

TRAJECTUM.
LE CULTURE DEI PAESI BASSI E DELLE
FIANDRE: GROCEVIE E TRANSITI

Direttore

Marco Prandoni (Università di Bologna)

Comitato scientifico

Paola Gentile (Università di Trieste)

Annaclaudia Giordano (Università di Napoli “L’Orientale”)

Wouter de Leeuw (Università di Bologna)

Franco Paris (Università di Napoli “L’Orientale”)

Cristina Peligra (Università di Padova)

Francesca Terrenato (Sapienza, Università di Roma)

Copyright © 2023

Casa editrice I libri di Emil di Odoya srl

Via Carlo Marx 21
06012 Città di Castello
www.ilibridiemil.it

ISBN 978-88-6680-462-8

Progetto e realizzazione grafica di Fabrizio Podda

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, sia esso elettronico
o meccanico senza previa autorizzazione scritta di Ayros Editore.

JOHAN HUIZINGA A CENT'ANNI DALL'AUTUNNO DEL MEDIOEVO

A CURA DI
MARCO PRANDONI



Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne - LILEC dell'Alma Mater
Studiorum, Università di Bologna
e della Nederlandse Taalunie

INDICE

Premessa	7
«L'effetto di un singolo lumicino o di una singola voce lontana» Dall' <i>Autunno del Medioevo</i> a <i>Prima che faccia luce</i> , <i>Marco Prandoni</i>	9
Il primo Huizinga, <i>Jean Robaey</i>	23
Le ritraduzioni italiane dell' <i>Autunno del Medioevo</i> . Dinamismi ed evoluzioni del processo traduttivo, <i>Paola Gentile e Franco Paris</i>	47
Martinus Nijhoff, <i>Voor dag en dauw</i> / <i>Prima che faccia luce</i> , trad. <i>Monica Puleo</i>	67
Falsi profeti? Johan Huizinga e Martinus Nijhoff negli anni Trenta, <i>Herman van der Heide</i>	89



Premessa

Come contributo della neerlandistica italiana al centenario dell'*Autunno del Medioevo*, un'opera che non smette di sorprendere e ispirare, si sono tenuti tra 2020 e 2021 due simposi online: *Immagini dei Paesi Bassi medievali. A 100 anni dall'Autunno del Medioevo di Johan Huizinga e Huizinga's Herfstij der Middeleeuwen hervertaald*, sulle ritraduzioni del saggio. Alcuni interventi si trovano raccolti in questo libro, che non si limita all'*Autunno*, partendo dagli interessi linguistici del primo Huizinga, per arrivare al suo ruolo d'intellettuale pubblico negli anni Trenta.

Nel 2021 Paola Gentile ha moderato una tavola rotonda a cui hanno partecipato i ritraduttori dell'*Autunno* Goedele De Sterck, Franco Paris, Diane Webb e Annette Wunschel, oltre a Elke Brems e Orsolya Réthelyi, che si sono soffermate sulle ragioni per cui l'opera può essere considerata *world literature*.

La traduzione inedita del ciclo di sonetti che Martinus Nijhoff dedicò a Huizinga (*Prima che faccia luce / Voor dag en dauw*), di Monica Puleo, è stata rivista e discussa in seminari collaborativi a cui hanno partecipato Herman van der Heide, Wouter de Leeuw e Marco Prandoni.

Grazie a Anna Margherita Jasink per l'aiuto.

Bologna, dicembre 2022



«L'effetto di un singolo lumicino o di una singola voce lontana».

Dall'Autunno del Medioevo a Prima che faccia luce*

Marco Prandoni

Laat me er een meesterwerk van maken. Gevuld met jambische hexameters. En gezwollen taalgebruik. Alliteraties. Allegorieën. Allusies. Beladen beeldspraak en archaïsche alexandrijnen. Zodat de kenners van cultuur kunnen smullen van mijn kunde.

Laat me twee verhalen verstrengelen. Dat van Jeanne d'Arc en Gilles de Rais. Van die mensen die ooit naar Rouen trokken om de plek van de brandstapel te bezoeken.

Voglio creare un capolavoro. Ricco di esametri giambici. E di un linguaggio ampolloso. Di alliterazioni. Di allegorie. Di immagini cariche e alessandrini arcaici. Così, gli intenditori della cultura potranno deliziarsi della mia bravura.

Voglio intrecciare due racconti. Quello di Giovanna d'Arco e quello di Gilles de Rais. Della gente che andò a Rouen per visitare il luogo del rogo.

Tom Lanoye racconta in questi termini l'entusiasmo della genesi dell'opera teatrale *Sangue & Lacrime. Il canto di Jeanne e Gilles (Bloed & Rozen. Het lied van Jeanne en Gilles)*, per la regia di Guy Cassiers. Il titolo rimanda a una frase memorabile dell'*Autunno del Medioevo*: «Così cruda

* L'originale di *Herfstij* è citato dall'opera omnia di Huizinga, la traduzione dall'edizione Feltrinelli.

e variopinta era la vita, che si potevano sopportare insieme l'odore del sangue frammisto a quello delle rose» (p. 37, «Zo fel en bont was het leven, zo verdroeg het den geur van bloed en rozen dooreen», p. 28). Su questi contrasti è costruito lo spettacolo che nel 2011 ha debuttato ad Anversa e alla Corte d'Onore del Palazzo dei Papi di Avignone. Sono vicende borgognone, ispirate alla visione e alla sensibilità storica di Huizinga: quella di Jeanne d'Arc / Giovanna d'Arco, che in Huizinga è presente anche se mai da protagonista (perché altrimenti avrebbe rubato tutta la scena), e quella del semisconosciuto Gilles de Rais, «che mentre fa strage di bambini a Machecoul, fonda un ufficio in onore degli Innocenti, per la salvezza della sua anima, e si sorprende quando i suoi giudici gli rimproverano di essere un eretico» (p. 227, «die temidden van zijn kindermoorden te Machecoul een dienst sticht ter eere der Onnoozele kinderkens, voor het heil van zijn ziel, en verbaasd is, als zijn rechters hem voorhouden, dat hij een ketter is», p. 214). Non è che uno delle centinaia di nomi che nello spazio di qualche riga si accendono di luce fosca nelle pagine dell'*Autunno*. Viene citato dallo storico come esempio di una coesistenza, per “noi moderni” inconcepibile, di devozione e scelleratezza, in una tensione spirituale tra mondo peccaminoso e Regno di Dio che «lo spirito medievale» («de middeleeuwsche geest») riusciva invece a far convivere. Huizinga non aveva selezionato il teatro delle Camere di Retorica tra le fonti del suo grandioso affresco narrativo, visto soprattutto attraverso gli occhi di un cronachista come Georges Chastellain e di un pittore come Jan van Eyck, due fiamminghi al servizio della corte di Digione. Lanoye, che dalla critica ha ricevuto l'epiteto di scrittore “borgognone” per l'esuberanza del suo genio, punta invece sulle risorse della parola agita e dei corpi sulla scena, potenziate da espedienti multimediali, per esaltare uno degli aspetti salienti del declinante mondo franco-borgognone del Quattrocento ricreato dallo storico: la tendenza a drammatizzare la vita, a estetizzarla in rituali culturali intrisi degli ideali – esausti ma onnipervasivi – della cavalleria e dell'amore cortese, rappresentandola in contrasti esacerbati e violenti.

