fantastici, in *La donna del mare*.¹¹²

¹¹⁰ Come sottolinea Aarseth nel suo articolo *Ibsen and Darwin* (2005), l'eco delle teorie evoluzionistiche darwiniane sull'opera del drammaturgo norvegese si fa sentire con particolare forza in *Vildandene* in *Fruen fra havet* (cfr. anche Aarseth 2015b e 2015d). In particolare alcuni termini ed espressioni in *Vildanden* derivano precisamente dalla traduzione di Jacobsen – peraltro amico di Ibsen – quasi a voler dichiarare l'importanza di quest'opera. Per un ulteriore approfondimento circa il contesto culturale nel quale prende forma *Anitra selvatica* cfr. Aarseth 2015d e Aarseth 2005.

¹¹¹ A tale riguardo segnalo l'interpretazione in chiave “darwiniana” proposta da Rannveig se (1968/69, 172) del finale di *Fruen fra havet*, dramma che presenta suggestioni per certi versi comuni a *Vildanden*, sia per quanto riguarda il retroscena culturale in cui le opere sono state create, sia per il delinearsi e prendere corpo di una nuova sfumatura nell'ambito della poetica dell'autore: “Havsymbolikken i *Vildanden* forbereder den som gjenomstrommer *Fruen fra havet*” (Nettum 1981/1982, 58; “Il simbolismo acquatico di *Anitra selvatica* apre la strada a quello che permea *La donna del mare*”). Secondo la lettura di se, la decisione finale di Ellida di rimanere con Wangel dipende, oltre che da una scelta personale, dal processo evolutivo non revocabile che vede gli esseri umani trasformarsi da creature acquatiche in animali terrestri. Ellida in quest'ottica non pu che rinunciare deterministicamente al mare e dunque all'esistenza pi primordiale e libera di *havfrue*, donna del mare per l'appunto, a favore di una vita domesticata, sulla terra ferma, vicino alle acque stagnanti del fiordo e di un sonnolento stagno dove grosse carpe invecchiano anno dopo anno. Il tema acquatico e il motivo dell'adattamento a una condizione di cattivit, o comunque di lontananza da una natura pi libera e selvaggia, pi vera in un certo senso,  chiaramente presente gi in *Anitra selvatica*.

¹¹² “Bolette med et suk  nej, vi får nok ta' til takke med landjorden. / ARNHOLM N, der horer vi jo også egentlig hjemme. / ELLIDA Nej, det tror jeg slet ikke, at vi gor. [...] Nej. Jeg tror ikke det. Jeg tror, at dersom menneskene bare fra forst af havde vænnet sig til at leve sit liv på havet, – i havet kanske, – s vilde vi nu ha' været ganske anderledes fuldkomne end vi er. [...] / ARNHOLM spogende N, lad gå. Men sket er sket. Vi er da altså en gang for alle kommet på gal vej og er ble't landdyr istedet for havdyr. Under alle omstændigheder er det visst nu for sent at rette på fejlen” (Ibsen 2005a, 312). “BOLETTE (*con un sospiro*) Oh, no, noi dobbiamo accontentarci della terra ferma. / ARNHOLM Eh, ascolti,  qui che siamo a casa nostra. / ELLIDA No, non credo affatto che sia cos. [...] Io credo che se gli individui, sin da principio, si fossero abituati a vivere la loro vita sul mare – nel mare, forse, – allora saremmo diventati sicuramente pi perfetti di quel che siamo. [...] / ARNHOLM (*scherzosamente*) Ebbene, sia pure. Ma quel che  successo  successo. Abbiamo preso comunque, una volta per tutte, la strada sbagliata e siamo diventati animali terrestri anzich animali marini. In tutti i casi  certamente troppo tardi per rimediare all'errore”, Ibsen 2009b, 657).

Häckel espone la teoria di una sostanza iniziale da lui chiamata *Urschleim* – una fanghiglia o poltiglia primordiale – dalla quale ogni forma di vita avrebbe avuto origine. È presente dunque come probabile suggestione in *Vildanden* il concetto di un principio vitale acquatico, di una vita che germina per l'appunto nella e dall'umidità di un impasto di fango acquoso. Così pare un dettaglio non indifferente che il fondo dei mari – “havsens bund” – sia caratterizzato nell'immaginario della famiglia Ekdal da una vegetazione melmosa e viscida (“tang og tarre” Ibsen 2005b, 209; “le alghe e la melma”, Ibsen 2009a, 451), a richiamare quel fango – “impasto vivo” (cfr. Bachelard 2006, 126) – da cui tutto ha inizio. Come dirà molti anni dopo Bachelard, l'acqua limacciosa è figura rivelatrice di vita primordiale:

Qu'est-ce que le mucus de la mer ? La viscosité que présente l'eau en général ? N'est-ce pas l'élément universal de la vie ? [...] La vie part [...] par toutes ses racines [...] sur le fonds universel. (Bachelard 2015, 123-129)¹¹³

L'acqua dei fondali marini, l'acqua profonda, così diversa dalla spensierata superficie dove giocano i riflessi del sole, è così il luogo al contempo della vita e della morte. Materia di sogni infiniti, di *rêverie* potenti, il fondale marino, adombrato nelle forme apparentemente quotidiane di una soffitta, è luogo chiave di *Vildanden*.

In virtù anche del suo carattere distaccato e sfuggente, nettamente separato dalla vita quotidiana, la soffitta/“fondo dei mari” si delinea per Hedvig come possibile territorio margine, come quel luogo creativo che si snoda tra l'infanzia e la vita adulta. Esso presenta le caratteristiche degli spazi di soglia, lo stesso carattere inquieto di morte e resurrezione.¹¹⁴ Tali valenze sono messe in luce dallo studioso di religioni e antropologo Eliade nei suoi scritti sui riti di passaggio, proprio in relazione all'elemento acquatico:

¹¹³ “Cos'è il muco del mare? La vischiosità tipica dell'acqua in generale? Non è forse l'elemento universale della vita? [...] La vita inizia, [...] con tutte le sue radici, sul fondo universale” (Bachelard 2006, 121-127).

¹¹⁴ Benché marginalmente, Van Gennep sottolinea l'impiego della simbologia acquatica nei riti di passaggio. Dal momento che l'acqua è intimamente legata all'idea di nascita, non c'è da meravigliarsi se, anche nel caso della nascita rituale che accompagna i riti della pubertà, l'acqua ritorna come simbolo potente di vita nuova e, al contempo, come il regno nel quale riposano i germi della vita: “Tout aussi répandue est l'idée que les enfants à naître vivent d'abord dans des fontaines, des sources, des lacs, des eaux courantes” (1924, 74; “È anche molto frequente l'idea che i bambini che devono nascere vivano inizialmente in fontane, sorgenti, laghi e acque correnti”; Van Gennep 2012, 46).

Les Eaux symbolisent la somme universelle des virtualités; elles sont *fons et origo*, le réservoir de toutes les possibilités d'existence; elles précèdent toute forme et supportent toute création [...]. En revanche, l'immersion symbolise la régression dans le préformel, la réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence. L'émergence répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle; l'immersion équivaut à une dissolution des formes. C'est pour cela que le symbolisme des Eaux implique aussi bien la mort que la renaissance. (Eliade 1965a, 112-113)¹¹⁵

Nella soffitta ibseniana sono presenti entrambi gli aspetti, il fermento creativo e la presenza silenziosa della morte; quest'ultima è resa esplicita da alcuni oggetti che vi si trovano: un'immagine raffigurante la morte che regge una clessidra e un orologio rotto che non segna più lo scorrere del tempo (Ibsen 2005b, 214-215 e 2009a, 462): "Loftet [är] en fantasivärld med en dubbel innebörd av 'vidunderlig liv' och 'en vei mot undergangen', för att låna Haakonsens ord; en imaginär värld som samtidig innebär en fordjupad verklighetskontakt" (Arrias 2008, 7).¹¹⁶

Tramite i luoghi di passaggio "on sort [...] d'un monde antérieur pour entrer dans un monde nouveau" (Van Gennepe 1981, 28).¹¹⁷ E in effetti l'ambiente della soffitta viene descritto da Ibsen proprio come realtà altra: "Og der inde, *der* er det vel som en verden for sig selv, *der*" (Ibsen 2005b, 214, corsivo originale).¹¹⁸ La divisione di questo ambiente dal resto della scena è marcata ora dalle porte scorrevoli che, aperte, ne lasciano intravedere uno scorcio di dimensioni ridotte, ora da una tenda assemblata da una vecchia vela e da una rete da pesca (Ibsen 2005b, 213 e 2009a, 457). Quest'ultima sottolinea, in virtù della sua provenienza, nuovamente il legame con la sfera acquatica. La tenda divisoria impedisce che gli animali tenuti in cattività nella soffitta fuoriescano nell'atelier fotografico e, su un altro livello, tiene separati

¹¹⁵ "The Waters symbolize the universal sum of virtualities; they are *fons et origo*, spring and origin, the reservoir of all the possibilities of existence. They precede every form and support every creation [...]. On the other hand, immersion in water signifies regression to the pre-formal, reincorporation into the undifferentiated mode of pre-existence. Emergence repeats the cosmogonic act of formal manifestation. This is why the symbolism of waters implies both death and rebirth" (Eliade 1987, 130-131). Si è scelto di citare l'originale francese, benché la prima edizione stampata dell'opera sia stata, nel 1957, la sua traduzione tedesca *Das Heilige und das Profane*.

¹¹⁶ "La soffitta è un mondo di fantasia con un duplice valore di 'esistenza prodigiosa' e di 'via verso il declino', per prendere in prestito le parole di Haakonsen; un mondo immaginario che al contempo comporta un più profondo contatto con la realtà." Arrias rimanda qui all'opera di Daniel Haakonsen *Ibsens realisme* del 1957.

¹¹⁷ "si esce da un mondo precedente per entrare in un mondo nuovo" (Van Gennepe 2012, 17).

¹¹⁸ "E là dentro, *là* è come un mondo a parte, *là*" (Ibsen 2009a, 461, corsivo originale).

due mondi, quello della vita attiva e del lavoro quotidiano da una parte e dall'altra quello della fantasia, nella sua duplice accezione di fuga dal reale – *livsløgn* in un certo senso – e di creatività.¹¹⁹

La straniante definizione “havsens bund”, “il fondo dei mari”, che Hedvig e poi Gregers attribuiscono alla soffitta, contiene in sé in potenza accanto ai germi creativi gli sviluppi funesti della storia. Nel suo *Ibsens realisme* (1957, *Il realismo in Ibsen*), Daniel Haakonsen definisce tale ambiente come “kontakt med det underfulle i tilværelsen og på den annen side med døden som jo i og for seg er en realitet så god som noen” (Haakonsen 1957, 47).¹²⁰

La duplicità dell'ambiente viene mostrata indirettamente, per mezzo delle parole con cui Hedvig, nel corso di un dialogo attraversato da sottile inquietudine, descrive a Gregers le meraviglie ospitate nella soffitta:

HEDVIG Så rent for sig selv. Og så er der så mange underlige ting. [...] Ja, der er store skabe med bøger i; og i mange af de bøgerne er der billeder. [...] Og så er der et gammelt skatol med skuffer og klaffer i, og et stort ur med figurer, som er til at komme frem. Men det uret går ikke længer.

GREGERS Tiden er altså gåt istå derinde – hos vildanden.

HEDVIG Ja. Og så er der gamle farveskrin og sligt noget; og så alle bøgerne. [...] Men de fleste er på engelsk; og det skønner jeg ikke. Men så ser jeg på billederne. – Der er en svært stor bog, som heder “Harrysons History of London”; den er visst 100 år gammel; og den er der så umådelig mange billeder i. Foran står afbildet døden med et timeglas, og en jomfru. Det synes jeg er fælt. Men så er der alle de andre billederne med kirker og slotte og gader og store skibe, som sejler på havet. (Ibsen 2005b, 214)¹²¹

¹¹⁹ Il fatto che la fantasia possa perdersi su percorsi sterili è ben illustrato da Winnicott nel suo *Dreaming, Fantasying, and Living* (1991, 26-37). Il termine *fantasying* designa in questo caso un sognare a occhi aperti, un fantasticare, privo dell'aspetto creativo che caratterizza il sogno e il gioco. Contrariamente a questi ultimi, il fantasticare si oppone alla *formlessness* poetica che è propria dei momenti di creatività e del sogno, fornendo al soggetto rassicuranti modelli di pensiero ripetitivi e rigidi (Winnicott 1991, 34-35). Questi non permettono nessuno sviluppo o cambiamento. In *Vildanden*, un esempio di *fantasying* può essere la soffitta vista dalla prospettiva del vecchio Ekdal: non spazio mutevole, ma immagine rigida e caricaturale dei grandi boschi del Nord, dove l'anziano ripete ogni giorno i suoi rituali di caccia.

¹²⁰ “Contatto con il meraviglioso nell'esistenza e d'altro lato con la morte che di per sé è una realtà come altre.”

¹²¹ “HEDVIG Proprio un mondo a parte. E ci sono molte cose strane. [...] Ci sono grandi armadi pieni di libri; e in molti di questi libri ci sono figure. [...] E poi c'è un secrétaire con cassetti e sportelli, e un grande orologio con delle statuette che si muovono. Ma quell'orologio non funziona più. / GREGERS Quindi il tempo si è fermato là dentro – dall'anitra selvatica. / HEDVIG Sì. E poi ci sono vecchie scatole di colori e cose del genere; e poi tutti i libri. [...] Ma la maggior parte sono in inglese e io non lo capisco. Ma allora guardo le figure. C'è un libro molto grande che si chiama *Harryson's History of London*, avrà almeno cent'anni, e ci sono così tante immagini. Al principio ci sono la morte con la

L'immagine che ne emerge è quella di uno spazio ricco di stimoli – è un intrecciarsi di narrazioni e di colori (i libri ricolmi di storie e d'illustrazioni e le scatole di matite colorate) – il cui ricco potenziale creativo si manifesta anche nel desiderio espresso da Hedvig di diventare, in futuro, incisore: “Aller helst vilde jeg lære at gravere slige billeder som de, der står i de engelske bøgerne” (Ibsen 2005b, 215).¹²² Il legame con la sfera artistica accennato in queste brevi parole – peraltro le uniche con le quali la giovane lasci trapelare un desiderio personale, che riguarda soltanto lei e il suo futuro – mostra ancora una volta l'affinità della soffitta con lo spazio transizionale e di gioco di cui parla Winnicott: “it is not inner psychic reality. It is outside the individual, but it is not the external world” (1991, 51). Gli oggetti enumerati da Hedvig, e non visti dagli spettatori, invadono la stanza nell'immaginazione di chi ascolta le parole della giovane, affiancandosi agli alberi secchi, ai polli, ai conigli e infine all'anitra ed evocando un'immagine di caos, la cui mutevole indefinitezza è anche sottolineata dal costante rimando acquatico:

GREGERS Men sig mig, hvor har De fåt alle de rare sagerne fra?

HEDVIG Å her har engang bodd en gammel sjøkaptejn, og han har ført dem hjem. De kaldte ham “den flyvendes Hollænderen”. Og det er underligt; for det *var* ikke nogen Hollænder. (Ibsen 2005b, 215)¹²³

Non a caso una presenza invisibile domina nella soffitta dell'anitra, conferendo allo spazio un tono ancora più decisamente acquatico. Si tratta di una misteriosa figura dai contorni vaghi e sfuggenti come l'acqua stessa, un navigatore, precedente inquilino della casa degli Ekdal, soprannominato “l'Olandese volante” e misteriosamente scomparso.¹²⁴ Gli oggetti polverosi che riempiono la soffitta ne

clessidra e una fanciulla. Io lo trovo orribile. Ma poi ci sono le altre immagini di chiese, castelli, strade e grandi navi che vanno per mare” (Ibsen 2009a, 461-62).

¹²² “Soprattutto vorrei imparare a fare le incisioni, come quelle dei libri inglesi” (Ibsen 2009a, 463).

¹²³ “GREGERS Ma mi dica, da dove arrivano tutte queste stranezze? / HEDVIG Oh qui una volta abitava un vecchio capitano, le ha portate lui. Lo chiamavano ‘l'Olandese volante’” (Ibsen 2009a, 462).

¹²⁴ La soffitta di *Vildanden* trova la sua probabile fonte d'ispirazione nella soffitta della casa in cui Ibsen trascorse la sua infanzia, così come la figura dell'ex inquilino capitano di mare di *Vildanden* sembra avere un suo doppio reale in quella di un navigatore norvegese che aveva lasciato alcuni libri nella casa di Skien dove Ibsen trascorse la sua infanzia e giovinezza (Koht 1954, 19). “Det loft Hedvig talar om har sin motsvarighet i vindsloftet i diktarens barndomshem, ett fantasins rum, där en rad

danno testimonianza: sono ricordi di viaggi, tesori strappati al mare e, si potrebbe dire, ancora impregnati delle sue acque. In ogni acqua, anche soltanto immaginata, è implicita, secondo quanto detto da Bachelard nel suo *L'Eau et les rêves* (1943, tradotto in italiano come *Psicoanalisi delle acque*), la figura del navigatore, di colui il cui viaggio ultimo, o forse piuttosto sempre in potenza, sempre adombrato in ogni partenza, è quello che lo vede congedarsi dall'esistenza terrestre e veleggiare verso l'aldilà. Ogni partenza del navigatore potrebbe infatti rivelarsi quella fatale. La morte è per Bachelard “*le premier voyage*” (2015, 88; “*il primo vero viaggio*”; Bachelard 2006, 86; corsivo originale) che, rappresentando l'alterità assoluta, racchiude in sé tutte le terre vagheggiate e sognate.

Gli oggetti che si accalcano nella soffitta e le suggestioni che ne derivano costituiscono quel potenziale onirico-ludico che secondo Winnicott si trova alla base del vivere creativo: “Into this play area the child gathers objects or phenomena from inner or personal reality. Without hallucinating, the child puts out a sample of dream potential and lives with this sample in a chosen setting of fragments from external reality” (Winnicott 1991, 51).¹²⁵

In un momento iniziale la soffitta si prospetta come spazio aperto all'interpretazione, luogo non strutturato di sogni e possibilità latenti, pur mantenendo al contempo la natura di ambiente sempre reale e concreto. Dalle brevi parole con cui Hedvig la descrive, essa è dunque, a seconda del momento, una banale stanza o un mare da solcare con la fantasia, oppure, nel suo aspetto più enigmatico, il fondale profondo e mitico che riposa al di sotto di tutti i mari e dove vanno a morire le anitre selvatiche. Anche una sola goccia d'acqua contiene in sé, secondo Bachelard, i germi per dare vita a un intero mondo, purché si tratti di “*une goutte imaginée en profondeur*” (2015, 17; “una goccia immaginata in profondità”; Bachelard 2006, 16).

böcker bevarades efter en tidigare invånare i huset, en gammal sjöman som kallades ‘den flyvende hollender’” (Arrias 2008, 9). “La soffitta di cui Hedvig parla ha il suo corrispettivo in quella della casa d'infanzia dell'autore, uno spazio della fantasia, dove erano conservati alcuni libri lasciati da un precedente inquilino, un vecchio marinaio ribattezzato ‘l'olandese volante’.”

Per ulteriori dettagli a tale riguardo rimando a Høst 1967, 242-247 e Østved 1957-1959, 195-211.

¹²⁵ Come già sottolineato nelle premesse teoriche al presente studio, Winnicott parte dallo studio dei fenomeni ludici per postulare l'esistenza di uno spazio intermedio dell'esperienza, un corridoio transizionale che caratterizza non solo i momenti di gioco dell'infanzia ma tutti i fenomeni di carattere creativo che costellano l'intera vita umana.

L'intellettuale francese attribuisce questo particolare aspetto creativo alle acque pericolose e profonde che riposano sotto i mutevoli e cangianti riflessi della superficie. Esse sono immancabilmente connesse a un'origine creativa, a un principio pre-soggettivo e indistinto, dal quale prendono forma i sogni e le prime immagini; si tratta di un'acqua che tutto accoglie nell'indistinto del suo essere, assimilandolo. In *Vildanden* boschi e foreste, terre lontane, navi e velieri, ogni cosa può destarsi dalle acque profonde della soffitta, sollevarsi come miraggio per la breve durata di un sogno e poi collassare su se stessa, tornando a dormire, potenza sopita, nuovamente in quella goccia profonda, che dorme e che sogna, che tutto accoglie. E questo è il fondo di tutti mari, l'essenza neutra, nel senso barthesiano, di uno spazio creativo. Esso, precedendo ogni determinazione, racchiude in sé ogni possibilità. La grandezza del suo essere coincide con la sua indeterminatezza, “une liaison continue des images, un doux mouvement des images qui désancre la rêverie attachée aux objets” (Bachelard 2015, 20; “un legame continuo delle immagini, un dolce movimento che svincola la rêverie legata agli oggetti”; Bachelard 2006, 19).

L'acqua è, come illustrato da Bachelard, elemento onirico per eccellenza, fonte di *rêveries* materiche, nutrite di sostanza, e di atti poetico-creativi (Bachelard 2015, 30, e 2006, 29). Simili suggestioni riverberano in *Vildanden*, in una ricchezza che si rivela nelle sfumature di un'acqua sognata. Nel dramma di Ibsen troviamo un'acqua profonda, dormiente e cupa, nella quale la notte e la tenebra si fondono assieme ai flutti.¹²⁶ Un'acqua che, con le parole di Bachelard, beve l'ombra, la inghiotte rendendola parte del suo essere: “l'eau c'est une substance qui boit. Elle avale l'ombre comme un noir sirop” (Bachelard 2015, 68, corsivo originale; “l'acqua è una sostanza che beve. Essa inghiotte l'ombra come uno sciroppo nero”; Bachelard 2006, 67). Questo tipo di acqua è la materia del sogno e, al contempo, è profondamente partecipe alla natura statica della morte. Nelle acque che scorrono prende forma invece la morte eraclitea del *πάντα ῥεῖ*, dell'incessante trasformazione implicita nei

¹²⁶ La soffitta si intravede per la prima volta di notte: “Der er tag-glugger hvorigennem et klart månelys falder ind over enkelte dele af det store rom; andre ligger i dyb skygge” (Ibsen 2005b, 208). “Vi sono abbaini, dai quali il chiaro di luna penetra illuminando alcune zone della stanza; altre restano completamente in ombra” (Ibsen 2009a, 449).

cambiamenti che in ogni momento segnano la vita umana. Una morte che si esprime nell'eterno scorrere e divenire e che è preludio di una costante rinascita sotto altre forme (cfr. Bachelard 2015, 14, e 2006, 13).

L'aspetto funesto della soffitta, inizialmente presente come suggestione nell'immagine raffigurante la danza macabra della morte con la clessidra e la fanciulla e sottolineato dalla presenza dell'orologio rotto, diventa predominante nel momento in cui si impone l'interpretazione esterna di Gregers (cfr. anche Arrias 2008, 8-9), il quale introduce una chiave di lettura univoca nel caos indefinito della soffitta.

GREGERS Og så har hun været på havsens bund.

HEDVIG *ser flygtig hen på ham, undertrykker et smil og spør* Hvorfor siger De havsens bund?

GREGERS Hvad skulde jeg ellers sige?

HEDVIG De kunde sige havets bund – eller havbunden.

GREGERS Å, kan jeg ikke lige så godt sige havsens bund?

HEDVIG Jo; men for mig høres det så underligt, når andre mennesker siger havsens bund.

GREGERS Hvorfor det da? Sig mig hvorfor.

HEDVIG Nej, jeg vil ikke; for det er noget så dumt.

GREGERS Å nej visst ikke. Sig mig nu, hvorfor De smilte.

HEDVIG Det er fordi, at altid, når jeg sådan med én gang – i en fart – kommer til at huske på *det* der inde, så synes jeg altid, at hele rummet og alt sammen heder «havsens bund». – Men det er jo så dumt.

GREGERS Det skal De slet ikke sige.

HEDVIG Jo, for det er jo bare et loft.

GREGERS ser fast på hende Er De så viss på *det*? (Ibsen 2005b, 215, corsivo originale)¹²⁷

Come sottolineato dallo studioso di letteratura Hageberg, questo discorso è uno dei nodi centrali dell'opera (1980, 147). Nel tempo richiesto da queste brevi battute, Hedvig riceve da Gregers una chiave d'interpretazione alternativa per leggere il

¹²⁷ GREGERS [L'anitra] è poi stata nel profondo del mare. / HEDVIG (*guarda fuggacemente verso di lui, trattiene un sorriso e gli chiede*) Perché ha detto il profondo del mare? / GREGERS Cosa avrei dovuto dire? / HEDVIG Avrebbe potuto dire il fondo del mare – oppure il fondale marino. / GREGERS Oh, non posso invece dire il profondo del mare? / HEDVIG Sì; ma mi sembra così singolare se altri dicono il profondo del mare. / GREGERS E perché? Mi dica perché. / HEDVIG No, non voglio; perché è una cosa così stupida. / GREGERS Oh, no di sicuro. Ora mi dica perché ha sorriso. / HEDVIG È perché ogni volta che, come dire, mi capita – improvvisamente – di pensare a quelle cose là dentro, allora penso sempre che quell'ambiente e tutto ciò che contiene si chiamino “il profondo del mare”. – Ma è così stupido. / GREGERS Questo non dovrebbe proprio dirlo. / HEDVIG Sì perché è solo un solaio. / GREGERS (*la fissa*) È proprio sicura di ciò? / HEDVIG (*stupita*) Che è un solaio! / GREGERS Sì, lo sa per certo? / HEDVIG (*resta in silenzio e lo guarda a bocca aperta*) (Ibsen 2009a, 464, corsivo originale)

reale. La soffitta, dall'essere al contempo stanza concretae territorio plasmabile dalla fantasia, capace di assumere innumerevoli forme, consolida il suo aspetto acquatico di fondo di tutti i mari.

Det ligg i hans [Gregers] spørsmål til henne [...] den tanken at alt kan vera noko anna enn det er, noko anna enn det namnet det ber på. [...] [S]amstundes blir ho utlevert til hans 'symbolske' språk og omverdsforståing på ein måte som ingen av dei to anar rekkjevidda av." (Hageberg 1980, 147)¹²⁸

In questo modo l'immaginario fluttuante si incanala in una direzione, plasmandosi secondo un significato totalizzante, diventando, impercettibilmente, strada chiusa e rigida – utilizzando un parametro derivato dagli studi di Erikson – interpretazione che non permette di vedere altre possibili soluzioni.¹²⁹

Nel momento in cui questo luogo perde la sua ambiguità, la soffitta si rivela trappola senza uscita, una via senza ritorno e dunque un luogo di morte.

¹²⁸ “Nelle domande che [Gregers] le porge è insita quell'idea secondo la quale ogni cosa può essere altro rispetto a ciò che è, altro rispetto a ciò cui rimanda il suo nome. [...] Al contempo [Hedvig] viene consegnata al suo linguaggio simbolico e alla sua interpretazione della realtà circostante in una misura della quale nessuno dei due intuisce la portata.” D'altronde la sensibilità di Hedvig per le sfumature della parola si esprime già in occasione del primo incontro con Gregers, al termine del quale la giovane osserva: “Ti dirò una cosa [...] è come se [Gregers] intendesse qualcos'altro rispetto a quello che diceva – per tutto il tempo” (Ibsen 2009a, 453).

¹²⁹ Secondo gli studi di Erikson è tipica dell'adolescente che si trova ad attraversare una crisi identitaria, la tendenza ad abbracciare un'interpretazione del reale – un'ideologia – propositagli dall'esterno. Questa, anche nel caso in cui fosse improntata a valori negativi, offre un appiglio saldo al giovane la cui identità è negli anni della pubertà fluttuante e incerta (1968, 172-176). Spesso dunque il giovane sceglie di abbracciare un'ideologia, una *Weltanschauung* ben strutturata che gli fornisce un orientamento coerente, seppur semplificato, per affrontare il reale e i suoi molteplici e spesso contraddittori significati (Erikson 1968, 189). L'ideologia si delinea come un sistema interpretativo rigido, come una di quelle difese totalizzanti – illustrate nel capitolo teorico – che irrigidiscono la naturale labilità delle strutture di crisi in una forma immutabile. Dunque anche in *Vildanden* il delicato equilibrio che regna nella soffitta di Hedvig si disperde quando al suo posto si afferma, con la violenta certezza dell'ideologia, una lettura univoca e dunque semplificata del reale. Questa non lascia spazio al caos, alla creatività che, come abbiamo visto, sono i tratti distintivi dei luoghi transizionali della crescita.

In seguito all'egoistico ripudio della figlia da parte di Hjalmar, la condizione di totale sradicamento e alterità che inizialmente era caratteristica soltanto dell'anitra si estende ad abbracciare la giovane, come si evince dalle parole con cui nel terzo atto Hedvig descrive l'uccello, e poi dalle battute che scambia con Gregers nel quarto atto:

[III AKT]

HEDVIG [...] Og så er det så synd i hende [vildanden]; hun har ingen at holde sig til, hun, stakker.

GREGERS Har ingen familje ligesom kaninerne.

HEDVIG Nej. [...] Der er ingen, som kender hende; og ingen, som ved, hvor hun er fra heller. (Ibsen 2005b, 215)

[IV AKT]

HEDVIG *hikster* [...] Jeg skønner nok, hvad det er. – Kanske jeg ikke er fars rigtige barn. [...] Mor kan jo ha' fundet mig. Og nu har kanske far fåt vide det[...].

GREGERS Nå, men om så var –

HEDVIG Ja jeg synes, han kunde holde lige meget af mig for det. [...] Vildanden har vi jo også fåt sendendes til foræring, og alligevel holder jeg så svært af den. (Ibsen 2005b, 232)¹³⁰

La situazione precipita nel quinto atto, quando Hjalmar, messo di fronte alla verità circa il passato di Gina e la dubbia paternità di Hedvig, rinnega la figlia designandola come 'estranea':

HJALMAR I de sidste øjeblikke, jeg tilbringer i mit fordums hjem, ønsker jeg at forskånes for uvedkommende –

[...]

HEDVIG *med et sæt imod sin mor, spørger sagte og bævende* Er det mig? (Ibsen 2005b, 238)¹³¹

Secondo gli studi di Winnicott, la capacità di affrontare una crisi identitaria – e quella adolescenziale è la crisi identitaria per eccellenza – e la relativa messa in discussione di equilibri solo un attimo prima saldi, deriva dalla possibilità di

¹³⁰ “[III ATTO] HEDVIG [...] [L'anitra selvatica] mi fa pena. Non ha nessuno a cui stare vicino, poverina. / GREGERS Non ha una famiglia, come i conigli. / HEDVIG No. [...] Nessuno sa chi sia, e nessuno sa da dove venga. [IV ATTO] HEDVIG (*singhiozza*) Forse ho capito cosa è successo. – Forse non sono figlia legittima di mio padre. [...] Forse la mamma mi ha trovato. E ora papà lo ha saputo anche lui. [...] / GREGERS Ma se anche fosse – / HEDVIG Sì, potrebbe volermi bene lo stesso. [...] Anche l'anitra selvatica l'abbiamo avuta in dono, e ciononostante le voglio bene lo stesso. (Ibsen 2009a, 464, 496)

¹³¹ “HJALMAR Negli ultimi istanti nella mia ex casa, gradirei essere risparmiato dalla presenza di estranei – [...] / HEDVIG (*fa un piccolo balzo verso la madre e dice sottovoce e fremente*) Ce l'ha con me?” (Ibsen 2009a, 507)

riscoprire in sé una condizione di fiducia originaria. Questa è secondo lo psicanalista strettamente connessa a un senso di unità, di originale pienezza che affonda le sue radici negli equilibri famigliari (Winnicott 1986, 36). Se in un momento iniziale la fiducia originaria si concretizza nel rapporto con la figura materna, successivamente è la famiglia a provvederne la continuità (Winnicott 1986, 106-107). In tal modo, il soggetto può permettersi di sperimentare, di addentrarsi per vie nuove, tutelato dalla sicurezza di avere un luogo, *home* per l'appunto, a cui tornare. Nel caso di Hedvig questo viene a mancare in seguito a una serie di eventi che mettono in discussione o addirittura annullano il legame con quel luogo delle origini in cui Winnicott ha individuato la fonte di ogni successiva possibilità di sviluppo creativo plastico e armonioso. Il meschino ripudio di Hedvig da parte di Hjalmar non può che avere conseguenze disastrose: la giovane, privata della strada del ritorno, si ritrova intrappolata nel profondo dei mari.

La scena della morte di Hedvig, che non viene mostrata allo spettatore, può essere letta alla luce della poesia di Welhaven *Søfuglen*.¹³² Il mare si richiude sull'anitra e sulla fanciulla; il cacciatore non ha potuto far bottino dell'anitra uccisa, Hjalmar non avrà più Hedvig, il cui amore e la cui dedizione erano per lui soltanto un riconoscimento alla propria vanità, una coccarda da appuntarsi al petto: "Som symbol blir villanda Hedvig tegnet som peker ut over den usle, nedrige og forkomne menneskenatur" (Solberg 1992, 73).¹³³

Hedvig è morta e ogni goccia d'acqua si è prosciugata, l'intero oceano della soffitta è svanito nel momento in cui il cuore che sognava non batte più. Forse soltanto in questo momento l'autore avrebbe potuto mostrare al pubblico la soffitta, nella sua misera realtà, nei suoi quattro muri, il suo disordine, il suo odore stantio. A cosa servirebbe però? Il luogo inquieto della vita che ribolle non esiste più, il luogo dell'adolescenza è svanito con l'ultimo respiro di Hedvig.

¹³² Vedi nota 9.

¹³³ "L'anitra selvatica Hedvig diviene il segno che punta simbolicamente il dito contro una natura umana piccola, meschina, degradata."

CAPITOLO 3: ELVEGATEN E BARNET SOM ELSKET VEIER: L'ADOLESCENTE E LA CREATIVITÀ IN CORA SANDEL

Jeg oppfatter det som om jeg skal bli sittende i fotografiet for alle tider, ikke få røre mig mere, ikke gå, ikke springe. Rasende av skrekk og forurettelse skriker og sparker jeg
(Sandel in Gimnes 2005, 70)¹³⁴

Tematiche importanti, che interessano lo studio dei luoghi e dell'adolescenza, centrali nell'equilibrio dell'intera produzione di Cora Sandel, prendono corpo nel breve frammento *Elvegaten* (1924, *La via del fiume*) e nel racconto *Barnet som elsket veier* (1947, *La bambina che amava le strade*), i due testi oggetto del presente studio. Le due brevi prose sono state pubblicate nel 1973 in un volume di inediti, *Barnet som elsket veier*, a cura di Steinar Gimnes, uno dei principali studiosi dell'opera dell'autrice norvegese.

Benché collocati in momenti diversi della produzione della scrittrice, i due racconti presentano tratti comuni e uno sguardo simile sul momento inquieto dell'adolescenza, il quale, in entrambi i casi, è presentato come strettamente connesso a una particolare rappresentazione del paesaggio. I sentieri e le vie di campagna così come *Elvegaten*, vecchia strada commerciale poco battuta, costellata di negozi ormai in declino, si configurano come spazio creativo. Racconti nascono nelle menti delle due protagoniste lungo tali tragitti, tra le anse placide di vie estive, come tra gli odori, i colori e le memorie che fermentano sotto la superficie dimessa di botteghe impolverate, nel calore di un giorno passato a sognare in *Elvegaten*.