L'opera di Lanoye non è che una delle tante manifestazioni dello status di *world literature* acquisito nel secolo dalla sua prima pubblicazione in neerlandese (*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919) a oggi dall'opera di

Huizinga, come mostrato da Elke Brems e Orsolya Réthelyi. Un'opera tanto eccentrica, tanto stupefacente, tanto criticata sin dal suo primo apparire (poco scientifica, troppo tendenziosa e visionaria, metodologicamente inaffidabile, estetizzante, scritta con una tensione stilistica che si addirebbe più alla letteratura con non alla storiografia), quanto amata, citata, entrata come *cross-over* nella cultura popolare (*Pulp Fiction*) e al tempo stesso distintiva di una certa cultura *highbrow*: bisognava averlo letto, in certe cerchie, o almeno dichiarare di averlo fatto. Il suo potenziale transculturale e transepocale le ha permesso di valicare barriere linguistiche, culturali, sociali, mediali e di acquisire uno status di classico "globale" in genere precluso alla storiografia. Non è un caso che, grazie in primis a quest'opera, Huizinga venne candidato per anni al Nobel per la letteratura. Nutrito del medievalismo culturale antipositivista, soprattutto di espressione cattolica, di fine Ottocento e inizio Novecento, il saggio avrebbe contribuito a sua volta alla costruzione dell'idea di (tardo) Medioevo e ai medievalismi più in voga del XX e XXI secolo. Fornì ad esempio larga ispirazione a Eco, prefatore di *Homo ludens* nel 1973, nella parte finale de *Il nome della rosa*: il vecchio Adso è preso da un afflato mistico debitore di Meister Eckhart, Suso e Ruusbroec (cap. 16 dell'*Autunno*); la dolorosa consapevolezza di Adso di come ogni cosa sia transeunte si esprime con i versi di Villon (*Mais où sont les neiges d'antan?*) e del *De contemptu mundi* di Bernardo di Cluny (*Est ubi gloria nunc Babylonia?*, citati nel cap. 11 di Huizinga), da cui è tratta perfino la dichiarazione nominalista con cui si chiude il romanzo (*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*): senza traduzione, con sprezzatura simile a quella della prima edizione di Huizinga in neerlandese. Del resto, anche la citazione in apertura a *Il nome della rosa*, dall'*Imitatio Christi* di Tommaso da Kempis, è tratta presumibilmente dall'*Autunno*: la pace, cercata ovunque, si trova in un angolo, con un libro.

Va comunque detto che, nonostante le riserve dell'accademia olandese, nel '19 ancora saldamente positivista nell'impostazione degli studi storici, e internazionale (si vedano ad esempio le critiche metodologiche, nonostante l'ammirazione, di Antoni al primo apparire dell'opera in Italia, e più tardi di Garin alla riedizione del 1953, di Le Goff nella riedizione francese del 1975, nonché dello stesso Eco), l'*Autunno* si è rivelato

seminale nel contribuire all'elaborazione di alcune successive correnti storiografiche. Oltre alla tangenze con la scuola delle Annales (storiografia sovranazionale, *longue durée...*), basti pensare alla storia culturale di Carlo Ginzburg, per quanto non più orientata sui ceti sociali elevati e concentrata sulla microstoria, o al narrativismo di Hayden White. Perché Huizinga in qualche modo mutuava dall'oggetto di studio, e dall'interpretazione che dava di quel contesto storico-culturale, la predilezione per la narrazione, relegando in secondo piano o lasciando sottotraccia la linea logico-argomentativa del proprio testo. Lo si legge come si guardano le vetrate istoriate di una cattedrale, notava Antoni.

Amato o odiato, e spesso le due cose insieme, *Herfsttij der Middeleeuwen* ha comunque conosciuto un grande successo. Di tale successo sono un buon indicatore le traduzioni, e ritraduzioni. Alle prime, sorte nel giro di pochi anni, s'interessò Huizinga stesso che seguì da vicino i processi abbastanza laboriosi che portarono all'edizione tedesca e inglese (entrambe del '24) e addirittura si cimentò in una prima versione francese, poi condotta a buon fine dalla medievista belga Julia Bastin solo nel '32. Huizinga era ovviamente interessato alle traduzioni, che avrebbero consentito alla sua opera storica, per quanto in forma rimaneggiata e talora abbreviata (in inglese), di circolare oltre gli angusti confini del dominio linguistico neerlandese, ma anche disposto a recepire stimoli e miglierie dal processo di traduzione e dai suoi vari attori. Nella terza edizione di *Herfsttij* del '28, dichiarava di aver ripreso correzioni e aggiunte apportate nell'edizione tedesca: la ristrutturazione della materia in 22 capitoli, l'aggiunta di illustrazioni. Confrontandosi con la resa in lingue altre del suo testo, cedette alla fine anche alle pressioni di chi gli chiedeva di tradurre (in fondo al libro) le tante citazioni in francese medio, ripensando quindi la gestione di questo interessante eterolinguismo nel suo testo. E colpisce la sincerità con cui lo studioso, nella prefazione olandese all'*Erasmus*, già pubblicato negli Stati Uniti, ammetteva lo straniamento provato leggendosi in traduzione, nel notare una differenza ineliminabile tra le rappresentazioni in lingue differenti e il loro effetto su chi legge: «Tra la forma neerlandese, in cui avevo forgiato la mia rappresentazione, e il testo inglese ho sempre avvertito quell'impalpabile differenza di sfumatura, che né la conoscenza né la

dedizione di un traduttore possono annullare del tutto» («Tusschen de Nederlandsche vorm, waarin ik mijn voorstelling gegoten had, en den Engelsche tekst bleef ik dat onherleidbaar verschil in nuance voelen, dat geen kennis en toewijding eens vertalers geheel vermag op te heffen»).

Come capita ai classici della letteratura ma ben di rado alle opere storiche, alle traduzioni in lingue sempre nuove sono seguite e continuano a seguire ritraduzioni. Specialmente in anni recenti si può notare quello che Antoine Berman chiamava un *moment favorable* alle ritraduzioni, con nuove versioni in italiano, ebraico, portoghese-brasiliano, polacco, tedesco, inglese (la terza) e altre in preparazione, in ungherese e in spagnolo. Quasi tutte agevolate da sussidi della Fondazione della letteratura neerlandese (*Nederlands Letterenfonds*), si sono intensificate da quando sono scaduti i diritti d'autore, nel 2015, anche grazie al fervore di iniziative scientifiche e divulgative in occasione del centenario dell'opera: *L'odeur du sang et des roses* è ad esempio il titolo di un convegno tenutosi a Lille alla fine del 2018. Pur con notevoli differenze legate ai singoli contesti culturali, alle specificità editoriali e alle personalità dei traduttori, in generale si nota la tendenza a legittimare queste operazioni – rispetto a una semplice riedizione delle traduzioni esistenti – con la necessità di un nuovo e più consapevole confronto con il testo originale (di per sé non immobile, in quanto più volte rivisto dall'autore) e con le sfide estetiche che propone. Il fatto che alcune delle prime traduzioni fossero indirette, non essendo state condotte (solo) sull'originale neerlandese ma anche su traduzioni in altre lingue, fenomeno frequente nel caso di lingue semiperferiche come il neerlandese, rafforza questa necessità. La maestria stilistica di *Herfsttij* è tale da esigere senz'altro un dominio della lingua di Huizinga, dei suoi registri e modelli, di cui solo un traduttore letterario professionista e pienamente consapevole del proprio ruolo di mediatore può disporre. Diane Webb, musicista e traduttrice di letteratura storica e saggistica, ha dichiarato ad esempio di aver sentito il bisogno di riproporre al pubblico anglofono un testo che nella versione precedente – di pochi anni prima (1996) – era scialbo e senza pretese stilistiche: «I thought the greatest challenge would be its content. I was wrong. [...] It was his style that stymied me from the start» (Webb, vii). Sin dal titolo da lei scelto, con il neologismo *Autumntide of the Middle Ages*,

si nota la tendenza riscontrata dagli studi sulle ritraduzioni a una più scrupolosa aderenza alla forma della lingua originale (*tij* = *tide*, *marea*). Annette Wunschel, specializzata in traduzioni di testi di storia culturale e filosofia, si è invece cimentata con la specificità del lessico storiografico e filosofico nell'opera di Huizinga e con la sua resa tedesca, orientando dunque in altra direzione il suo sforzo di ritraduttrice. Goedele De Sterck, attualmente impegnata nella ritraduzione spagnola, non si limita a lavorare sull'originale, a differenza della prima traduzione dell'*Otoño* del 1932, condotta dal tedesco, ma utilizza anche strumenti di analisi di *corpora* per attingere comparativamente alle traduzioni esistenti nelle principali lingue internazionali. Una ritraduzione non significa di per sé una traduzione migliore, o una traduzione finalmente corretta, come a volte i ritraduttori vogliono far credere (cfr. Von Flotow), ma è certamente un incontro rinnovato e attualizzato con l'opera in questione, in cui intervengono nuovi attori, a esprimere nuove esigenze.

Particolare è il caso dell'Italia, in cui continuano a convivere sul mercato diverse traduzioni, senza che sia avvenuta una completa sostituzione della prima, pubblicata da Sansoni nel 1940. Era dovuta all'orientalista olandese Bernardo (Bernardus) Jasink (1870-1964), stabilitosi nel 1908 a Firenze, al pari di Huizinga specialista di religioni e pensiero dell'India, con interessi per l'antroposofia e la teosofia, noto soprattutto a livello internazionale per una monografia sulla mistica nel buddismo. La traduzione, lungamente revisionata e, si pensa, censurata da Delio Cantimori per la casa editrice Sansoni, è nel complesso ottima, e ha conosciuto meritata fortuna. Tuttavia, le manipolazioni del testo originale, dovute a motivazioni ideologiche più che stilistiche, e la patina inevitabilmente invecchiata della lingua (*fórmole*, *conversari*, *con iscapito*, *guiderdone*, *domma*, Giorgio Chastellain, ecc.) consigliavano una ritraduzione, realizzata da Franco Paris per Newton Company nel 1992. È una ritraduzione equilibrata, che non corre il rischio, paventato da David Bellos, di muoversi su un terreno accidentato e scivoloso, stretto tra plagio involontario e ansia di variazione a ogni costo. Nella versione di Paris si apprezza la finezza della resa della prosa artistica di Huizinga, spesso sinestetica nel fondere sensazioni relative a differenti campi percettivi, elemento assai importante per lo storico, interessatosi fin da giovane, durante gli studi

di linguistica comparata a Groninga e Lipsia, ai modi con cui le lingue indoeuropee codificano semanticamente luce, suono e movimenti, utilizzando talora la stessa radice: *fel* ad esempio, lessema fondamentale nell'*Autunno* e sfida per il traduttore, tradotto da Paris di volta in volta come *veemente, crudo, crudele, aspro*. Paris mostra poi sensibilità verso il ritmo della prosa, così importante per Huizinga. Un esempio:

De moderne stad kent nauwelijks meer het zuivere donker en de zuivere stilte, het effect van een enkel lichtje of een enkelen verren roep (p. 6).

La città moderna non conosce quasi più il buio perfetto o il vero silenzio, né l'effetto di un lumicino isolato nella notte o di un grido nella lontananza (Jasink, p. 4).

La città moderna non conosce quasi più il buio assoluto o il silenzio assoluto, l'effetto di un singolo lumicino o di una singola voce lontana (Paris, p. 14).

Paris non ha bisogno di variare l'aggettivo ripetuto *zuiver* (*perfetto – vero*, nella prima versione) e colloca *assoluto* in chiasmo; ricrea il ritmo malinconico e suggestivo della clausola che evoca un'atmosfera, il suono che svanisce nel silenzio (*of een enkelen verre roep*), nel delicato endecasillabo o di una singola voce lontana.

Quasi trent'anni dopo, divenuto nel frattempo professore di letteratura neerlandese all'Oriente di Napoli e affermato traduttore letterario, Paris rivedeva la sua giovanile impresa in una versione attualizzata, pubblicata da Feltrinelli, in occasione del centenario di *Herfsttij*, a conferma di come le ritraduzioni siano operazioni che coinvolgono ed esaltano anche i ritraduttori, agenti di canonizzazione e protagonisti di quel processo che fa sì che un'opera diventi *world literature*. Sono casi in cui la traduzione diviene un vero e proprio evento, iterativo e reduplicativo come sostiene Sharon Dean-Cox, a volte con un effetto di rimbalzo anche sulle culture in cui l'opera si è originata. Non a caso, sulla scia della ritraduzione di Diane Webb, curata da Graeme Small e Anton van der Lem, quest'ultimo (anima dell'équipe a cui si deve la digitalizzazione

dell'*opera omnia*, della corrispondenza e dell'archivio di Huizinga, in un portale online dal 2019) ha reso disponibile la prima edizione tascabile in neerlandese, in lingua leggermente attualizzata, che a sua volta recepisce alcune miglorie di un secolo di (ri)traduzioni in lingue straniere e di successo anche commerciale all'estero.

Huizinga riteneva che il suo nome sarebbe rimasto legato soprattutto all'*Autunno*, come scriveva nel testo autobiografico *La mia via alla storia* (*Mijn weg tot de historie*), ed è forse vero, ma la sua fama non è mai stata limitata a quell'unica opera. Per quanto riguarda l'Italia, anche negli anni più bui lo studioso fu confortato dalla vicinanza di intellettuali liberali come Luigi Einaudi e Benedetto Croce e dal sapere che la sua opera veniva letta, tradotta e (ri)stampata, nonostante tutto. *Homo ludens*, di eccezionale fortuna, e *Lo scempio del mondo* (*Geschonden wereld*) sarebbero arrivati dopo la guerra, ma nell'Italia fascista uscivano ancora *Erasmus* e *La crisi della civiltà* (in originale: *In de schaduwen van morgen*, *Nelle ombre del domani*), in cui Huizinga proponeva un'amara disamina della crisi in cui un mondo "ossessionato", esasperato dai nazionalismi, stava precipitando, senza più valori spirituali, morali, giuridici e latamente culturali di riferimento, e sradicato dai fondamenti naturali dell'esistenza. In Italia non mancarono le voci critiche del pamphlet, giudicato da alcuni lo sfogo di un umanista passatista: ad esempio quella di Cantimori (che poi avrebbe radicalmente cambiato idea nel dopoguerra, quando l'opera acquisì lo status di classico del pensiero che ancora mantiene, citata ad esempio dal Presidente Mattarella a Maastricht nel 2022), e di Antonio Foa dal carcere. Anche in Olanda lo spettro delle reazioni fu ampio. Il poeta Martinus Nijhoff, uno dei maggiori esponenti del modernismo neerlandese, si sentì chiamato a rispondere con un atto creativo, suscitato dal titolo del libro. Più che vaticinare il futuro, lo storico pareva infatti riaccendere la memoria del passato. Dal canto suo, in un ciclo di sonetti, Nijhoff, pur nel deserto della condizione presente, abbozzava una fantasmagoria di personaggi che al risveglio si trovano sul liminare di un nuovo giorno, che si annuncia come apoliccaticamente nuovo. Il ciclo *Voor dag en dauw* è qui presentato per la prima volta in traduzione italiana: *Prima che faccia luce*.

Simolato al confronto da uno scambio epistolare con il più giova-

ne poeta, il professor Huizinga, ormai figura di intellettuale pubblico, s'irritò in un primo momento per un riferimento dell'interlocutore al *fuoco selvaggio* (*het wilde vuur*) dell'ispirazione poetica. L'atteggiamento di Huizinga nei confronti dell'idea di *furor* creativo era ambivalente: abbracciato in gioventù, quand'era adepto della poesia neoromantica degli Ottantisti, fu poi relativizzato negli anni della maturità, in cui prese a diffidare di ogni forma di irrazionalismo e arrivò a celebrare l'ideale del borghese misurato, snobbato sia dai socialisti che dai romantici, e di un'etica ispirata a fermezza, giustizia, temperanza e prudenza, tanto cristiana quanto buddista.