Sarà mio interesse, nel presente capitolo, analizzare il significato di questi luoghi, leggendoli in relazione alla particolare età, l'adolescenza per l'appunto, delle due protagoniste. In entrambi i casi la strada isolata e solitaria si rivela più di una

¹³⁴ “E credo che sarò costretta a rimanere seduta in fotografia per l'eternità, senza potermi più muovere, senza poter camminare, correre. Pazza di terrore e di sdegno mi metto a urlare e a tirare calci.” La presente citazione è tratta da un breve scritto di carattere autobiografico composto nel 1934 per il numero natalizio della rivista *Urd*. Parte di questo scritto è riportata e presentata da Gimnes nel suo saggio del 2005 (70-71).

semplice quinta, vero e proprio luogo di margine, di passaggio, uno di quei territori affascinanti e inquieti che nell'introduzione abbiamo definito liminali e transizionali. Con le parole di Cora Sandel, potremmo definirli, anticipando il discorso che seguirà, luoghi che incarnano "alle muligheters begynnelse" (Sandel 1986, 15), "l'inizio di ogni possibilità".

3.1 I luoghi in Cora Sandel. Una geografia esistenziale

Saggi e opere di letteratura critica pubblicati negli ultimi anni mettono in luce l'alto valore letterario di quell'ampia produzione novellistica che Cora Sandel aveva definito in più occasioni *brødskriveri*, ovvero una produzione letteraria alla buona, per tirare a campare.¹³⁵ Nessuno ha offerto però una trattazione specifica del valore che i luoghi rivestono nelle novelle e, quindi, neppure del particolare significato che alcuni spazi assumono nel rappresentare un periodo ben determinato nell'esistenza di un individuo.¹³⁶

¹³⁵ Cfr. Billing 2005, 81 e Gimnes 2005, 67-68.

¹³⁶ Per uno sguardo d'insieme sulla produzione novellistica di Cora Sandel rimando a Gimnes 2005 (65-80 e a Billing 2005, 81-97) Sebbene l'attenzione della critica si sia principalmente rivolta all'analisi dei romanzi dell'autrice, a partire dalla trilogia di Alberte, alcuni studi anche piuttosto recenti si soffermano su quella parte, peraltro corposa del corpus sandeliano costituita dalla settantina di novelle scritte dall'autrice dagli anni '20 in poi. Oltre ai saggi già indicati, segnalo in particolar modo lo studio di Kalvåg del 1999, nell'ambito del quale, dopo un discorso introduttivo sul genere della novella, vengono passate in rassegna tutte le raccolte della Sandel con attenzione particolare al motivo dell'infanzia e alla figura del bambino. Questo, nella lettura della Kalvåg, si inserisce nella nutrita schiera di outsider che popolano la produzione della Sandel. Rimando inoltre al volume del 2002 di Billing per un'analisi più dettagliata e maggiormente sfaccettata delle novelle dell'autrice. Dopo aver brevemente presentato la vita e le opere di Cora Sandel, la studiosa svedese indaga i concetti di verità e menzogna attraverso la lettura attenta di un'ampia selezione di novelle. L'attenzione di Billing è rivolta, in particolare, all'autenticità del vissuto, ovvero a una percezione assolutamente personale e soggettiva del dato di verità (Billing 2002, 46). In questo contesto vengono approfondite tematiche come il linguaggio e il silenzio; la parola e il discorso logico e organizzato, in quanto espressioni di un'opprimente autorità esterna, si contrappongono a un'espressione alternativa, non verbale, silenziosa da parte dei protagonisti delle novelle sandeliane (Billing 2002, 75). Vengono così analizzati minuziosamente i rapporti di potere e di forza all'interno dell'universo rappresentato dall'autrice nelle sue novelle. Tuttavia né lo studio di Kalvåg né l'analisi di Billing si soffermano ad analizzare nello specifico i testi presi in esame in questa sede.

L'importanza dei luoghi nell'ambito dell'opera di Cora Sandel è stata invece oggetto di alcuni studi recenti, incentrati sulla trilogia di Alberte.¹³⁷ Tuttavia quanto affermato da Andersen in relazione al paesaggio in *Alberte og Jakob* (1926, *Alberte e Jakob*) vale certamente, come metterò in luce, per le strade che si incontrano nei testi brevi qui analizzati: “Cora Sandel bygger opp en geografi av steder og rom som for hovedpersonen er noe mer enn landskaper, hus og værelse. Alberte er hele sitt liv en vandrer, og hun vandrer i en eksistensiell geografi [...], i et eksistensielt rom” (Andersen 2006, 47).¹³⁸

Nel corso della trattazione sarà necessario sottolineare lo stretto rapporto che collega il frammento *Elvegaten* e la novella *Barnet som elsket veier* alla più nota trilogia di Alberte. Dopo aver mostrato la vicinanza e i punti di contatto tra le due opere qui prese in esame e la trilogia, analizzerò le tematiche relative ai luoghi dell'adolescenza, avvalendomi anche della letteratura critica sull'opera di Cora Sandel che ha rivolto la sua attenzione a motivi strettamente imparentati a quelli qui trattati, concentrandosi però sul ciclo di Alberte.

In particolare, per meglio comprendere il valore dei luoghi illustrati nelle opere prese in esame, sarà necessario fare riferimento nel corso dell'analisi ad alcuni brani del primo volume della trilogia di Alberte. Se nel frammento e nella novella hanno spazio i luoghi indefiniti e costantemente mutevoli della creatività e dell'opposizione all'ordine rigido del mondo adulto, nel romanzo trovano un'ampia descrizione piuttosto gli spazi dell'ordine sociale e delle convenzioni. Per questo farò riferimento a quegli spazi che in *Alberte og Jakob* si contrappongono nettamente ai luoghi generativi e di crisi che si incontrano in *Elvegaten* e *Barnet som elsket veier*. Questi ultimi si differenziano dai primi in quanto luoghi eterotopici, spazi speculari di contestazione e di ribellione (Andersen 2006, 47).¹³⁹

¹³⁷ A tale proposito rimando principalmente a Bale 1989 per una lettura degli spazi ispirata agli studi di Julia Kristeva, mentre per una disamina puntuale del valore dei luoghi nella trilogia di Alberte, rimando ad Andersen 2006 e, infine, a Rees 2010.

¹³⁸ “Cora Sandel edifica una geografia di luoghi e spazi che per la protagonista sono più che un semplice paesaggio, case o ambienti. Alberte è figura in perenne vagabondaggio che si muove in una geografia esistenziale, in uno spazio esistenziale.”

¹³⁹ Per Thomas Andersen, nella sua lettura volta a determinare il valore dello spazio in alcuni grandi romanzi norvegesi, dedica un capitolo alla figura di Alberte. Lo studioso individua nei tre romanzi una suddivisione piuttosto netta dello spazio in zone rivestite di diversi valori, peculiarità che

3.2 I 'divergenti' e i percorsi alternativi

Come sottolineano tanto il già citato Andersen (2006), quanto Rees (2010, 53) ed Evensen (1999) in relazione al valore dello spazio nella trilogia di *Alberte*, la creatività è intimamente connessa a un paesaggio sfuggente, a luoghi di transito, di passaggio. Questo tipo di paesaggio in metamorfosi si oppone a quello della realtà statica del mondo adulto: “Kreativitet er forbundet med steder som minner om barndommens sted” (Evensen 1999, 102).¹⁴⁰

Se il mondo dell'infanzia trova, come ben mettono in luce Kalvåg (1999) e Billing (2002 e 2005), uno spazio importante all'interno della narrativa di Cora Sandel, la rappresentazione del momento intermedio e difficilmente afferrabile dell'adolescenza mostra con forza ancora maggiore il contrasto stridente tra le due realtà, quella della primissima età e quella del mondo degli adulti, rappresentato nella trilogia e in parte nei testi brevi qui analizzati dalla rigida struttura sociale e fisica della piccola città. “Til sammen representerer bysonen en ekstremt rigid sosial orden, der det ikke er plass for avvik, mobilitet eller mellomposisjoner. [...] Gatene

ribattezza *sonering* (“suddivisione in zone”). Per quanto riguarda *Alberte og Jakob*, il primo romanzo del ciclo, quello in cui la protagonista è un'adolescente proprio come il personaggio principale di *Barnet som elsket veier*, lo studioso individua tre grandi categorie spaziali: le zone codificate e normate delle strade cittadine e della casa (Andersen 2006, 55), i luoghi onirici/utopici (Andersen 2006, 53) e le aree di movimento (Andersen 2006, 48). Le zone “oniriche” in *Alberte og Jakob* permettono alla protagonista di sottrarsi momentaneamente al grigiore e alle costrizioni della vita quotidiana. Lo studioso allude con tale definizione a una scatola cinese e a una composizione in porcellana rappresentante due pastorelli. Questi oggetti permettono ad *Alberte* di distaccarsi per un attimo dalla realtà che la circonda, immaginando possibili esistenze diverse. “Disse drømmesonene står som bud fra andre verdener, som fanstasier om kjærlighet, nærhet, kanskje kunst” (Andersen 2006, 53). “Tali zone oniriche sono come messaggi da altri mondi, fantasie di amore, di vicinanza, forse di arte.” Sebbene il contrasto con la realtà di tutti i giorni le accumuni ai luoghi incontrati nei due testi brevi trattati, le aree oniriche evidenziate da Andersen in *Alberte og Jakob* mancano di movimento, sono caratterizzate dalla stessa staticità che informa tutti gli ambienti costrittivi del romanzo. Le aree di movimento sono invece caratterizzate da una maggiore libertà, da un liberarsi di forze che negli altri luoghi sono destinate a rimanere inesprese. Ancora di più dei luoghi onirici, le zone di movimento si oppongono, contestandoli, ai luoghi dell'immobilismo codificato. Come si può evincere da quanto appena illustrato, Andersen attribuisce al termine “sone”, zona, un significato piuttosto ampio. Infatti non solo la casa di *Alberte*, le strade cittadine, le torbiere, ecc. sono considerate zone, ma anche lo spazio potenziale, di fuga onirica e fantastica, che si viene a creare quando *Alberte* sogna a occhi aperti davanti ai due oggetti ‘esotici’, ovvero alla scatola cinese e alla composizione con i due pastorelli.

¹⁴⁰ “La creatività è legata a luoghi che ricordano quelli dell'infanzia.”

og bybildet er den sosiale ordens offentlige, romlige representasjon” (Andersen 2006, 55).¹⁴¹

È interessante notare come invece le strade secondarie, le deviazioni, offrano spazio ai personaggi ‘diversi’, a tutti quelli che non si identificano con la mentalità e l’ordine vigenti.¹⁴² Il percorso deviante o diverso rispetto alla via maestra si coniuga al motivo, caro alla Sandel, dell’*avviker*, ovvero del ‘soggetto non conforme’: “Avvikarmotivet finner vi i alla de texter hos Sandel, romaner såvel som noveller, som beskriver på något sätt avvikande individs förhållande till ett kollektiv med gemensamt normsystem, en homogen miljö” (Billing 2002, 76).¹⁴³

Si delinea in tal modo una costellazione diffusa di luoghi discosti o poco battuti che ne contestano altri, rigidi e istituzionalizzati, senza organizzare la propria protesta in un discorso strutturato.¹⁴⁴

Tra le schiere dei diversi che trovano spazio e voce nell’opera della Sandel rientrano anche donne, artisti e, in generale, chiunque sia non conforme ai dettami imposti da un processo di socializzazione che mira a uniformare ogni individuo della comunità a un unico modello imposto: “De upåaktede [...], de skjulte, utstøtte, hjemløse og anonyme gjemmes og glemmes til fordel for de oppmerksomhetssøkende og synlige”

¹⁴¹ “Nel loro complesso le aree cittadine rappresentano un ordine sociale estremamente rigido, all’interno del quale non c’è spazio per deviazioni, movimento libero o posizioni intermedie. [...] Le strade [cittadine] e la città sono la rappresentazione spaziale e pubblica dell’ordine sociale.”

¹⁴² Rimando a Selboe 2004 per un’analisi delle esistenze ‘perdute’, quella dell’ubriaco o della prostituta, e ancora dell’artista e dell’adolescente inquieto, che popolano i percorsi alternativi o le vie notturne nel ciclo di Alberte.

¹⁴³ “Ritroviamo il motivo del ‘deviante’ in tutti i testi della Sandel, nei romanzi così come nelle novelle, nei quali viene presentato il relazionarsi di un individuo in un qualche modo divergente con una collettività retta da un sistema comune di norme, con un ambiente omogeneo.”

¹⁴⁴ Billing nel suo studio sulle novelle di Sandel (2002) identifica provocatoriamente nel discorso stesso l’espressione di un λόγος ordinatore e gerarchizzante, voce di quella violenza che è propria di una società gerarchica e patriarcale. Rimando, per meglio comprendere questo aspetto, alla lettura che Billing fa dell’utilizzo del linguaggio da parte di diversi personaggi delle novelle di Cora Sandel. Secondo l’interpretazione della studiosa, il linguaggio è profondamente interessato dalle dinamiche di potere e subalternità che regolano la società. Esso assume spesso il valore di strumento di oppressione che i gruppi più forti della società utilizzano per soggiogare gli elementi subalterni. Esempio per eccellenza di questa violenza ‘ordinata’ è la novella *Mange takk, doktor!* (1935, *Molte grazie, dottore!* dalla raccolta omonima), nella quale il pensiero della protagonista femminile si esprime senza seguire una logica precisa, in libere associazioni non necessariamente coerenti, contrapponendosi all’esprimersi corretto e conseguente, ma celatamente e forse inconsapevolmente egoista e violento, della sua controparte maschile (Billing 2002, 87).

(Selboe 2005, 42).¹⁴⁵ Anche i bambini, come ben illustrato da Kalvåg, rientrano nella massa invisibile dei subalterni, vittime di un mondo adulto. “Forfatteren fremstiller barnet som den svake part, offeret og taperen, i forholdet til de voksne. [...] Sandel viser hvordan barnet ofte blir tvunget inn i et forventet atferdmønster som resulterer i at det føler seg ufri og hemmet” (1999, 66-67).¹⁴⁶

La socializzazione diviene così violenza imposta col ricatto di un’esclusione dalla comunità: “Du er tverr, sa de voksne: kan du ikke være som de andre og litt snild og søt? Du skal takke til at noen vil være sammen med dig, sa de. Du får det ikke lett, når du blir stor, sa de også” (Sandel 1973, 142).¹⁴⁷

Prima di procedere verso i luoghi dell’adolescenza, è utile tratteggiare brevemente il rapporto che unisce la protagonista di *Alberte e Jakob* ai personaggi principali dei due testi brevi analizzati.

¹⁴⁵ “Coloro che sono ignorati, gli invisibili, gli emarginati, i senza dimora e gli anonimi vengono nascosti e dimenticati a vantaggio di quelli che cercano attenzione e si mettono in mostra.” È interessante sottolineare come sia messo in luce l’aspetto dell’invisibilità del diverso, elemento che contraddistingue *the transitional being* o *the liminal persona* secondo quanto esposto in precedenza in relazione all’approccio antropologico ai riti di passaggio (cfr. Turner 1970, 95). L’essere soli, appartati, lontani da tutti e dunque non visti è uno dei tratti caratteristici anche delle protagoniste dei brani analizzati.

¹⁴⁶ “La scrittrice rappresenta il bambino come la parte debole, vittima e perdente, nel rapporto con gli adulti. [...] La Sandel mostra come il bambino sia spesso costretto a uniformarsi a un modello comportamentale, con il risultato che si sente prigioniero e costretto.”

¹⁴⁷ “Sei così poco socievole, dicevano i grandi: non potresti cercare d’essere come gli altri, un pochino più dolce e gentile? Ringrazia il cielo che ci sia ancora qualcuno che ha voglia di stare con te, dicevano. Non avrai vita facile, da grande, aggiungevano” (Sandel 2003, 11). La novella *Hvad er sannhet* (*Cos’è la verità?*), scritta probabilmente negli stessi anni di *Barnet som elsket veier* (cfr. Gimnes in Sandel 1973, 203), mostra una parabola inversa a quella presentata dalle protagoniste ribelli dei brani trattati. Il personaggio principale è una bambina che si adegua a quelle imposizioni che pure la fanno soffrire, diventando infine una signorina a modo, una di quelle figure prigioniere che camminano infelici sulla strada maestra. Ha così a fondo interiorizzato le imposizioni da diventare la carceriera di se stessa: “Barnet har en smertelig bevissthet om sin egen person. Krittisk går hun ved siden av sig selv hele tiden, og av ti ting hun kunde ha lyst til å gjøre, lar hun de ni være. Av frykt for hvordan hun vil ta sig ut, når hun gjør dem. [...] Nå er barnet ung pike. Hun går avmålt, hilser avmålt, svarer avmålt. [...] Hun er overdrevet høflig [...]. eldre folk liker henne fordi hun er stillferdig og opmerksom, hører godt efter når de forteller henne noe” (Sandel 1973, 140). “La bambina ha una dolorosa consapevolezza della propria persona. Cammina tutto il tempo accanto a se stessa con spirito critico, e di dieci cose che avrebbe voglia di fare, rinuncia a nove. Per il timore dell’aspetto che avrà mentre le fa. [...] Ora la bambina è diventata una ragazza. Cammina con misura, saluta con misura, risponde con misura. [...] È cortese in maniera esagerata [...]. Le persone anziane la apprezzano perché è tranquilla e attenta, e sa ascoltare bene quando le raccontano qualcosa” (Sandel 2003, 113-114).

3.3 Alberte e “la bambina”

Il legame che unisce *Elvegaten* ai più noti romanzi di Cora Sandel è immediato, dal momento che il breve racconto è in realtà, come accennato, un frammento espunto dal primo volume della serie, *Alberte og Jakob* (1925), in occasione della pubblicazione del romanzo (Evensen 1999, Rees 2010 e anche Knutsen 2003). Il testo apparve comunque nel 1924 sulla rivista *Samtiden*, prima di essere pubblicato nel 1973 nella raccolta *Barnet som elsket veier*. Con ogni probabilità il brano è stato omissso nella versione definitiva del romanzo in quanto dissonante, nella sua apparente levità, rispetto all’atmosfera cupa e negativa che permea il romanzo di Alberte.¹⁴⁸ Il legame con il romanzo rimane comunque esplicito nel nome della protagonista del frammento, Alberte. Inoltre, al di là del tono apparentemente leggero, *Elvegaten* rivela, a una lettura attenta, un’inquietudine che è strettamente legata all’attività creativa e, nello specifico, al processo artistico, elemento sul quale si tornerà in seguito.

La stessa inquietudine camuffata da apparente spensieratezza si ritrova nel racconto *Barnet som elsket veier*, pubblicata molti anni dopo il ciclo di Alberte. La protagonista di *Barnet som elsket veier*, che rimarrà anonima per tutto lo spazio della narrazione, presenta, come è stato messo in luce dalla critica, numerosi tratti in comune con l’Alberte del primo volume del ciclo, a partire dal più evidente, l’età. Gimnes, commentando la novella, sottolinea per prima cosa quello che è il suo nucleo tematico centrale, ovvero il motivo del movimento; si tratta di una problematica estremamente cara alla Sandel e che percorre la sua intera produzione, delineandosi come filo rosso anche in *Alberte*. Il paragone tra le due protagoniste è reso esplicito da Gimnes:

Dette ønsket om frihet, bevegelse og åpenhet er et ekte sandelsk ønske. [...] *Barnet som elsket veier* er uttrykk for det samme ønske og behov. Men oppfyllelsen av dette

¹⁴⁸ “Dette kapitlet ble tatt ut fordi det bryter så sterkt med den mer negative stemninga ellers i boka” (Knutsen 2003, 177). “Questo capitolo fu espunto in quanto strideva troppo nettamente con l’atmosfera altrimenti negativa del libro.”

behovet er svært vanskelig for Sandels personer. Det har vi fått grundig beskjed om i trilogien om Alberte. (1982, 42)¹⁴⁹

Il moto incessante si rivela carattere esistenziale, vero e proprio tratto identitario, delle protagoniste inquiete di Cora Sandel (Selboe 2003, 93). Si tratta di un movimento che infrange i tracciati prestabiliti, che contesta il discorso ufficiale rappresentato dalle vie maestre dove correre è impossibile e dove la storia narrata è una e una soltanto, quella che uniforma, appiattisce, mutila.¹⁵⁰

Sebbene la protagonista di *Barnet som elsket veier* sia inizialmente presentata come una bambina (e in tal modo viene designata per tutto il racconto), nel giro di poche righe capiamo che si trova in un'età di passaggio, in bilico tra due mondi:

Cora Sandels [...] diktning setter inn på et punkt da barnets forhold til omverden har blitt problematisk, et punkt da splittelsene og motsetningene har gjort sitt inntog. [...] [E]tter hvert som barnet vokser til, forstår hun at [...] paradiset er omgitt av ørkenlandskap [...]. De voksnes verden ligger der ute, den de med sukk omtaler som 'dette vanskelige liv. Som for å gjøre det så vennelig som bare mulig'. (Gimnes 1982, 42-43)¹⁵¹

La “bambina” del racconto si rivela così un'adolescente, probabilmente soltanto poco più giovane della sua controparte romanzesca, Alberte, protagonista anche del frammento *Elvegaten*.¹⁵² La vediamo infatti affacciarsi e fare alcuni passi, seppur

¹⁴⁹ “Questo desiderio di libertà, di mobilità e di apertura è un desiderio tipico in Cora Sandel. [...] *La bambina che amava le strade* è espressione di questo stesso desiderio e di questa necessità. Ma la realizzazione di tale bisogno è estremamente difficile per i personaggi della Sandel, come ci illustra ampiamente la trilogia di Alberte.”

¹⁵⁰ In un saggio del 2005, Gimnes indica la novella *Lykken* (1922, *La felicità*) come contrappunto proprio a *Barnet som elsket veier*. In tale novella l'unico luogo dove, all'interno della società, la protagonista può conquistare una piena libertà di movimento è il manicomio nel quale viene fatta rinchiodare dai suoi 'cari'.

¹⁵¹ “L'opera di Cora Sandel prende le mosse nel momento in cui il rapporto della bambina con il mondo circostante è diventato problematico, nel momento in cui le fratture e le contraddizioni hanno fatto il loro ingresso. [...] Crescendo la bambina capisce che il paradiso è circondato da un paesaggio desertico [...]. Fuori si trova il mondo degli adulti, quello che loro con un sospiro chiamano 'questa dura vita. Come a volerla fare più orrenda possibile'” (Gimnes 1983, 43; la citazione è tratta da Sandel 2003, 12).

¹⁵² L'età di Alberte, non specificata apertamente, è comunque deducibile dal contesto. Bale sottolinea come in *Alberte og Jakob* venga posta l'attenzione sul tentativo, che si rivelerà comunque fallimentare, da parte di Alberte di adeguarsi e conformarsi a un ruolo femminile imposto dalla società. Questo processo avviene durante l'età di passaggio per eccellenza, ovvero durante gli anni dell'adolescenza: “Denne utviklingen [til kvinnerollen] blir sett i sammenheng med den normale overgangen fra å være barn til å bli voksen, kjønnsrollene i det samfunnet som blir skildret og

cauti e poco convinti, nel mondo degli adulti. Si tratta in entrambi i casi di due *Backfische*,¹⁵³ ovvero ragazze adolescenti che, secondo i dettami dell'epoca, si sarebbero potute realizzare completamente soltanto in un buon matrimonio, culmine di un inquadramento ben riuscito nell'ordine sociale.

3.4 Un movimento che scardina e contesta

Al rigido ordine delle strade della piccola cittadina borghese si contrappone nei due racconti lo spazio di ribellione dei percorsi alternativi, tanto importante da entrare nel titolo di entrambi. Una netta contrapposizione è presente anche in *Alberte og Jakob*:

Det konkrete og gjenkjennelige bylandskapet teksten framkaller, krysses med et mer skjult, fragmentert landskap som ligger nærmere barndommens landskap, og som i første rekke utløses i forbindelse med [hovedpersonens] vandringer. (Selboe 2003, 92)¹⁵⁴

Riferendosi ad Alberte – ma il suo discorso si può estendere alla “bambina che amava le strade” – Selboe afferma che proprio l'atto di vagare, ovvero di camminare disordinatamente e senza meta, lungo deviazioni, è elemento di raccordo tra la realtà esterna a quella interiore della protagonista “Det er vandringen som knytter steder sammen, som forbinder elementer i Albertes indre og ytre liv” (Selboe 2003, 93).¹⁵⁵ L'atto di vagare e quello di camminare a ritmo sostenuto, quasi in una corsa (*å springe* è il verbo che caratterizza le peregrinazioni di Alberte e dell'anonima protagonista di *Barnet som elsket veier*) si contrappongono alla staticità e alla

familiens oppdragelse av og i forhold til Alberte” (Bale 1989, 11). “Tale sviluppo [verso il ruolo di donna] viene visto in relazione al normale passaggio dall'infanzia all'adolescenza, ai ruoli dei diversi sessi nella società rappresentata e al modo in cui la famiglia si occupa della formazione di Alberte e si pone nei suoi confronti.”

¹⁵³ Per il termine *Backfisch*, prestito dal tedesco ormai desueto ma utilizzato all'epoca della Sandel per indicare una ragazza adolescente, cfr. Rees 2010, 29.

¹⁵⁴ “Il paesaggio concreto e riconoscibile che prende forma nel testo è attraversato da un paesaggio più nascosto, frammentato, il quale è molto prossimo al paesaggio dell'infanzia evocato principalmente dalle peregrinazioni della protagonista.”

¹⁵⁵ “È l'atto di vagare che unisce i luoghi, che mette in relazione gli elementi della vita interiore e concreta di Alberte.”

chiusura della realtà borghese e consolidata all'interno della quale si muovono altrimenti i personaggi di Cora Sandel.

3.5 Costrizione e libertà. Il duplice valore delle strade

Esistono, nella geografia letteraria di Cora Sandel, strade di ogni tipo, dalle valenze positive o negative, ma mai indifferenti. Per le protagoniste dei due brani qui analizzati le strade sono, nel bene o nel male, particolarmente significative: “Albertes utpregende trang til å vandre kan tolkes som et personlighetsuttrykk. Hun er på sin måte ‘Barnet som elsket veier’ – en vandrer som er mye tettere knyttet til transportetappene i livet enn til de stasjonære sonene. Hun er en diaspora-figur” (Andersen 2006, 48).¹⁵⁶ Con queste parole Andersen accosta Alberte alla protagonista senza nome del racconto, mettendo in luce la tematica portante del movimento che assurge a una valenza esistenziale tanto nella trilogia, quanto in *Elvegaten* e in *Barnet som elsket veier*.¹⁵⁷

¹⁵⁶ “Lo spiccato bisogno di Alberte di vagare si può interpretare come un’espressione della sua personalità. Anche lei è a modo suo ‘la bambina che amava le strade’ – una vagabonda che è molto più strettamente legata alle tappe di transizione che caratterizzano l’esistenza piuttosto che alle aree stanziali.”

¹⁵⁷ Tanto Gimnes (1982, 22) quanto Andersen (2006, 55) evidenziano per quanto riguarda il personaggio di Alberte il tratto distintivo dell’ambiguità, un carattere che tipicamente contraddistingue il soggetto adolescente (Winnicott 1991, 140). Alberte è una figura non collocabile in nessuna zona predefinita della società: “Alberte aldri føler seg hjemme eller kan identifisere seg med en bestemt sone eller en stabil, fastliggende verdi, men som har sitt selv knyttet til transportetappene, til en evig bevegelse mellom steder, identiteter” (Andersen 2006, 55). “Alberte non si sente mai a casa e non si identifica con nessuna zona precisa né con valori stabili, consolidati. Piuttosto il suo essere è legato alle tappe di passaggio, a un incessante movimento tra luoghi e identità.” In questa ambiguità risiede il potenziale creativo di Alberte e, al contempo ciò che la rende “pericolosa” per la società: “Alberte er en annen slags avvikerfigur, en enda større trussel for den sosiale orden; hun representerer nemlig ambivalensen. [...] Å befinne seg i transport er å være ambivalent, det er å ferdes ute ved eller utenfor grensene, eller midt imellom de trygge tilstander og de fast definerte verdier” (Andersen 2006, 55-56). “Alberte è un’altra figura di deviante, e un pericolo ancora più grande per l’ordine sociale, in quanto rappresenta l’ambivalenza. [...] Essere in moto significa essere ambivalente, muoversi lungo o fuori dai confini, tra situazioni sicure e valori rigidamente definiti.” Alberte rappresenta uno sviluppo possibile della storia della “bambina”, un soggetto che il mondo adulto non è riuscito a imprigionare. Lo scotto da pagare sarà la solitudine e l’isolamento, come, peraltro, è pronosticato dai ‘grandi’ alla protagonista del racconto: “Du skal takke til at noen vil være sammen med dig. [...] Du får det ikke lett [...]”. (Sandel 1973, 142) “Ringrazia il cielo che ci sia ancora qualcuno che ha voglia di stare con te. [...] Non avrai vita facile [...]” (Sandel 2003, 11).

Nei paragrafi seguenti si analizzano i luoghi dell'adolescenza nei due testi presi in esame attraverso concetti e teorie derivati dagli studi degli psicanalisti Erikson, Winnicott e Kristeva. Per gettare luce sul valore degli spazi attraversati, sarà utile nello specifico ricordare brevemente i concetti, già esposti nel primo capitolo, di crisi e struttura identitaria non integrata, aperta e adolescente e, per contro, di struttura rigida e chiusa, sviluppati nell'ambito dello studio psicanalitico dell'evoluzione identitaria. Di seguito verranno approfonditi alcuni aspetti particolarmente rilevanti in relazione ai testi qui presi in esame.

3.6 Strutture rigide e strutture aperte. Premessa teorica

Le tematiche evidenziate riguardano l'adolescenza nel suo complesso e interessano perciò l'intero arco di quest'età, dalla tarda fanciullezza agli esordi dell'età adulta. Pertanto sono comuni a tutti gli scritti considerati.¹⁵⁸ Come è stato illustrato nelle premesse teoriche, la destrutturazione e la non integrazione dei diversi elementi e delle tensioni a volte contrastanti che convivono nell'individuo e lo costituiscono, trovano, in condizioni normali, una certa stabilità in quel delicato equilibrio che è l'identità. L'adolescenza è un momento problematico per eccellenza e al contempo un periodo di potenziata creatività; è un'età caratterizzata da un dispiegarsi e scontrarsi di forze e tensioni, durante la quale hanno luogo una rivoluzione identitaria radicale e un successivo assestamento dei costrutti identitari che negli anni della crescita avevano trovato, fino a quel momento, un equilibrio in una struttura integrata apparentemente salda (Winnicott 1986, 28-29). Sia Winnicott che Erikson associano questo particolare momento dell'adolescenza a una struttura identitaria di crisi, vale a dire non definita e non integrata (Winnicott 1986, 28-29 e Erikson 1968, 74-90). La condizione di non integrazione dell'identità, corrispondente a un allentarsi della funzione unificatrice dell'io, è caratteristica, al contempo, anche dei momenti del

¹⁵⁸ Inoltre, come evidenziato in precedenza, l'adolescenza è di per sé un'età dai confini decisamente sfumati ("The changes of puberty take place at varying ages", Winnicott 1986, 163) e le cui problematiche, proprie di un periodo di crisi, possono ripresentarsi anche in momenti successivi, durante la vita adulta.

vivere creativo (Winnicott 1986, 29). Come già illustrato, le difese che tendono a preservare il soggetto dall'esperire una simile condizione di non integrazione sono espressione di un'organizzazione identitaria rigida, la quale, mentre da un lato permette al soggetto di non percepirsi come incoerente e intimamente lacerato, lo priva delle risorse necessarie per un vivere creativo (Winnicott 1986, 29). Nei testi qui analizzati strutture aperte si contrappongono a sistemi organizzati e rigidi, assumendo le forme di strade che aprono verso orizzonti ampi, e dove è possibile il movimento, sia reale che pensato. Per contro, le strade del piccolo universo cittadino diventano le maglie strette di un'organizzazione sociale rigida, costrittiva, che impedisce il libero dispiegarsi delle potenzialità dei soggetti che vi sono inquadrati.¹⁵⁹

La via maestra è espressione nei testi qui presi in esame dello *status quo*, della rigida struttura di una società omogenea in grado di dare spazio soltanto a voci conformi alla propria tradizione e ai propri dettami. Sin dall'inizio si rivela simbolo di un'oppressione esercitata sui cosiddetti elementi fragili. La "bambina" della novella lo è in doppia misura, in quanto femmina e non ancora adulta:

Hjemme i gaten i byen var det slemme gutene. [...] En dag kom en gutt av den sorten efter barnet, tok det hardt i armen, klemte til og sa: Vet du hvad du er? Hva? [...] Du er bare e pike. Gå hjem og brei over dig noe – Hårde som pisk slog ordene ned i barnet. Bare e pike – *Bare*. Fra det øyeblikket fikk det en tung byrde å bære, en av de tyngste, følelsen av å være noe ringere, være det fra naturens hånd og uhjelpelig. [...] Men veiene blev en enda større trøst enn før. På dem kunde selv 'bare e pike' kjenne sig lett, fri og trygg. (Sandel 1973, 144-145)¹⁶⁰

I 'divergenti', come *Alberte* nella trilogia e nel frammento *Elvegaten* e così come la bambina-adolescente del racconto *Barnet som elsket veier*, si muovono lungo percorsi diversi, per vie secondarie, su strade poco battute, siano esse sentieri di

¹⁵⁹ Per un'analisi che compari le strutture identitarie a quelle societarie rimando a Erikson 1974, 74-90.

¹⁶⁰ "Le strade di città erano il regno dei ragazzacci. [...] Un giorno uno di quei ragazzi la sorprese da dietro, le afferrò il braccio e disse stringendoglielo forte, 'Lo sai cosa sei tu? Eh? [...] Sei solo una femmina. Vattene a casa a nasconderti.'" [...] Brucianti come un colpo di frusta, quelle parole colpirono nel profondo la bambina. Solo una femmina. Da quel momento ebbe un pesante fardello da portare, uno dei più pesanti, il sentimento di essere inferiore, d'essere così, per natura e senza scampo. [...] Ma le strade divennero una consolazione ancora più grande di prima. Sulle strade anche 'solo una femmina' poteva sentirsi leggera, libera, sicura" (Sandel 2003, 16).

campagna oppure vie commerciali semi abbandonate e ormai fuori moda, come descritto rispettivamente in *Barnet som elsket veier* e *Elvegaten*. Questa strada, protagonista insieme ad Alberte del frammento, è presente anche nel primo volume della trilogia, dove si contrappone nettamente alle vie affollate dal traffico cittadino. Mentre la folla si riversa come un fiume in Fjordgaten, la principale strada commerciale, Elvegaten resta deserta, immersa nel buio, fatta eccezione per le luci fioche che provengono dalle stanze di un prete cattolico arrivato da un generico ‘sud’, elemento esotico ed estraneo nella cittadina luterana dell’estremo nord. L’atmosfera che pervade la via è inquietante e misteriosa, ma al contempo stimola l’immaginazione della protagonista. “Ellers ligger de gamle husene med sine brygger aldeles svarte og ruver unaturlig i mørket. Man ser tydelig at det spøker i dem, både i det ene og det andre” (Sandel 1986, 38).¹⁶¹

Proprio in questa via secondaria di negozi fuori moda, dimora di spettri e di sogni ormai dimenticati, pulsa un centro vivo, un nucleo segreto e creativo, protetto dall’oscurità stessa che avvolge la strada, e che ristagna nei suoi angoli, nelle sue botteghe e corti antiche, anche durante il giorno, come vedremo più avanti analizzando il motivo del neutro nel frammento *Elvegaten*. È interessante notare come questa strada sia collegata a un vecchio molo, Gamlekaien, anch’esso ormai in disuso e poco frequentato. Popolano saltuariamente la via soltanto alcuni personaggi bizzarri o insoliti, individui originali, commercianti russi con docili mogli al seguito o lapponi (Sandel 1973, 68). Il valore di spazio liminale è sottolineato dall’essenza ibrida di questo luogo, strada e molo, area a metà tra la terraferma e il mare (Sandel 1986, 38-41).