Nei ricordi vergati negli ultimi giorni del '43, nel paese dov'era stato confinato dall'occupante nazista, Huizinga rievocava l'illuminazione avuta durante una passeggiata giovanile che sta alla base dell'*Autunno*, in un momento di leggera trance: il Quattrocento franco-borgognone come estenuazione delle forme della mentalità medievali e non come alba del Rinascimento. Si era trattato di una "scintilla" (*vonk*), niente di meno e niente di più, qualcosa di simile forse alla "piccola scintilla" (*vonkske*) che nell'*Autunno* vedeva brillare nella vita devota e operosa dei Fratelli e delle Sorelle della Vita Comune o della congregazione di Windesheim. Non gli abissi mistici di Eckhart o Ruusbroec né gli eccessi di dissolutezza e fanatismo di quei begardi e Fratelli del Libero Spirito, convinti che «l'anima amante e contemplante non possa più peccare» (p. 252, «dat de volmaakte schouwende en minnende ziel niet meer zondigen kan», p. 240). Piuttosto il ritmo regolare, come il flusso e riflusso della marea o lo scorrere dei giorni di un'esistenza ben spesa, dell'*Imitatio Christi* di Tommaso da Kempis:

Het was mystiek en détail: men had maar 'een inslag gekregen', 'een vonkske ontvangen', en beleefde in den engen, stillen, nederigen kring de vervoering in vertrouwelijken geestelijken omgang, in briefwisseling en zelfbeschouwing. Het gevoels- en gemoedsleven werd als een kasplant gekweekt. [...] [Thomas a Kempis schreef het boek] dat eeuwen vertroosten zou. [...] Hij zocht maar de rust in alle dingen, en vond haar 'in angello cum libello' (p. 277).

Era una mistica al dettaglio: si riceveva solo “un colpo”, “una piccola scintilla”, e, nella severa, quieta e umile cerchia, si viveva il trasporto in un’atmosfera di familiarità spirituale, nella corrispondenza epistolare e nell’autocontemplazione. La vita emotiva e la vita interiore si coltivavano come una pianta di serra. [...] [Tommaso da Kempis] scrisse il libro che sarebbe stato il conforto di secoli. [...] Cercava solamente la pace in ogni cosa, e la trovava ‘*in angello cum libello*’ (p. 289).

Riferimenti bibliografici

JOHAN HUZINGA

Herfsttij der Middeleeuwen [1928³, 1919¹], in *Verzamelde werken. Deel 3. Cultuurgeschiedenis 1*, a cura di Leendert Brummel, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1949.

Herfsttij der Middeleeuwen, a cura di Anton van der Lem, Leiden University Press, Leiden 2018.

Herfsttij der Middeleeuwen, a cura di Anton van der Lem, Olympus, Amsterdam 2022 [edizione tascabile].

Autunno del Medioevo, trad. Bernardo Jasink, intr. Eugenio Garin [1953¹], Mondadori, Milano 2018 [Sansoni, Milano 1940¹].

L'Autunno del Medioevo, trad. Franco Paris, intr. Ludovico Gatto, Newton Compton, Roma 2011 [1992¹].

L'Autunno del Medioevo, a cura di Franco Paris, Feltrinelli, Milano 2020.

L'Automne du Moyen Âge, trad. Julia Bastin [1932¹], pref. Jacques Le Goff [1975¹], Éditions Payot, Paris 2015.

Herbst Des Mittelalters, trad. Annette Wunschel, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018.

Autumntide of the Middle Ages, trad. Diane Webb, a cura di Graeme Small, Anton van der Lem, Leiden, Leiden University Press, 2020.

Erasmus [1924], in *Verzamelde werken. Deel 6. Biografie*, a cura di Leendert

- Brummel, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1950, pp. 3ss.
- Erasmus*, trad. Arrigo Vita, Einadi, Torino 2002 [1941¹].
- La crisi della civiltà*, trad. Barbara Allason, intr. Delio Cantimori [1962¹], Einaudi, Torino 1997 [1937¹].
- Nelle ombre del domani*, trad. J. van der Loj, a cura di Michele Bonsarto, Aragno, Torino 2019.
- Homo ludens*, trad. Corinna van Schendel, intr. Umberto Eco [1973¹], Einaudi, Torino 2002 [1946¹].
- Lo scempio del mondo*, trad. Ervino Pocar [1948¹], a cura di Lucio Villari, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Mijn weg tot de historie*, in *Verzamelde werken. Deel 1. Oud-Indië. Nederland*, a cura di Leendert Brummel, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1948, pp. 11-42.
- La mia via alla storia e altri saggi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, intr. Ovidio Capitani, Laterza, Bari 1967.
- Scritti autobiografici. La mia via alla storia & Preghiere*, trad. Gerrit van Oord, a cura di Anton van der Lem, Apeiron, Sant'Oreste (RM) 2018.
- Tom Lanoye, *Bloed & Rozen. Het lied van Jeanne en Gilles*, regia Guy Casiers, De Morgen-Toneelhuis, Brussel-Antwerpen 2011.
- Martinus Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, trad. Giorgio Faggin, a cura di Marco Prandoni, Raffaelli, Rimini 2017.
- Bernardus Jasink, *Die Mystik des Buddhismus*, Altmann, Leipzig 1920 (ed. italiana, Fratelli Bocca, Torino 1925; ed. olandese, a cura di J. van de Velde, Ankh Hermes, Utrecht 1977).
- 100 jaar *Herfstij der Middeleeuwen*, *Nieuw Letterkundig Magazijn*, numero monografico a cura di Anton van der Lem, 37 (2019).

- Carlo Antoni, *Dallo storicismo alla sociologia*, Sansoni, Firenze 1940, pp. 189-210.
- Rens Bod, *Le scienze dimenticate*, trad. Valeria Poli, Carocci, Roma 2019.
- Elke Brems, Orsolya Réthelyi, *Rescuing Something Fine: Huizinga's Herfsttij der Middeleeuwen (The Waning of the Middle Ages) as World Literature*, in *Dutch and Flemish Literature as World Literature*, a cura di Theo D'haen, London, Bloomsbury, 2019, pp. 183-205.
- Chiara Frugoni, *C'è un refuso sotto*, in *La Repubblica*, 23 novembre 2009.
- Myriam Greilsammer, *A Late and Ambivalent Recognition. (The Autumn of) Huizinga and the French Historians of the nouvelle histoire*, in *Rereading Huizinga: Autumn of the Middle Ages, a Century Later*, a cura di Peter Arnade, Martha Howell, Anton van der Lem, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 275-307.
- Anton van der Lem, *Huizinga vrij van rechten*, Weblog Nederlands Letterenfonds, 26 febbraio 2016.
- Élodie Lecuppre-Desjardin (a cura di), *L'odeur du sang et des roses. Relire Johan Huizinga aujourd'hui*, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.
- Luisa Mangoni, *Cantimori e Huizinga*, in *Studi Germanici* 63 (2005), pp. 205-219.
- Sergio Mattarella, *Intervento sul futuro dell'Europa in occasione del 30° anniversario del Trattato di Maastricht*, 11 novembre 2022, Presidenza della Repubblica (<https://www.quirinale.it/elementi/73973>).
- Jan Noordegraaf, *Uit het verleden van een historicus. De taalkundige ambities van de jonge Huizinga*, in *Van Hemsterhuis tot Stutterheim. Over wetenschapsgeschiedenis*, Nodus Publikationen, Münster 2000, pp. 92-104.
- Willem Otterspeer, *Reading Huizinga*, trad. Beverley Jackson, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- Franco Paris, *Johan Huizinga, Hella Haasse e la saggistica letteraria. Quando la Storia si fa storia*, in *Harba lori fa! Percorsi di letteratura fiamminga e olandese*, a cura di Jeannette E. Koch, Franco Paris, Marco Prandoni, Francesca

- Terrenato, Il Torcoliere, Napoli 2012, pp. 659-675.
- Carla du Pree, *Johan Huizinga en de bezeten wereld. De rol van publieke intellectueel tussen twee wereldoorlogen*, ISVW Uitgevers, Leusden 2016.
- Graeme Small, *The Making of the Autumn of the Middle Ages I: Narrative Sources and Their Treatment in Huizinga's Herfsttij*, in *Rereading Huizinga: Autumn of the Middle Ages, a Century Later*, a cura di Peter Arnade, Martha Howell, Anton van der Lem, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 169-209.
- Lucio Villari, *Uno storico del futuro*, in Johan Huizinga, *Lo scempio del mondo*, trad. Ervino Pocar, a cura di Lucio Villari, Bruno Mondadori, Milano 2004, ix-xvii.
- Diane Webb, *Translator's Note*, in Johan Huizinga, *Autumntide of the Middle Ages*, trad. Diane Webb, a cura di Graeme Small, Anton van der Lem, Leiden, Leiden University Press, 2020, [vii-xi].
- David Bellos, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, Penguin, London 2011, pp. 302-311.
- Antoine Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, in *Palimpsestes* 4 (1990), pp. 1-7.
- Sharon Dean-Cox, *Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation*, Bloomsbury Academic, London 2014.
- Louise von Flotow, *This Time "the Translation is Beautiful, Smooth, and True": Theorizing Retranslation with the Help of Beauvoir*, in *Translation in French and Francophone Literature and Film*, a cura di James Day, Brill, Leiden-New York, 2009, pp. 35-49.

Huizinga Online: <https://huizinga-online.nl>



Il primo Huizinga

Jean Robaey

a Wessel Krul

*Vedere, capire, udire – tutti questi significati, un tempo confluivano
in un unico fascio semantico. Negli stadi abissali del linguaggio
non esistevano concetti, ma solo orientamenti, terrori,
desideri, solo bisogni e timori.*

Osip Mandel'stam¹

Uno studio controcorrente

Johan Huizinga non nasce storico bensì orientalista – il suo primo desiderio era di approfondire l'arabo a Leida – e linguista. Da studente in Lettere neerlandesi a Groninga segue corsi di linguistica storico-comparativa e sanscrito. Si laurea nel 1897 proprio in sanscrito con J.S. Speyer, discutendo una tesi dal titolo: *De vidūṣaka in het Indisch toneel (Il vidūṣaka [folle] nel teatro indiano)*. Nell'anno accademico 1895-1896 passa il semestre invernale a Lipsia, roccaforte dei neogrammatici capeggiati da Karl Brugmann; segue corsi di latino, lituano, lingue slave, lingue celtiche, antico persiano, vedico e sanscrito.

¹ Osip Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi, 1988, p. 26.

Nel 1896 scrive una *Inleiding en Opzet voor Studie over Licht en Geluid*² (*Introduzione e Piano per uno Studio sulla Luce e sul Suono*). Lo studio, proposto come soggetto di tesi a Barend Sijmons, professore a Groninga di Linguistica comparata indeuropea e tedesca nonché di sanscrito, non è di agevole lettura e non è sempre chiaro e coerente. Queste pagine intendono, partendo dagli inquadramenti di Krul³ e Noordegraaf, seguire il testo di Huizinga nei suoi punti principali.

Le note di Sijmons vogliono essere puntuali ma rivelano ristrettezza di visione, se non cecità. Huizinga scrive:

[...] se si tratta di un'analogia da parte di Euripide, ne risulta che per Euripide un'associazione di idee tra "brillare" ed "esitare" non fosse innaturale, altrimenti quell'analogia non gli sarebbe venuta (p. 54).

Il professore commenta: «Le metafore di un poeta non possono sempre essere intese in quanto associazione di idee perché nascono coscientemente». Più avanti si legge un dialogo tra un *Taalvorscher*, un 'ricercatore nel campo della lingua', e un non meglio precisato *S.*, verosimilmente uno studente o un semplice *spreker*, 'parlante'; l'osservazione del professore: «A mio parere simili dialoghetti [*dialoggies*] non sono adatti in un lavoro scientifico» (p. 53). Ora di un 'dialoghetto' si tratta davvero, secondo tuttavia una ricca tradizione letteraria. Si può ricordare che lo scritto *Il problema del Rinascimento* (*Het probleem der Renaissance*) dello stesso Huizinga si aprirà in modo simile, con un dialogo tra un non meglio precisato *vrager*, 'interrogante', e un generico *droomer*, 'sognatore'⁴.

² Cfr. Johan Huizinga, *Inleiding en Opzet voor Studie over Licht en Geluid*, a cura di Jan Noordegraaf e Esther Tros, Stichting Neerlandistiek VU Amsterdam, Münster, Nodus Publikationen, 1996. Di Noordegraaf si veda anche *Over licht en geluid. Johan Huizinga en de negentiende-eeuwse traditie*, in *Oorsprong en ideaal. Opstellen over taalzoekers*, Münster Nodus Publikationen, 1995, pp. 89-120. Ringrazio Jan Noordegraaf per l'aiuto bibliografico. Ringrazio Marco Prandoni per la rilettura.

³ W.E. Krul, *Het leven der woorden*, in *Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven en werk van J. Huizinga*, Groningen, Historische Uitgeverij Groningen, 1990, pp. 123-50.

⁴ Cfr. J. Huizinga, *Verzamelde Werken* (d'ora in poi *VW*), I-IX, a cura di Leendert Brummel, Haarlem, Tjeenk Willink & Zoon, 1948-1953: IV, 1949, pp. 231-32.

In favore dell'emozione

Il professor Sijmons rifiutò la proposta di tesi: la ricerca si situava in effetti ben lontano da quelle dei linguisti dell'epoca, volta com'era a scoprire i legami tra le parole indeuropee non già nella forma, nei suoni, bensì nei loro rapporti di senso. Si trattava, da parte del professore, di una reazione comune alla maggior parte dei linguisti, per i quali la semantica non rientrava nello studio scientifico del linguaggio.

Huizinga dichiara il suo debito e la sua ammirazione per Jacob Grimm, il romantico fondatore della germanistica e precursore della stessa indeuropeistica, per quanto riguarda «le espressioni per le sensazioni dei diversi sensi» («de uitdrukkingen voor de gewaarwordingen der verschillende zintuigen»⁵). Si vedano, tra gli scritti di Grimm a cui Huizinga rimanda in nota, queste parole tratte dalla *Grammatica tedesca*: «le lingue, non soltanto quella tedesca, sogliono esprimere e parafrasare il salire e lo spuntare del giorno con espressioni che sono prese ora dal suono ora dalla luce»⁶.

Traduco *gewaarwording* con 'sensazione'. Huizinga adopera anche *sensatie*, ad esempio nel fondamentale concetto di *historische sensatie*, 'sensazione storica', dello storico⁷. Renderò in seguito il verbo *waarnemen* (vedi il tedesco *wahrnehmen*) con 'percepire', i sostantivi *waarneming* (ted. *Wahrnehmung*) e *perceptie* con 'percezione', *emotie* con 'emozione', *stemming* (ted. *Stimmung*) con 'emozione' e 'stato d'animo'. Krul precisa:

La parola *sensation* era uno dei concetti chiave del vocabolario dell'impressionismo letterario e artistico francese. Fin dall'inizio aveva un doppio significato: indicava tanto la percezione [*waarneming*] della realtà visibile quanto l'emozione [*emotie*] che attraverso di essa nasceva nell'artista e che deve essere conservata nell'opera d'arte. Riuniva un aspetto oggettivo e soggettivo. [...] La parola neerlandese *gewaarwording* contiene lo stesso doppio senso. Gli Ottantisti parlavano volentieri di *stemming* ['stato d'animo']; intorno al 1890, parallelamente agli sviluppi

⁵ Huizinga, *Inleiding*, cit., p. 43.