Vie secondarie e strade dismesse formano così una geografia alternativa, un paesaggio inframmezzato da zone d’ombra e delineato dal tratto inquieto e discontinuo di passi veloci lungo vie che aprono a molteplici possibilità: “Det er drømmerens, outsiderens og dagdriverens landskap som kommer til syne her og det

¹⁶¹ “Per il resto le altre case con i loro pontili sono di un nero assoluto e sembrano insolitamente grandi nell’oscurità. È chiaro che sono infestate da fantasmi, dalla prima all’ultima.”

er vandringen som forener den materielle verden og [hovedpersonens] bevissthetsverden” (Selboe 2003, 92).¹⁶²

A un simile contesto impalpabile e mutevole corrisponde un soggetto anch'esso fluido, non racchiuso in forme determinate, un'identità in fermento, un corpo in movimento, come ben evidente in *Barnet som elkset veier*.

3.7 Il corpo e l'identità: un sistema aperto – breve ritratto di una 'creatura viva'

Tiden gikk. Barnet sprang med lang, dinglende flette på veiene.
Blev det innhentet av voksne, het det: Du er for stor nå til å springe sånn. Snart får du lange skjørter, husk det. [...]
Enda fortere enn før sprang barnet. [...] Bena var blitt lange, det monnet, når de tok skrittene helt ut. Fletten slang, skjørtet som var blitt sidere, slang. Barnet tenkte: [...] Veiene fører meget lenger enn jeg visste, fører ut i verden, vekk fra dem allesammen. (Sandel 1973, 146)¹⁶³

Immagini in movimento: una lunga treccia al vento, il battito di piedi che in una corsa a perdifiato percuotono ritmicamente il suolo, gambe dinoccolate che avanzano svelte lungo stradicciole di campagna, su per colline dove l'aria viva solleva impaziente afferrandoli alle radici dei capelli i pensieri, affinché questi si alzino verso orizzonti sognati e vasti, lontano dal mondo pietrificato delle norme degli adulti, lontano dalla durezza di un'esistenza strutturata in vie maestre dove è lecito camminare soltanto a passi brevi e trattenuti, con piedi resi malfermi dalle costrizioni della società.¹⁶⁴ Sulle strade dalle mille possibilità sembra quasi che persino il corpo

¹⁶² “Si lascia così intravedere il paesaggio del sognatore, dell'emarginato e del perdigiorno ed è il vagabondare stesso a unire la realtà concreta al mondo interiore della protagonista.”

¹⁵⁶ “Il tempo passava. La bambina correva per le strade facendo rimbalzare la lunga treccia. / Se gli adulti la incontravano era tutto un: sei troppo grande ormai per correre così. Presto porterai le gonne lunghe, non dimenticarlo. [...] / La bambina correva ancora più forte di prima. Per trovarsi il più possibile fuori dalla portata delle mani e degli sguardi. Le gambe erano diventate lunghe, un vantaggio, quando si trattava di spingere il passo. La treccia ondeggiava e anche la gonna, che era stata allungata, ondeggiava. La bambina pensava: [...] le strade portano più lontano di quel che credevo, portano nel mondo, lontano da tutti loro” (Sandel 2003, 18).

¹⁶⁴ L'immagine di un mondo adulto come una realtà immobile, addirittura 'paralitica' è estremamente evidente in *Barnet som elsket veier*. “De voksne hadde det ikke noe videre. Visselig fikk de alt de

rifiuti una determinazione, che venga meno l'immagine uniforme di un sé assemblato ad arte per soddisfare le esigenze di una socializzazione imposta. Il soggetto vivo è invece rappresentato nel movimento di una treccia svolazzante e di lunghe gambe in corsa. Forma in divenire, il soggetto acquista vita e respiro in una dimensione aperta proprio in virtù del suo movimento. Tale moto è radice esistenziale della bambina-adolescente, carattere irriducibile che non può essere contenuto entro i confini statici di un corpo immobile, di quel *σῶμα* che nel linguaggio omerico designava l'organismo nel suo complesso, ma nell'accezione statica di membra morte di un cadavere.¹⁶⁵ E il corpo immobile rimanda nella sua fissità alla figura definita e conclusa che si può cogliere in uno specchio, così come sottolinea Foucault nella sua conferenza radiofonica del 7 dicembre 1966 *Le corps utopique (Il corpo utopico)*,

vilde [...], men de fikk lange skjørter eller bukser, og siden gikk de. Bare gikk. En måtte undres på om det ikke ved det, de kalte konfirmasjonen, blev noe iveien med bena deres. Det blev vel det, siden de gjemte dem og gikk. De kunde ikke springe lenger. [...] Kanskje var det forstanden det blev noe iveien med? Alt virkelig morsomt forsvant jo fra deres liv, og de lot det skje. Ingen av dem gjorde oprør. Tvertom, de blev viktige av den triste forandringen sin. [...] [De store pikene] gikk, satt og broderte, satt og skrev, satt og pratet, strikket, heklet. Gikk og satt, satt og gikk. Dumme var de, dumme. Side skjørter var farlige. Det gjaldt å passe sig, når den tid kom. Rømme muligens” (Sandel 1973, 144, corsivo originale). “Gli adulti non erano da invidiare, davvero. Certo, potevano avere tutto quello che desideravano [...], ma toccavano loro gonne e pantaloni lunghi, e inoltre camminavano. Camminavano e basta. C’era da chiedersi se, in occasione di quella che chiamavano Cresima, non capitasse qualcosa di grave alle loro gambe. Era probabile, visto che dal quel momento le coprivano e cominciavano a camminare. Non erano più capaci di correre. [...] Forse era nella loro mente che qualcosa non andava? Ogni vero divertimento spariva allora dalla loro vita, e loro lo lasciavano sparire. Non ce n’era uno che si ribellasse. Al contrario, sembravano orgogliosi di quella loro triste metamorfosi. [...] [Le ragazze grandi] camminavano composte, stavano sedute a ricamare, sedute a scrivere, sedute a chiacchierare, a lavorare a maglia, all’uncinetto. Camminavano e stavano sedute, stavano sedute e camminavano. Stupide, stupide che erano. Le gonne lunghe erano un pericolo. Bisognava prestare attenzione, quando veniva il momento. Forse darsela a gambe” (Sandel 2003, 13-14). Anche in *Alberte og Jakob* l’accento è posto sul benessere dato dal movimento fisico, specchio di quello mentale, e premessa di ogni libertà. “Hun går og går. Av de gleder som ikke kan tas fra en, er den å gå en av de største. Kjenne musklene arbeide, kjenne den sunne, gode varmen strømme omkring i en, mens klosshet og stivhet glir av en som en ham en lar falle, og kroppen oppstår som befridd, myk og ledig som efter god gymnastikk. Det er en tilflukt man henter nytt mot av, den eneste Alberte foreløpig råder over [...]” (Sandel 1984, 17). “Cammina e cammina. Tra le gioie di cui non si può venire privati, quella di camminare è una delle più grandi. Sentire i muscoli lavorare, percepire un calore sano, benefico circolare dentro di sé, mentre la sensazione di essere impacciati, rigidi scivola via come una pelle vecchia lasciata cadere; e il corpo rinasce, affrancato, sciolto e libero come dopo aver fatto ginnastica. È un rifugio dal quale si può prendere nuovamente coraggio, l’unico rifugio di cui Alberte al momento disponga.”

¹⁶⁵ In linea con tale concezione, le passioni e i moti interiori che animano l’uomo sono dispersi nelle sue membra, e da esse espressi. Così anche in *Barnet som elsket veier* l’identità, un’identità di crisi, adolescenziale, si riflette, piuttosto che nell’immagine unitaria e statica di un corpo nel suo complesso, nel moto di due gambe in corsa e di una treccia al vento. Come osservato da Snell, non è il corpo nel suo insieme a esprimere le emozioni, i sentimenti o i moti dell’anima, ma piuttosto le diverse parti del corpo (Cfr. Snell 2002, 19-47).

associando al termine $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$ proprio l'immagine fissa che fornisce all'infante un importante appiglio nel processo di individuazione e di formazione di un'identità propria.¹⁶⁶ Sappiamo però che nella transizione verso l'età adulta la percezione di sé viene messa in crisi e che proprio l'essere in crisi è caratteristica fondamentale dell'identità in fermento dell'adolescente (Erikson 1968, 128). Un corpo come quello descritto in *Barnet som elsket veier*, sempre sfuggente, è quindi immagine per eccellenza di un soggetto adolescente, di un'entità irrequieta alle prese con un'identità incerta. Quest'ultimo aspetto mi sembra ben esemplificato da un breve passaggio in cui la "bambina" gioca con un'amica, Letta, a indossare i vestiti dismessi dei parenti. Le due impersonano gli adulti, si prendono gioco di loro vestendo per un attimo i loro panni e scimmiottandone i gesti, quasi a esorcizzare il momento in cui anche loro dovranno indossare le vesti e i ruoli imposti dalla società. La "bambina" però è risoluta: è sul vagare libera per le strade che vuole costruire il suo futuro. "Kle seg ut i alt det, spankulere omkring i det, snuble i de lange skjørtene, herme de voksne [...] var nok morsomt en stund. Men noe å bygge sitt liv på var det ikke. Til det kunde en bare bruke veiene, stiene og haugene" (Sandel 1973, 143).¹⁶⁷ La stessa fuggevolezza e indeterminatezza dell'identità si trova in *Alberte og Jakob*, espressa dal riflesso poco nitido e confuso del viso della protagonista nella superficie scura e dorata di una scatola di lacca cinese:¹⁶⁸

Så er det esken av rød lakk fra China. En underlig verden er utskåret i lakken og befolker dens sider, personer, trær, hus med balkonger og med personer på balkongene, skyer, dyr, alt om hverandre i et gåtefullt mylder. Etsteds er det en praktfull og skrekkelig drake. Åpner en esken, er den av gull inni, en mørk, dyp gullglans som er deilig og uhyggelig. Den esken er et eventyr, et mystisk og uutgrunnet rike for seg selv. Alberte åpner den hver morgen og står og ser litt ned i dens gylne indre, hvor hennes eget ansikt skimtes på bunnen, svakt og sløret som gjennom fantastiske og kostbare forheng. Både esken fra China, hyrden, hyrdinnen [...] stammer fra bestepappas hjem. Et utydelig minne om en stor, lavloftet stue med

¹⁶⁶ Cfr. Foucault 2009, 18-19. Rimando a Winnicott 1991, 111-118 per un approfondimento del cosiddetto "stade du miroir", al culmine del quale il soggetto raggiunge una percezione di se stesso come di un'entità reale e unitaria.

¹⁶⁷ "Travestirsi con tutta quella roba, andare in giro per casa inciampando nelle gonne lunghe, scimmiottare gli adulti [...] poteva anche essere divertente per un po'. Di certo non qualcosa su cui basare la vita. Per quello si potevano usare solo le strade, i sentieri e le colline" (Sandel 2003, 13).

¹⁶⁸ Ricordo, a questo proposito, che la scatola di lacca è una di quelle drømmesoner, "zone oniriche" identificate da Andersen e da lui associate a un'attività immaginifico-creativa (Andersen 2006, 53).

mahognimøbler og gamle portretter og hvor lyset er grønt og svalt av havens løvkroner utenfor, ligger som en dempet glorie om dem. (Sandel 1986, 13)¹⁶⁹

All'immagine diffusa riflessa dalla superficie interna della scatola di lacca si contrappone la rigidità che caratterizza la figura di Alberte quando questa si trova immersa nel contesto sociale cittadino.

3.8 I luoghi del movimento impossibile

Una figura si sposta per le strade, desiderosa soltanto di non essere vista, di sparire agli occhi dei passanti. Movimenti contenuti descrivono il suo cammino, un opprimente senso di vergogna costringe i suoi passi e rende rigide le sue membra, quasi paralizzandole:

Hun har lett for å rødme, det er en av hennes ulykker, og hun er takknemlig for hver gang hun slipper ubemerket fra det. Det er mennesker hun rødmer for, alltid og fremdeles, bare fordi hun av en eller annen ufattelig grunn engang har gjort det. Er det utvei til det, går hun uforferdet hvilken som helst omvei for å unngå dem. Fort og stillferdig glir hun gjennom gaten, en skygge mellom de andre skyggene. Alberte gjør seg til enhver tid så liten hun bare kan, kryper sammen i klærne, som om det skulle hjelpe. Hendene holder hun krøket opp i ermene for kulden, og kraven har hun slått opp om ørene. Hun hilser med sitt lille, stive nikk og med blikket rett ut i luften [...]. Men da hun svinger opp Torvalmenningen, sitter stivheten fremdeles i henne og hindrer henne en stund i å røre hodet, enda her er det ikke et menneske. Utenom Fjordgaten er det ingen trafikk. Almenningen ligger øde [...] intet annet levende er

¹⁶⁹ “E poi c'è la scatola di lacca rossa proveniente dalla Cina. Un mondo meraviglioso è inciso nella lacca e ne popola le superfici, persone, alberi, case con balconi e altre persone sui balconi, nuvole, animali, tutto in una misteriosa confusione movimentata. In un punto c'è un drago sontuoso e terribile. Se la si apre, la scatola è d'oro all'interno, un luore dorato, scuro e profondo, incantevole e misterioso. Quella scatola è una fiaba, un regno enigmatico e imperscrutabile, un mondo a parte. Alberte la apre ogni mattina e resta a guardare per un po' la superficie dorata al suo interno. Sul fondo si intravede il suo viso, un'immagine debole e come offuscata da preziosi tendaggi di fantasia. Sia la scatola cinese, sia il pastore e la pastorella [in porcellana] provengono dalla casa del bisnonno. Li avvolge come in un'aureola soffusa di gloria il ricordo poco nitido di una grande stanza dal soffitto basso con mobili in mogano e antichi ritratti, dove la luce entra fresca e verde attraverso le chiome degli alberi del giardino.” Ellen Rees si sofferma sull'immagine di Alberte riflessa confusamente nella superficie lucida della scatola cinese e la interpreta come il simbolo della incapacità o della non volontà di Alberte di riconoscersi in un'identità stabile (Rees 2010, 51).

synlig enn slakter Schmitts raggete hund [...]. Alberte springer. (Sandel 1986, 14-15)¹⁷⁰

Un senso di cupa oppressione e di vergogna permea il brano citato, tratto dal primo capitolo di *Alberte og Jakob*, in un crescendo a fiato corto di angoscia. La sensazione di essere fragile sotto lo sguardo degli altri ed esposta al loro giudizio condiziona gli spostamenti di Alberte per le strade cittadine, costringendoli a un rituale di poche mosse sempre uguali. Traspare, anche soltanto dal breve brano citato, una sensazione di freddo e di rigidità, manifesta nella postura della giovane: il corpo è contratto, le mani strette nervosamente, la testa incassata tra le spalle. Alberte è un'ombra chiusa in se stessa, come reso evidente dal portamento rigido e dai movimenti trattenuti e costretti che compie, così come dallo sguardo fisso nel vuoto. La fissità e la sensazione di freddo, così come il fatto di non percepire più il battito del cuore (cfr. Sandel 1986, 14-15) richiamano immagini di staticità e morte, dissipate nel momento in cui, al sicuro dalla folla di occhi scrutatori di Fjordgaten, Alberte comincia finalmente a correre, allontanandosi dalla città. Il cuore riprende a farsi sentire, il sangue a pulsare nelle vene, irrorando le punte delle dita prima contratte, come in un risveglio dell'intero essere della giovane.

Alberte springer. Forbi brannvakter, forbi Per på Haugen, fra Nedrebyen opp i Øvrebyen, oppover, oppover, til hun når landeveien som oven om de siste husene fører innover i amtet. Hun stanser, snur seg og puster ut.

Hun gløder i ansiktet, og hjertet slår som en hammer. [...] Blodet ruller i varme støt gjennom kroppen, hun kjenner det dunke i håndflatene og i fingertoppene. [...] Hun er hjemme fra, hun er varm, hun er alene. Uvurderlige goder, alle muligheters begynnelse. Hver dag styrter hun bakkene opp i samme rasende tempo for å vinne dem. (Sandel 1986, 15)¹⁷¹

¹⁷⁰ “Arrossisce facilmente, è una delle sue sfortune, ed è grata ogni volta che riesce a non farlo notare. Ci sono persone davanti alle quali arrossisce soltanto perché è già accaduto in passato, per qualche incomprensibile motivo. Se vede una possibile via d'uscita, percorre senza timore qualsiasi deviazione per evitarle. Svelta e silenziosa scivola per le strade, un'ombra tra le altre ombre. Alberte cerca ogni volta di farsi più piccola che può, si ritrae nei vestiti, come se potesse servire a qualcosa. Le mani sono contratte nelle maniche per il freddo e il colletto è sollevato a coprire le orecchie. Saluta con un cenno breve, rigido, tenendo lo sguardo fisso nell'aria. Ma anche mentre risale Torvalmenningen la sensazione di rigidità la pervade ancora e per un attimo le impedisce di muovere la testa, sebbene lì non ci sia nessuno. Ad eccezione di Fjordgaten non c'è traffico. Il viale è deserto [...] non si vede nessun altro essere vivente all'infuori dell'ispido cane del macellaio Schmitt [...]. Alberte corre.”

¹⁷¹ “Alberte corre. Supera i vigili del fuoco, supera il negozio di *Per på Haugen*, corre dalla città bassa a quella alta, sempre su, su, fino a quando raggiunge la via di campagna che lasciandosi dietro le

Così alla rigidità che caratterizza il movimento della protagonista in città si contrappone la sua corsa libera, a perdifiato nella torbiera, in uno spazio indistinto e ambiguo che rispecchia realmente il suo essere adolescente.

In un certo senso, l'Alberte che scivola per le strade cittadine non è altro che un'ombra, un'identità irrigidita in una forma costretta, prigioniera di convenzioni e ruoli imposti. Ma il soggetto adolescente, quale è Alberte e quale è "la bambina" del racconto, non è, per sua natura, circoscrivibile in un'immagine fissa e chiusa. In termini psicologici un assetto identitario rigido assunto in età adolescenziale corrisponde a un'identità falsamente matura, adottata per costrizione o per necessità, oppure per compiacere a un ruolo imposto.¹⁷² Così alla rigidità che caratterizza il movimento della protagonista in città si contrappone la sua corsa libera, a perdifiato nella torbiera innevata, in uno spazio indistinto e ambiguo.¹⁷³

ultime case porta nelle terre distrettuali. Si ferma, si volta ed espira. È accalorata in volto e il cuore le batte come un martello. [...] Il sangue scorre in onde calde nel suo corpo, sente il battito risuonare nei palmi delle mani e nei polpastrelli. [...] È lontana da casa, è calda ed è sola. Beni inestimabili, l'inizio di ogni possibilità. Per farli suoi risale ogni giorno le alture correndo a perdifiato, allo stesso ritmo infuriato."

¹⁷² La falsa maturità rientra tra le forme di irrigidimento, fornendo al soggetto una sorta di identità sintetica e semplificata (Erikson 1974, 89) prima che il processo di crescita e di maturazione sia concluso e che l'individuo abbia sviluppato la propria reale identità. "What I am stating (dogmatically in order to be brief) is that the adolescent is immature. Immaturity is an essential element of health at adolescence. [...] Immaturity is a precious part of the adolescent scene. In this is contained the most exciting features of creative thought, new and fresh feeling, ideas for new living. [...] Advice to society could be: for the sake of adolescents, and of their immaturity, do not allow them to step up and attain a false maturity by handing over to them responsibility that is not yet theirs" (Winnicott 1991, 146). Senza entrare nel merito del romanzo, Alberte è un'adolescente che si oppone all'imposizione di un ruolo definito e prefissato che la società, a partire dal personaggio cupo e opprimente della madre, vuole imporle. Le strade affollate dal traffico cittadino e borghese rendono tuttavia concreta e visibile anche dall'esterno una tale maturazione posticcia, un simile irrigidimento in un ruolo solo apparentemente accettato, ma rigettato non appena Alberte si ritrova sola e non vista.

¹⁷³ Per un'interpretazione che mette in rilievo l'ambivalenza della torbiera invernale rimando a Andersen 2006, 55-56. Al senso di libertà e alla felicità che deriva dall'essere sfuggita alla costrizione che avverte in città si alterna in Alberte lo smarrimento che caratterizza il trovarsi in un luogo privo di punti di riferimento: "Innover Myrvoldene har ingen sneplog gått. Bare noen bondesleder har kjørt her tidlig i morges, og møysommelig merket opp hvor veien går, veien gjennom ødet ut mot ingenting [...]. Og en stor forlattelsefølelse, noe i retning av hva eneste overlevende efter en katastrof på havet kan tenkes å kjenne, isner Alberte, hjertet hennes trekker seg sammen til en liten hard og jamrende klump" (Sandel 1986, 16). "Sulle torbiere non è passato lo spazzaneve. Soltanto le slitte di alcuni contadini le hanno attraversate di prima mattinata e a fatica hanno tracciato il corso della strada, di una strada che passando per quella landa desolata non porta a nulla. [...] E un'intensa sensazione di essere abbandonata, qualcosa di simile a ciò che potrebbe provare l'unico sopravvissuto a una disgrazia in mare, raggela Alberte, il suo cuore si contrae in un piccolo grumo duro e dolente." Lo spazio di libertà delle Myrvoldene, ovvero delle torbiere, spaventa nel suo biancore senza direzione, assoluto.

I testi brevi di Cora Sandel analizzati nel presente elaborato si strutturano intorno a luoghi di questo secondo tipo.

3.9 I luoghi della creatività e del movimento

Nei due testi brevi i luoghi particolari che caratterizzano l'adolescenza si oppongono al mondo rigido e costrittivo degli adulti, contestandolo. Come già illustrato si tratta in entrambi i casi di strade, *Elvegaten* e le vie di campagna di *Barnet som elsket veier*. Intimamente connesse a tali luoghi sono le tematiche della libertà e del movimento, come sottolineato da Gimnes nel suo studio su *Barnet som elsket veier*:

Epitet [som elsket veier] er også det som skil barnet ut frå andre, samtidig som denne lysta og dette begjæret – å elske veier – knyter henne til så mange andre Sandel-heltar, og ikkje minst til den sentrale personen i forfattarskapen – Alberte. Både grunnførestellinga og den ovesførte betydninga i dette bildet er like viktige. Vegene som fysisk realitet, som rom for fysisk, kroppslig utfolding, er ein føresetnad for fridom, barnet si streifing langs stigar og vegar er motivert av det same behovet som driv Alberte gatelangs i Paris, og fører begge inn i ein eksistensiell konflikt der behovet for nærheit ofte må ofrast på fridomens altar. Sosialiseringsmotivet er det sentrale i novella. Motsetnaden i det fysiske rommet mellom sidevegar og stigar på den eine sida og hovudvegen på den andre, viser til sosialiseringskonflikten. Stigane representerer fridom, lykke, grenselause moglegheiter, fysisk utfolding og fantasiutfolding i form av historier; til hovudvegen blir det knytta støv, grus, keisamheit og mangel på kreativitet. Barnet si insistering på stigane er ein protest mot å bli *vaksen*, mot *konformitetspress* og seksisme, “Du er bare e pike”. (Gimnes 2005, 72)¹⁷⁴

Finalmente sola, come peraltro desidera, la giovane è presa dall'angoscia provocata dal non avere una meta precisa verso cui incamminarsi, né punti di riferimento. Anche nel paesaggio invernale però ritorna a dare conforto e forza ad Alberte l'immagine delle passeggiate estive, la stagione delle sue visite solitarie alle botteghe di *Elvegaten* e del vagabondare libero che caratterizza *Barnet som elsket veier*. “Hun åpner litt på døren til sin egen ønskeverden, bare litt – ikke vidt opp og bekymringsløst, som når en driver omkring om sommeren” (Sandel 1986, 17). “Socchiude appena la porta del suo mondo di sogno, solo un po' – non la spalanca con la spensieratezza di quando se ne va a zonzo d'estate.”

¹⁷⁴ “L'epiteto [che ama le strade] è anche ciò che distingue la bambina dagli altri, nello stesso momento in cui questo desiderio e questo bisogno – amare le strade – la avvicinano a molti altri eroi della Sandel, non da ultimo al personaggio centrale della sua produzione, Alberte. Sono ugualmente importanti tanto la tematica di fondo quanto il significato traslato racchiusi in questa immagine. La strada come realtà fisica, come spazio per uno sviluppo fisico, corporeo, è un presupposto di libertà; il vagabondare della bambina per vie e sentieri è motivato dallo stesso bisogno che spinge Alberte lungo le strade parigine, e conduce entrambe in un conflitto esistenziale in cui il desiderio di vicinanza deve spesso essere sacrificato sull'altare della libertà. La tematica del processo di socializzazione

Nel brano appena citato Gimnes mostra come al piano fisico e concreto corrisponda un immediato rimando a un livello traslato, interiore e psicologico. Così le strade, oltre che spazi reali, sono luoghi che rappresentano ora un conformarsi dell'individuo alle regole e ai modelli comportamentali vigenti, ora una sua ribellione a essi; la strada maestra e le trafficate vie del commercio cittadino si rivelano luoghi sterili, dove è possibile solo lo sviluppo previsto dalla società. I sentieri e le vie secondarie sono invece veri e propri luoghi creativi, fonti inesauribili di racconti alternativi.

Bak hver sving ventet ukjente muligheter, om en hadde gått veien aldri så ofte. En kunde finne på dem selv om ikke annet. [...] Barnets egen vei, pånytt tatt i besettelse sommer efter sommer. Her kom ingen springende efter en, her fikk en ferdes uten følge. [...] Her og på haugene var det historiene blev til, korte og lange. Tegnet de til ikke å holde hvad de lovet, sluttet en bare og begynte på en ny. (Sandel 1973, 141-142)¹⁷⁵

costituisce il nucleo centrale nella novella. Il contrasto nello spazio fisico tra strade secondarie e sentieri da un lato e la strada maestra dall'altro rimanda a un conflitto nel processo di socializzazione. I sentieri rappresentano libertà, felicità, possibilità infinite, un dispiegamento del corpo e della fantasia sotto forma di storie; alla strada principale sono associate polvere, ghiaia, monotonia e mancanza di creatività. Il trattarsi della bambina sui sentieri è una protesta contro il fatto di diventare *adulti*, contro la *pressione a uniformarsi* e il sessismo: "Sei solo una femmina". Rimando a Selboe 2003 per un'analisi accurata del motivo delle peregrinazioni nei romanzi dedicati ad Alberte; si tratta di un elemento tematico che attraversa i tre volumi del ciclo, unendo il mondo dell'infanzia di Alberte a quello degli anni della vita bohémienne a Parigi. Si delinea così uno stretto legame tra i paesaggi naturali in cui la protagonista adolescente di *Alberte og Jakob* trova fuga e rifugio, lontano dalla piccola città prigioniera dei propri codici, e le vie della grande metropoli in cui si riversa una massa anonima, senza volto. In entrambi i casi il soggetto è libero perché in qualche modo sottratto al giudizio della società, protetto da una sorta di invisibilità e anonimato. Il paesaggio naturale e i luoghi del nord della Norvegia si configurano così come una prefigurazione delle strade parigine, per le quali Alberte si muove come una figura senza volto (cfr. Bauman in Selboe 2003, 95), invisibile e, allo stesso tempo, vicina ai diseredati, ai diversi e ai non inquadrati che popolano il sottomondo parigino. Le strade e le vie della grande capitale francese sono molto diverse da quelle della piccola cittadina natia, e assicurano ad Alberte un desiderato anonimato laddove quelle della piccola città norvegese sono espressione del controllo della società sul singolo. Tanto le corse a perdifiato nelle torbiere norvegesi di *Alberte og Jakob*, quanto le passeggiate nelle vie di Parigi in *Alberte og friheten* (1931, *Alberte e la libertà*), sono espressione di libertà e fonte di possibilità molteplici, di alternative che possono schiudersi e fiorire soltanto lungo percorsi alternativi e divergenti.

¹⁷⁵ "Per quante volte uno poteva averla fatta, ogni curva nascondeva possibilità sconosciute. Si poteva inventarle da sé, se non altro. [...] Quella era la sua strada personale, di cui riprendeva possesso un'estate dopo l'altra. Qui non c'era pericolo di essere rincorsi, si poteva vagare senza scorta. [...] Le storie, sia brevi che lunghe, nascevano proprio qui, e sulle colline. Se vedevi che non avrebbero mantenuto le promesse, potevi semplicemente interromperle e cominciarne una nuova" (Sandel 2003, 9-12).

Le strade stesse, e con loro le colline ventose che aprono verso un orizzonte e su un mondo ben più ampi della realtà cittadina, si configurano così come altrettanti racconti, narrazioni sempre nuove e sempre in divenire.

I percorsi estivi, costellati di svolte e anse tanto capienti da ospitare infiniti mondi sognati, offrono scorci che tutto comprendono nello spazio di una corsa:

Smale, gamle veier med mange svinger og uten videre trafikk, der det kanskje hist og her lå et strå, tapt fra et høilass. Barnet blev lett som luft på dem, ble spenstig og fylt av lykke over å få røre seg fritt, være til. [...] Tidlig lærte barnet at det var best å være alene på veien. [...] Først da opplevde en veikantene, varme av sol og grønt, lubne og lodne av hundekjeks og marikåpe, altsammen rar og deilig verden for sig selv, der en ferdedes fritt, og alt var godt, ufarlig og slik en ønsket det. For det var alltid om sommeren. [...] Intet kom op mot sommerens veier. Bli sluppet ut på dem, uten kåpe, uten hatt, *bar*, det var livet slik det skulde være. Bare en ting tålte sammenligning, haugene på den store gården, dit en ofte var buden. Der var stiene kantet av lyng og krekling, førte op til utsikter over blå fjord og til en lett, aldrig hvilende bris, som kilte i hårrøttene. [...] Nederst under bakken fant en ville jordbær, høiere op blåbær, ikke så lite heller, og blokkebær. Øverst lå kreklingen utover i tuer som svære tepper. Ligge på maven ved en, proppe sig og samtidig finne på ting i tanken, med det kunde barnet tilbringe timer. Det eide en aldrig hvilende fantasi. (Sandel 1973, 141-142, corsivo originale)¹⁷⁶

I racconti scaturiscono in solitudine, nutriti dalla vista delle meraviglie in cui ci si può imbattere lungo le solitarie stradine estive, sui sentieri che portano fin sopra a colline dove soffia incessante il vento, in un moto continuo, vivo, che contrasta la staticità della strada maestra, con i suoi movimenti trattenuti e imposti: “Du er for stor nå til å springe sånn. Snart får du lange skjørter, husk det. En ung dame *går*, hun fører sig pent, tenker på, hvordan hun setter sine ben. Da kan hun ikke styrte avsted

¹⁷⁶ “Vecchie stradine strette, con molte curve e nessun altro in giro, forse qua e là qualche filo di fieno perduto da un carro. Su quelle strade [la bambina] diventava agile e lieve come l’aria, felice di potersi muovere liberamente, felice di essere al mondo. [...] Aveva imparato presto che era preferibile trovarsi soli sulle strade. [...] Solo allora si scoprivano angoli verdi e caldi di sole, grassi e lanuginosi di cerfoglio e alchemilla, un mondo a sé, strano e meraviglioso, dove ci si poteva perdere liberamente e dove tutto era bello, sicuro e proprio come uno desiderava. Perché era sempre d’estate. [...] Nulla poteva essere paragonato alle strade d’estate. Esser lasciati liberi, senza cappotto né cappello, *scoperti*, questo era la vita come dovrebbe essere. Solo una cosa reggeva il confronto: le colline della grande fattoria, dove si era invitati spesso. Là, sentieri costeggiati da erica ed empetro salivano a certe aperture sul fiordo blu e ad una brezza leggera e instancabile che faceva il solletico alle radici dei capelli. [...] Ai piedi della salita si potevano trovare fragole selvatiche, un po’ più su mirtilli neri, nemmeno tanto pochi, e rossi. Proprio in cima si estendevano larghi strati di empetro, simili a pesanti tappeti. Stare sdraiati sulla pancia accanto a un cespuglio a rimpinzarsi di bacche, seguendo il corso dei pensieri nella mente: era capace di passare ore in quel modo. Aveva un’immaginazione instancabile” (Sandel 2003, 9-11, corsivo originale).

som du gjør” (Sandel 1973, 146).¹⁷⁷ Tanto il vento sempre vivo che spira sulle colline, quanto la fantasia della ragazzina non possono “føre sig pent”, “comportarsi bene”, procedere a passo trattenuto. Entrambi sono “aldrig hvilende” (Sandel 1973, 142), “mai a riposo”, come dice l’autrice.

Camminare composta diventa così il simbolo della condanna che incombe impellente sul capo della giovane protagonista. Questa condanna, pronta a scoccare con il passaggio all’età adulta, altro non è che la necessità di crescere e di perdere, nel farlo, la propria libertà, la capacità di muoversi libera e scomposta, a piacimento, sulle vie solitarie di campagna e della propria esistenza. Ma la bambina non vuole rientrare nei ranghi, camminare, posare il proprio piede in un solco già tracciato, lungo un percorso deciso da altri, vivere in una storia che non è la sua, senza ribellarsi. Piuttosto, vuole decidere dove condurre i propri passi e, se necessario, cambiare rotta, quando il percorso non è più gradito o soddisfacente:

barnet tenkte: en dag snur jeg ikke, når de roper, venter ikke på noen. Den kan være nærmere enn de aner. [...] når det [barnet] stanset, så det seg [sic] om med nye øine, så ikke bare veikanter lenger, men horisonter, bak dem lå det en lengtet efter, vilde til, friheten. (Sandel 1973, 146)¹⁷⁸

3.10 Le strade di campagna – il panorama, figura del neutro

Nel loro aprirsi verso orizzonti liberi e infinite storie, le strade e i sentieri di campagna ospitano in sé una delle manifestazioni del neutro barthesiano, quella del panorama. Rifacendosi all’etimologia della parola greca, παν- ‘tutto’ e ὄραμα ‘vista’, dunque ‘vedere tutto’, l’intellettuale interpreta il panorama come figura del neutro, luogo di spazio e tempo contratti in un sol punto, attimo in cui un intero mondo altro

¹⁷⁷ “Sei troppo grande ormai per correre così. Presto porterai le gonne lunghe, non dimenticarlo. Una signorina cammina composta, pensa a come mette i piedi. Quindi non può andare all’impazzata come fai tu” (Sandel 2003, 18). La traduttrice ha scelto di rendere il norvegese “føre sig pent” con l’italiano “cammina composta”. L’accezione dell’espressione norvegese è tuttavia più ampia e potrebbe essere resa con “comportarsi bene”.

¹⁷⁸ “La bambina pensava: un bel giorno non mi giro, quando chiamano, non aspetto nessuno. Potrebbe succedere prima di quanto non sospettino. [...] Quando si fermava si guardava intorno con occhi nuovi, non vedeva più solo i lati della strada, ma gli orizzonti. Dietro c’era quello che desiderava e voleva raggiungere, c’era la libertà” (Sandel 2003, 18).

si svela nella pienezza del suo essere, in un momento di temporalità assoluta e condensata che si sottrae al comune fluire del tempo lineare (“the perfect pitch of vibrating time”, Barthes 2005, 134).

In effetti anche lo scorrere del tempo sulle strade defilate sembra essere diverso da quello della vita di ogni giorno, seguendo un andamento ciclico che si oppone al tempo lineare. Viene sottolineato infatti come sia sempre l'estate a far da cornice alle corse e alle storie inventate dalla protagonista. Mentre il tempo lineare obbliga a una crescita che comporta generalmente l'irrigidimento in una forma adulta, il tempo delle strade estive, uguale ogni anno, fornisce un momento di fuga e di rinnovamento in un agire creativo sempre attuale. Così è la rigogliosa stagione estiva a ospitare il fiorire delle narrazioni della protagonista, opponendosi al tedio della monotonia invernale che tutto uniforma in un colore indistinto che non nasconde sfumature sopite, ma soltanto l'infinita tristezza di giorni sempre uguali.

For det var altid om sommeren. [...] Barnets egen vei, pånytt tatt i besittelse sommer efter sommer. [...] På sommerens veier glemte en bedrøvelsen. [...] Det var det deilige, blev deiligere og deiligere eftersom barnet blev større. Det fikk en stadig heftigere trang til å holde på med historier i hodet. Ingensteds kom de slik av sig som langs to hjulspor med gress imellem. Eller oppe på haugen, hvor brisen strøk en i hårroten. Tiden gikk. (Sandel 1973, 141-142, 146)¹⁷⁹

Lo stesso accade in *Elvegaten*, dove è proprio l'estate la stagione in cui le meraviglie e le ricchezze nascoste nelle botteghe e negli angoli della strada fermentano sotto la facciata opaca e avvincono con maggior forza la protagonista, stimolandone la fantasia:

Det hender især om sommeren. Når solen en julidag steker ned mellem bryggene, så træverket oser av varme, potenseres luften dernede. Den får et plus av fluesurr og av stillestående, dirrende hete, som får en til å tenke på troper og negre. Tjære og trosser

¹⁷⁹ “Perché era sempre d'estate. [...] Era la sua strada personale, di cui riprendeva possesso un'estate dopo l'altra. [...] Sulle strade dell'estate si potevano dimenticare i dispiaceri. [...] Era una cosa piacevole e diventava sempre più piacevole man mano che la bambina cresceva. Provava sempre più forte il bisogno di stare con le storie che andavano formandosi nella sua testa. E non c'era luogo in cui venivano fuori da sé come lungo le tracce delle ruote con l'erba in mezzo. Oppure sulla collina, dove il vento ti carezzava la radice dei capelli. Il tempo passava” (Sandel 2003, 11-12, 17-18).

gir i sig selv forestillinger om langfart. En slik dag går langfarten til Brasilien, til Afrika og Asia. (Sandel 1973, 67)¹⁸⁰

Elvegaten è quindi potenzialmente protesa verso orizzonti vasti, contenendo in sé il pensiero di luoghi fisicamente lontani, dall'altra parte del mondo, sognati ed evocati da Alberte in un giorno d'estate.

Barthes vede nel sogno una declinazione possibile del panorama: "dream is like a panorama of time → panorama: contraction of time down to its ereasure [...]. Transposition or exchange between time and space" (2005, 163-164). In termini psicoanalitici, sappiamo grazie anche agli studi di Winnicott (1990, 29), come sogno e creazione artistica siano affini. Infatti entrambi sono frutto di libera attività creativa ancora non strutturata in parola scritta. Secondo la formulazione elaborata da Julia Kristeva (1974, 17-101), il soggetto creativo è considerabile, nel suo agire, come un processo suddiviso in due fasi, una inconscia e l'altra consapevole. Laddove la seconda è visibile negli elementi concreti dell'elaborato artistico – come ad esempio le parole di un racconto o la composizione in un quadro – la prima è legata a un sentire preverbale, che precede la strutturazione dell'io. Secondo Kristeva, se ne possono rintracciare nelle opere degli scrittori i segni lasciati nel ritmo della narrazione, nel suo respiro. Come osserva Bale, che parte proprio dallo studio di Kristeva per sviluppare la sua analisi della trilogia di Alberte: "I motsetning til sporene etter prosessens bevisste side, har disse sporene ingen mening, men virker tvert imot til å oppløse kunstverkens mening" (Bale 1989, 14).¹⁸¹ L'elemento inconscio individuato da Bale sembra offrire così un contrappunto ironico, discontinuo e defilato, il quale lascia la sua impronta eversiva persino nell'opera d'arte finita, introducendovi l'inquietudine di un processo sempre aperto e in divenire e mettendo così in discussione la finitezza dell'opera stessa e dunque il suo irrigidimento in una forma conclusa nonché la sua conseguente iscrizione nel discorso ufficiale della tradizione. Nelle novelle prese in esame, sono proprio le

¹⁸⁰ "Avviene soprattutto d'estate. Quando un giorno di luglio il sole cuoce i pontili, tanto che le travi esalano un vapore caldo, l'aria laggiù diviene più intensa. È arricchita dal ronzio delle mosche e da un calore tremolante, immobile, che fa correre il pensiero ai tropici e ai negri. In un giorno come quello partono i bastimenti per il Brasile, l'Africa e l'Asia."

¹⁸¹ "Al contrario delle tracce lasciate dalla parte conscia del processo, queste tracce non hanno un significato, al contrario hanno la funzione di destabilizzare il significato dell'opera d'arte."

strade alternative alla via maestra a offrire spazio all'elemento inconscio, nel momento in cui si offrono come configurazione alternativa, fonte di narrazioni mai concluse, abbozzi sempre in divenire e sempre capaci di mutare, storie mai fissate o fossilizzate in un segno scritto e che si sottraggono alla linearità rappresentata dalla via maestra. Sono il terreno creativo da cui sorge ogni atto immaginifico, richiamando in un certo senso, nella loro natura avversa a ogni chiusura e determinazione, la parte inconsapevole del processo creativo.

Barnet var alt borte, var ute på veien, den gamle, gode veien med to svinger i S, med unge, tynne trær langsetter og gress mellom hjulsporene. Her var redningen nå som alltid, her sprang en sig ikke bare inn i fantasien, men også fri fra al skam, alt lumsk som var ute efter en. [...]

Følge veiene, aldrig bli det de kalte voksen, aldrig det de kalte gammel, to fornedrende tilstander, som gjorde folk dumme, stygge, kjedelige. Være som nå, lett som en fjær, aldrig trett, aldrig andpusten engang. Da gjaldt det å passe sig, ikke bare for side skjørter [...].

Og det løp videre, over tunet, rett op stiene til haugen, der den friske brisen var. (Sandel 1973, 149)¹⁸²

3.11 *The unmappable*. Luoghi atopici e generativi

In un certo senso i luoghi dell'adolescenza che compaiono nei due racconti analizzati ospitano dentro di sé un elemento inafferrabile d'irrequietudine creativa simile a quello che Hillis Miller, nel suo studio sulle topografie letterarie, chiama *the unmappable*, indicando con tale termine ciò che interrompe e rende discontinua la geografia altrimenti concreta e mappabile (Miller 1995, 8-9) . Benché infatti siano luoghi geograficamente collocabili e dunque concreti e identificabili, i sentieri e le vie secondarie contengono in sé un elemento di atopicità. Essi sono infatti, in

¹⁸² “La bambina era già lontana sulle strade, le care, vecchie strade con la curva a esse, con le file d'alberi giovani e sottili e l'erba tra le tracce delle ruote. Qui era la salvezza, ora come sempre, qui non si correva solo con la fantasia, ma anche per davvero, liberi da ogni vergogna, dalle insidie che ti minacciavano. [...] / Seguire le strade, non diventare mai quello che si definisce un adulto, un vecchio, due condizioni degradanti che rendono le persone stupide, brutte, noiose. Essere come ora, leggeri come piume, mai stanchi, neppure mai senza fiato. Bisognava tenersi in guardia, non solo dalle gonne lunghe [...]. / Si rimise a correre oltre il cortile, sul sentiero per la collina, dove il vento era leggero” (Sandel 2003, 22)

entrambi i racconti, intessuti di continui rimandi ad altri luoghi o forse, più esattamente, portano in sé in potenza ogni luogo. Questi luoghi della fantasia e del pensiero creativo, in quanto non fisicamente presenti, ma solo evocati o sognati, non sono concretamente mappabili all'interno della pur concreta realtà di Elvegaten.

Til visse tider av året, når fiskerne trækker øst til Østhavet eller sør til Lofoten, kan det ennu drønne av tunge ben i røiserter ut og ind av dører i Elvegaten – der kan ennu foran en helg være trafikk av lapper og landsfolk dernede. En og anden russeskipper i dobbeltnappet pjekker, med hår som en tykk og stri pelskalott og hans broget og gammeldags antrukne kone ydmykt i hælene på ham. [...]
Mellem stablene av klædesstykker står russebollene og tekoppene fra Arkangelsk. [...] Så er der den store boksen med te i, på hvis gyldne grunn en fornem kineser promenerer med parasol. [...]
Dev var en tid [...] i Elvegaten [...] da fruene dernede fik sine klær fra Paris, og da de solide kostbarheter av mange slags førtes hjem fra utlandet og skinnnet gjennom dunklet i de store stuer [...]. Et eneste, levende vidne om den tids damers kuldskjære forfinelse eksisterer ennu – det er fru Kamke. Når hun med års mellomrum forlater sine store, dystre rum og begravet i skinn lar sig kjøre gjennom byen [...], virker hun ældet, avsat dronning [...]. Hun skal ha været over den første ungdom, da hun kom hitop fra et fremmed land – Sydtyskland het det sig. Men et hårdnakket rykte [...] påstår at hun egentlig var av zigøinerblod og at unge kjøbmand, senere tysk konsul Kamke, fannt hende på et marked i Lübeck. Ihvertfald blev hun byens toneangivende, meget delige dame, om hvis charme og farlighed ennu frasagn går. (Sandel 1973, 68-69)¹⁸³

Nella fantasia di Aberte, Elvegaten è di volta in volta la Russia del capitano dagli stivali alti e il passo pesante e della sua docile moglie, è la città di Arcangelo, il cui

¹⁸³ “In certi periodi dell’anno, quando i pescatori si spostano a est verso il Mar Baltico o a sud verso le Lofoten, si può ancora sentire il rimbombo degli alti stivali russi, passi pesanti che entrano ed escono dalle porte di Elvegaten... Prima di qualche festività può esserci ancora un via vai di lapponi e di gente di provincia. Di quando in quando un comandante russo di piccola nave in un pesante giaccone a doppiopetto, i capelli fitti e ispidi come un cappello di pelo e una moglie umile alla calcagna, addobbata in foggia antiquata e variopinta. [...] / Tra le pile di vestiti si trovano coppe e tazze da tè provenienti da Arcangelo. [...] E poi c’è la grossa scatole del tè, sul cui fondo dorato passeggia un distinto cinese reggendo un ombrellino parasole. [...] / C’era un tempo in cui a Elvegaten le signore si facevano spedire i vestiti da Parigi e pietre preziose di ogni tipo venivano importate dall’estero e mandavano bagliori nel buio delle grandi stanze [...]. Un’unica persona ancora in vita è testimone della delicata sensibilità al freddo delle signore di quei tempi: la signora Kamke. Quando a intervalli di anni esce dalle sue grandi stanze scure e si lascia condurre in carrozza sprofondata tra le coperte di pelliccia [...], sembra un’anziana regina deposta [...]. Si dice che avesse ormai passato la prima giovinezza quando arrivò qui da una terra straniera – forse dal sud della Germania. Ma una diceria insistente vuole che sia in realtà di sangue zingaro e che un giovane commerciante, quello che poi sarebbe diventato il console tedesco Kamke, l’abbia trovata in un mercato a Lubeca. In ogni caso divenne la donna più bella della città, quella che dettava la moda e del cui pericoloso fascino si parla ancora.”

spirito rilascia un barlume fioco nelle dorature opache delle sue tazze da tè, da anni in vendita in un emporio impolverato. Elvegaten è la Cina raffinata dell'uomo col parasole della scatola da tè, è il mondo poco noto dei lapponi, quello più conosciuto della gente di provincia o, ancora, prefigura il Mar Baltico, le Lofoten, le mete dei pescatori itineranti. Contiene nelle sue corti all'apparenza tutte uguali gioielli arrivati da ogni angolo del mondo, vestiti portati da Parigi, pietre e stoffe preziose, tanto che, socchiudendo gli occhi, il loro bagliore appena intravisto nella penombra delle corti di Elvegaten può far comunque cogliere un riflesso dello sfarzo dei luoghi lontani da dove provengono. Non solo i pescatori e i commercianti di passaggio, persino gli abitanti di questa strada contribuiscono a destabilizzare la geografia di Elvegaten. La loro presenza è un continuo rimando ad altri luoghi, sempre vivi, come dicerie, come favole, come fantasia agli occhi di Alberte. Così, nella corte della vecchia signora Kamke ancora si intravede il suo paese natio, una terra straniera, forse una Germania essa stessa diffusa, imprecisa, che spazia dal sud alla nordica Lubeca. Gli occhi dell'anziana signora, neri e brucianti, testimoni di un sangue gitano, danno forse ragione alla diceria che la vuole trovata dal poi futuro sposo in un mercato a Lubeca. I luoghi si moltiplicano, Lubeca contiene un mercato e questo mercato contiene merci e persone provenienti da ogni dove... e tutto, a sua volta, è presente in Elvegaten. Alberte vi si reca con la scusa di acquistare carrube o dolciumi, ma in realtà ad attrarla è il potenziale generativo, creativo di questa strada, dove la fantasia non è mai sazia: "Alberte benytter [tiden] til det, hun egentlig er kommet for – veire, snuse, suge i sig" (Sandel 1973, 69).¹⁸⁴ Così la giovane raccoglie gli ingredienti per inventare storie; Elvegaten le fornisce materiale e ispirazione, proprio come accade sulle strade e sulle colline di *Barnet som elsket veier*: "Her [på sommerens veier] og på haugene var det historiene blev til, korte og lange" (Sandel 1973, 143).¹⁸⁵

Come illustrato da Winnicott, i processi creativi sono possibili soltanto in una condizione di non integrazione, vale a dire di non organizzazione dell'identità in una struttura rigida (1986, 29). Elvegaten incarna una simile struttura plastica e

¹⁸⁴ "Alberte sfrutta quel tempo dedicandosi a ciò per cui è realmente venuta: annusare, sbirciare, assorbire dentro di sé."

¹⁸⁵ "Le storie, sia brevi che lunghe, nascevano proprio qui [sulle vie estive], e sulle colline" (Sandel 2003, 12).

plasmabile; infatti, benché di fatto sia una strada, si ritrovano in essa un'infinità di orizzonti spalancati verso altri mondi. Ogni odore che impregna le assi di legno che pavimentano la via, ogni merce esotica porta l'eco di una narrazione pronta a essere colta dall'orecchio interiore della protagonista. Sin dal primo istante, il lettore è immerso in un crogiolo creativo:

Elvegaten har sin egen lugt. Den står lagret inde i brygger og boder og slår langt ut i gaten, når dørene åpnes og lukkes. En lugt av fisk og næverolje – russelugt – med indslag av tran, tjære, taugverk, krydderier, renskind, kaffe og kanaster. En uforlignelig lugt, avlagret gjennom generationer, Elvegatens egen bouquet, som ikke kan eftergjøres.

Alberte liker denne lugten, endda den nærmest er vond og river i næsen. Den får hende til at tenke på fjerne land og lange reiser og paa tider, da en reise var et stort foretagende og noget av et mirakel. (Sandel 1973, 67)¹⁸⁶

Avviene qualcosa di simile sulle vie di *Barnet som elsket veier* dove a spalancare la fantasia sono le curve del percorso e gli orizzonti aperti in cima alle colline.

Il loro essere luoghi di creatività in cui si generano storie sempre nuove, riconduce questi spazi a quanto detto da Miller a proposito dell'*unmappable*:

In attempting to investigate my question I have found myself encountering in different ways within each topography the atypical. [...] [T]his is a place that is everywhere and nowhere [...]. Sooner or later, in a different way in each case, the effort of mapping is interrupted by an encounter with the unmappable. The topography and the toponymy in each case, hide an unplaceable place. It was the locus of an event that never "took place" as a phenomenal happening located in some identifiable spot and therefore open to knowledge. This strange event that took place without taking place cannot be object of cognition because it was a unique performative event. This strange locus is another name for the ground of things, the preoriginal ground of the ground something other to any activity of mapping. (Miller 1995 , 8)

All'aspetto fisico e immediato di luoghi concreti e tangibili – e dunque mappabili – si affianca dunque una dimensione altra, un'apertura su uno spazio creativo, come

¹⁸⁶ "Elvegaten ha un odore che è solo suo. Ristagna nei moli di legno e nelle botteghe e si diffonde per gran parte della strada, quando le porte vengono aperte e chiuse. Un odore di pesce e linfa di betulla – l'odore dei russi – con zaffate di olio di fegato di merluzzo, pece, cordami, spezie, pelli di renna, caffè e tabacco. Un odore unico, che si è depositato attraverso le generazioni, la fragranza propria di Elvegaten, che non può essere riprodotta. Ad Alberte piace questo odore, anche se è quasi cattivo e punge il naso. La fa pensare a terre lontane e a lunghi viaggi e a tempi in cui un viaggio era una grande impresa e quasi un miracolo."

suggerisce Miller con l'espressione "preoriginal ground of the ground", una sorta di pre-luogo in cui ogni altro luogo possibile riposa in potenza. Nei brani trattati, eventi "hanno luogo senza aver luogo", per parafrasare quanto detto da Miller. Si tratta delle storie e dei racconti che le due protagoniste inventano in tali spazi e che sono evocati dalla struttura stessa di tali particolarissimi ambienti.¹⁸⁷ Questi ultimi, essendo luoghi non conclusi, dalla natura aperta e dal carattere non definito, rispecchiano la struttura stessa dell'identità adolescenziale, come ben illustrato da Julia Kristeva nel suo *The Adolescent Novel* (2012). La psicoanalista bulgara considera il soggetto adolescente come naturale portatore di una struttura aperta, fluida e inafferrabile, la quale viene considerata di crisi se osservata dal punto di vista di una società stabile, regolata da norme idealmente immutabili (Kristeva 2012, 8-9).¹⁸⁸ L'adolescente, per Kristeva intimamente associato all'attività immaginifica, con il suo essere in subbuglio, destrutturato e contraddittorio, può introdurre nel discorso 'costituito' elementi innovatori – parole vive e nuove – attinti dal substrato inconscio; questo, normalmente, è ridotto al silenzio, filtrato o uniformato a un discorso vigente dalle difese che l'io adulto mette in atto ai fini di garantire al soggetto una relativa stabilità. Questa peculiarità dell'individuo adolescente è ampiamente illustrata da Kristeva, la quale vede nella struttura di crisi la fonte prima di un atto creativo linguistico che non si riduca a riprodurre cliché mille volte sperimentati. Le vie e le strade del movimento libero sono immagine fisica e concreta di questa possibilità di narrare racconti nuovi.

¹⁸⁷ Rees, nel suo studio su *Alberte*, individua simili luoghi generativi e inquieti nei paesaggi naturali del grande nord rappresentati in *Alberte og Jakob* (Rees 2010, 44, 50-74).

¹⁸⁸ Come sottolineato nell'introduzione teorica, l'elemento di crisi e di ribellione nell'età adolescenziale è non solo fatto naturale, ma sinonimo di sano sviluppo (cfr. Winnicott 1991, 146).

3.12 Il luogo creativo come eterotopia del gioco

Benché i luoghi narrati abbiano in sé, come illustrato, un elemento di atopicità, essi sono altresì tutti spazi concreti.¹⁸⁹ Il loro essere nettamente contrapposti ad altri luoghi, il carattere di contestazione e di opposizione al paesaggio gerarchico e rigido dell'ordine sociale borghese che li contraddistingue, fa di essi particolari porzioni eterotopiche inserite nello spazio del quotidiano.¹⁹⁰

La contrapposizione è evidente tanto in *Barnet som elsket veier*, dove le strade estive e di campagna si oppongono a quelle invernali e alla strada maestra, tanto nell'*Elvegaten* del frammento, la quale è una sorta di doppio ormai in disuso della più frequentata, nuova via commerciale Fjordgaten.¹⁹¹

Ikke engang landsfolket kjøper ur eller hatter hos gamle Kamke mer – og bare gammelt folk og originaler kjøper kaffe der.

Ja, Gud vet, hvad der overhodet kjøpes, siden unge Klykken kom hjem og bygget det nye, moderne trankokeriet sør i Oset og ny kulkai et stykke længer ut, hvor dyppgående fartøier kan lægge til både ved ebbe og flo. Ingen ligger længer og venter på høivande for at komme op til Kamkekaien (Sandel 1973, 68)¹⁹²

Elvegaten è tecnicamente uno spazio ormai inutile: non è più snodo centrale dei commerci né del transito cittadino, e tutte le merci, ormai impolverate e fuori moda, che vi si trovano possono essere acquistate, in una versione più attuale e con ben più ampie possibilità di scelta, nei negozi ordinati e luminosi di Fjordgaten. Nella nuova

¹⁸⁹ “Je crois qu’il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu’on peut situer sur une carte” (Foucault 2009, 23). “Credo che ci siano – e questo in ogni società – delle utopie che hanno un luogo preciso e reale, un luogo che si può localizzare su una carta” (Foucault 2006, 11).

¹⁹⁰ Andersen nel suo studio del 2006 utilizza il termine “eterotopico” in riferimento ai luoghi che, in *Alberte og Jakob*, si contrappongono alla città e all’ambiente familiare (cfr. 2006, 47). Tuttavia non esplicita in che senso essi lo siano e, in altri punti, definisce sempre le stesse porzioni di spazio come “zone utopiche” (2006, 53).

¹⁹¹ Fjordgaten è la strada nominata in precedenza, emblema dell’ordine cittadino, quella lungo la quale la protagonista di *Alberte og Jakob* si sente rigida e impacciata, piena di vergogna davanti al giudizio degli altri.

¹⁹² “Nemmeno i provinciali comprano più orologi o cappelli dal vecchio Kamke... e solo gli anziani e gli originali acquistano il caffè da lui. Già, Dio solo sa cosa ormai si vende ancora lì, da quando il giovane Klykken è tornato e ha messo su a sud, a Oset, la nuova distilleria di olio di fegato di merluzzo e ha fatto costruire un nuovo molo più lungo per il carbone, dove le navi con gli scafi più profondi possono attraccare sia con la bassa che con l’alta marea. Nessuno resta più ad aspettare che la marea sia alta per raggiungere il molo di Kamke...”

via commerciale gli oggetti non sono sprofondata nel buio caotico e polveroso di botteghe dalla foggia antiquata, ma si offrono alla vendita ben disposti in vetrine illuminate. Al contrario degli oggetti di Elvegaten, i quali racchiudono ognuno un proprio mondo, le merci di Fjordgaten non nascondono però nessun segreto, non hanno storie da raccontare (Sandel 1973, 68-69). Elvegaten è ormai inattuale, superflua come, dal punto di vista pratico, possono esserlo anche i sogni e la fantasia. L' 'inutilità' di Elvegaten ricorda da vicino il giudizio sbrigativo che in *Barnet som elsket veier* gli adulti danno delle cose belle e dei divertimenti che allietano la vita, primi tra tutti i racconti e le storie inventate dalla "bambina" sulle strade solitarie: "Kanskje var det 'galt', var av denslags om hvilket de sa at det burdes 'plukkes ut av en'? [...] Noen 'nyttige ting' var det ihvertfall ikke. De snakket alltid om nødvendighet av å gjøre 'nyttig ting'" (Sandel 1973, 143).¹⁹³

Per quanto riguarda *Barnet som elsket veier*, la contrapposizione che rende evidente la diversa natura delle strade amate dalla protagonista rispetto a quelle su cui si sente oppressa e infelice, è chiara sin dalle primissime righe:

Især elsket det veier med et ensomt spor efter hest i midt [...], smale gamle veier med mange svinger og uten videre trafikk. [...] På hovedveien gikk det og slepte bena efter sig i støv og grus. Støv og grus var av livets onde ting. En blev trett, varm, tung, lengtet efter å bli tatt på armen og båret. Så lå plutselig den smale, gamle veien der, og barnet satte på sprang, hoppet høit av fryd. (Sandel 1973, 141)¹⁹⁴

La contrapposizione non si ferma a questo semplice opporsi iniziale tra le strade maestre a quelle delle corse libere e delle camminate senza meta, le strade ovvero della fantasia e dell'attività creativa che, in Cora Sandel, è sempre strettamente connessa alla libertà di movimento; la strada estiva contiene in un certo senso già gli orizzonti verso cui apre, i mondi lontani al di là di un mare prefigurato dal blu del

¹⁹³ "Forse era un errore, una di quelle cose che secondo loro bisognava 'sradicare'. [...] Di sicuro non era niente 'di utile'. Gli adulti parlavano in continuazione della necessità di fare cose 'utili'" (Sandel 2003, 12-13).

¹⁹⁴ "Soprattutto amava le strade con la traccia solitaria di un cavallo nel mezzo [...], vecchie stradine strette, con molte curve e nessun altro in giro [...]. Sulle vie principali camminava trascinando i piedi in mezzo alla polvere e alla ghiaia. Ghiaia e polvere sono tra le cose brutte della vita. Si diventa subito stanchi e accaldati, pesanti, con tanta voglia di essere presi e portati in braccio. Poi all'improvviso comparivano le vecchie stradine, e lì cominciava ad andare di corsa, facendo dei gran salti per la gioia" (Sandel 2003, 9).

fiordo; abbraccia, in breve, tutte le realtà immaginabili con la fantasia e presenti nell'atto creativo che contraddistingue la nascita di ogni storia e racconto: "Bak hver sving ventet ukjente muligheter [...]. En kunde finne på dem selv om ikke annet. [...] Veiene fører [...] ut i verden [...]. Bak dem lå det en legtet efter, vilde til, friheten" (Sandel 1973, 141, 146).¹⁹⁵

Similmente a queste strade di campagna, Elvegaten, la vecchia via in declino dove ancora, sotto la polvere, riluce il bagliore prezioso di splendori passati, è anch'essa intessuta di rimandi ad altre realtà che Alberte evoca in un gioco creativo simile a quello della bambina-adolescente di *Barnet som elsket veier*. In entrambi i casi si tratta di spazi di gioco, quest'ultimo inteso nel senso che Winnicott propone in relazione all'attività ludica, individuando in essa la matrice di ogni vero fenomeno creativo grazie al quale il soggetto soddisfa il suo bisogno e la sua capacità di far propria la realtà che lo circonda, apportandovi una lettura soggettiva pur nel contesto oggettivo in cui si trova: "Creativity is inherent in playing and perhaps not to be found elsewhere" (Winnicott 1990, 64). Winnicott pone alla base della sua teoria sul gioco la coincidenza tra quest'ultimo e l'esperienza culturale, ovvero ogni elaborazione creativa della realtà che permette al singolo di sentirsi vivo, di sentirsi se stesso (Winnicott 1990, 44).¹⁹⁶ Proprio sulle stradicciole secondarie e in Elvegaten le due protagoniste sono libere di vivere creativamente e di essere se stesse, al di là di ogni costrizione. Gli spazi incontrati nei due testi sono di fatto luoghi di gioco, dove il vivere soggettivo rende unici i luoghi incontrati e attraversati dalle protagoniste.¹⁹⁷ È interessante notare come Foucault nel suo discorso sugli spazi eterotopici individui proprio nei luoghi del gioco le prime, universali eterotopie:

On ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier.
On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones

¹⁹⁵ "Ogni curva nascondeva possibilità sconosciute. Si poteva inventarle da sé, se non altro. [...] Le strade portano [...] nel mondo [...]. Dietro c'era quello che desiderava e voleva raggiungere, c'era la libertà" (Sandel 2003, 9,18).

¹⁹⁶ "In creative living you or I find that everything we do strengthens the feeling that we are alive, that we are ourselves" (Winnicott 1990, 43).

¹⁹⁷ Winnicott individua nel gioco la base di tutte le esperienze culturali, termine con cui designa le attività creative dell'uomo: "Cultural experience starts as a play, and leads on to the whole area of man's inheritance, including the arts, the myths of history, the slow march of philosophical thought and the mysteries of mathematics, and of group management and of religion" (Winnicott 1990, 36).

claire et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses. Il y a les régions de passage, les rues [...]. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont *absolument* différents: des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces. Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier, ou mieux encore la tente d'Indiens dressée au milieu du grenier, ou encore, c'est – le jeudi après-midi – le grand lit des parents. C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures; et puis ce grand lit, c'est aussi le ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts; c'est la forêt, puisqu'on s'y cache; c'est la nuit, puisqu'on y devient fantôme entre les draps. (Foucault 2009, 249, corsivo originale)¹⁹⁸

Giocare, e dunque il vive creativo in ogni sua forma, è un'attività che, come ben illustrato da Winnicott, si realizza nello spazio.¹⁹⁹

E, come dichiarato da Foucault stesso nel brano appena citato, gli spazi del gioco, inteso allora nel significato più ampio del termine, sono aree eterotopiche. Non solo, come mostrato, contengono in sé luoghi diversi che, normalmente, sarebbero inconciliabili, ma si oppongono agli spazi della società ordinata e prestabilita, contestandola:²⁰⁰ “Elles [Les hétérotopies] sont la contestation de tous les autres espaces [...]” (Foucault 2009, 33-34).²⁰¹ Le strade e i luoghi attraversati nella presente analisi si oppongono e contestano l'intero mondo adulto e, nel farlo, rispondono a un altro carattere eterotopico: “Des hétérotopies sont liées [...] au

¹⁹⁸ “Non si vive, non si muore, non si ama nel rettangolo di un foglio di carta. Si vive, si muore, si ama in uno spazio quadrettato, ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie. Dislivelli, scalini, avvallamenti e gibbosità, con alcune regioni dure e altre friabili, penetrabili, porose. Ci sono le regioni di passaggio, le strade [...]. Ora, fra tutti questi luoghi che si distinguono gli uni dagli altri, ce ne sono alcuni che sono in qualche modo *assolutamente* differenti; luoghi che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi. I bambini conoscono benissimo questi contro-spazi, queste utopie localizzate. L'angolo remoto del giardino, la soffitta o, meglio ancora, la tenda degli indiani montata al centro della soffitta, e infine – il giovedì pomeriggio – il grande letto dei genitori. È in quel letto che si scopre l'oceano, perché tra le sue coperte si può nuotare; ma quel letto è anche il cielo, perché sulle sue molle si può saltare; è il bosco perché ci si può nascondere; è la notte, perché fra le sue lenzuola si diventa fantasmi [...]” (Foucault 2006, 12).

¹⁹⁹ “The essential feature of my communication is this, that playing is an experience, always a creative experience, and it is an experience in the space-time continuum, a basic form of living” (Winnicott 1991, 50).

²⁰⁰ Rimando a Foucault 2009, 28-29 circa l'aspetto della giustapposizione all'interno del luogo eterotopico di diversi spazi normalmente inconciliabili.

²⁰¹ “Esse [le eterotopie] sono la contestazione di tutti gli altri spazi” (Foucault 2006, 25).

passage, à la transformation, au labeur d'une régénération" (Foucault 2009, 31).²⁰² Caratteristica principale dei luoghi descritti è, come mostrato, il loro opporsi alle rigide forme di una realtà immobile, offrendo ad essa l'alternativa della propria costante mutevolezza; infatti, tanto le strade di campagna quanto Elvegaten si rinnovano in ogni momento, a seconda delle storie sempre diverse che in esse prendono vita.

3.13 Il neutro in *Elvegaten* – colori vivi sotto la superficie grigia

Per concludere vorrei soffermarmi brevemente su una figura del neutro barthesiano in *Elvegaten*. In *Barnet som elsket veier* abbiamo incontrato il neutro, questo nucleo di alterità creativa, nella figura del panorama che si rivela nelle storie, veri e propri sogni a occhi aperti, che la "bambina" inventa lungo le vie, storie che deviano dal percorso monotono tracciato dalla strada maestra. Elvegaten custodisce la propria inquietudine creativa in un'oscurità variopinta il cui splendore, sopito sotto a una patina grigia e polverosa, è pronto a rivelarsi in lampi e bagliori allo sguardo attento di Alberte,

Analizzando i luoghi in *Alberte og Jakob*, Rees si sofferma brevemente su Elvegaten, analizzando ciò che viene detto di questa strada nel romanzo e prendendo anche in considerazione, molto velocemente, il frammento espunto e qui trattato. La studiosa, che esprime il suo scetticismo circa la scelta operata dall'editore di omettere il frammento, inserisce *Elvegaten* tra i luoghi dell'*Unheimlichkeit* e della creatività attraversati nel suo studio. Non intendo addentrarmi qui sull'interpretazione che Rees dà del concetto di *Unheimlichkeit*, ricollegandola all'*uncanny* della tradizione gotica anglosassone e scoprendo nella trilogia di Alberte lo stesso senso di perturbante.²⁰³

²⁰² "Altre eterotopie [...] sono legate al passaggio, alla trasformazione, alla fatica di una rigenerazione" (Foucault 2006, 22).

²⁰³ I pareri circa l'eliminazione del frammento sono diversi, come ben mostrato da Rees: "The wisdom of the decision to remove the passage has been the subject of some speculation. Steinar Gimnes states that Grieg [the editor] made the right decision. Nina Evensen discusses the passage, arguing that it should have been included, although she perhaps surprisingly does not reinsert the passage in the 2002

Ciò che invece mi preme sottolineare è che Rees, nell'indagare la presenza del carattere perturbante negli ambienti analizzati, scopre contemporaneamente in essi un nucleo creativo e generativo.²⁰⁴ Questi luoghi inquieti e destabilizzanti sono al contempo le aree che affascinano e ispirano il soggetto che le attraversa (cfr. Rees 2010, 60-69); tra di esse vi è anche Elvegaten. Questa strada, che raccoglie in sé infiniti racconti, la matrice di ogni possibile storia, è non a caso un luogo liminale, una via di case sull'acqua che sbocca in un molo, punto allo stesso tempo di unione e separazione tra la terra e il mare.²⁰⁵ Nel suo studio Rees mette in evidenza un aspetto importante di questo luogo solitario di botteghe dismesse, relitto sopravvissuto a un passato che sbiadisce.²⁰⁶ Elvegaten è presentato dalla studiosa come luogo generativo, “a generative locus” (2010, 73), nel quale si avvertono i primi germi della futura attività artistica della protagonista: “The description is related both directly and self-reflectively to Alberte’s role as a developing author” (Rees 2010, 73). Una riflessione metaletteraria percorre infatti il frammento come un motivo sotterraneo, nascosto, alla stregua delle merci esotiche e affascinanti che rilucono debolmente sotto la polvere delle botteghe di Elvegaten, nei suoi angoli in penombra, e rivela, per accenni, le fonti stesse dei processi creativi.