⁶ Jacob Grimm, *Deutsche Grammatik*, II, Göttingen, Dieterich, 1826, p. 87.

⁷ Cfr.: Krul, *Historicus tegen de tijd*, cit., pp. 230-31; F.R. Ankersmit, *De historische ervaring*, Groningen, Historische uitgeverij Groningen, 1993.

nella teoria dell'arte francese, posero con più forza l'accento sul carattere individuale della sensazione [*gevaarwording*] e diedero la loro preferenza al termine *sensatie*⁸.

Con Ottantisti si intendono i poeti olandesi che iniziarono a farsi conoscere negli anni Ottanta dell'Ottocento⁹ e che coltivavano, come ebbe a scrivere Willem Kloos a proposito della raccolta *Versi* (*Verzen*) di Herman Gorter del 1890 «l'espressione più individuale dell'emozione più individuale» («de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie»¹⁰), una poetica che trovava la sua massima espressione nel cosiddetto sensitivismo di Gorter.

In una nota, Huizinga precisa:

chiedo il permesso di adoperare in questa ricerca la parola *stemming* con un significato che si allontana da quello che la parola ha in psicologia. Non intendo il duraturo stato d'animo [*gemoeds-stemming*] ma il diretto, momentaneo stato del sentimento [*gevoels-stemming*], per il quale non so nessun'altra¹¹ parola, ma la cosa c'è davvero. L'alto tedesco *gefühlston*¹² è abbastanza vicino ma è già adoperato in psicologia con un senso leggermente diverso (p. 55, n. 3).

L'ulteriore spiegazione del termine *stemming* potrebbe essere firmata dai poeti Gorter o Kloos¹³:

⁸ W.E. Krul, *Huizinga's definitie van de geschiedenis*, in J. Huizinga, *De taak der cultuurgeschiedenis*, Groningen, Historische Uitgeverij Groningen, 1995, pp. 241-339, p. 272.

⁹ Giorgio Faggini, *Gli Ottantisti (Tachtigers). Poesia olandese tra Otto e Novecento*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2015. Per i rapporti tra Huizinga e gli Ottantisti, cfr. Jan Kamerbeek jr., *Huizinga en de Beweging van Tachtig*, in *Tijdschrift voor Geschiedenis* 67 (1954), pp. 145-64.

¹⁰ Willem Kloos, in *De Nieuwe Gids*, ott. 1890, in *Herman Gorter. Documentatie 1864-1897*, a cura di Enno Endt, Amsterdam, Van Oorschot, 1986, pp. 330-37, p. 334.

¹¹ Le barre oblique sono degli editori e indicano una cancellatura di Huizinga.

¹² La parola viene a Huizinga da Wilhelm Wundt, il teorizzatore della psicologia fisiologica: cfr. D.H.A. Kolff, *Huizinga's proefschrift en de stemmingen van Tachtig*, in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 104 (1989), pp. 380-92, p. 385.

¹³ «La sua insistenza sulla formazione lirica della lingua [...] fa pensare alle idee romantiche di Ottantisti come Willem Kloos (1859-1938) e Herman Gorter (1864-1927) sull'origine della lingua: l'uomo primitivo in quanto poeta» (Jan Noordegraaf, *Uit het*

La parola emotiva [*stemmings-woord*] è la più alta a cui si possano riportare le qualificazioni delle impressioni, e l'unica di cui si può accettare senz'altro una diretta nascita lirica. Oppure si può addirittura dire: la formazione lirica di una parola presuppone un'emozione [*stemming*] a cui quella parola risponderà. Un'emozione [*stemming*] non è legata ad una sola sfera della percezione [*perceptie-sfeer*]: la stessa emozione [*gemoeds-stemming*] può nascere da impressioni provenienti da diverse sfere.

Ricordo infine che, nella sua tesi di laurea, l'autore propone di tradurre la categoria estetica indiana del *rasa* (letter. 'sapore, gusto') proprio con *stemming*¹⁴.

La polemica con Bechtel

Dello studio di Fritz Bechtel, dedicato espressamente alle parole che indicano le percezioni dei cinque sensi¹⁵, Huizinga ricorda le critiche subite e nello stesso tempo il favore di cui continuava a godere in Germania, e lo cita: il creatore della lingua «chiamò il rumore secondo il suo segno distintivo»¹⁶, ossia secondo l'impressione che «questo aveva fatto sulla sua anima». Lo fa per rifiutare l'idea che «l'uomo indeuropeo, con una *logica idilliaca*, avesse dato dei nomi a quanto lo circondava»:

È una concezione che va contro ogni buonsenso. Poteva solo nascere

verleden van een historicus. De taalkundige ambities van de jonge Huizinga, in *Van Hemsterhuis tot Stutterheim*, cit., pp. 92-111, p. 99).

¹⁴ *VW*, I, 1948, p. 89. Le citazioni si leggono in Anton van der Lem, *Johan Huizinga. Leven en werken in beelden & documenten*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1993, p. 50.

¹⁵ Cfr. Fritz Bechtel, *Über die Bezeichnungen der sinnlichen Wahrnehmungen in den indogermanischen Sprachen. Ein Beitrag zur Bedeutungsgeschichte*, Böhlau, Weimar, 1879. Dello studioso tedesco Huizinga conosce anche gli *Hauptprobleme der indogermanischen Lautlehre seit Schleicher* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1892); in una lettera a Jan Kalf di marzo 1898, scrive: «Con le radici bisillabiche non sono ora propriamente in confidenza [*intiem*]. L'unica cosa che ho letto su questo argomento è ciò che Bechtel ne dice in *Hauptprobleme*» (*Briefwisseling*, I, 1894-1924, a cura di Léon Hanssen, W.E. Krul e Anton van der Lem, Utrecht, Veen, 1989, p. 26).

¹⁶ Cfr. Bechtel, *Über die Bezeichnungen*, cit., p. 66.

dall'unilateralità del metodo che provava a rendere plausibili passaggi di significato ai quali era giunto tramite la comparazione delle forme assegnando la propria logica ai creatori della lingua (p. 44).

Viene poi ricordato che tale idea era già di Max Müller, che sappiamo essere stato determinante per Huizinga fin dal liceo quando scoprì il volume *Biographies of words*¹⁷.

Huizinga parte da una constatazione:

L'etimologia comparata è una scienza puramente formale. Attraverso la comparazione formale essa ricostruisce radici cosiddette indogermaniche. A tale radice viene assegnato un cosiddetto¹⁸ significato originale, che si presta a portare una specie di armonia tra i significati delle forme comparate effettivamente incontrate (p. 45).

La comparazione stabilisce una forma ricostruita portatrice di significato. Tale significato viene ricostruito partendo dai significati effettivamente incontrati nelle lingue attestate; tale significato ricostruito deve essere in armonia con i significati ricavabili dalle varie lingue.

Lo studioso continua: «Porre un tale significato originale accanto alla forma originale ricostruita non mi sembra da approvare in tutti i casi» (nella prima versione: «mi sembra da scartare»). Se si intende infatti con la ricostruzione della forma nient'altro che un'indicazione «dello stato di conoscenza riguardo alle leggi fonetiche», precisare il significato originale diventa «una superflua affettazione» di uno scopo ben più profondo. Una nota precisa che proprio questo è lo scopo di Brugmann quando ipotizza l'esistenza delle sonanti nasali lunghe (con sonante si intende un suono – vocale, nasale o liquida – che si trasforma in determinate situazioni in sillaba). Huizinga allude qui alle cosiddette radici bisillabiche (col suono *ə*, detto *sc^ewà*, nella seconda sillaba)¹⁹, alle quali dedicherà

¹⁷ Cfr.: F. Max Müller, *Biographies of words and the home of the Aryas*, Longmans, London, Green and Co., 1888; Krul, *Het leven der woorden*, cit., pp. 137-38; Noordegraaf, Tros, *Huizinga honderd jaar later*, in Huizinga, *Inleiding*, cit., pp. 9-40, pp. 18-20.