Elvegaten er en roman, spændende og fængslende fra ende til anden, med et litt dunkelt kapitel hist og her. Av stumper av samtaler, hun har opfanget, av rygter og formodninger, av små indtrykk og små oplevelser, samlet gjennom alle år siden barndommen har Alberte satt den sammen. Men færdig er den ikke, og det hænder at Alberte gripes av lyst til at gi sig ikast med den endda engang, utdype og fullstendiggjøre den om mulig. Så går hun en sommerdag og kjøper for femogtyve øre i johannesbrød hos Kamke. (Sandel 1973, 71-72)²⁰⁷

revised and corrected edition of the Alberte trilogy. [...] My own position is that the scene should not have been removed” (Rees 2010, 73). Per un'interpretazione di *Elvegaten* vd. Rees 2010, 72-74.

²⁰⁴ Rimando all'analisi che Rees fa delle *myrvoldene*, delle torbiere innestate, per un approfondimento sul duplice aspetto di *Unheimlichkeit* e creatività (2010, 66-69). A tale riguardo rimando anche a Andersen 2006, 56.

²⁰⁵ A proposito del molo come luogo liminale, rimando a Rees 201, 62.

²⁰⁶ “Elvegaten går under – men langsomt” (Sandel 1973, 68). “Elvegaten tramonta, ma con lentezza.”

²⁰⁷ “Elvegaten è un romanzo, avvincente e accattivante da un capo all'altro, inframmezzato qua e là da capitoli bui. Alberte l'ha composto con spezzoni di discorsi che ha ascoltato, dicerie e supposizioni, piccole impressioni e avvenimenti raccolti negli anni sin dall'infanzia. Non è ancora terminato però e a volte Alberte è presa dalla voglia di confrontarsi con esso ancora una volta, di approfondirlo e completarlo, se è possibile. E così un giorno d'estate va a comprarsi 25 øre di carrube da Kamke.”

Il nocciolo inquieto di creatività si rivela in Elvegaten in tonalità preziose e sfuggenti, palpitanti sotto gli spessi strati di polvere delle botteghe della via. Sono l'opposto dei colori squillanti, netti e senza anima di Fjordgaten:

Der er så mørkt borti hyldene hos gamle Kamke. Og frem fra mørket gløder en farvepragt uten make. Oppe i Fjordgaten har de også ildrøtt, brandgult og høiblått klæde av det, lappene bruker. Men i dagslyset fra de store vinduer deroppe, ser det bare kulørt og simpelt ut.

Hernede i Kamkes hylder får det en rigdom og tyngde som gjør en rent underlig tilmote. Ord som purpur, sindal og gyldenstykke toner frem for Albertes indre øre, der hun henger over disken med hånd under kind – langt fra at ane, at glød av gull og farve gjennom dunkel er et gammelt og godt middel til at fange og fortrylle mennerskers sind. (Sandel 1973, 69)²⁰⁸

Il bagliore delle merci accatastate suggerisce storie segrete, stimolanti perché solo abbozzate in un'eterna condizione di inizio e sempre in grado di essere colte e sviluppate in molteplici direzioni.

Lo stesso buio che riempie gli scaffali della bottega di Kamke caratterizza l'intera via. Soltanto bagliori discontinui, il chiarore fioco di una luce che a sprazzi illumina debolmente l'ombra, inframmezzano la penombra eterna di Elvegaten:

Gjennem ruten i døren ser man Kamkegården tvers over gaten, mellem Badendückgården og Klykkengården. De er alle likedan med høie trapper og indgangsdør i empire og svære røst med arker. [...] Klykkengårdens mystik er ikke ugjennemtrængelig. Derimod tættner mysteriet i Badendückgården, som beboes av den katolske prest, en stille, tilknapet sydlænding, som ikke omgås nogen – og det blir til mørke, til natt i Kamkegården, hvor gamle fru Kamke ennu lever, ennu vites at leve bak de altid nedrullede gardiner. [...]

Hun er nær de nitti nu. Hendes ansigt er bittelitet og gulhvitt og tørt som pergament. Men i de dype huler under panden brænder et par øine, som trosser tiden – store, sorte eventyrøine, som ulmer som glød i aske. (Sandel 1973, 68-69)²⁰⁹

²⁰⁸ “È così buio tra gli scaffali del vecchio Kamke. E attraverso l'oscurità riluce uno sfarzo di colori senza pari. Anche su in Fjordegaten hanno vestiti rosso fiamma, arancione e azzurro intenso come quello che usano i lapponi. Ma lì, sotto la luce del sole che entra dalle grandi vetrine, hanno solo un aspetto colorato e banale. / Quaggiù sugli scaffali di Kamke acquisiscono una ricchezza pesante che fa sentire strani. Parole come porpora, sandalo e tessuti damascati risuonano all'orecchio interiore di Alberte, mentre aspetta al bancone con la mano sotto il mento; è ben lontana dall'immaginare che il rilucere di oro e di colori nel buio è un vecchio, efficace stratagemma per catturare e stregare l'animo degli uomini.”

²⁰⁹ “Attraverso i vetri della porta si vede il cortile dei Kamke dall'altra parte della strada, tra quella di Badendück e quella dei Klykken. Sono tutte simili, con alte scale elicoidali e imponenti architravi con archi. Il mistero che avvolge la corte dei Klykken non è impenetrabile, ma si infittisce in quella di Badendück, dove vive il prete cattolico, un uomo del sud, silenzioso e chiuso, che non frequenta

Benché la passeggiata di Alberte in Elvegaten avvenga di giorno, le corti della via sono immerse in un mistero che le avvolge come una sorte di crepuscolo. Personaggi che sembrano usciti da una favola, come la vecchia signora Kamke o il prete cattolico nella sua dimora dalle luci fioche, o ancora il sogno di gemme e ori nascosti dietro le tende sempre abbassate delle case di Elvegaten, gettano una luce trasognata e fiabesca in questa via oscura. È netta la contrapposizione tra i guizzi che si accendono nel buio confuso della bottega di Kamke o tra le ombre della via e, dall'altra parte, i colori squillanti e definiti delle vetrine assolate, dove tutto è esposto e tutto può essere compreso senza ulteriore sforzo. Le merci nella nuova via commerciale mostrano un'essenza che si riduce nell'apparenza stessa. Soffermandosi sulla tematica del colore nel corso delle sue lezioni sul neutro, Barthes ne individua una manifestazione proprio nel bagliore.

The Neutral is the shimmer: that whose aspect, perhaps whose meaning, is subtly modified according to the angle of the subject's gaze. [...] Unmarked color, "neutral", "indistinct" color [...]. Colors follow a semantic principle of organization (marked/unmarked). Thus we see that in the end the ultimate distinction [...] is that between distinction and indistinction, and this is what is at stake in the Neutral, the reason the Neutral is difficult, provocative, scandalous: because it implies a thought of the indistinct, the temptation of the ultimate (or of the ur) paradigm: that of distinct and indistinct. (Barthes 2005, 51)

E proprio l'indistinto si mostra in Elvegaten, via sospesa sul mare e tra realtà e favola. Vi sono custoditi gli inizi di mille storie, in un'indistinzione che rispecchia il carattere ambivalente dell'identità in fieri della protagonista; ogni estate Alberte presta orecchio a questi racconti in germe, li intreccia e segue le loro voci per brevi tratti. L'ombra che avvolge le merci e le corti di Elvegaten ha in sé qualcosa di grande e potente, l'inizio di ogni possibilità – come si è detto delle strade dell'estate di *Barnet som elsket veier* – ovvero il momento antecedente a qualsivoglia scelta definitiva, all'ingresso nel paradigma che informa la vita adulta.

nessuno – infine, diviene oscurità, notte, a Kamkegården, dove vive ancora la vecchia signora Kamke, dove si sa che vive ancora dietro le tende sempre abbassate. [...] È prossima ai novanta. Il suo volto è piccolo, pallido e giallastro, secco come pergamena. Ma nelle orbite profonde sotto la fronte bruciano degli occhi che sfidano il tempo, occhi grandi, neri, da favola, come tizzoni accesi.”

CAPITOLO 4: DOVE LA STRADA È VIVA, DOVE È POSSIBILE IL RITORNO.

I LUOGHI BUONI DELL' ADOLESCENZA IN *IS-SLOTTET* DI TARJEI VESAAS

“*vatnet* hadde sanneleg ikkje stansa”
(Vesaas 2004, 128, corsivo originale)²¹⁰

Prima di analizzare i luoghi buoni in *Is-slottet* (1963, *Il castello di ghiaccio*) di Tarjei Vesaas, mi soffermerò velocemente su un aspetto inerente il concetto stesso di luogo. Seguendo una distinzione introdotta dalla filosofia dei luoghi, lo spazio assume carattere di luogo nel momento in cui l'individuo entra in relazione con esso, attribuendogli particolari caratteristiche e valenze.

Citando Anniken Greve, studiosa di *stedsfilosofi* (filosofia degli spazi), si può dire che:

Et sted er en flekk eller et område på jorden, men ikke enhver flekk på jorden er et sted. Områder kommer til syne som steder ved at mennesker trer i forhold til omgivelsene, steder er en funksjon av denne måten å tre i forhold til omgivelsene på.
(Greve 1996, 21)²¹¹

Sono presenti, in questa breve citazione, i due elementi essenziali per l'esistenza del luogo: lo spazio e l'uomo che con questo si relaziona tramite la propria interiorità e il proprio corpo.²¹²

Se, come abbiamo detto, lo spazio diviene luogo in virtù della sua interazione con l'essere umano, laddove l'individuo si rapporti a esso attribuendogli caratteri peculiari e percependolo in modo unico e particolare, lo stesso spazio può dare

²¹⁰ “*l'acqua* non aveva mai smesso di scorrere” (Vesaas 2011, 157).

²¹¹ “Con luogo si intende uno spazio limitato o un'area sulla terra, ma non ogni spazio è un luogo. Gli spazi si rendono visibili come luoghi nel momento in cui l'individuo entra in rapporto con l'ambiente circostante; i luoghi sono una funzione di questa modalità di instaurare un rapporto con lo spazio circostante.”

²¹² “Kroppen skaper enhet i omgivelsene, ved at den skaper enhet mellom mennesket og omgivelsene. Kroppen er i rommet slik hjertet er i kroppen” (Greve 1996, 21). “Il corpo crea un'unità con lo spazio circostante, nel momento in cui esso instaura un'unità tra l'essere umano e questo spazio. Il corpo è per lo spazio ciò che il cuore è per il corpo.”

origine a luoghi diversi, poiché il carattere di questi ultimi dipende da chi di volta in volta vi si relaziona, così come dal momento particolare in cui ha luogo tale contatto. Per quanto riguarda *Is-slottet*, il mio interesse sarà rivolto esclusivamente a quegli spazi che, entrando in relazione con le due protagoniste del racconto, Siss e Unn, danno vita a luoghi ora positivi, di cammino e di scoperta, ora negativi, di stagnazione e chiusura.

Gli spazi analizzati si tingono di un carattere e di una luce speciali, divenendo quei luoghi che riflettono la situazione delle due giovani, il delicato e complesso momento del passaggio dall'infanzia all'adolescenza, dalla vita alla morte e poi, di nuovo, alla vita. Si tratta di luoghi posti a metà strada, strade loro stessi, che uniscono le coordinate di un mondo noto, agli orizzonti di una nuova realtà che si schiude dai confini infranti e superati di un passato mai dimenticato, che continua a vivere nelle nuove prospettive che si offrono all'individuo.

Sono luoghi di soglia e transizione, momenti di scorrimento o di temporanea sosta che, a volte, mascherano la loro bontà con il disorientamento e la paura insite nei momenti di evoluzione e di crisi. Accanto a tali luoghi buoni se ne profilano altri, di stagnazione e stasi, connotati negativamente perché si oppongono al movimento, e dunque alla possibilità di evoluzione caratteristica della crescita.

Vedremo che i luoghi buoni sono sempre quelli che permettono il cammino e lo sviluppo, sia pure, spesso, tra difficoltà e sofferenza.

4.1 Il castello di ghiaccio. I luoghi buoni esistono, ma spesso sono invisibili

Difficile, a un primo sguardo, individuare luoghi buoni, interamente buoni (sempre che possano esistere al mondo luoghi dalla valenza tanto netta) pensando al breve romanzo *Is-slottet* di Tarjei Vesaas. Un'onda fredda si posa sugli occhi e sui sensi del lettore; emana dalla gelida e abbagliante costruzione che dà nome all'opera e che si erge con prepotenza sul paesaggio narrato, seducendo e incantando quanti vi si avvicinano, chiunque vi lasci indugiare troppo a lungo lo sguardo. Il castello svetta,

fortezza dal carattere totalitario e rigido, e pertanto, come vedremo, inevitabilmente fragile, intrico sigillato di sale e corridoi, pronto ad aprirsi per inghiottire al suo interno chi è troppo fragile per crescere e sopportare il dolore del cambiamento e della trasformazione che la vita comporta.

L'imponente costruzione è immersa nel rombo assordante della cascata solitaria che, in un tardo autunno norvegese, l'ha generata nel suo precipitare, in un lavorio che non è vita, ma frenesia autoreferenziale.

Il rombo della cascata ammalia più del canto di mille sirene: è il fragore cupo che accompagna lo schianto vertiginoso dell'acqua nell'abisso, e che genera un'eco profonda in una stanza nascosta e spesso dimenticata che si trova in ogni essere umano.

Incanta il castello, con i suoi giochi infiniti di luce riflessa, una luce che non ha neanche più bisogno del sole, né di calore, per esistere e che forse, proprio per questo, assomiglia spaventosamente alla tenebra; incanta il castello con le sue cavità perfette e prive di vita, stanze che prendono origine l'una dall'altra, a volte ampie e sgombre, a volte dense come foreste di silenziose sculture di ghiaccio. Eppure, nonostante i sontuosi colori, nonostante lo sfarzo di cui l'imponente edificio si veste per sedurre, al suo interno regnano le tenebre: "*det er mørkt hos oss*" (Vesaas 2004, 141, corsivo originale).²¹³ È il nulla dell'isolamento definitivo, di una totale assenza di vita, un buio così assoluto da non potersi distinguere più dalla luce accecante che tutto inghiotte nell'oblio del suo freddo splendore.

È importante non lasciarsi avvincere troppo saldamente dall'incantesimo di quella solitudine, che si mostra assoluta e irrimediabile.

A ben guardare, come vedremo più avanti, i luoghi buoni esistono, nonostante li si noti poco, e offrono salvezza, una salvezza naturale come l'aprirsi di nuovi getti su un ramo che sembrava morto. Questi luoghi buoni, simili a un reticolato di vasi sanguigni e capillari in cui il sangue scorre caldo, si estendono per tutto il romanzo, irrorandolo della loro linfa vitale. Sono discreti, ma sono ovunque, invisibili perché ovvi, e il loro alito soffia ininterrotto. I luoghi buoni si adombrano di fronte alla maestosa grandezza del gelo, ma sono più forti del ghiaccio e della morte che per

²¹³ "*è tutto buio qui dentro*" (Vesaas 2011, 173, corsivo originale).

buona parte della narrazione rivestono del loro incantesimo la cascata solitaria e i personaggi di *Is-slottet*.

Il racconto di Vesaas prende vita e si svolge in un paesaggio dai colori intensi e assoluti, su un reticolato di poche e scarse coordinate; è la breve storia di un autunno che si chiude nel rigore intransigente dell'inverno, e della vita che ritorna in primavera; al contempo, è il racconto di due giovanissime ragazze, Siss e Unn, e delle loro strade che si incontrano e separano, perdendosi in un vicolo cieco o procedendo lungo sofferti percorsi di crescita. Il castello invernale che dà il titolo all'opera sovrasta l'intero mondo narrato, centro di attrazione muta e magnetica.²¹⁴ Eppure i luoghi buoni sono ovunque e aspettano, come semi sotto una spessa coltre di gelo, di schiudersi e germogliare.

Per rintracciarli dovremo seguire le due protagoniste, Siss e Unn, lungo il loro cammino, intraprendendo le vie da loro percorse, sensibili e ricettivi a quanto loro accade, ma allo stesso tempo determinati a non volere intrappolare i loro passi in uno schema di lettura troppo univoco, ben consci del fatto che non è possibile, né lecito, carpirne tutti i segreti.²¹⁵ Rischieremmo di chiuderci nel labirinto di ghiaccio della fredda teoria, di un'arroganza che ha la pretesa di dare un nome e una risposta a ogni mistero dell'esistenza.

L'opera di Vesaas procede, articolandosi su una storia semplice e lineare, con un andamento disomogeneo che alterna a una narrazione dal carattere romanzesco momenti lirici in cui l'autore ci conduce all'interno di luoghi che si schiudono per

²¹⁴ Una storia laterale corre parallela a quella di Siss e Unn, illustrando con immagini enigmatiche e di grande forza il potere sinistro del Castello di ghiaccio; si tratta del racconto, inframmezzato alla narrazione principale, di un rapace che, avvinto dall'imponente costruzione di ghiaccio, è incapace di allontanarsene, benché l'attrazione per il castello riveli presto il suo carattere funesto e fatale. Non mi addentrerò qui nell'analisi di questa enigmatica storia; rimando, però, per ulteriori approfondimenti a Steen 1964, Kittang 2002, Masát 2002 e Gimnes 2009 e 2013. Gimnes propone una lettura metanarrativa dell'episodio del rapace avvinto dal castello. Uno dei tanti significati di "Fuglen" ("l'uccello") sarebbe, secondo l'interpretazione dello studioso, quello di rappresentare in modo allegorico il tentativo dello scrittore di comunicare ciò che è inesprimibile a livello logico e discorsivo (Gimnes 2013, 428-429). Un'interpretazione simile si ritrova in Kittang 2002, dove il rapace è visto come il rappresentante silenzioso del processo artistico nel suo complesso (Kittang 2002, 198).

²¹⁵ "“Den dype meningen” med *Is-slottet* er for skøyr liksom til at eg kan legge ut om det, eg berre øydelegg det. Du som er ei jente forstår det kanskje betre enn eg jamvel. Syntest ei bok skal vera hemmeleg når ho er god” (Vesaas 1985, 180). “Il significato profondo” del Castello di ghiaccio è troppo delicato perché possa spiegarlo, finirei per distruggerlo. Tu che sei una bambina forse lo puoi capire meglio di me. Credo che se un libro è buono debba essere misterioso.” Questa la risposta di Vesaas a una giovane lettrice che gli chiedeva di spiegare quale mistero nascondesse Unn.

mostrarci qualcosa al di là del loro stesso orizzonte, luoghi dove l'intuizione e il sentire sono necessari alla comprensione quanto e più della ragione discorsiva.²¹⁶ Si tratta di veri e propri centri di significato mai del tutto accessibili alla coscienza, porzioni di spazio allusive e rapsodiche che forse si potrebbero definire “claros del bosque”, così come li intende María Zambrano in tutta la delicata e impalpabile precisione della sua viva parola;²¹⁷ si tratta di luoghi in cui si concentra la rivelazione di profondità imprevedute, luoghi dal carattere discontinuo e non sistematizzabile; e così l'ingresso è sbarrato a chi vi si voglia introdurre con gli strumenti della più ferrea logica. Questi luoghi non hanno porte attraverso cui entrare o, alla peggio, da scassinare con gli attrezzi dell'intelletto. Eppure non sono inaccessibili: si aprono improvvisamente, nel giusto attimo.

Mas no a toda hora el pensamiento sigue la lógica formal ni ninguna otra por material que sea. La conciencia se cansa, decae y la vida del hombre, por muy consciente que sea y por muy amante del conocer, no está empleada continuamente en ello. Y queda así desamparado el ser, queda librado a todo lo demás que en sí lleva [...]. Y así sólo el método que se hiciese cargo de esta vida, al fin desamparada de la lógica, incapaz de instalarse como en su medio propio en el reino del logos asequible y disponible, daría resultado. [...] Un método así no puede tampoco pretender la continuidad que a la pretensión del método en cuanto tal pertenece.²¹⁸ (Zambrano 2014, 125)

Un metodo di questo tipo, poetico dunque, aperto all'incontro improvviso con un significato che chiede prima di tutto di essere intuito, può accompagnarci come luce impreveduta e imprevedibile a illuminare il percorso intrapreso.

²¹⁶ “Ikkje svar. Skal ikkje svarast på. Men som når stjernene skimrar fram i ein brønn. Ikkje noko forklaring” (Vesaas 2004, 115). “Non rispondere. Non c'è da rispondere. Ma è come quando le stelle brillano dal fondo di un pozzo. Non c'è una spiegazione” (Vesaas 2011, 140).

²¹⁷ La parola *claro*, in italiano letteralmente ‘radura’, reca in sé anche il germe luminoso della rivelazione, discontinua e improvvisa come la luce che, nel bosco, filtra laddove gli alberi sono meno fitti.

²¹⁸ “Non in qualsiasi momento il pensiero segue la logica formale né qualcun'altra, per materiale che sia. La coscienza si stanca, declina e la vita dell'uomo, per molto cosciente e molto amante del conoscere che sia, non è impiegata continuamente in ciò. E così l'essere resta indifeso, resta in balia di tutto l'altro che porta con sé [...]. E così solo il metodo che si facesse carico di questa vita, infine non più al riparo dalla logica, incapace di installarsi nel regno del logos accessibile e disponibile come nel suo ambito appropriato, avrebbe successo. [...] Un metodo così non può nemmeno pretendere quella continuità che rientra tra le pretese del metodo in quanto tale” (Zambrano 2004, 15-16).

4.2 La strada si sdoppia e si biforca. Vie che permettono il ritorno e labirinti di morte

Così ha inizio il cammino: “Ei ung, kvit panne som bora seg fram gjennom mørkret. Ei elleve-års jente” (Vesaas 2004, 7).²¹⁹

È Siss, tanto ci basta per conoscerla; è una fronte bianca e liscia e in queste poche parole percepiamo l’assoluta purezza di un’infanzia che sta per finire e per cedere il passo a una nuova età.

Le parole di Vesaas tracciano un varco luminoso nelle tenebre in cui si apre il romanzo *Is-slottet*, introducendo una luce viva, in movimento, nel cuore stesso della notte.

Siss fende le tenebre, emergendo dall’oscurità, spinta dal desiderio di avventurarsi verso qualcosa che non conosce, ma che la incanta e seduce proprio in virtù del suo mistero.

“Siss hadde mange tankar der ho gjekk, innballa for frosten. Ho skulle bort til den halvt ukjende jenta Unn for første gong, til noko ho ikkje visste, difor vart dette spennande” (Vesaas 2004, 7).²²⁰

Ed ecco che subito veniamo a sapere qual è l’agognata meta del tragitto notturno di Siss: Unn, la nuova compagna di classe di cui in paese non si sa quasi nulla. Unn, che da pochi mesi ha perso la madre e che vive con una vecchia zia in una casa attraversata da spifferi gelidi e posta a un crocicchio di strade, in un punto discosto del paese. Unn che è arrivata da lontano, Unn che è sola e non ha amici: Unn la misteriosa. “Kva ho var trylt av, var detta uskjønlege” (Vesaas 2004, 14).²²¹

Poche parole sono sufficienti a introdurre la nuova arrivata, a renderla presente e viva nella sua palpitante vaghezza. Vesaas è maestro nel farlo, con il suo stile che è

²¹⁹ “Una bianca, giovane fronte che avanzava attraverso le tenebre. Una ragazzina di undici anni” (Vesaas 2011, 9).

²²⁰ “Siss aveva molti pensieri mentre camminava, infagottata contro il gelo. Stava andando per la prima volta a casa di Unn, una ragazzina che conosceva appena; verso qualcosa di ignoto, e per questo così emozionante” (Vesaas 2011, 9-10).

²²¹ “Ciò che la incantava era quel qualcosa di misterioso” (Vesaas 2011, 17).

un inscindibile compenetrarsi di diversi livelli di lettura del reale, concreto e allo stesso tempo sfuggente e allusivo.

La strada percorsa da Siss la condurrà presto da Unn e le due ragazzine si incontreranno e si troveranno, riconoscendosi e perdendosi l'una nell'altra, in un momento di confusione e stupore. Inaspettatamente, subito dopo aver condiviso l'intima vicinanza del loro primo incontro, prenderanno strade per sempre diverse, scegliendo l'una il cammino a volte doloroso verso la vita, l'altra perdendosi in una fuga solitaria e irrealistica verso la morte.

4.3 Il centro quieto. I passi di Siss sulla strada

Prima di incontrare Unn, bisogna fermarsi a osservare la strada oscura dalla quale siamo partiti, e Siss, che coraggiosamente la percorre, a dispetto della sua paura del buio. Stupirà forse, ma questa strada, come vedremo, è un luogo dalla valenza positiva.

È un gelido pomeriggio norvegese. Un ambiguo giorno dalla parvenza di notte, che veste i luoghi conosciuti del mistero dell'oscurità.

La giovane attraversa la tenebra informe, e la strada risuona al ritmo dei suoi passi eccitati e ansiosi. Il cuore della ragazzina intona il suo canto in un battere a terra di suole, fornendo a Siss un punto saldo laddove ogni cosa sembra incerta e sconosciuta.

Il paesaggio notturno offre, infatti, pochissime sicurezze, anche quando come in questo caso si tratta di un percorso noto; il rumore dei passi si rivela allora un vitale appiglio a cui tenersi saldi. Lungo le vie note, che nell'oscurità mostrano il loro volto da un angolo sconosciuto, il rischio che si corre non è tanto quello di perdere la strada, quanto piuttosto quello di perdere *se stessi* per strada:

Store vegen. Likevel var det så si sak å gå her åleine nå. [...] Hjartet banka eit grann mot det varme kåpeforet. Øyra vart våre – fordi det var så altfor stilt på sidene av vegen, og fordi ein visste endå vårare øyre lydte imot ein derifrå. Foten måtte ein difor sette fast og støtt i den steinharde vegen, dei klapraste stega måtte høyrast. Fall ein for freistinga til å stiltre seg fram, var ein seld. For ikkje å tala om dersom ein i

dårskap la til sprangs. Då ville ein fort kaste seg inn i eit *sanselaust* sprang (Vesaas 2004, 8, corsivo originale).²²²

È evidente, in questo brano, quanto sia importante per Siss la percezione del proprio passo, la sicurezza data dal risuonare di un ritmo che è unico e personale: lo scalpiccio dei propri passi sulla strada è una sonora affermazione di identità, è lo scongiuro più potente contro la minaccia dell'indistinzione della notte. L'oscurità che si dispiega ai margini della via è informe, un grumo di pece che assorbe gli stati d'animo di chi vi si relaziona, riflettendovi le sue paure. Mille orecchie e mille occhi sono all'erta nelle tenebre ai lati della strada, a chi appartengono? Si schiudono obliquamente in una lingua sottile di spazio che serpeggia tra la realtà più intima e interna di chi lo attraversa e quella esterna. È un luogo che si popola, a volte, di entità paurose, di voci frammentate che mirano ad assediare il centro stesso, quieto e profondo, dell'essere, per spaventarlo e disperderlo:

Det sa: Det er eg som er på sidene av veggen – Nei nei! Tenkte ho på slump. No kjem eg, sa det ved sidene av veggen. [...] Mørkret på sidene av veggen. Det har ikkje form og ikkje namn, men den som ferdast her kjenner med det kjem fram og fylgjer etter og får det til å gå som rislande bekker etter ryggen. [...] Siss var midt i det. Skjøna ingen ting av det. [...] ho var mellom dei på sidene av veggen. [...] Vi er på sidene av veggen. Spring! (Vesaas 2004, 29)²²³

La tentazione di cedere alle paure e alla dispersione di sé ("Spring!", Vesaas 2004, 29; "Corri!", Vesaas 2011, 35) è l'aspetto più pericoloso del tragitto notturno di Siss, la cui identità entrerà presto in crisi coerentemente con il momento particolare di crescita e sviluppo che la giovane attraversa.

²²² "È la strada principale. [...] comunque non era uno scherzo trovarsi lì da sola a quell'ora. [...] Il cuore le batteva contro la calda imbottitura del cappotto. Teneva le orecchie tese – perché c'era troppo silenzio ai lati della strada, e anche perché sapeva che orecchie ancora più tese erano lì ad ascoltarla. Per questo il piede andava posato fermo e sicuro sul terreno duro come pietra, si doveva sentire lo scalpiccio dei passi. Se ci si lasciava tentare dall'idea di camminare senza rumore si era perduti. Per non parlare se si era così sciocchi da mettersi a correre. Sarebbe presto diventata una corsa *disperata*" (Vesaas 2011, 10, corsivo originale).

²²³ "Una voce diceva: Sono io ai lati della strada. No no! Pensava lei alla cieca. Ora vengo, diceva la voce ai lati della strada. [...] Il buio ai lati della strada. Non ha forma né nome, ma chiunque passi di lì lo sente venire fuori e seguirlo e fargli scorrere rivoli lungo la schiena. [...] Siss vi si trovava in mezzo. Senza capirci nulla. [...] assediata da quel che c'era ai lati della strada. [...] Siamo ai lati della strada. Corri!" (Vesaas 2011, 34-35)

In un momento simile la percezione del proprio passo ritmato permette di avere sempre presente a se stessi il centro profondo della propria identità, protezione contro la terribile angoscia che ne caratterizzerebbe la perdita. Difatti:

Sobreviene la angustia cuando se pierde el centro. [...] El ser sin referencia alguna a su centro yace [...] apartado; separado, solitario. [...] Y la vida se derrama del ser descentrado simplemente. [...] Angustia del joven, del adolescente y aun del niño que vaga [...], situación derivada del no estar sometida [...] a un centro. (Zambrano 2014, 167)²²⁴

Il suono dei passi offre una rassicurazione potente ed è espressione sonora e perfetta dell'intimo e personale centro di ogni essere vivente. Un centro quieto, ma necessariamente non immobile, è proprio dell'essere umano, il cui vivere si manifesta come esigenza di intima e costante trasformazione.²²⁵

Così nell'uomo questo centro quieto – e quietamente mobile, in divenire – è rappresentato dal cuore, organo cavo in cui il sangue scorre senza sosta, dando vita a un ritmo che è la melodia più caratteristica, la voce più autentica e personale dell'individuo.

Los vacíos del humano organismo carnal son todo un continente o más bien unas islas sostenidas por el corazón, centro que alberga el fluir de la vida, no para retenerlo, sino para que pase en forma de danza, guardando el paso, acercándose en la danza a la razón que es vida. [...] Centro también el corazón porque es lo único que de nuestro ser da sonido. (Zambrano 2014, 176-177)²²⁶

E il ritmico battere del cuore si riversa e risuona nel ritmico scalpaccio dei passi a testimoniare l'esistenza di un centro vivo e unificatore.

²²⁴ “Sopraggiunge, l'angoscia, quando si perde il centro. [...] L'essere senza alcun contatto con il suo centro giace [...] diviso, separato, solitario. [...] E la vita semplicemente si riversa dall'essere decentrato. [...] Angoscia del giovane, dell'adolescente e persino del bimbo che vaga [...], situazione derivata dal non sottostare [...] a un centro” (Zambrano 2004, 60, corsivo mio).

²²⁵ Cfr. “El centro y el punto privilegiado”, Zambrano 2014, 171-172; “Il centro e il punto privilegiato”, Zambrano 2004, 63-64.

²²⁶ “I vuoti dell'organismo carnale sono tutto un continente o meglio un arcipelago, sostenuto dal cuore, centro che ospita il fluire della vita, non per trattenerlo, ma perché scorra in forma di danza, senza perdere il ritmo, avvicinandosi nella danza alla ragione che è vita. [...] Centro anche il cuore perché è l'unica cosa che manda un suono dal nostro essere” (Zambrano 2004, 69).

Y así los pasos del hombre sobre la tierra parecen ser la huella del sonido de su corazón que le manda marchar, ir en una especie de procesión [...]. Pues que el sonido propio, inalienable, del que el hombre es portador, es su ritmo inicial, cadencia cuando el tiempo no se recorre en el vacío o en la monotonía. (Zambrano 2014, 176-177)²²⁷

Intuiamo così, grazie alle parole di Zambrano, il significato più vero dei passi di Siss, la loro vitale importanza in quella notte, necessaria e desiderata quanto rischiosa, nella quale ha inizio una crisi che, lungi dall'essere soltanto negativa, inevitabilmente comporterà dolore.²²⁸

4.4 Colpi secchi nel ghiaccio

I passi non sono l'unico rumore che accompagna Siss nel suo cammino notturno.

A tratti l'oscurità è scossa da suoni a lei noti:

Eit høgt brak midt i desse tankane, denne ventinga. Eit langt brestande liksom – [...]. Det var frå isen på det store vatnet her nedanfor. Og det var ingen fare, var i staden gledeleg, braket fortalde at isen vart endå eit grann sterkare. Det dunde som børseskot, og sprang lange, knivsmale revner frå overflata og djupt nedigjennom – likevel vart isen sterkare og sikrare til kvar morgon. (Vesaas 2004, 7)²²⁹

²²⁷ “E così i passi dell'uomo sulla terra sembrano essere l'impronta del suono del suo cuore che gli ordina di camminare, di avanzare in una specie di processione [...] poiché il suono suo proprio, inalienabile, del quale l'uomo è portatore, è il suo ritmo iniziale, cadenza quando il tempo non viene trascorso nel vuoto o nella monotonia” (Zambrano 2004, 69-70).

²²⁸ Ed ecco che, così, la corsa a perdifiato nella quale non è più distinguibile il suono dei propri passi equivale a un urlo di angoscia per un centro che si crede smarrito, per un'identità che si disperde: “Siss sprang på heimvegen. Siss sette i eit hopp [...]. Ute av likevekt. Hadde ikkje hatt noko trygt å byrje tilbake-turen med gjennom mørkret. Ingen stø fot å setje i vegen [...]. Tankelaust hadde ho sett til sprangs, dermed var det gjort. I det same var ho prisgjeven det ukjende, det som i slike kveldar er bak ryggen. Fullt av det ukjende” (Vesaas 2004, 28-29). “Siss correva verso casa. [...] sobbalzò [...]. Aveva perso il suo equilibrio. Era senza nessuna sicurezza che aveva dovuto avviarsi verso casa nelle tenebre. Non affrontava più il sentiero a passo fermo [...]. Senza pensarci si era messa a correre e così il guaio era fatto. Si era consegnata a quell'ignoto che è sempre in agguato in sere del genere. Quell'ignoto che è ovunque” (Vesaas 2011, 34).

In questo brano sembrano risuonare le parole che María Zambrano dedica all'uomo che non riesce più a percepire il battere del proprio cuore. “Le bastaría quedarse sin este latir sonoro para hundirse en una mayor oscuridad, para sentirse más extraño, más sin albergue, como privado de una cierta dimensión, o de una llamada que por sí misma crea la posibilidad de su existencia” (Zambrano 2014, 177); “Gli basterebbe rimanere senza questo palpitare sonoro per sprofondare in una maggiore oscurità, per sentirsi più spaesato, più allo scoperto, come privato di una certa dimensione o di un appello che determina per se stesso la possibilità della sua esistenza” (Zambrano 2004, 69).

²²⁹ “Un fragore improvviso in mezzo a quei pensieri, a quel senso di attesa. Come un prolungato frantumarsi [...]. Veniva dal ghiaccio laggiù sul grande lago. E non era un segno di pericolo, anzi era

Il ghiaccio si apre, ferite profonde fendono la superficie e affondano fino al suo cuore, per poi rinsaldarsi, in un processo che rende la superficie sempre più resistente. Il ghiaccio si prepara così a superare l'inverno. Si irrigidirà a formare una superficie liscia e compatta, una lastra che sembra lucido acciaio ma, allo stesso tempo, solcata da innumerevoli punti di frattura.

Nella sua rigidità ferita, che si veste dell'aspetto trionfale di un'eternità intransigente quanto illusoria, il duro ghiaccio anticipa ciò che da lì a breve accadrà a Siss e a Unn. Sebbene in modo diverso, entrambe si troveranno prigioniere di una potente struttura di ghiaccio, *Is-slottet*.

4.5 La strada, un luogo buono quando è possibile il ritorno

E dunque Siss procede a passo deciso verso casa di Unn. La conosce appena, ma ne desidera ardentemente l'amicizia, e il suo sentimento è corrisposto. È stata proprio Unn, la nuova arrivata, altrimenti riservata e chiusa in se stessa, ad aver inaspettatamente preso l'iniziativa per un primo incontro dopo la scuola, lasciando a Siss un bigliettino, la cui stringatezza rivela impazienza e necessità: "Må få treffe deg, Siss. Underskrift: Unn" (Vesaas 2004, 16).²³⁰

Non è un caso che, tra le due ragazze, sia Siss quella in grado di intraprendere il viaggio notturno per passare un po' di tempo assieme alla nuova compagna di classe. La richiesta di Unn, d'altronde, breve e decisa, non tollera repliche: "Det er du som må koma heim til meg, elles vil eg ikkje" (Vesaas 2004, 13).²³¹ Ecco perché abbiamo visto Siss fendere le tenebre, affrontando da sola la notte e le proprie paure. Poco lontano, Unn, tanto simile a Siss da apparire quasi la sua immagine speculare, attende immobile sulla soglia di casa la nuova amica. Per lei il viaggio notturno, con l'inevitabile rischio di trovarsi esposta alle proprie paure, preda di un buio che sgorga dal proprio essere ancora prima che dalla notte, sarebbe stato impossibile.

rincuorante. Si ripercuoteva come un colpo di fucile, e lunghe fessure sottili come lame si aprivano dalla superficie verso il fondo, per rinsaldarsi ogni mattina più resistente e sicuro" (Vesaas 2011, 9).

²³⁰ "Devo vederti, Siss. Firmato: Unn" (Vesaas 2011, 16).

²³¹ "Sei tu che devi venire a casa mia, altrimenti non vengo" (Vesaas 2011, 17).

Unn è un corpo estraneo nel piccolo paesino dell'entroterra norvegese, una creatura sradicata che ha perso, con la morte della madre e in assenza di un padre, il primo e più importante elemento di stabilità, il "luogo delle origini", quel punto di partenza che rende possibile il proprio personale cammino, facilitando l'esperienza di sé e la scoperta dell'altro nel mondo, ed elemento imprescindibile per la creazione di quel preziosissimo spazio intermedio di esperienza, a metà tra mondo interiore e realtà, che Winnicott chiama "spazio transazionale";²³² si tratta di un luogo delicato, eppure vitale e fertile, dalla natura duplice e paradossale. Uno dei numerosi saggi dedicati all'argomento dal suo principale teorizzatore, il pediatra e psicoanalista britannico Donald W. Winnicott, si intitola significativamente *Home is Where We Start From* (1986).²³³ E in effetti la corsa di Siss prende inizio da casa, una casa così presente da poter restare sempre sullo sfondo senza che ciò ne metta in crisi l'effettiva realtà; è un luogo sempre accessibile e in ogni momento evocabile nel pensiero e sempre a disposizione nella memoria.

Nel caso di Unn, invece, quella casa da cui partire e a cui far ritorno non esiste; questa mancanza si fa sentire con prepotenza in un momento in cui la ragazzina, smarrita, avrebbe necessità di una sua concreta esistenza, per riposarsi in essa e trovarvi conforto.²³⁴ D'altro canto, è ancora troppo debole per essere definito *hjem* ('casa') il legame d'affetto nei confronti della zia, una donna anziana, dall'animo gentile e generoso, ma, a sua volta, isolata e solitaria.

²³² Per quanto riguarda la natura paradossale di questo "spazio 'transizionale'" (o "transitional space"), cfr. Winnicott 1991 e, in particolare il capitolo terzo "Playing. A Theoretical Statement" (38-53). "I should like to put in a reminder here that the essential feature in the concept of transitional objects and phenomena [...] is the *paradox*, and the *acceptance of the paradox*" (Winnicott 1991, 89). Winnicott affianca alla realtà esterna e a quella interna, una terza realtà, quella transizionale dell'esperienza. In quest'area hanno luogo le attività creative e culturali, come ad esempio il gioco (Winnicott 1991, 105-107). Non deve trarre in inganno la parola gioco che, in questo caso, assume un significato molto più ampio rispetto all'uso comune, coinvolgendo l'intera gamma di atti creativi che caratterizzano l'esistenza umana e che permettono all'individuo di interpretare il mondo secondo una prospettiva personale che, tuttavia, non nega il reale. Nel trattare il gioco, ma il discorso vale anche per altri momenti creativi, Winnicott approfondisce il discorso sui fenomeni transazionali, spiegando come playing has a place. It is not *inside* by any use of the word [...]. Nor is it *outside* [...]. I postulated a *potential space* between the baby and the mother" (Winnicott 1991, 41). Successivamente, lo spazio potenziale si estende tra l'individuo e il mondo.

²³³ Il testo è stato tradotto in italiano con il titolo "Dal luogo delle origini".

²³⁴ Cfr. Winnicott 1990, 135-137.

4.6 Una madre che non c'è. Strade impossibili

Ma il “luogo delle origini” trascende nel suo significato la semplice accezione di punto di partenza, caratterizzandosi non solo come origine di un processo, ma rivestendosi, al contempo, della valenza di potenziale rifugio, spazio protetto ma non costrittivo, in cui la realtà reca il marchio della soggettività, pur senza perdere il suo carattere di verità tangibile. Il luogo delle origini offre una possibilità di ritorno sempre attuale ed è pertanto un luogo benefico per lo sviluppo dell'individuo.

Questo luogo buono è significativamente rappresentato, in un primo momento, dalla prima dimora dell'essere umano in terra, ovvero la madre, che nell'assicurare con il suo amore una possibilità di ritorno sempre aperta, rende possibile il cammino, che da lei prende origine, verso la scoperta del mondo.²³⁵ La partenza e il cammino sono più lievi, se si è consapevoli del permanere nel tempo del luogo da cui si è partiti e al quale, eventualmente, si può far ritorno. Un luogo che nel migliore dei casi ci accompagnerà per tutta la vita, poiché lo custodiremo dentro di noi, pronti a evocarlo ogni qualvolta ne avremo bisogno, dando vita a quel corridoio transizionale a cui già si è accennato, un percorso privilegiato attraverso cui relazionarsi con il reale e attraversarlo, muovendosi al contempo in uno spazio in cui sono riconoscibili i tratti della propria interiorità, ovvero quei segni potenti che permettono di non perdersi mai per la strada.²³⁶

²³⁵ Per approfondire questo concetto, rimando a Winnicott 1990, in particolare per quanto riguarda la seconda sezione, “The Family” (123-168). Più avanti verrà approfondito il concetto di cammino di scoperta, di strada buona a patto che permetta il ritorno. Cfr. in particolare il paragrafo “Excursions and Returns” (Winnicott 1990, 135-137) Benché gli studi di Winnicott siano incentrati, per lo più, sulla primissima età dell'uomo, l'infanzia, le sue riflessioni riguardano in realtà l'intero ciclo della vita umana: “In dealing with this development we know we are talking about the whole childhood, particularly about adolescence; and if we are talking about adolescence, we are talking about adults, because no adults are all the time adult. This is because people are not just their own age; they are to some extent every age, or no age” (Winnicott 1990, 81).

²³⁶ È importante sottolineare come gli elementi di soggettività entrino in contatto e in dialogo con la realtà esterna, senza sostituirsi ad essa, senza creare una realtà parallela, autoreferenziale e scissa, ma piuttosto permettendo al soggetto di integrare le due dimensioni in una fruttuosa unione. Winnicott affianca così alla dimensione interiore dell'individuo e alla realtà esterna ed oggettiva in cui egli vive, una terza componente essenziale per la sanità dell'essere umano quanto le prime due: “[it] is an intermediate area of experiencing, to which inner reality and external life both contribute [...] A neutral intermediate area of experience which will not be challenged. This intermediate area of experience [...] constitutes the greater part of the infant's experience and throughout life is retained in

Nel caso di Unn, però, questo punto di partenza non esiste. La madre, il suo unico affetto, è morta qualche mese prima dello svolgersi dei fatti narrati, e, in seguito a ciò e al trasferimento della ragazzina presso la zia, è scomparso o quantomeno si è fortemente contratto il legame con il luogo delle origini, cristallizzandosi in una forma irrigidita, in una strada interrotta e impercorribile.

Alla luce di tutto questo intuiamo forse un po' meglio il significato dell'incapacità di Unn di percorrere la strada che la porterebbe agli altri, in mezzo ai nuovi compagni. Unn si tiene in disparte, non sapendo come avventurarsi nel mondo al di fuori di sé, sprovvista di quel corridoio transizionale tra dimensione interiore e mondo reale che serve come punto di ingresso e al contempo come protezione per evitare che l'individuo si ferisca in modo irrimediabile nel logorante contatto diretto con una realtà spesso ruvida e difficile, dove altrimenti tutto sarebbe estraneo. Il suo ultimo tentativo di aprire un varco nel bozzolo in cui è rimasta intrappolata dopo la morte della madre è quello di instaurare un contatto con la coetanea Siss, la quale appare come possibile soluzione, potenziale strada da percorrere per chi ha smarrito la propria.

Possiamo così ipotizzare che la rigidità di Unn, o meglio, la sua difficoltà ad adattarsi alla realtà che la circonda, nasca dalla mancanza di questa 'casa', intesa nel senso più ampio del termine, di "home" e di "luogo delle origini".

Siss, al contrario, è forte di legami familiari e sociali saldi e ben solidi, ancorata a una realtà che conosce, in cui è nata e cresciuta. Per questo può avventurarsi lungo strade nuove, sempre in grado di evocare lungo il cammino l'immagine familiare della propria casa e dei propri genitori. Il terrore può a volte prendere il sopravvento, ma Siss non è mai del tutto spaesata. Anche quando la paura sibilante, l'orrore ignoto dai molti occhi e dalle orecchie all'erta ai lati della strada la incalzano con la loro voce più spaventosa, Siss ha una meta verso cui correre, una casa a cui tornare e da evocare e un centro sonoro che si manifesta nel battito del suo cuore e nel suono dei suoi passi.

the intense experiencing that belongs to the arts and to religion and to imaginative living, and to creative scientific work" (Winnicott 1991, 3, 12, 14).

Pertanto le escursioni che compie non equivalgono mai a un reale pericolo di perdita, benché ovviamente il senso di smarrimento non possa essere escluso, e, anzi, si riveli, in un certo senso, tappa necessaria nel processo di crescita.

4.7 Da Unn. Noi due nello specchio

Siss si è sottratta alla morsa del freddo e della notte ed è finalmente entrata in quel luogo discosto, sul limite – verrebbe da dire – del mondo abitato dagli uomini, che è la casa dell’anziana zia. Presto le due ragazzine, tanto simili tra loro – quasi non le si distingue da lontano – entreranno nel “claro del bosque” che si rivelerà nella stanza di Unn.²³⁷ Lì le strade delle due giovani convergeranno per un attimo, prima di biforcarsi e allontanarsi per sempre. La porta della cameretta di Unn si richiude in fretta, scatta subito la serratura a difendere un segreto delicato e impalpabile, a loro stesse ancora ignoto.

Le due ragazzine hanno trascorso i lunghi mesi autunnali studiandosi, desiderando l’una la vicinanza dell’altra, ma senza mai trovare, prima di quel giorno, il coraggio di un’iniziativa, forse intuendo – a livello ancora del tutto inconscio – l’unicità dell’attimo che sarebbe seguito e lo sconvolgimento che una reciproca vicinanza, tanto intensa da diventare autentica intimità, avrebbe causato. Il ghiaccio che si fende all’esterno, nella notte autunnale, segna al contempo metaforicamente l’incrinarsi e l’aprirsi delle identità ancora infantili delle protagoniste, le quali si ritrovano così a fronteggiare, in un momento di fisiologico spaesamento, il proprio essere in crisi, la propria identità solcata, come la superficie del ghiaccio, da fratture profonde, e tuttavia potenzialmente capace di riorganizzarsi in un nuovo e più ampio orizzonte. L’incontro diviene così occasione per la messa in discussione dei propri equilibri, e momento di un’inconsapevole quanto inevitabile apertura dei confini e delle barriere della propria soggettività. Questo processo delicato avviene in uno spazio speciale, in un affascinante territorio limite, apertosi all’improvviso, in un tremolio di luce, in un’iridescenza, là dove prima si trovava una semplice stanza.

²³⁷ Rimando al Capitolo 1 per il significato di “claro del bosque”.

La piccola camera di Unn offre la scena per il breve e fatale incontro:

Romet av Unn var ørlite, og Siss syntest straks det var noko rart ved det. To små lamper lyste det opp. [...] Litt etter såg Siss at romet var slett ikkje rart, der var tvertimot omtrent slik som Siss hadde det på sitt eige. (Vesaas 2004, 16)²³⁸

Sebbene non venga approfondito dalla presente analisi, l'elemento del doppio caratterizza da subito l'incontro tra Siss e Unn, conferendo all'atmosfera di tesa aspettativa un carattere inquietante.²³⁹

Il culmine dell'incontro tra le due ragazzine si racchiude in un attimo denso di significato, benché estremamente effimero. Coincide con uno schiudersi di confini, con un avventurarsi in un luogo indistinto, fecondo ma pericoloso, per accedere al quale è necessaria un'apertura verso l'altro, presupposto della possibilità di crescere e di maturare.

L'elemento di perturbante duplicità che in un primo momento porta Siss a percepire la cameretta di Unn come 'strana', si estende all'aspetto esteriore delle ragazze che, una volta sole, nell'ambiente protetto e chiuso della stanza, cominciano a confrontarsi, scoprendo una somiglianza tanto marcata da culminare nella sovrapposizione e nell'incantata confusione delle due identità:

– Kor gamal er du Siss? – Litt over elleve. – Eg er òg elleve, sa Unn. – Vi er omtrent like lange. – Ja, vi er mest like store, sa Unn. [...] Unn tok ned ein spegel som hekk på veggen jamsides senga og sette seg ned att med spegelen i fanget. – Kom hit du òg. [...] Dei heldt spegelen i kvar sin kant, heldt han opp for seg, sat heilt stille side ved side, omtrent kinn ved kinn. Kva såg dei? Dei såg seg bort før dei hadde aning om det. Fire auge med glimt og strålar under vippene. Heile spegelglaset fullt. Spørsmål som skyt fram og gøymer seg att. Eg veit ikkje: Glimt og strålar, glimt frå deg til meg, frå

²³⁸ “La stanza di Unn era minuscola, e in un primo momento a Siss parve che ci fosse qualcosa di strano. Due piccole lampade la illuminavano. [...] Dopo un po' Siss si rese conto che la stanza non era affatto strana, anzi, al contrario, somigliava molto alla sua” (Vesaas 2011, 20).

²³⁹ “Men stilla her var ikkje å tru på, det hadde ho ikkje vori heile tida” (Vesaas 2004, 25). “Ma lì il silenzio non era rassicurante, e non lo era stato per tutta la sera” (Vesaas 2011, 30). Granaas sottolinea nel suo studio del 2002 come il motivo del doppio punteggi l'intero racconto, fino a culminare nell'atteggiamento 'mimetico' con cui Siss riproduce le caratteristiche comportamentali di Unn, una volta che quest'ultima è scomparsa. La studiosa intravede nel romanzo anche l'elemento dell'*Unheimlich* freudiano e dunque del perturbante, strettamente legato, a suo avviso, al motivo del doppio e dunque alla specularità delle due figure protagoniste, Siss e Unn (“dobbeltgjengermotiv”, Granaas, 2002, 177).

meg til deg, og frå meg til deg åleine – inn i glaset og tilbake, og aldri noko svar på kva dette er, aldri noko løysing (Vesaas 2004, 17-19).²⁴⁰

Molte voci si sono affiancate, da parte della critica, per dare un nome all'incanto di questa scena, leggendola in relazione al misterioso passato di Unn.²⁴¹ Vesaas stesso però ha voluto mantenere tale il mistero che avvolge la giovane, mostrando, nei confronti di Unn e della sua sorte enigmatica e tragica, un atteggiamento di grande riserbo. “Frå første stund har eg fått spørsmål om kva Unns løyndom i grunnen var, og eg har kvar gong svara at det vil eg ikkje slå fast” (Vesaas in Granaas 2002, 166).²⁴² Tale riserbo nasce forse dal coinvolgimento che la storia di queste due fanciulle suscita in ogni lettore che, senza poter fare affidamento a una spiegazione razionale, si ritrova intimamente coinvolto da quanto legge. Così chi si confronta con

²⁴⁰ “‘Quanti anni hai, Siss? Undici e qualcosa. Anche io ho undici anni’, disse Unn. ‘Siamo quasi alte uguali.’ ‘Sì, siamo quasi alte uguali.’ [...] Unn si alzò a prendere uno specchio che era appeso al muro di fianco al letto, e tornò a sedersi con lo specchio in grembo. ‘Vieni qui anche tu.’ [...] Sollevarono lo specchio davanti a loro, sedute immobili fianco a fianco, quasi guancia a guancia. Cosa videro? Vi si persero dentro prima di rendersene conto. Quattro occhi con raggi e luccichii sotto le ciglia. Tutto lo specchio ne era pieno. Domande che affioravano e si dissolvevano. Non so: raggi e luccichii, da te a me, da me a te, e da me a te sola – dentro e fuori dallo specchio, e mai una risposta su cosa significhi” (Vesaas 2011, 24). Gimnes sottolinea come il motivo dello specchio rimandi in generale e più nello specifico in questo caso a una problematica identitaria (2013, 418-419). “Litterære speglescener impliserer ofte eit identitetsmotiv, og slik er det i dette tilfellet òg. Identitetsopplevinga her oppløyser paradoksalt nok eget og duet som individ, som udelelege og foretettar seg i ei oppleving av dei to som det same” (Gimnes 2013, 419). “In letteratura le scene relative agli specchi sottendono spesso un motivo identitario; avviene anche qui. Qui l’esperienza identitaria dissolve, paradossalmente, l’io e il tu come soggetti individuali, come entità indivisibili e si condensa in una percezione delle due parti come se fossero la stessa cosa.” Gimnes rinviene in questa scena una somiglianza con il passaggio di *Fuglane* (Vesaas 1957; *Gli uccelli*) in cui Mattis, guardando la propria figura allo specchio, intravede in essa un’identità altra, alternativa rispetto a quella dell’‘idiota’ che, comunemente, lo definisce. Myhren (1987) ritrova nel brano dello specchio di Siss e Unn una variante di un topos letterario diffuso che vede nello specchio e nel gesto di specchiarsi un atto di conoscenza, di comprensione: “Vi er snarere tilbøyelige til å se [speilscenen] i sammenheng med dikteriske tradisjoner som bruker speilet i erkjennelsens tjeneste” (Myhren 1987, 46). “Siamo più inclini a considerare la scena dello specchio in relazione alle tradizioni letterarie che utilizzano il motivo dello specchio come mezzo di conoscenza.”

²⁴¹ “I *Is slottet* er jentekroppen forbundet med tekstens eksplisitte gåte: ‘Kva er det med Unn?’ Noe svar gis ikke, verken i romanteksten eller senere av forfatteren selv [...]. Men uansett hva slags tanker en gjør seg om årsaken til Unns adferd – overgrep, vold og incest har vært foreslått –, så gis forholdet i teksten et klart kroppslig uttrykk” (Granaas 2002, 166). “In *Il castello di ghiaccio* il corpo della giovane è collegato al mistero reso esplicito nel testo: ‘Cos’ha Unn?’ Non viene data nessuna risposta, né nel romanzo né più tardi dall’autore [...]. Ma a prescindere dal tipo di idee che ci si può fare sulla causa del comportamento di Unn – sono stati presi in considerazione violenza, abuso e incesto –, nel testo questa situazione trova un’espressione chiaramente corporea.”

²⁴² “Fin dall’inizio mi è stato chiesto quale fosse il segreto di Unn e io ogni volta ho risposto che non voglio stabilirlo.”

il brano di Siss e Unn e del riflesso vivo e guizzante e frammentario, si trova improvvisamente avvinto, proprio come le due protagoniste, dall'incantesimo dello specchio, poiché vi scorge i propri tratti tra quelli delle giovani e, splendenti tra raggi e luccichii, le domande senza risposta mille volte affiorate alle proprie labbra: "Spørsmål som skyt fram og gøymer seg att. Eg veit ikkje [...] og aldri noko svar på kva dette er" (Vesaas 2004, 19).²⁴³

Chi legge può soltanto ipotizzare risposte provvisorie e caute allo splendore confuso generato da un simile specchio che, invece di rimandare un'immagine definita, dissolve e scompone ciò che riflette in una magnificenza attonita che infrange e disperde i confini dell'essere, lasciando però intuire la presenza di un centro. Il racconto si apre in uno squarcio dai colori lirici, dove le parole restano sospese in una dimensione che esula dalla realtà quotidiana, senza essere, però, esperienza onirica; ci troviamo all'interno di un *claro del bosque*, dove

[a]lguna figura [...] anda a punto de mostrarse al borde del corporeidad, o más bien más allá de ella, sin ser un esquema ni un simple signo. [...] Nada es signo, como si se vislumbrase un reino donde lo que significa y lo significado fuera uno y lo mismo [...]. Y la luz no se refleja ni se curva ni se extiende. Y el tiempo sin derrota no transcurre, allá lejos donde se enuncia el centro al que espejan en instantes los claros de este bosque. (Zambrano 2014, 123-124)²⁴⁴

E dunque, tra raggi e luccichii il tempo sembra fermarsi e restare esso stesso incantato e attonito di fronte alle profondità della vita.

Ma così come si è aperto, il "claro del bosque" è destinato a richiudersi, qualora vi si opponga resistenza, cercando di spiegarlo:

Dei lyste mot einannen, gjekk over i einannen, det var ei ufatteleg stund. Siss spurde: – Unn, visste du detta? Unn spurde: – Såg du det òg? Med eit slag var det ikkje så lett.

²⁴³ "Domande che affioravano e si dissolvevano. Non so [...] e mai una risposta su cosa significhi" (Vesaas 2011, 24).

²⁴⁴ "Qualche figura [...] è sul punto di mostrarsi al margine della corporeità, o piuttosto al di là di essa, senza essere uno schema né un semplice segno. [...] Nulla è segno, come se si intravedesse un regno dove ciò che significa e il significato sarebbero una sola e identica cosa [...]. E la luce non si riflette né si curva né si estende. E il tempo privo di direzione non trascorre, in quella lontananza dove si manifesta il centro che rispecchiano a tratti i chiari di questo bosco" (Zambrano 2004, 14).

[...] Om litt sa nokon av dei: – Det var vel ikkje noko. [...] Visst var det noko, det var ikkje borte [...]. Stor ro, men ro var det ikkje. (Vesaas 2004, pag 20)²⁴⁵

La rivelazione in quell'intima vicinanza rende l'atmosfera tesa e sospesa, densa di possibilità e aspettative; l'immagine confusa e sovrapposta delle due ragazzine nello specchio, l'intuizione di una possibile via di uscita al proprio isolamento, muove Unn, che nasconde nel suo passato un segreto angoscioso, a compiere un ulteriore passo e a voler continuare il confronto con Siss, per assicurarsi, forse, di non recare visibile sul suo corpo i segni del proprio dolore:

– Du, no kler vi av oss! Siss stirte litt. [...] [Unn] stod skinande på golvet. Straks etter stod Siss like skinande. Dei såg mot einannen. Ei ørlita, rar stund. [...] [Siss] merka nokre forte auge på seg frå Unn, noko spent i andledet hennar.²⁴⁶ (Vesaas 2004, 20-21)

L'angoscia che tormenta Unn, costringendola a chiudersi in se stessa, è sul punto di trovare uno sfogo, ma il timore di spaventare e allontanare la nuova amica prende il sopravvento.

Såg du noko på meg i stad? [...] Det er noko eg vil fortelje, byrja Unn att, ukjenneleg i mælet. [...] Har aldri sagt det med noken. Siss stotra: – Ville du sagt det med mor di? – Nei!

Stilt. Siss såg korleis det stod fullt av uro i auga til Unn. [...] Siss spurde, meir som ei kviskring: – Vil du seia det no? Unn retta seg litt. – Nei. [...] Kan ikkje, så! [...] Det vart stilt på ny. Men stilla her var ikkje å tru på [...], vinden her var ein lunefull kastevind som fort slo om og kom frå andre kantar. Han hadde lagt seg, men der kom han oppattnya, uventa og støkkande: [...] – Eg veit ikkje om eg kjem til himmelen. (Vesaas 2004, 23-25)²⁴⁷

²⁴⁵ “Si irradiavano l'un l'altra, si confondevano l'un l'altra, fu un istante incredibile. Siss chiese: ‘Unn, lo sapevi?’ Unn chiese: ‘L’hai visto anche tu?’ Di colpo diventò tutto più difficile. [...] Dopo poco una disse: ‘Credo che non fosse nulla.’ [...] Ma non era nulla e non era affatto svanito [...]. Grande calma, ma solo apparente” (Vesaas 2011, 25).

²⁴⁶ “‘E se ci spogliassimo?’ Siss sgranò gli occhi. [...] [Unn] rimase lì in piedi sul pavimento, radiosa. Un attimo dopo anche Siss fu lì in piedi, altrettanto radiosa. Si guardarono. Un brevissimo e strano istante. Siss [...] si accorse degli sguardi furtivi che Unn le lanciava e della sua espressione tesa.” (Vesaas 2011, 25)

²⁴⁷ “‘Hai notato qualcosa in me, poco fa? [...] C’è una cosa che ti voglio raccontare. [...] Non l’ho mai detto a nessuno.’ Siss balbettò: ‘A tua madre l’avresti detto?’ ‘No!’ / Silenzio. Siss vide gli occhi di Unn pieni di angoscia. [...] Siss chiese in un sussurro: ‘Lo vuoi dire ora?’ ‘No. [...] Non posso insomma!’ [...] Ci fu di nuovo silenzio. Ma lì il silenzio non era rassicurante [...], il vento arrivava in folate capricciose e improvvise, [...] si era calmato, ma ecco che tornava di colpo a far sobbalzare: ‘Non so se andrò in paradiso, io!’” (Vesaas 2011, 29-30).

Non sapremo mai a cosa allude Unn, ma quel brandello di confessione, che inevitabilmente spaventa Siss, rivela la sofferenza e il senso di colpa di cui la giovane è prigioniera. Siss non può ascoltare oltre per quella sera, e si affretta a tornare a casa, mentre Unn, che ha intravisto nel dialogo con l'amica uno spiraglio di salvezza, si chiude nuovamente nella sua sofferenza muta.²⁴⁸ Nonostante le difficoltà di questo primo incontro, entrambe sono certe dell'amicizia che da quel momento le unisce.²⁴⁹

“Venskapen deira lå open som ein ljuvleg veg framigjennom” (Vesaas 2004, 19).²⁵⁰

4.8 Il cammino si biforca. i luoghi cattivi: una strada senza ritorno

Anche un facile cammino, però, può sembrare impossibile quando si ha paura. C'è chi prosegue e chi invece, trovandovi un apparente sollievo, sceglie di abbandonare la strada per intraprendere una deviazione che, benché sembri portare lontano, in realtà riconduce nelle profondità solitarie della propria anima.

È la mattina del giorno successivo all'incontro con Siss. Unn, che pure desidera più di ogni altra cosa incontrare nuovamente l'amica, non trova in sé la forza di rivederla. Ogni apertura verso l'esterno costituisce per la giovane una frattura troppo dolorosa dell'isolamento in cui si è rinchiusa. Simile a un rivestimento rigido che dà sicurezza in quanto immutabile, ma che soffoca e costringe, rendendo impossibile un cambiamento che, inevitabilmente, comporterebbe un'apertura e uno sviluppo verso l'esterno, l'isolamento di Unn ostacola ogni contatto con gli altri, ogni ponte gettato al di fuori della fortezza di solitudine in cui è trincerata. L'incontro con Siss, benché fortemente desiderato e fonte di speranza, è uno strappo che lacera questa corazza; è

²⁴⁸ Non a caso, il ritorno a casa di Siss, pur segnato da paura e confusione, si conclude con un bagno caldo e con un sonno profondo, elementi che sottolineano l'aspetto di rassicurante fusione con l'ambiente noto e sicuro della propria famiglia. Risalta così con forza ancora maggiore il contrasto con la casa della zia, gelida e percorsa dagli spifferi, e il breve sonno di Unn.

²⁴⁹ “Med ein gong var ho ikkje åleine. Hadde funni noken ho kunne fortelje all ting til, snart” (Vesaas 2004, 36). “Finalmente non era più sola. Aveva trovato qualcuno a cui raccontare ogni cosa, al più presto” (Vesaas 2011, 43).

²⁵⁰ “La loro amicizia si apriva davanti a loro come un facile cammino verso il futuro” (Vesaas 2011, 24). Peroni, traduttrice italiana di *Is-slottet*, rende così con una certa libertà interpretativa la preposizione ‘framigjennom’ – letteralmente ‘avanti, passando attraverso’ – con “verso il futuro”.

l'inizio di un processo potenzialmente positivo, ma difficile e doloroso, perché la prigione rigida dell'isolamento assoluto, per quanto soffochi e faccia soffrire, fornisce a Unn paradossalmente sicurezza.²⁵¹

Ansiosa di rimandare l'incontro con Siss, Unn si incammina sulla strada che porta a scuola, ben decisa ad abbandonarla e a deviare, per “[å] leva gøynd i dag” (Vesaas 2004, 36).²⁵²

Sola nel deserto paesaggio invernale, invisibile a chiunque ma sempre presente ai nostri occhi, Unn ci conduce verso il cuore ghiacciato del romanzo. Prima di arrivare alla sua meta, il castello creato dall'acqua della cascata gelata, la ragazza indugia sulla superficie di un lago ghiacciato lucido come acciaio, e trasparente: “Det var som å sjå gjennom ei blank glasrute. Sola kom akkurat opp, kald og skrå og lyste gjennom isen rakt ned på den brune botnen med gjørme og stein og botnvokstrar” (Vesaas 2004, 37).²⁵³

²⁵¹ La definizione dell'isolamento (adolescenziale e non) in termini di “struttura rigida” è ben formulata dalle scienze psicologiche. Rimando in particolare all'opera di Erik Erikson *Identity – Youth and Crisis*. Nella sezione *Foundations in Observation* lo psicoanalista dedica un capitolo ai concetti di “totalism” (tradotto nei testi italiani psicologici come totalismo) e “wholeness” (reso nelle versioni italiane di Erikson con integrità). Quest'ultima designa la condizione ideale dell'identità: “As a Gestalt, wholeness emphasizes a sound, organic, progressive mutuality between diversified functions and parts within an entirety, the boundaries of which are open and fluid. Totality, on the contrary, evokes a certain arbitrary delineation, nothing that belongs inside must be left outside, nothing that must be outside can be tolerated inside. A totality is as absolutely inclusive as it is utterly exclusive” (Erikson 1968, 80-81).

²⁵² “vivere un giorno senza farsi vedere” (Vesaas 2011, 43).

²⁵³ “Era come guardare attraverso un vetro nitido. Il sole si stava alzando proprio allora, freddo e obliquo, e penetrava attraverso il ghiaccio fino a illuminare lo scuro fondo del lago” (Vesaas 2011, 44). Desidero sottolineare come proprio questo passaggio costituisca in un certo senso il nucleo originario dell'opera, in quanto sviluppa una delle prime idee abbozzate dall'autore su quello che sarebbe poi diventato *Is-slottet* (cfr. Vesaas 1985, 174-176). Da alcuni schizzi dell'autore, risalenti al 1963, si individua un nucleo tematico, poi sviluppato nel romanzo, che vede come protagonisti una ragazza adolescente, Guri, in un momento di crisi, di frattura, e un ghiaccio pericoloso e affascinante. La protagonista del frammento è di qualche anno più grande di Siss e Unn, ma il momento rappresentato è lo stesso, il periodo inquieto dell'adolescenza, in cui vengono meno equilibri che sembravano consolidati per sempre e se ne prospettano di nuovi, immersi in un'incertezza che spaventa: “Nå går eg ut av alt som var. Bakom meg er huset og alle mine. Mi kjære mor. Og far som ingenting seier. Og bror min som nyleg har vori seksten sjølv. – (Mauren i isen) – Det er bakom frå i dag. Eg skal forlate det. Framom meg er det alt eg må og ikkje må, men vil. [...] Det blinkar av isen på ein liten vasspytt, i bekken som går i novembermarka. Ho vil sjå noko med sine skarpe sekstenårs-auge, og legg seg flatt ned liten og forveten. I isen er innfrosne knekte strå og breie blad. Og innfrosen i den klare isen er der ein raudbrun sprikande tuvemaur. Han spriker med alle seks føter [...], heng midt i blanke isen. Den kalde sola lyser gjennom isen og kastar strålar attende frå ein kvitfrosen botn. Mauren er ingenting i eit blindande is-palass. Gjenta skar seg på magen utover utan å lyfte hovudet, let panna kvile på det kjølege underlaget, så auga utan avbrot fylgde eventyr-skogen i isen. Frynser og kniplingar og rimskogen som så blir broten mjuk og våt dernede i levande vatn. Den smale

Le acque del lago hanno intrappolato le più diverse forme di vita irrigidendole in un diorama incantato in cui persino l'aria assume una forma preziosa e rara, ma inservibile all'esistenza:

I denne isblokken var det innifrosi breie, sabelforma blekke, smale strå, skogsfrø og rusk, ein brun, sprikande maur – og blanda med perler som hadde laga seg i sjøve isen, og som skilde seg ut som perler når solstrålane råka dei. [...] Bregner med knekk på stod i isen som dei finaste bilete. Somt stod i botnen med røter, somt var innfanga av det storknande vatnet med det låg flaut i skorpa. [...] Unn låg og såg, infanga av det, det var rarare enn noko eventyr. Sjå meir – (Vesaas 2004, 37)²⁵⁴

A dispetto del suo immobile splendore, la superficie ghiacciata del lago sprigiona un fascino decisamente sinistro. Piante e piccoli animali sorpresi dal gelo la impreziosiscono, istoriandola di forme e colori, sconosciuti e insoliti nella loro immobilità, ma privi di vita.