¹⁸ La versione precedente diceva 'ricostruito'.

¹⁹ Vittore Pisani, *Glottologia indoeuropea*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1961³, scrive: "Proprietà di *ə* è di fondersi con vocale precedente nella rispettiva lunga: perciò nel grado 0 di radici

molta parte del suo studio, redatto direttamente in tedesco, *Sul disinteresse per il significato delle parole nella linguistica comparata (Über die Vernachlässigung der Wortbedeutung in der vergleichenden Sprachwissenschaft*²⁰) che invierà, con la vana speranza di una pubblicazione, a Brugmann nel 1898.

Se invece, prosegue Huizinga, si intendono tali radici ricostruite come «aventi una reale esistenza» e dotate di un concetto «cosciente», ci si potrà permettere di «trattare una questione così sottile in quanto parte della ricostruzione formale»? Anche se si potesse comporre un «inventario» di tali significati, non si giungerebbe d'altronde all'«immagine di un pensiero primitivo» (p. 46). Pensiero primitivo che è legato, va ricordato, alla ricerca ottocentesca e romantica del primitivo, delle origini, ricerca che rimane in cima alla riflessione del giovane studioso.

Huizinga spiega nel modo seguente l'erroneo punto di vista che consiste nel cercare un significato originale unico:

[...] si considera il cosiddetto significato originale come l'unico che la parola aveva in un dato periodo di tempo; gli altri significati *si sono sviluppati* da quello con l'uso, così si dice. In questo modo non si tiene conto della possibilità che il singolo concetto fisico che si vuole rendere attraverso quel significato *a* originale, sia del tipo che, di per sé, *al di fuori di ogni conformazione linguistica*²¹, suole associarsi con gli altri significati *b*, *c*, *d*, i quali nel significato originale non vengono espressi esplicitamente. Cosicché poi il significato originale esprime soltanto il concetto *a*, mentre la parola ricostruita riunisce addirittura in sé i concetti *a*, *b*, *c*, *d*. All'inizio, per via di una riflessione filosofica, i concetti *a*, *b*, *c*, *d* vengono isolati dalla parentela secondo la loro singolarità fisica. Nel pensiero spontaneo l'associazione continua sempre ad esistere.

uscanti in *i*, *u* appaiono \bar{i} , \bar{u} da $i + \partial$, $u + \partial$. Conseguentemente si sono postulate delle 'liquide o nasali sonanti lunghe' come grado 0 di radici uscenti in liquida o nasale. Queste 'sonanti lunghe' sono per noi dei puri simboli indicanti il grado 0 delle radici set [ossia appunto con *scwà*] in questione: l'aspetto delle continuazioni nelle singole lingue è troppo vario, perché si possano determinare anche approssimativamente i suoni *ie*." (p. 31).

²⁰ Cfr. Noordegraaf, *Uit het verleden van een historicus*, cit.; le pagine di Huizinga sono riprodotte alle pp. 105-111.

²¹ Si legge qui un'osservazione di Sijmons: "¿ Anche questa tuttavia è uno sviluppo". No, per l'appunto!

Tutta simbolista è l'insistenza sul valore connotativo delle parole e sull'associazione sempre operante.

L'ultima frase della lunga citazione è da intendere in senso fortemente avversativo: nel pensiero spontaneo non si possono isolare i diversi concetti.

La frase che precede la conclusione del passaggio risulta poco chiara, e va parafrasata nel seguente modo: si ritiene che la parola originale, che è ricostruita, esprima soltanto il concetto *a*, mentre invece essa riunisce in sé tutti i concetti *a*, *b*, *c*, *d*, ed è la riflessione filosofica ad isolare in seguito i concetti e a dare alla parola ricostruita l'unico senso *a*²².

Huizinga chiarisce in una nota la propria posizione:

Ad es. 'acuto' [*scherp*], che si può dire significhi originariamente 'tagliente, affilato'. Ma una parola che renda l'impressione di quella sofferenza può esprimere di per sé anche la sofferenza di alcune sensazioni della vista, dell'udito, del gusto, dell'odore.

Dopo aver ricordato "il carattere plurale" del significato originale e le difficoltà, nel caso dell'onomatopea, degli sviluppi ulteriori, lo studioso aggiunge una riflessione che riguarda un «inconveniente, che discende direttamente dal metodo»: «Il metodo etimologico porta con sé che le parole vengono ricondotte a radici con significato verbale» (p. 47). Inconveniente dalle conseguenze addirittura delle "più funeste" nel caso delle parole che indicano le impressioni:

Partendo in effetti da concetti come 'splendere, suonare' [*schijnen, klinken*], si è già scelta la concezione dell'origine logica della lingua.

Perché, che cos'è: 'splendere, suonare'?

Certo: 'dare luce, essere luce, dare o fare rumore [o 'un suono']'. Ma

²² Lo stesso concetto viene ribadito nel 1898 in una riflessione sulla traduzione dal sanscrito: «Parlo della comprensione del concetto in quanto unità, non già della conoscenza di tutti i significati che nel vocabolario stanno sotto <i vari lemmi>» (Huizinga, *Iets over de waardeering der Indische letterkunde*, in *Verzamelde Werken*, cit.: I, *Oud-Indië. Nederland*, 1948, pp. 144-47, p. 145). Si veda Max Müller: «A root lives in its derivatives, and its meanings are called out and differentiated by the varying purposes which it is made to serve» (Müller, *Biographies of Words*, cit., p. XVI).

non si deve ammettere che prima l'impressione viene percepita in sé stessa, per poi concludere in un primo tempo con l'esistenza di una causa, in seguito con l'idea della produzione della luce e del suono? È impossibile concepire una parola come 'splendere, suonare' se non si ha prima una parola per l'impressione della luce e del suono in sé (*ivi*).

Per Huizinga infatti: «I concetti di 'splendere, risuonare' e insieme a questi le parole per designarli, sottintendono un concetto: luce, suono» (p. 48).

Lo studioso si dilunga su questo punto: la sensazione concreta viene prima del concetto – Huizinga intende rimanere più che può ancorato alla sensazione. Bechtel scriveva²³:

Dappertutto dunque finora è apparso che 'risuonare' è un 'liberare' (*voce mittere!* ['mandare voce']) o uno 'spandersi della voce'. Con una sola parola si può dire: il suono è rivelazione.

Lo studioso olandese osserva: «quale concetto iperastratto: rivelarsi!» (p. 48, in nota).

Bechtel proseguiva:

Ciò che porto davanti ai sensi di un altro, ravelo; lo porto fuori dal mistero in cui finora stava di fronte a lui, nel mondo dell'apparizione. Così si capisce il modo di esprimersi di Sofocle, *Trachinie*, 741, τίν' ἐξήνεγκας λόγον; ['quale parola hai portato?'], e a questo sta del tutto parallela, ma applicata soltanto alla luce, quella meravigliosa osservazione sensoriale di Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 663: *Jubar aureus extulerat sol* [letteralmente 'l'aureo sole aveva portato lo splendore'].

Huizinga commenta ironicamente:

ossia con altre parole: 'splendere' = 'essere portato fuori',²⁴ confronta la prova: cammino cantando, dunque: 'cantare' = 'camminare'.

²³ Bechtel, *Über die Bezeichnungen*, cit., p. 83.

²⁴ Il verbo *geëxtolleerd worden* adoperato da Huizinga va inteso in quanto calco delle corrispondenti parole greca e latina ἐξήνεγκας, 'hai portato', e *extulerat*, 'aveva portato'.

Bechtel usava poi il titolo *La radice della luce indica un'attività sensoriale osservabile in quanto segno della luce* con il sottotitolo *Essa fa riferimento all'emergere della luce*. Huizinga commenta con rinnovata ironia: «E che cos'è l'attività? L'emergere (!)».