Unn, distesa sul ghiaccio, scruta le acque imprigionate sotto la superficie, mentre la sua ombra scivola silenziosa verso il fondale oscuro del lago. “Den smale kroppen hennar vart ein skugge nedpå botnen med forvrendg menneske-form. Ho flutte på

gjentekroppen kjem der med sin skugge over” (Vesaas 1985, 176). “Adesso me ne vado da tutto ciò che è stato. Alle mie spalle ci sono casa mia e i miei. La mia amata mamma. E il papà, che non dice mai niente. E mio fratello che fino a poco tempo fa aveva anche lui sedici anni. – (La formica nel ghiaccio) – Mi lascio tutto alle spalle da oggi. Lascierò tutto. Davanti a me c'è tutto ciò che devo e non devo, ma che voglio. [...] Il ghiaccio luccica in una piccola pozzanghera, nel fiume che si inoltra nei campi novembrini. Vuole guardare qualcosa con i suoi occhi acuti di sedicenne, e si stende a terra, piccola e curiosa. Nel ghiaccio sono imprigionati fili di fieno incurvati e foglie larghe. E catturata nel ghiaccio lucido c'è una piccola formica marrone rossastra con gli arti distesi. Con tutte e sei le zampette stese [...], è sospesa nel ghiaccio lucido. Il sole freddo riluce attraverso il ghiaccio e rimanda bagliori da un fondo bianco e congelato. La formica è un nulla in un accecante palazzo di ghiaccio. La ragazza si portava più in là scivolando sulla pancia, senza sollevare la testa, lasciando che la fronte riposasse sulla gelida superficie sottostante, così che gli occhi potessero seguire senza sosta le forme del bosco fantastico nel ghiaccio. Frange e merletti e una foresta di cristalli di ghiaccio che sotto, nell'acqua corrente, si infrangono e si fanno cedevoli e bagnati. Il sottile corpo della ragazza arriva fin lì con la sua ombra.”

²⁵⁴ “Imprigionati nel blocco di ghiaccio si vedevano larghe foglie a forma di sciabola, pagliuzze, semi e altri detriti e una bruna formica con le zampette divaricate – mescolati a bolle d'aria che si erano formate nel ghiaccio durante la gelata e brillavano illuminate dai raggi del sole. [...] Le felci si piegavano a formare un elegante disegno. Alcune erano radicate nel fondale, altre erano rimaste imprigionate dal congelamento mentre ondeggiavano in superficie. [...] Unn contemplava affascinata: era più misterioso di qualsiasi fiaba. Non smettere più di guardare...” (Vesaas 2011, 45).

seg, på den blanke spegel-ruta. [...] Der var det, det redsle-stupet. Der det vart djupare, var botnen og alt brunt” (Vesaas 2004, 37-38).²⁵⁵

Come lo specchio la sera prima con Siss, il lago, questo nuovo ‘specchio’, presenta a Unn immagini inusuali. Se quello della camera di Unn rifletteva forme aperte e in movimento, lo specchio di ghiaccio permette di scrutare nelle profondità nascoste dell’interiorità della giovane: tra le creature avvinte dal gelo e ormai parte del reame di ghiaccio e tenebra, di un mondo senza respiro, prende posto anche l’ombra di Unn:

[...] stupte slam-veggen omtrent rett ned i pure svart djup. Det redsle-stupet. Unn flytte seg, og den glidande skuggen fylgte, kom rett over djupet, og vart borte som sokken ned. [...] Unn kvakk. [...] Kald var ho òg. Ho reis opp og byrja halvspringe.” (Vesaas 2004, 38-39)²⁵⁶

La deviazione dalla strada principale porta Unn in un mondo spopolato, dove ricami di brina e giochi di luce sul ghiaccio nascondono abissi pieni di paura e solitudine. Ma è proprio nell’isolamento che Unn cerca rifugio. Così il suo cammino procede: “[...] no trudde ho å høyre fossen, den fjerne duren. Det var dit ho skulle. Og ikkje tenke på det andre” (Vesaas 2004, 39-40).²⁵⁷

Il rombo della cascata nell’abisso, che Unn non può realmente percepire da quella distanza, ma che pure risuona distintamente dentro di lei, guida i passi della giovane, che si muove con sicurezza ebbra in quel mondo incantato, desiderosa di fuggire dal dolore segreto che porta in sé. Quel dolore a cui non può dare nome (“det andre” Vesaas 2004, 39; “l’altra cosa” Vesaas 2011, 48) e a cui non riesce a dare sfogo verbalizzandolo.²⁵⁸ Un dolore che ristagna dentro di lei senza poter circolare, senza

²⁵⁵ “Il suo corpo sottile era un’ombra sul fondo, una figura umana distorta. Cambiò posizione sul lucido specchio. [...] Ed eccolo lo spaventoso abisso. Nel punto più profondo [...]” (Vesaas 2011, 45).

²⁵⁶ “[...] la parete fangosa sprofondava a picco nel precipizio nero. Lo spaventoso abisso. Unn si mosse, e l’ombra la seguì scivolando, arrivò sul bordo del precipizio e sparì, come risucchiata dal nulla. [...] Unn sussultò. [...] cominciò a sentire freddo. Si alzò e si mise un po’ a correre” (Vesaas 2011, 46-47).

²⁵⁷ “[...] le pareva di sentire la cascata, il rombo lontano, dove il corso d’acqua si gettava nell’abisso. [...] era lì che voleva andare! E non pensare all’altra cosa” (Vesaas 2011, 48).

²⁵⁸ “Ho skulle sagt noko til einkvan om dette ho kjende no – men ho ville aldri greitt å gjøre det, kjende ho.” (Vesaas 2004, 40). “Avrebbe voluto raccontare a qualcuno quel che provava in quel momento, ma non ci sarebbe riuscita, lo sapeva” (Vesaas 2011, 48).

poter essere assimilato e superato: “El corazón es el vaso del dolor, puede guardarlo durante un cierto tiempo, mas inexorablemente luego, en un instante lo ofrece. [...] al difundirse por las diversas zonas del ser comienza a circular con el dolor, mezclada a él, en él, la razón” (Zambrano 2014, 187).²⁵⁹

Non è possibile affrancarsi dal dolore senza lasciarlo fluire; il rischio che “[...] al no circular no poder en verdad, de verdad, ser asimilado” (Zambrano 2014, 187).²⁶⁰ E se la metafora del cuore si rifletteva, per Siss, nella strada notturna e nel risuonare di passi sul terreno, per Unn si traduce in un movimento che è solo apparente perché, nonostante gli ampi spazi percorsi, condurrà proprio all’interno di quel nocciolo di dolore irrisolto: il dolore non circola, sospinto dal cuore e dal suo palpitare, i passi di Unn non risuonano sul terreno, ma si perdono in una corsa frettolosa. La deviazione imboccata è una strada cieca: “Aldri i verda gjekk det an å snu no” (Vesaas 2004, 41).²⁶¹

4.9 Il castello di ghiaccio. Una strada chiusa

Quasi evocato da questo pensiero, in cui riecheggiano le parole della confessione incompiuta a Siss “eg veit ikkje om eg kjem til himmelen” (Vesaas 2004, 25),²⁶² il castello di ghiaccio compare finalmente ai nostri occhi, ai piedi della cascata ormai raggiunta.

Det var is-slottet, men. Sola var med ein gong borte her. Unn såg ned i ein trollheim av små tindar, takkvelvingar, rima kuplar, mjuke bogar og forvirra kniplingsverk. Alt var is, og vatnet spruta mellom der og bygde stadig vidare. [...] Alt skein [...] av sitt eige, og døds kaldt. Midt i dette stupte fossen seg, ned i eit svart kjellar-gap liksom. [...] Opp av kjellar-gapet stod det eit brøl frå vatnet. [...] Vassrøyken og spruten til

²⁵⁹ “Il cuore è il vaso del dolore, può custodirlo per un certo tempo, ma poi, inesorabilmente, in un attimo lo offre. [...] [V]ia via che esso si diffonde per le diverse zone dell’essere comincia a circolare con il dolore, mescolata ad esso, in esso, la ragione” (Zambrano 2004, 82).

²⁶⁰ “[...] non circolando non possa davvero, invero, essere assimilato” (Zambrano 2004, 82).

²⁶¹ “Non era possibile tornare indietro per nessuna ragione al mondo” (Vesaas 2011, 49).

²⁶² “non so se andrò in paradiso, io” (Vesaas 2011, 30). Questa breve frase angosciata di Unn rivela la paura di aver smarrito la possibilità di un ritorno. Il paradiso inaccessibile altro non è, in quest’ottica, che la sintesi di ogni altro ritorno impossibile.

sidene stansa ikkje ein augeblink, bygde smått og sikkert men vilt vidare. Vatnet var ført av lei. Bygde ved hjelp av frosten. [...] [Unn] var som oppslukt av slottet. (Vesaas 2004, 42)²⁶³

Lo sfarzo del castello è l'opera di un'acqua che ha deviato dal suo corso per edificare in solitudine, freneticamente, le forme più curiose ed elaborate, “innfløkt og staseleg” (Vesaas 2004, 42).²⁶⁴ Simile a quell'acqua in fuga, Unn ha abbandonato la strada che l'avrebbe portata da Siss. Avvinta dal magnetismo gelido del castello, anche lei sembra essere intimamente coinvolta nella sua costruzione:

Isveggene [...], dei voks med ho tenkte på dei. Ho var komen i ein rus. Der var fullst av tverrbygg og overbygg [...]. Vatnet hadde fått det til å svelle ut til alle kantar [...]. Her måtte ein prøve å koma in såsant der fanst inngang! (Vesaas 2004, 42-43).²⁶⁵

Inizia così il cammino fatale della giovane attraverso un susseguirsi di ampie cavità dai colori e dalle dimensioni più varie, ma tutte sterili nel loro vuoto splendente o nell'intrico di forme, ora magnifiche ora inospitali, che le caratterizzano. I passi silenziosi di Unn conducono attraverso spazi concreti che si rivelano, allo stesso tempo, interiori. Le forme rigide, il gelo intransigente, mortale, che caratterizzano il castello rispecchiano l'isolamento sempre più profondo che è al contempo la prigione e la fortezza in cui la giovane si è rinchiusa.

Il castello inanimato intreccia con Unn un dialogo che è solo apparente, perché la sua voce è la voce stessa della ragazza.

Tomt for alt anna enn ein bitande kulde. Det var noko nifst ved romet.

²⁶³ “Doveva essere il castello di ghiaccio: il sole sparì all'improvviso. [...] Unn guardò giù in un mondo incantato di guglie, volte, cupole coperte di brina, curve delicate e complicati merletti. Era tutto di ghiaccio e l'acqua con i suoi spruzzi continuava la sua opera di costruzione. [...] Tutto risplendeva [...] di luce propria. Faceva un freddo mortale. In mezzo a tutto la cascata precipitava come in un pozzo nero. [...] Dal pozzo nero saliva un boato [...]. Il vapore e gli spruzzi ai lati non si fermavano un attimo, continuavano a costruire con sicura precisione, ma freneticamente. L'acqua era deviata dal suo corso per compiere la sua opera di edificazione con l'aiuto del gelo. [...] [Unn] era totalmente assorbita dal castello” (Vesaas 2011, 51).

²⁶⁴ “splendide e complicate” (Vesaas 2011, 51). L'aspetto minaccioso, ma affascinante della scena di Unn e del castello è sempre più evidente man mano la giovane si addentra nelle sue stanze ghiacciate. Il percorso di sala in sala si rivela strada cieca che porta nei meandri della propria interiorità irrigidita.

²⁶⁵ “Le mura di ghiaccio [...] sembravano crescere al solo pensarle. Unn era come inebriata. Il castello era pieno di bastioni e torrette [...]. L'acqua lo faceva espandere in tutte le direzioni [...]. Bisognava assolutamente entrarci [...]!” (Vesaas 2011, 52).

Ho ropte utan vidare:

- Hau!

Ei kalling på noken. [...] Ho fekk svar straks. Hau! svara romet døyvt. (Vesaas 2004, 43)²⁶⁶

Il rombo della cascata che si getta nell'abisso "vart her ei låg farleg maling"²⁶⁷ (Vesaas 2004, 43) e acquista sempre maggiore intensità mentre Unn procede nella sua esplorazione, fino a travolgere e quasi ad annullare il ricordo della vita al di là delle mura di ghiaccio: "[Unn] var trolla og fortrolla no, og let det som hadde vori, ligge att bakom. I denne stunda tenkte ho på slott" (Vesaas 2004, 43-44).²⁶⁸ Le sale di ghiaccio si susseguono, splendenti e terribili, fredde e dure come pietra, fino ad arrivare a una piccola cavità, dalle pareti più spesse e dalla forma incompiuta:

Eit gråtar-rom var det. Lyset var svært veik i glasveggene, og heile romet tipla og gret liksdøm ved desse fallande dropane i halvmørkret. [D]ropane fall frå loftet [...] ned i kvar sin vesle tåredam. [...] Det kjendest som hjartet ville breste. [...] ein gjorde ikkje anten kalla noken eller vart kalla på i eit slikt rom som dette. [...] Med eit skjøna ho det [...]. Det var ho sjølv som baska i sin eigen gråt. (Vesaas 2004, 47)²⁶⁹

Siamo arrivati nel cuore del castello, e di Unn. Un luogo dove il dolore ristagna, uccidendo ogni speranza di contatto con l'altro e con la parte ancora viva di sé. È qui che Unn, desiderosa di fuggire, decide di liberarsi del suo pesante cappotto per riuscire a passare attraverso una stretta fessura, dimentica ormai persino del gelo che la pervade.²⁷⁰ Cade a terra nella camera del pianto il cappotto, e, assieme a esso, il legame perso per sempre con il caldo mondo degli affetti e dei vivi. Il ricordo di Siss, della zia e della madre si riaffaccia breve e confuso, effimero come uno dei tanti

²⁶⁶ "Non vi era nulla, tranne un freddo pungente. C'era qualcosa di sinistro in quello spazio. Senza pensare gridò: 'Ehi!' / Come se chiamasse qualcuno. [...] Ricevette subito una risposta. Ehi! Rispose debolmente la sala" (Vesaas 2011, 52-53).

²⁶⁷ "si trasformava in un gorgoglio cupo e pericoloso" (Vesaas 2011, 53).

²⁶⁸ "[Unn] era come [...] stregata, dimentica di tutto quanto era accaduto. In quel momento non c'era che il castello" (Vesaas 2011, 53).

²⁶⁹ "Era una sala piangente. La luce nelle pareti di vetro era molto debole; sembrava che tutto si sciogliesse in pianto con quelle gocce che cadevano nella penombra. [...] cadevano dal soffitto [...] ciascuna nella propria pozza di lacrime. [...] le sembrava che il suo cuore stesse per spezzarsi. [...] in quella sala era inutile chiamare o lasciarsi chiamare. [...] all'improvviso capì [...]: era lei che piangeva così disperatamente, là dentro" (Vesaas 2011, 57).

²⁷⁰ Per diverse letture dell'alternanza caldo-freddo all'interno del romanzo cfr. Myhren 1987 e Meregalli 2010, quest'ultimo nel contesto di un'analisi comparata tra *Brand* di Ibsen e *Is-slottet*, volta a sottolineare le variazioni tra i poli opposti timici della disforia e dell'euforia.

giochi di luce sul ghiaccio, alla mente ormai annerita della ragazza. Entriamo nell'ultima stanza, seguendo i passi smarriti di Unn: un luogo cupo, affollato di stalagmiti e stalattiti, angusto e sofferente, saturo di dolore pietrificato. Anche qui l'acqua stilla piangendo dalle pareti, ma il rumore delle gocce si perde nell'urlo furioso della cascata che cade nell'abisso, e che è il cuore di questo mondo di ghiaccio. Il rombo risuona con tanta forza da fagocitare l'intero ambiente: "ein var som like *i han*. [...] Duren sveipte alle andre lyd bort. [...] Dette var det siste romet, frå dette kom ein ikkje lenger (Vesaas 2004, 49, corsivo originale).²⁷¹

E così, rannicchiata su se stessa, in una sorta di nascita capovolta, Unn si addormenta per l'ultima volta sotto lo sguardo incandescente di un enorme occhio di luce apertosi nella volta di ghiaccio. Visione dovuta all'assideramento, ma al contempo proiezione dell'angoscioso senso di colpa che ha condotto la ragazza nella prigione del suo isolamento.²⁷²

Siamo arrivati alla fine della strada cieca di Unn, la strada che non prevede ritorno, un luogo negativo, rigido e sterile; il freddo rende impossibile indugiare oltre. Le camere segrete del castello si richiudono.²⁷³

²⁷¹ "Era come esserci *dentro*. [...] Il rombo spazzava via ogni altro suono. [...] Quella era l'ultima sala, da lì non si andava da nessuna parte" (Vesaas 2011, 59-60).

²⁷² I pensieri che precedono la morte di Unn, pur confusi e intorpiditi dal gelo mortale, lasciano trapelare l'angoscia della ragazza che, pur prossima a perdere coscienza, ripete al grande occhio di luce, che la scruta impietoso dai ghiacci, "Eg har ikkje gjort noko – [...] Her er eg. Her har eg vori heile tida. Eg har ikkje gjort noko." (Vesaas 2004, 51). "Non ho fatto niente di male... [...] Sono qui. Sono stata qui tutto il tempo. Non ho fatto niente di male" (Vesaas 2011, 62-63). Lo splendore della luce sulle superfici del castello, inondate di bagliori accecanti che si concentrano in un unico punto di intensità assoluta, e la sensazione dell'essere esposti a uno sguardo che scruta e giudica, sono motivi nei quali ci siamo già imbattuti durante l'incontro tra le due ragazze; in questo caso, però, la luce assume una valenza diversa da quella inquieta dello specchio nella stanza di Unn. Lì la luce si disperdeva in guizzi in movimento che correvano dall'una all'altra giovane, in una comunicazione silenziosa e creativa, piena di domande e di vita; qui, invece, la luce si concentra in un solo punto e investe Unn come un faro accusatorio. Il balenio di domande aperte nella scena dello specchio si cristallizza in un estremo tentativo di difesa e, infine, nella perdita di sé nel torpore dell'assideramento.

²⁷³ Myhren ha rilevato un'interessante somiglianza tra il castello di ghiaccio e le pericolose montagne della tradizione popolare norvegese, popolate da troll e da *huldre*, e pronte a inghiottire nel loro ventre oscuro sventurati giovani. Per questo e altri raffronti tra la descrizione del castello ghiacciato e motivi attinti dalla tradizione popolare norvegese cfr. Myhren 1987, 60-65.

4.10. Il tempo della moratoria – la neve e la promessa

Un paesaggio silenzioso dove la neve cancella ogni passo. Persino il ghiaccio lucente del castello è in parte sommerso sotto una coltre bianca e indifferente; al suo interno, Unn, che è sparita.

Assieme agli uomini del gruppo di ricerca, Siss arriva al castello di ghiaccio. Nel buio della notte l'imponente edificio mostra dapprima il suo volto inanimato, per poi svelarsi nella sua minacciosa e inumana grandezza; l'incantesimo della luce delle lanterne sul ghiaccio risveglia nel cuore degli uomini presentimenti funesti e un dolore sopito, segreto, riflesso nei rapidi guizzi luminosi sulla gelida superficie del castello:

Her var ei ukjend borg dei oppsøkte, og det såg ut som dødens borg. [...] Dei dreg ikkje [...]. Dei kjem ikkje laus. [...] Det stengte is-slottet har liv. Dei har sjølve lånt det livet. Lys og liv til den døde is-blokken [...]. Dei finn fram sorger dei måtte ha og plantar dei inn i dette nattspelet med lys og dødsaningar (Vesaas 2004, 72-72)²⁷⁴

Nel castello il rombo dell'acqua mugghia con disperata ferocia, e “djupt inni, som eit trugande dyr, dura den sjølv-instengde elva” (Vesaas 2004, 70),²⁷⁵ risvegliando negli uomini l'eco di un dolore assoluto e irrazionale: è la voce dello “spaventoso abisso” che ognuno porta in sé, ma che nella vita di tutti i giorni riesce a essere domata: “Dei er trufaste søkarar, sine hemmelege rom greier dei likevel å stenge og styre” (Vesaas 2004, 73).²⁷⁶ Non molto prima Unn aveva seguito incantata il boato della cascata fin nel cuore del castello e lì si era perduta. Gli uomini della spedizione riescono invece, ricorrendo alla razionalità, a sottrarsi al folle incanto dell'abisso, proseguendo lungo il proprio cammino.

²⁷⁴ “Quella era una fortezza sconosciuta che stavano esplorando, e sembrava la fortezza della morte. [...] Non se ne vanno [...]. Non riescono a liberarsene. [...] Quel castello chiuso è vivo. Sono loro stessi che gli hanno dato vita. Luce e vita a quel morto blocco di ghiaccio [...]. Sentono riaffiorare i loro dolori e li trasferiscono in quel gioco notturno di luce e presagi di morte” (Vesaas 2011, 88-89).

²⁷⁵ “Nei recessi più profondi, come una belva minacciosa, ruggiva il fiume prigioniero di se stesso” (Vesaas 2011, 84).

²⁷⁶ “Sono cercatori scrupolosi, ma riescono a tenere chiuse e sotto controllo le loro stanza segrete” (Vesaas 2011, 90).

Siss, che li osserva sostenuta dalla presenza del padre, non si avvicina al castello, ma percepisce la seduzione pericolosa di quel luogo che, in quella notte, le si imprime nella memoria, saldamente legato al ricordo di Unn. Anche senza entrarvi, Siss vi rimane in un certo senso prigioniera.

La ricerca non dà nessun frutto e i giorni passano in un turbinio silenzioso di neve e nella densa oscurità dicembrina. Siss, sconvolta da quanto ha vissuto e coinvolta emotivamente, si abbandona a uno stato di prostrazione.

L'amicizia nascente con Unn la tiene avvinta in un legame sottile e invisibile, ma saldo come un filo d'acciaio che si avvolge su di lei, chiudendola in un bozzolo impenetrabile, a proteggere il fragile cuore di quel rapporto appena nato e già interrotto, fatto di domande e intuizioni destinate a rimanere tali; il momento del rispecchiamento delle due ragazze, segnato dall'inquieto dischiudersi dei confini individuali verso un orizzonte più ampio, ha aperto la strada a un legame di amicizia profondo. Questo "felice cammino" si è interrotto, ma Siss non vuole credere che si sia tramutato in una via impercorribile: la ragazza formula una triplice promessa, un solenne giuramento di amicizia per Unn, mantenendo così aperta l'unica strada che crede ne possa garantire il ritorno.

Lovnaden i djupaste snøen frå Siss til Unn:

Det lovar eg deg at eg ikkje vil tenke på noko anna enn deg. Tenke på alt eg veit om deg. [...] Tenke på deg heile dagen og [...] om natta.

Lovnad om natta:

[...] Eg minnest alt saman og eg lovar deg at eg berre vil tenke på *det* [...]. Så lenge du er borte, skal det vera slik kvar dag.

Høgtidsam lovnad ein vintermorgon:

[...] Det er ingen annen enn du no heller. [...] Du må tru dette [...], Unn. Så lenge du er borte, vil eg aldri gløyme det eg har lova. (Vesaas 2004, 80, corsivo originale)²⁷⁷

La promessa formulata da Siss ha il carattere assoluto della neve che ora cancella il paesaggio; non accetta sfumature né compromessi.

²⁷⁷ "Promessa dal più profondo della neve da Siss a Unn: / prometto di non voler pensare a nient'altro che a te. Di pensare a tutto ciò che so di te. [...] Pensare a te tutto il giorno [...] e di notte. / Promessa di notte: / [...] Mi ricordo di tutto e prometto di pensare solo a quello [...]. Finché sarai lontana, sarà così ogni giorno. / Promessa solenne una mattina d'inverno: [...] Non c'è nessuno al di fuori di te, [...] proprio nessuno. Devi credermi [...], Unn. Finché sarai lontana non dimenticherò mai quello che ho promesso" (Vesaas 2011, 98).

Come spesso accade, e come abbiamo visto con Unn, la fragilità si difende rivestendosi di una struttura rigida: la promessa è una parentesi lungo il cammino di crescita. A patto che non si trasformi in una trappola senza via d'uscita, la solitudine può rivelarsi a volte utile, specialmente nei momenti di cambiamento caratteristici dell'adolescenza; essa permette una elaborazione e accettazione del nuovo verso cui si va incontro, fornendo il tempo necessario a trovare una coerenza tra ciò che si è stati e ciò che si è in procinto di diventare.

Per rimanere fedele a Unn e incapace di conciliare l'immagine misteriosa e fluttuante intravista assieme a lei nello specchio con le certezze della vita di un tempo, Siss rigetta tutti i punti saldi che fino a quel momento hanno costituito il suo universo. Si allontana da genitori e amici, e il distacco è doloroso, ma vissuto allo stesso tempo come necessario, e non tollera concessioni. Fedele al giuramento fatto, Siss nega a se stessa persino l'affetto dei compagni di scuola, tenendosi in disparte e, forse inconsapevolmente, assumendo il solitario distacco di Unn.

Fatica a riprendere il cammino, ora che si è affacciata sul caos di un mistero che si potrebbe chiamare 'crescita', sentendosi forse più simile a quell'immagine frammentaria e inquieta apparsa nello specchio a casa della zia di Unn che alla bambina spensierata di un tempo.

L'atteggiamento di ostinata chiusura in se stessa in un momento cruciale nel processo di crescita, corrisponde al meccanismo di difesa indagato dallo psicologo dell'età evolutiva Erik Erikson nel suo *Identity – Youth and Crisis*:

When the human being, because of [...] developmental shifts, loses an essential wholeness, he restructures himself and the world by taking recourse to what we may call *totalism*. [...] It has, at least in transitory states, certain adjustment and survival value. (Erikson 1968, 81, corsivo originale)

In altre parole, la sintesi e la conciliazione tra diverse tappe di sviluppo della propria identità necessita, a volte, di un periodo di assestamento in cui si possa ritrovare un'intima coerenza con se stessi, ovvero un senso di continuità del proprio essere e, di conseguenza, la fiducia che deriva dall'integrazione dei successivi stadi di evoluzione e dal senso di essere un tutto coeso ("A new sense of wholeness, of things rebound" Erikson 1968, 83). Questa pausa nel processo di crescita ha il carattere

rigido dell'isolamento, ma una natura più fuggevole e temporanea. È destinata a 'sciogliersi', come la neve che nel romanzo cade silenziosa per tutto il periodo di solitudine di Siss.²⁷⁸

Ovviamente deve instaurarsi un senso di più plastica integrità e, con il tempo, subentrare alla struttura rigida e totalitaria che l'individuo adotta come difesa temporanea.

Il senso di "cose riallacciate", usando le parole di Erikson, va di pari passo con la rinnovata fiducia grazie alla quale l'individuo "gradually unites the inner and outer world" (Erikson 1968, 82).

Tornando a Siss, dunque, il bozzolo dell'isolamento è destinato a essere infranto:

young people must become whole people in their own right, and this during a developmental stage characterized by a diversity of changes in physical growth, genital maturation, and social awareness. The wholeness to be achieved at this stage I have called a sense of inner identity. The young person, in order to experience wholeness, must feel a progressive continuity between that which he has come to be during the long years of childhood and that what he promises to become in the anticipated future. (Erikson 1968, 87)

La confusione tipica dei momenti di cambiamento può spingere l'individuo a cercare una soluzione temporanea e rassicurante, semplificando in un'identità provvisoria e sintetica le molteplici tensioni che lo attraversano, ben rappresentate, in questo caso, dai bagliori e dai luccichii nella scena dello specchio; nel momento in cui le certezze vacillano "[...] an almost willful *Umschaltung* to a negative identity can be studied" (Erikson 1968, 88); questa consiste in un'identità 'di passaggio', una sorta di luogo di sosta, una possibile 'moratoria' nel lungo percorso della crescita: "a moratorium is a period of delay granted to somebody who is not ready [...]. The moratorium has failed [when] the individual is defined too early" (Erikson 1968, 157-158).

Ha questo carattere di moratoria l'ostinato ripiegamento di Siss sul proprio dolore e sul ricordo dell'amica.

²⁷⁸ Cfr. Ellisiv Steen: "Siss må isolere seg fra felleskapet, og i sin tur er hun på vei til å fryse inne i sitt sinns ensomme isslott. Noe i henne er begynt å strekke seg mot mysterier utenfor barnelivets lille ring" (Ellisiv Steen 1964, 126). "Siss deve isolarsi dalla comunità e, a sua volta, è sul punto di congelare nel castello solitario della propria interiorità. Qualcosa dentro di lei ha iniziato a protendersi verso i misteri che si trovano al di là del piccolo orizzonte dell'esistenza infantile."

Contrariamente a Unn, però, Siss non è sola. Attorno a lei si stringe la rete degli amici e degli affetti di una vita, ben decisi con il loro amore rispettoso a non lasciarla indugiare troppo a lungo nella sua parentesi solitaria.²⁷⁹

Del resto, la necessità di lasciare che la vita riprenda a fluire è già presente in nuce nella mente di Siss: “ein dag skal heile dette berget av is gå iknas.”²⁸⁰

4.11 La neve si scioglie. Acqua che scorre irrorando ogni cosa

Un sottile vento di primavera comincia a soffiare, portando il presagio di un cambiamento: “Ingenting er slept laust, men eitkvart skal koma, er bundi av sitt eigi varsel oppi skiene” (Vesaas 2004, 96).²⁸¹

Ricomincia così, timido e quasi impercettibile come quel soffio dolce nell'aria, il cammino di Siss; un tragitto che, permettendole il ritorno agli affetti e alle sicurezze di un tempo, prosegue nella direzione di un presente che finalmente può volgere al futuro. Da questo momento il paesaggio innevato sarà attraversato dalle tracce degli spostamenti cauti di Siss che la portano, pur con sofferenza, ad ampliare l'orizzonte della propria esistenza, a sbirciare al di là del muro della promessa, fino a oltrepassarlo. Ma la giovane da sola non potrebbe trovare la via per uscire dalla sua solitudine: “Siss kjende seg skamfull og ulykkeleg, [...]. Ho tenkte dette: eg veit ikkje mi arme råd. [...] Skamfull og ulykkeleg rende ho frå kameratane og rett inn i duren, rett mot ispalasset” (Vesaas 2004,100).²⁸² Sono i contatti umani a rivelarsi, infine, le uniche strade percorribili.

²⁷⁹ A tale riguardo rimando al saggio di Myren “Når Siss kommer så heldig gjennom sin krise, har det tydelig sammenheng med at hun i utgangspunktet staar i en solid sosial sammenheng, omgitt av mennesker som er glade i henne” (Myhren 1987, 38). “Se Siss riesce a superare la sua crisi in modo così felice, ciò ha un chiaro legame con il fatto che la giovane si trova sin dall'inizio in un solido contesto sociale, circondata da persone che le vogliono bene.”

²⁸⁰ “Un giorno questa montagna di ghiaccio andrà in pezzi” (Vesaas 2011, 125).

²⁸¹ “Nulla ancora si è manifestato, ma qualcosa arriverà, se ne vede già l'annuncio lassù, tra le nuvole.” (Vesaas 2011, 116).

²⁸² “Siss, imbarazzata e infelice, [...] pensava: non so più cosa fare. [...] imbarazzata e infelice, fuggiva dai suoi amici verso il boato, dritta verso il palazzo di ghiaccio.” (Vesaas 2011, 121-122).

Non è un caso che il riavvicinamento di Siss agli amici e alla propria famiglia e, infine, il suo ritorno all'interno del gruppo dal quale si era allontanata, sia scandito da una serie di incontri e passeggiate.

Alcuni mesi dopo la scomparsa di Unn, Siss rimasta sola al termine di una gita con i compagni di classe, ritorna al castello; non riesce a sopportare la compagnia degli amici più cari, per i quali prova una forte nostalgia, vinta però dal senso di colpa nei confronti di Unn. Siss infatti avverte su di sé il peso della promessa fatta all'amica e la responsabilità di tenerne vivo il ricordo, di essere per lei la via del ritorno sempre aperta. L'illusione di rivedere Unn viva si infrange quando Siss scorge il suo volto attraverso una delle pareti del castello, incastonato tra bagliori e ricami di ghiaccio che rimandano, nel loro splendore, alla scena dello specchio. In realtà, i due momenti presentano a ben guardare due situazioni ribaltate che, non a caso, si collocano all'inizio e alla fine di quel cammino che è la loro amicizia. I guizzi vivi che, nel primo incontro a casa della zia, balenavano da un volto all'altro inquieti, ma pieni di aspettative e speranza, sono adesso immobili, intrappolati in uno splendore statico:

Unn! Djupt inne i isen liksom. [...] Alle slags lysande skråstrekk og bjelkar, underlege roser, isroser og is-stas. Prydd som til den største fest. [...] Synet veik ikkje bort, syntest det, det stod roleg i isen – [...]. Så tydde vel dette at Unn var død. Ja visst. Unn er død. (Vesaas 2004, 101-102)²⁸³

Il legame che unisce Siss all'amica scomparsa si rivela così per quello che è in realtà: un ricordo significativo e importante, ma non più un rapporto di viva relazione e di scambio.

Il successivo incontro con la zia di Unn ha il potere di sciogliere definitivamente la giovane dalla promessa fatta; la donna, che riesce a dare voce al timore e ai sensi di colpa di Siss, con le sue parole le indica con chiarezza e decisione la via da percorrere:

²⁸³ “Unn. Nel profondo del ghiaccio. [...] raggi e fasci luminosi, strane rose, rose gelate e altri ornamenti di ghiaccio. Era agghindata come per la più sontuosa delle feste. [...] La visione rimaneva immobile nel ghiaccio [...]. Doveva voler dire che Unn era morta. Unn è morta” (Vesaas 2011, 123-124). Si potrebbero interpretare le figure delle due protagoniste come due aspetti dello stesso personaggio. La visione sembra allora un ammonimento per Siss a non cedere alla tentazione della solitudine e a non perdersi per la via cieca imboccata da Unn.

– Høyr no her, Siss, det er det eg vil be deg om [...], at du prøver å gå tilbake til alt du hadde. Du sa du hadde gjort ein lovnad, men det kan ikkje bli meir det, når den andre parten ikkje er meir. [...] [H]o kjem ikkje att, og du er løyst frå det du har lova. (Vesaas 2004, 114)²⁸⁴

L'oscurità mite della notte che avvolge Siss e l'anziana zia non nasconde incubi e paure, ma solo i germi della nuova stagione. È ancora troppo presto perché i passi di Siss risuonino sicuri sul terreno che si prepara alla primavera, ma è già percepibile il ritmo del suo cuore, centro vivo che torna adesso a farsi sentire dopo il doloroso inverno.

Se l'amicizia con Unn si è cristallizzata in un ricordo che come un ponte muto e ghiacciato porta diritto al castello, l'interazione con i compagni di scuola ha invece il carattere vivo delle strade dove la neve comincia a sciogliersi.

Sciolti il ghiaccio e la coltre di neve, libera dalla promessa che faceva della solitudine e della chiusura in se stessa il solo orizzonte, Siss ricomincia a vivere:

Som dropen og kvisten om dagen. Den nakne våte kvisten med vassfull snø sigande i hopp nedunder, og den klare dropen ned i snøen. [...] Som dropen og kvisten kjenner ein seg. Ein veit ikkje. Ein er alt anna enn død. (Vesaas 2004, 117)²⁸⁵

Nuovi incontri accompagnano il cammino di Siss donando nuovo respiro ai suoi passi. Intanto il castello, inizialmente centro assoluto della geografia narrata, perde lentamente la sua forza totalizzante, impallidendo sempre più solitario in un mondo che non domina più.

Il ghiaccio che all'inizio del racconto intrappolava il paesaggio si spacca, permettendo all'acqua di fluire, inondando l'esistenza di una nuova vita, discreta dapprima, ma destinata a rivelarsi in una resurrezione ebbra: “Det sprang opp ei svart råk på det store vatnet ei natt – om morgonen pusta vatnet langt og djupt gjennom si

²⁸⁴ “Senti Siss, questa è una preghiera che vorrei farti [...]: che tu provi a tornare a tutto ciò che avevi prima. Hai detto che hai fatto una promessa. Ma non può essere valida, se viene a mancare la controparte. [...] Lei non tornerà più, e tu sei libera dalla promessa” (Vesaas 2011, 139).

²⁸⁵ “Come la goccia e il ramo di giorno. Il ramo spoglio, fradicio, sotto la neve bagnata che comincia a incavarsi, e la goccia trasparente che cade nella neve. [...] Ci si sente come la goccia e il ramo. Non si sa bene, ma si è tutto fuorché morti” (Vesaas 2011, 143).

svarte råk [...]. Is-slottet stod dirra i ein pressande flaum. Skulle knusast” (Vesaas 2004, 121-122)²⁸⁶

La struttura rigida e fragile dell’isolamento che, durante i mesi invernali, è stata la prigionia e al contempo il rifugio di Siss,²⁸⁷ si fende come quel ghiaccio che si apre per lasciare finalmente scorrere l’acqua. “Siss stod som i brånande is” (Vesaas 2004, 121).²⁸⁸ La fortezza della sua solitudine è sul punto di spezzarsi, lasciandola libera: “På skolen kom ikkje noko tilnærming. Men det lå i lufta på ein slags vis, at no måtte det opne seg” (Vesaas 2004, 122).²⁸⁹

Citando Ellisiv Steen:

Frelsen for den som holder på å fryse inne i seg selv, den kommer fra menneskene. Siss kommer tilbake til fellesskapet, ikke bare fordi hun lengter dit. [...] De andre vil ha henne tilbake. [...] Hun blir hentet før isveggene har fått tid til å lukke seg bak henne. (Steen 1964, 128)²⁹⁰

Ormai però anche la ragazza, una piccola Persefone scandinava, capisce di dover tornare alla vita e agli amici: “Snø-tid og døds-tid og stengde kammers hadde det vori – og så kjem ein altfor bums på andre sida av det” (Vesaas 2004, 120).²⁹¹

Non ci resta che seguire i suoi passi veloci nell’ultima gita al castello. Siss corre svelta, simile all’acqua che con il disgelo ricomincia a fluire tra l’erba dei campi: “vatnet hadde sanneleg ikkje stansa, det sette merke på alt her. Det fylte tilværet,

²⁸⁶ “Una crepa nera si era aperta una notte sul grande lago – e al mattino l’acqua emetteva lunghi e profondi respiri attraverso la spaccatura [...]. Il castello di ghiaccio tremava, assediato dalla corrente. Stava per frantumarsi” (Vesaas 2011, 148-149).

²⁸⁷ “Lovnaden var eit strengt feste, hardt men til å stå på. Når det er borte, veit ein ikkje plassen sin” (Vesaas 2004, 117). “La promessa era un solido appiglio, duro, ma dava sicurezza. Adesso che non c’è più, non si sa dove si è” (Vesaas 2011, 143).

²⁸⁸ “Siss pareva in piedi sul ghiaccio che si scioglie” (Vesaas 2011, 148). La situazione presentata rispecchia, capovolgendola, l’immagine iniziale, ovvero il paesaggio notturno che si chiude nella morsa del ghiaccio. Il ghiaccio si spezza, come già all’inizio del racconto; questa volta però la rottura avviene per permettere all’acqua di fluire, alla vita di scorrere.

²⁸⁹ “A scuola nessuno tentava di avvicinarla. Ma in qualche modo era nell’aria che presto ci sarebbe stata un’apertura” (Vesaas 2011, 149).

²⁹⁰ “La salvezza per chi sta per congelare in se stesso arriva dalle persone. Siss ritorna all’interno della comunità non solo perché ne prova nostalgia. [...] Sono gli altri a rivolerla. [...] Viene portata in salvo prima che le pareti di ghiaccio abbiano avuto tempo di richiudersi dietro di lei.”

²⁹¹ “Era stato un tempo di neve, un tempo di morte e di stanze chiuse – e poi di colpo Siss si trovava sull’altra sponda” (Vesaas 2011, 146).

fossa i alle bekkefar –” (Vesaas 2004, 128, corsivo originale).²⁹² Scopriamo così che la vita non si è mai veramente arrestata, nemmeno nei momenti di stasi e di buio più profondo; era una potenzialità sopita nel ghiaccio dell’inverno e nella solitudine. Ancora una volta, la fluidità esprime le forze positive dell’esistenza, e l’acqua che scorre è simbolo di vita. Il castello è destinato a crollare, portando con sé Unn e il dolore paralizzante di quella perdita, che non viene mai rinnegata o dimenticata, ma che entra a far parte del ciclo dell’esistenza, non più muro insuperabile che impedisce di andare oltre.

Den store innsjøen var breddfull og rykande fersk [...]. Bortanfor alt [...] gjekk storelva og dundra med si kjempekraft. [...] Alt anna enn stans. Hissande stiging var her. Hissande lukt av rå jord. Hjartet dirra i ein når ein gjekk iblant dette. (Vesaas 2004, 128)²⁹³

Ritorna il rombo del fiume, che una volta ha ammaliato Unn, ma ha toni nuovi: è un urlo di vita, un canto sfrenato e gioioso di liberazione; così forte da far vibrare quel cuore che troppo a lungo ha taciuto. E il vibrare diviene passo e poi corsa su strade che sono luoghi di incontro. Il castello crollerà e Siss è ben decisa a salvarsi.

²⁹² “*L’acqua* non aveva mai smesso di scorrere, aveva lasciato la sua traccia ovunque. Riempiva l’esistenza scorrendo in mille rivoli.” (Vesaas 2011, 157)

²⁹³ Il grande lago era gonfio ed emanava un’umidità nuova [...]. Al di là scorreva il grande fiume, tuonando con la sua gigantesca potenza. [...] Tutto fuorché fermarsi. L’eccitazione di quella forza che cresceva, di quell’odore di terra bagnata. Il cuore le vibrava a passarci in mezzo” (Vesaas 2011, 157, corsivo originale).

CONCLUSIONI

L'analisi delle opere scelte, *Vildanden* di Ibsen, *Elvegaten* e *Barnet som elsket veier* di Cora Sandel e *Is-slottet* di Tarjei Vesaas, ha permesso di evidenziare e di meglio comprendere i tratti salienti di quei luoghi che, investiti di senso dalle giovani che con essi si relazionano, riflettono su di sé le caratteristiche della crisi e del fermento adolescenziali.

Le categorie di struttura rigida e, per contro, di struttura integrata e plastica introdotte dallo psicologo e psicanalista Erikson hanno reso possibile un'analisi in profondità del significato dei paesaggi e degli ambienti di volta in volta incontrati; se ne sono messe in luce le potenzialità positive, di cammino e crescita, e quelle negative, di stallo e chiusura. I concetti di margine e di luogo liminale, mutuati dalle scienze antropologiche, e quello di "spazio transizionale", proposto dallo psicanalista Winnicott, hanno fornito le basi per la comprensione dei luoghi intermedi in cui nei testi selezionati si muovono le protagoniste adolescenti. Tali luoghi si estendono tra la realtà interiore dell'individuo e la realtà quotidiana, esterna e concreta. Proprio su queste aree di confine sbocciano i fenomeni della creatività che, come osservano tanto Winnicott quanto Erikson, caratterizzano in particolar modo i momenti di crisi dell'esistenza umana, primo tra tutti l'adolescenza. L'ambiguità che è propria di chi è sospeso tra due condizioni, tra l'infanzia e il mondo adulto, si riflette anche nei luoghi descritti. Il carattere di fuggevolezza e di medianità è stato ulteriormente approfondito grazie alla riflessione sul Neutro di Roland Barthes, che ha fornito gli strumenti necessari a indagare quelle realtà non classificabili che "eludono il paradigma" (Barthes 2005, 6). Il sovvertimento e l'elusione degli equilibri consueti caratterizzano gli stadi transitori dello sviluppo identitario dell'individuo e, in particolare il momento dell'adolescenza, il quale prevede una ristrutturazione importante dell'identità, a ribadire il fatto che la crisi è sempre anche potenziale momento creativo.

In *Vildanden* la soffitta dell'anitra è uno di questi luoghi dell'adolescenza; si tratta di un'area mai completamente visibile agli occhi dello spettatore eppure, nonostante questo, rappresenta il cuore stesso del dramma di Hedvig. L'invisibilità della soffitta,

la sua indefinibilità così come la sua natura metamorfica richiamano caratteri tipici dei luoghi di passaggio e transizione studiati da Turner e definiti da un senso di “ambiguità e paradosso” (Turner 1970, 97). Inizialmente la soffitta presenta caratteri di fermento e creatività, che si esprimono proprio nella mutevolezza delle sue forme e della sua essenza. Nel corso del dramma prevalgono tuttavia con forza sempre maggiore suggestioni sinistre e un’interpretazione univoca e statica dello spazio potenzialmente liminale della soffitta. Agli aspetti di fermento e creatività si sostituiscono gradualmente quelli di stasi e morte, racchiusi nell’espressione “havsens bund”, “il fondo di tutti i mari”. Si impone così il carattere funesto della soffitta, inizialmente presente come suggestione nell’immagine raffigurante la danza macabra della morte con la clessidra e la fanciulla e sottolineato dalla presenza di un orologio rotto, i cui battiti mancati sanciscono l’impossibilità per la vita di scorrere. L’ambiente della soffitta si rivela infine strada chiusa, luogo caratterizzato da una rigidità tanto assoluta da coincidere con la morte.

Diverso è il caso degli spazi analizzati nei racconti di Cora Sandel, *Elvegaten* e *Barnet som elsket veier*, dove il momento inquieto dell’adolescenza trova spazio nella rappresentazione di strade secondarie poco battute e vie di campagna solitarie. In entrambi i casi strade di questo tipo si rivelano più di semplici quinte, mostrando il carattere di veri e propri luoghi di margine, di passaggio, affascinanti territori transizionali che potremmo definire con le parole di Cora Sandel “alle muligheters begynnelse” (Sandel 1986, 15), “inizio di ogni possibilità”. Nei due racconti è particolarmente marcato il tratto creativo e inquieto di tali spazi, i quali si oppongono alla geografia rigida e immutabile del mondo degli adulti. Le strade isolate sono infatti spazi di ribellione intimamente connessi al processo artistico, fonti inesauribili di narrazioni che si oppongono alla monotonia triste e immutabile della strada maestra. Il carattere mutevole di tali luoghi riflette l’indeterminatezza dell’identità delle protagoniste adolescenti, le quali, invece di adattarsi a una rappresentazione di sé univoca e imposta dall’esterno, si mettono alla prova sperimentando alternative sempre nuove e rifugiandosi in spazi ambigui e dai tratti mutevoli. Tali luoghi incarnano la “struttura adolescente” postulata dalla psicanalista Kristeva (2012, 9), ovvero una struttura di crisi e dunque creativa. La creatività e l’elusione di ogni

paradigma o assetto rigido possono anche essere lette come espressione del Neutro barthesiano, che in questi racconti si esplicita nelle figure del panorama sognato e del bagliore.

In *Is-slottet* di Tarjei Vesaas l'analisi conduce in un mondo di forme irrigidite dal gelo. I luoghi analizzati riflettono la condizione delle due giovani protagoniste, il delicato e complesso momento del passaggio dall'infanzia all'adolescenza.

Il castello invernale, creato dalle acque ghiacciate di una cascata, svetta sul paesaggio narrato, fortezza che secondo una categoria formulata da Erikson (1968, 74-90) presenta un carattere totalitario e rigido. Si tratta di un intrico sigillato di sale e corridoi che inghiotte al suo interno Unn, fanciulla troppo fragile per crescere e sopportare il dolore del cambiamento e della trasformazione tipici dell'adolescenza. Benché sia estremamente affascinante, il castello è un luogo di stagnazione e stasi. Le sue sale, sempre più anguste e affollate di formazioni contorte create dal gelo, impediscono il movimento e dunque la possibilità di evoluzione caratteristica della crescita. Si oppongono al castello le strade notturne e poi primaverili sulle quali cammina l'altra protagonista adolescente del romanzo, Siss. Le strade da lei percorse sono luoghi posti a metà, che uniscono le coordinate di un mondo noto agli orizzonti di una nuova realtà che si schiude dai confini infranti e superati di un passato mai dimenticato. Alla paura e alla confusione tipiche della crisi adolescenziale si accompagna nel caso di Siss la consapevolezza, riscoperta gradualmente, di sé, di un nucleo identitario saldo a dispetto dei cambiamenti e delle rivoluzioni che hanno luogo durante la crescita.

L'analisi del corpus di opere selezionate mi ha permesso di illustrare diverse situazioni di crisi adolescenziale. Luoghi differenti sono intimamente connessi al particolare momento di crescita attraversato dalle protagoniste dei testi studiati. Tutti i paesaggi percorsi sono però accumulati da caratteri di ambiguità e creatività, e caratterizzati da strutture di crisi che possono evolvere positivamente in una crescita vitale o ripiegarsi in una situazione di chiusura e di stagnazione, a volte addirittura di morte.

ABSTRACT

This thesis examines the relationship between adolescent female characters, as represented in the work of three different authors from Norwegian Literature (Henrik Ibsen, Cora Sandel and Tarjei Vesaas), and the particular descriptions of the places inhabited or lands travelled by those characters. From the latter part of the 19th century and throughout the 20th century, childhood and the transition to adulthood have fascinated intellectuals, artists and people of science alike in terms of the wider perspectives offered relating to the process of formation of human identity. None more so than, adolescence – the transitional period between the reality of childhood and that of adulthood. It is a metamorphic, ever-changing period which cannot easily be defined nor labelled; it is characterised by a tumultuous display of contrasting tensions which reflect a vacillating and fermenting identity equilibrium. In short, it is a time of crisis that mirrors the radical revolution within the inner structure of the individual. It causes a heightened creative potential, precisely at a moment when new balances are being forged and refined.

In this thesis it is argued that even in texts written by various authors from different periods, it is possible to discover a common tendency to portray “the places of adolescence” with a similar array of symbols and motives. The landscape hosting the adolescent characters tends to display attributes which correspond to those of the characters themselves. Such places could be called *isomorphic*, using a notion derived from the field of Anthropological Studies. Ambiguity, paradox and a subversive drift are typical of those spaces. They are unstructured, unstable and ephemeral places that perpetually reformulate their own meaning and identity. Within them, everything is possible – every road can be discovered and taken which can lead towards the very edges of imagination. Those places embody realms of pure possibility, intimately connected to the structure of crisis which is characteristic of the adolescence years. Referring to the works of the psychoanalysts Erikson, Winnicott and Kristeva, an open and metamorphic structure has been postulated – a structure of crisis – for all the literary places where the adolescent subject is free to

develop and grow in a creative way. Following Roland Barthes' theory about the *Neutral* as that which "outplays the paradigm", the convention adopted is that such places are considered neutral - ambiguous and rebellious, something that cannot be reduced to a fixed definition. Using a category firstly introduced by Erikson regarding identity structures, other places – which at first can bear some resemblances with those of crisis – are considered rigid and close. In them no real movement is possible and all roads reveal themselves as dead ends.

Analysing *Vildanden* (1884, *The Wild Duck*) by Henrik Ibsen, *Elvegaten* (1924, *The Street On the River*) and *Barnet som elsket veier* (1947, *The Child Who Loved the Streets*) by Cora Sandel and eventually *Is-slottet* (1963, *The Ice Castle*) by Tarjei Vesaas, examples of both types of landscapes are revealed, ones of creativity and growth and others of stasis and death.

Referring to Ibsen's *Vildanden*, the analysis will focus on the hidden loft where the wild duck is kept in captivity. Although being a real space, the loft is never completely visible to the audience, a detail which triggers the spectator's and the reader's imagination. It is a place where fantasy can thrive and where new stories are free to take shape. The creative characteristics within the loft draw an association of imagery with water which holds ambiguous meanings. This place gradually reveals itself as being intimately bound to the young main character's tragic destiny.

In Sandel's *Elvegaten* and *Barnet som elsket veier* isolated streets and country roads are seen to embody freedom and creativity. They contrast sharply with the busy streets of the bourgeois town, where the individual feels hemmed by social conventions and forced into a pattern which is imposed from the outside. No real inner maturation is possible there.

In Tarjei Vesaas' *Is-slottet* two areas are particularly meaningful for the analysis in question : The ice-castle, where one of the two main characters – Unn – gets lost and dies, and the streets which accompany the other character – Siss – first into a state of confusion and isolation and then back to life.

Having tailored relevant methodologies and an original theoretical framework to investigate the nature of similar literary landscapes, future extension using such

convention could be applied to analyse works which describe other literary spaces that reflect different crisis points during human development.

BIBLIOGRAFIA

Si segue per la bibliografia l'ordine alfabetico norvegese. Pertanto le lettere Æ, Ø, Å/AA sono elencate dopo la Z.

Andersen, Elin, 1986, *Den bristende uskyld*, København, Hans Reitzels forlag.

Andersen, Per Thomas, 2006, *Identitets geografi – Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*, Oslo, Universitetsforlaget.

Andersen, Per Thomas, 2012, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo, Universitetsforlaget.

Andersson, Dag, 1996, *Erindringens steder*, in *Vinduet*, 4: 9-14.

Arrias, Gunnar, 2008, *Varför dör Hedvig?* in *Kritikens dimensioner*, red. Åsa Arping, Mats Jansson, Stockholm - Stehag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1-16.

Bachelard, Gaston, 2006, *Psicanalisi delle acque*, trad. Marta Cohen Hemi e Anna Chiara Pedruzzi, Milano, Red Edizioni.

Bachelard, Gaston, 2015, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti.

Bale, Kjersti, 1989, *Friheten som utopi – En analyse av Cora Sandels Alberte trilogi*, Novus forlag, Oslo.

Barthes, Roland, 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard.

Barthes, Roland, 2005, *The Neutral*, ed. by Thomas Clerc, Erik Marty, transl. by Rosalind Krauss, Denis Hollier, New York, Columbia University Press.

Barthes, Roland, 2003, *La camera chiara*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi.

Billing, AnnaCarin, 2002, *Hvad er sannhet? – Studier i Cora Sandels novellistik*, Oslo, Solum Forlag.

Billing, AnnaCarin, 2005, “*Der fins ikke ord*” – *Kön, makt och språk i Cora Sandels novellistik*”, in *De upåaktede liv – Om Cora Sandels forfatterskap*, Oslo, Unipub forlag, 81-97.

Blanchot, Maurice, 1955, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard.

Blanchot, Maurice, 1967, *Lo spazio poetico*, trad. Giovan Battista Zanobetti, Torino, Einaudi.

Böhme, Jakob, 1730, *Quaestiones theosophicae oder Betrachtung Göttlicher Offenbarung*, s.l., s.n.,
<https://books.google.it/books?id=n7k8AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Jakob+Boehme+1730+Quaestiones&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwih65y6sJHNAhUJuhoKHQjEBEoQ6AEIHjAA#v=onepage&q&f=false> (ultimo accesso 05/05/2016).

Borgen, Johan, 1960, *Innbilningens verden*, Oslo, Cappelens forlag.

Buddecke, Werner, 2016, *Böhme, Jacob* in *NDB, Neue Deutsche Biographie - Aktuelles*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Version Juni 2016, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118512579.html> (ultimo accesso 05/06/2016).

Cabibbo, Paola, 1993, *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Salerno, Università degli Studi di Salerno.

Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant, 1973, *Dictionnaire des symboles*, Tome I, Paris, Seghers.

Cresswell, Tim, 2004, *Place: A Short Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing.

Culeddu, Sara, 2013, *Uomo e animale: identità in divenire – Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, Trento, Università degli Studi di Trento

D'Avino, Maria Valeria, a cura di e trad., 1993, *Antiche ballate danesi*, Roma, Salerno Editrice.

Deridda, Jacques, 2004, *Living on: Border Lines*, in *Deconstruction and Criticism*, London - New York, The Continuum Publishing Company, 62-142.

Douglas, Mary, 1991, *Purity and Danger – An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London - New York, Routledge.

Edwards, Angela, 1981/1982, *Water Inthe Landscape Symbolism of Ibsen's Late Outdoor Plays*, in *Ibsens årbok*, 1981/1982: 23-46.

Eliade, Mircea, 1965a, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

Eliade, Mircea, 1965b, *Rites and Symbol of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, New York, Harper & Row.

Eliade, Mircea, 1987, *The Sacred and the Profane*, transl. by Willard R. Trask, San Diego - New York - London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

Erikson, Erik, 1968, *Identity Youth and Crisis*, London, Faber & Faber.

Faye, Andreas, 1844, *Norske Folke-Sagn*, Christiania, Guldberg & Dzwonkowski forlag.

Ferrucci, Carlo, 2010, *María Zambrano: un esistenzialismo poetico*, in Zambrano 2010, 103-120.

Fjelde, Rolf, 1971, *The Dimension of Ibsen's Dramatic World*, in *Contemporary Approaches to Ibsen*, vol. 2, Oslo, Universitetsforlaget, 161-180.

Foucault, Michel, 2006, *Utopie Eterotopie. Il corpo utopico*, a cura di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio.

Foucault, Michel, 2009, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Fécamp, Lignes éditons.

Freud, Sigmund, 1910, *Leonardo da Vinci. Eine Kindheitserinnerung*, Wien - Leipzig, Franz Deuticke Verlag.

Gimnes, Steinar, 1982, *Cora Sandel*, Oslo, Aschehoug.

Gimnes, Steinar, 2005, "Skjult i de ytre tingene ligger virkeligheten" – *Litt om Cora Sandel som novellist*, in *De upåaktede liv – Om Cora Sandels forfatterskap*, Oslo, Unipub forlag, 65-79.

Gimnes, Steinar, 2009, *Eit kapittel frå resepsjonshistoria til Vesaas' Is-slottet*, in *Dobbeltblikk på Vesaas*, red. Rakel Christina Granaas e Sarah J. Paulson, Trondheim, Tapir forlag, 47-77.

Gimnes, Steinar, 2013, *Angen frå vår stutte tid: ein studie i Tarjei Vesaas' forfatterskap*, Oslo - Trondheim, Akademika forlag.

Goethe, Johann Wolfgang, 1965, *Faust e Urfaust*, a cura di e trad. Giovanni V. Amoretti, Milano, Feltrinelli.

Granaas, Rakel Christina, 2002, *Barnet som krisebærer – refleksjoner omkring Is-slottet*, in *Kunstens fortrolling*, red. Steinar Gimnes, Oslo, Cappellen Akademisk forlag, 162-184.

Greve, Anniken, 1996, *Kort om stedsfilosofi*, in *Vinduet*, 4, 20-23.

Hageberg, Otto, 1980, *På havsens bund*, in *Frå Camilla Collett til Dag Solstad – spenningsmønster i litterære tekstar*, Oslo, Det norske Samlaget, 141-151.

Heaney, Seamus, 1996, *Attenzioni – Preoccupations*, trad. Piero Vaglioni, Roma, Fazi Editore.

Heiberg, Hans, 1978, *Født til kunstner*, Oslo, De norske bokklubbene.

Hillman, James, 2013, *Puer Aeternus*, trad. Adriana Bottini, Milano, Adelphi.

HIS 2015: *Henrik Ibsen skrifter*, versjon 1.1, Utvikling og drift: Universitetet i Oslo og Eining for digitaldokumentasjon, www.ibsen.uio.no (ultimo accesso 10/06/2016).

Høst, Else, 1967, *Vildanden av Henrik Ibsen*, Oslo, Aschehoug.

Haakonsen, Daniel, 1957, *Henrik Ibsens realisme*, Oslo, Aschehoug.

Iacoli, Giulio, 2008, *La percezione narrativa dello spazio*, Roma, Carocci Editore.

Ibsen, Henrik, 1991, *Anitra selvatica*, in *Drammi*, a cura di Claudio Magris *et al.*, trad. Clemente Giannini, Milano, Garzanti, 221-328.

Ibsen, Henrik, 2005a, *Fruen fra Havet*, in *Ibsen. Samlede verker*, bind 3, Oslo, Kagge forlag, 289-336.

Ibsen, Henrik, 2005b, *Vildanden*, in *Ibsen. Samlede verker*, bind 3, Oslo, Kagge forlag, 191-244.

Ibsen, Henrik, 2009a, *L'anitra selvatica*, in *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge *et al.*, trad. Giuliano D'Amico, Milano, Rizzoli, 413-517.

Ibsen, Henrik, 2009b, *La signora del mare*, in *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge *et al.*, trad. Roberto Alonge, Milano, Rizzoli, 2009, 607-706.

Ibsen, Henrik, 2015a, *Brev, 1867, 9. og 10. desember 1867*, in HIS 2015, http://ibsen.uio.no/BREV_1844-1871htlB18671209BB.xhtml (ultimo accesso 26/04/2016).

Ibsen, Henrik, 2015b, *Brev, 1884, 14. juni 1884*, in HIS 2015, http://ibsen.uio.no/BREV_1880-1889htlB18840614FH.xhtml (ultimo accesso 26/04/2016).

Ibsen, Henrik, 2015c, *Brev, 1884, 2. september 1884*, in HIS 2015, http://www.ibsen.uio.no/BREV_1880-1889htlB18840902FH.xhtml (ultimo accesso 26/04/2016).

Jæger, Henrik, 1896, *Illustrert Norsk Litteraturhistorie*, Kristiania, Hjalmar Biglers Forlag.

Kalvåg, Pernille, 1999, “*Det er ikke lett å være hund. Det kan være like vanskelig som å være barn*” – *Barn som offer i et utvalg noveller av Cora Sandel*, Hovedfagsoppgave i nordisk språk og litteratur (Tesi di laurea), Universitetet i Oslo.

Killingmo, Bjørn, 1994, *Ibsen's "The Wild Duck": A case of undifferentiated self-object representations*, in *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 17: 145-158.

Kittang, Atle, 2002, *Kunstens kalde fortrolling*, in *Kunstens fortrolling*, red. Gimnes Steinar, Oslo, Cappellen Akademisk forlag, 185-199.

Knutsen, Nils Magne, 2003, *Tromsø forteller*, Oslo, Gyldendal.

Koht, Halvdan, 1954, *Henrik Ibsen – Ein diktarliv*, bind I, Oslo, Aschehoug.

Kristeva, Julia, 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia, 2012, *The Adolescent Novel*, in *Abjection, Melancholia, and Love*, ed. by John Fletcher e Andrew Benjamin, London – New York, Routledge, 8-23.

Magris, Claudio, 1991, *Introduzione*, in Ibsen 1991, VII-XXIX.

Masát, András, 2002, *Topos og tropos i Tarjei Vesaas' lyrikk*, in *Kunstens fortrolling*, red. Gimnes Steinar, Oslo, Cappellen Akademisk forlag, 42-60.

Meregalli, Andrea, 2010, *Chiesa di ghiaccio e castello di ghiaccio – Architetture naturali e simboliche in Ibsen e Vesaas*, in *ACME*, LXIII: 78-87.

Meyer, Michael, 2004, *Ibsen*, Stroud, Sutton Publishing.

Miller, Joseph Hillis, 1995, *Topographies*, Stanford, Stanford University Press.

Moretti, Franco, 1999, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London - New York, Verso Publisher.

Myhren, Dagne Groven, 1987, *En studie i Tarjei Vesaas' roman Is-slottet. Symbolikk og folkloristiske allusjoner*, in *Norskrift*, 57: 22-72.

Mønster, Louise, 2013, *Mødesteder*, Aalborg, Aalborg Universitetsforlag.

Nettun, Rolf, 1981/1982, *Den åpne og den lukkede verden*, in *Ibsens årbok*, 1981/1982: 47-72.

Nina, Evensen, 1999, *Erindringens vev: En studie av fortidsdimensjonens betydning*, in *Cora Sandels Albertetilogi*, Tromsø, Universitet i Tromsø.

Norberg-Schulz, Christian, 2013, *The Phenomenon of Place*, in *The Urban Design Reader*, ed. by Michael Larice and Elizabeth MacDonald, New York, Routledge, 272-284.

Nussbaum, Martha, 1990, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York - Oxford, Oxford University Press.

OED 2007: *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford, University Press, 2007.

Pina, de Luca, 2005, *Introduzione*, in *Zambrano 2005*, 7-28.

Praglin, Laura, 2006, *The Nature of the In-Between in D. W. Winnicott's Concept of Transitional Space and in Martin Buber's das Zwischenmenschliche*, in *Universitas*, 2: 1-9, http://www.uni.edu/universitas/archive/fall06/pdf/art_praglin.pdf (ultimo accesso 06/12/2015).

Rees, Ellen, 2010, *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel*, Oslo, Alvheim & Eide Akademisk forlag.

Remotti, Francesco, 2014, *Van Gennep, tra etnologia e folklore*, in *Van Gennep 2014*, VII-XXIX.

Sandel, Cora, 1973, *Barnet som elsket veier*, red. av Steinar Gimnes, Oslo, Gyldendal norsk forlag.

Sandel, Cora, 1986, *Alberte og Jakob*, Oslo, Gyldendal norsk forlag.

Sandel, Cora, 2003, *La bambina che amava le strade*, trad. Maria Valeria D'Avino, Milano, Giano Editore.

Selboe, Tone, 2003, *Litterære vaganter*, Oslo, Pax Forlag.

Selboe, Tone, 2005, *De upåaktede liv. Om Cora Sandels Alberte-trilogi*, in *De upåaktede liv – Om Cora Sandels forfatterskap*, Oslo, Unipub forlag, 41-51.

Snell, Bruno, 2002, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. Vera degli Alberti e Anna Marietti Solmi, Torino, Einaudi.

Solberg, Unni, 1992, *Fademord og Jomfruoffer. To parallele motiv i Henrik Ibsens Vildanden*, in *Skrift*, 7: 61-80.

Steen, Ellisiv, 1964, *Tarjei Vesaas: Is-slottet*, in *Edda*, 51: 117–128.

Treccani, *Vocabolario on-line*, <http://www.treccani.it/vocabolario/> (ultima consultazione 05/05/2016).

Turner, Victor Witter, 1970, *The Forest of Symbols*, Ithaca - New York, Cornell University Press.

Van Gennep, Arnold, 1981, *Les rites de passage*, Paris, Éditions Picard.

Van Gennep, Arnold, 2012, *I riti di passaggio*, trad. Maria Luisa Remotti, Torino, Bollati Boringhieri.

Van Laan, Thomas, 1997, *Ibsen's Transformation in the Aristotelian Tragic Pattern of Action in The Wild Duck and The Master Builder*, in *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, hrsg. Maria Deppermann et al., Pieterlen - Bern, Peter Lang Verlag, 367-410.

Vesaas, Tarjei, 1985, *Vesaas om seg sjølv*, red. Olav Vesaas, Oslo, Den norske bokklubben.

Vesaas, Tarjei, 2004, *Is-slottet*, Oslo, Gyldendal.

Vesaas, Tarjei, 2011, *Il castello di ghiaccio*, trad. Irene Peroni, Milano, Iperborea.

Warner, Lloyd W., 1959, *The Living and the Dead*, New Haven, Yale University Press.

Welhaven, Johan Sebastian, 1919, *Digte i udvalg*, København - Christiania, Gyldendalske Boghandel.

Winnicott, Donald W., 1990, *Home is Where We Start From*, London, Penguin.

Winnicott, Donald W., 1991, *Playing and Reality*, London, Routledge.

Zambrano, María, 1986, *De la aurora*, Turner, Madrid.

Zambrano, María, 2000, *Dell'aurora*, trad. Elena Laurenzi, Genova, Marietti.

Zambrano, María, 2004, *Chiari del bosco*, trad. Carlo Ferrucci, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori.

Zambrano, María, 2005, *Filosofia e poesia*, a cura di Pina De Luca, trad. Lucio Sessa, Bologna, Pendragon.

Zambrano, María, 2010, *I beati*, a cura di e trad. Carlo Ferrucci, Milano, SE.

Zambrano, María, 2014, *Claros del bosque*, Madrid, Catedra.

Zanichelli, 1999: *Dizionario Etimologico*, Bologna, Zanichelli, 1999.

Østevad, Einar, 1957-1959, *Mørkeloftet og miljøet i Vildanden* in *Ibsen årbok*, 1957-59 (numero di pagina illeggibile), <http://www.nb.no/nbsok/nb/d00279115d4caafcb5795ffa44c6e6c0?lang=no> (ultimo accesso 05/06/2015).

Aarseth, Asbjørn, 2005, *Ibsen and Darwin: A Reading of The Wild Duck*, in *Modern Drama: world drama from 1850 to the present*, 48: 1-10, <https://muse.jhu.edu/article/182712/pdf> (ultimo accesso 05/04/2016).

Aarseth, Asbjørn, 2015a, *Fjeldfuglen*, *Innledning, Bakgrunn*, in HIS 2015, http://ibsen.uio.no/DRINNL_Fjlintro_background.xhtml (ultimo accesso 26/04/2016).

Aarseth, Asbjørn, 2015b, *Fruen fra havet*, *Innledning, Bakgrunn*, in HIS 2015, http://ibsen.uio.no/DRINNL_FHlintro_background.xhtml (ultimo accesso 16/05/2016).

Aarseth, Asbjørn, 2015c, *Rypen i Justedal*, *Innledning, Bakgrunn*, in HIS 2015, http://ibsen.uio.no/DRINNL_RJlintro_background.xhtml (ultimo accesso 26/04/2016).

Aarseth, Asbjørn, 2015d, *Vildanden*, *Innledning, Bakgrunn*, in HIS 2015, http://ibsen.uio.no/DRINNL_Vilintro_background.xhtml (ultimo accesso 26/04/2016).

Åse, Rannveig, 1968-1969, Fruen fra havet, *en studie med utgangspunkt i den norske hørespillversjonen*, in *Ibsen årbok*, 1968/1969: 113-198.