Ricordiamo la posizione di Max Müller e di Renan:

[...] every word expresses in the beginning something that could be handled or smelt or seen or heard;

Whatever words we take which now express the most abstract and spiritual concepts, they have all passed through their infancy and early youth, and during that time they were flesh and bone, and little else²⁵.

Le premier de ces traits [de la spontanéité primitive] fut sans doute le rôle prédominant que joua la sensation dans la création ou, pour mieux dire, dans le choix du signe. De même que l'esprit humain revêt ses premières aperceptions, non de la forme générale [...] mais de la forme particulière [...]; de même les langues primitives, ignorant presque entièrement l'abstraction, donnèrent une forme éminemment concrète à l'expression de la pensée²⁶.

La metafora

L'attacco di Huizinga è, più profondamente, alla logica:

[...] il modo di nascere di una parola che indichi un'impressione sensoriale dev'essere stato puramente *lirico*. Perché una genesi logica, cioè una genesi in cui un concetto verbale sia *anteriore* alla parola dell'impressione, è impensabile. Tranne che attraverso una diretta formazione *lirica*, il concetto dell'impressione [*indrucksbegrip*] può giungere a un nome attraverso la metafora *lirica* di una parola esistente per indicare un'impressione.

²⁵ Müller, *Biographies of Words*, pp. 17 e 29. La posizione del professore di Oxford non è tuttavia priva di contraddizioni; si veda X-XI: «All words, even the most concrete, are based on abstract concepts, and what was supposed to come last, namely abstraction, has now been proved to have come first».

²⁶ Ernest Renan, *De l'Origine du langage*, Paris, Michel Lévy, 1858², p. 120.

L'etimologia comparativa non si sofferma sul primo modo di nascita, <ossia> sulla diretta formazione lirica. Il secondo, la metafora lirica, viene da essa misconosciuto (p. 48).

La linguistica non si rende abbastanza conto secondo Huizinga dell'«essenza» (*wezen*) delle metafore. Bechtel le spiega, precisa l'olandese, come se si trattasse di «deduzioni logiche» (p. 49).

Huizinga aggiunge in nota:

[...] le radici che indicano la luce sono derivate da radici che indicano un movimento veloce perché, dice [Bechtel], «abbiamo imparato a conoscere come causa della luce un movimento veloce». In questo modo egli misconosce una metafora [...] oltretutto egli ragiona in modo non giusto. Egli, Bechtel, ha imparato a conoscere come causa della luce un movimento veloce, segnatamente nella fisica, ma questa conoscenza lo *ingombra* qui nel suo puro pensiero. Gli indoeuropei avranno spesso notato che la luce viene fuori quando si verifica prima un movimento veloce (p. 49, in nota).

Non c'è dunque metafora. bensì un fenomeno concreto (il movimento) precedente un altro (la luce). Lo studioso tedesco non è neppure secondo Huizinga «consapevole» della metafora:

A p. 89 egli dimostrerà che il suono viene denominato secondo la sua azione ma finisce col dimostrare che il suono viene nominato secondo l'azione di qualcos'altro. La metafora viene ignorata (p. 49, in nota).

Kolff aiuta ad interpretare correttamente la metafora, in particolare quella lirica:

Le parole per le impressioni possono ora ricevere un allargamento di significato attraverso metafore liriche, cioè anche senza che si possa indicare un punto concreto di paragone²⁷.

²⁷ Kolff, *Huizinga's proefschrift*, cit., pp. 385-86.

Per spiegare i fatti linguistici, Huizinga ricorre, parlando di metafora, al linguaggio retorico, poetico.

Il giovane studioso partecipa peraltro della cultura linguistica dell'epoca, rimandando in apertura del suo studio alla *Grammatica tedesca* di Grimm²⁸ a proposito dei sensi attivo e passivo delle radici (Grimm confonde le lettere coi suoni):

Molte lettere derivate indicano ora il senso attivo, ora il senso passivo, alcune sopportano questo e quello; ma per la formazione delle parole attraverso il suono e l'apofonia entrambi <i sensi> sono del tutto corretti e si salta <nella formazione delle parole> dall'uno all'altro. Così *ata* significa ciò che viene mangiato, *êlja* colui che mangia [...]. Adoperiamo ora *spegnere* soltanto per la luce, prima valeva anche per il suono [...] (p. 43, in nota).

Le parole *ata* e *êlja* sono in antico alto tedesco. L'apofonia che si osserva in *ata* / *êlja* non si ritrova nel tedesco moderno, che dice rispettivamente *essen* e *Esser*.

L'elenco di Grimm finisce con *hëllan*, 'suonare', e *hëll*, 'sonoro' e 'lucido'.

Una nota nella stessa *Grammatica tedesca* rimanda ad un altro passo a proposito di espressioni legate al crepuscolo e all'alba che provengono ora dal suono ora dalla luce:

Con *tag-stern* ['giorno-stella] non si deve intendere una stella del giorno, con *donner-golt* ['tuono-baleno'] un baleno del tuono, bensì invece la stella che porta il giorno, che riluce all'alba, il baleno che tuona. [...] Simili composti valgono poi per il *determinato* concetto che la costruzione portava con sé, ad es. la luce-giorno, il giorno-tuono sono la 'luce del giorno' (*lux dei*), il 'giorno del dio del tuono' (*dies Jovis*) (p. 408, in nota).

Huizinga rimanda anche a due capitoli della *Mitologia tedesca* (*Deutsche Mythologie*) dello stesso Grimm. Conviene ancora rimandare a Grimm, ossia allo scritto *I cinque sensi* (*Die fünf Sinne*):

²⁸ Cfr. Grimm, *Deutsche Grammatik*, cit., II, p. 87.

Abbiamo molte volte percepito vari passaggi da un senso all'altro quando il vedere diventa un ascoltare, l'ascoltare un vedere, il fiutare un odorare e aver sapore, il mandare odore un aver sapore, il tastare un assaggiare, il prendere un comprendere e le espressioni si avvicinano, così viene automaticamente dato il diritto ai poeti di sostituire un senso all'altro²⁹.

Nello stesso volume leggiamo:

Rappresentazioni sensoriali sottostanno a tutte le radici, dalle quali prima, in vari modi, quelle astratte vengono accompagnate. Ma tra gli stessi concetti sensoriali c'è ancora comunione, ad es. luce e rumore, colore e suono rimandano spesso ad una fonte come loro radice³⁰.

Anche Tylor, indicato dalla critica come fonte di Huizinga, insiste su questo punto:

One great means of giving new meaning to old sound is metaphor, which transfers ideas from hearing to seeing, from touching to thinking, from the concrete of one kind to the abstract of another, and can thus make almost anything in the world help to describe or suggest anything else³¹.

Siamo vicini alle posizioni di Max Müller espresse in *Biographies of words* riguardo all'origine lirica del linguaggio³². Il professore di Oxford pensava che le parole fossero il risultato di una mitologia perduta e chiamava ogni parola "a petrified poem"³³.

²⁹ Huizinga cita dal volume Grimm, *Kleinere Schriften*, VII, Berlin, Dümmler, Berlin, pp. 193-207, pp. 201-202.

³⁰ *Die wörter des leuchtens und brennens*: ivi, pp. 263-74, p. 263.

³¹ Cfr. Edward B. Tylor, *Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, I, London, Murray, 1920, p. 234.

³² Cfr. Krul, *Het leven der woorden*, cit., pp. 137-38; Noordegraaf, Tros, *Huizinga honderd jaar later*, in Huizinga, *Inleiding*, cit., pp. 9-40: 18-20.

³³ Müller, *Biographies of words*, cit., p. X.

Sulle metafore insistono Regnaud³⁴ e, prima di lui, Renan³⁵. Se le ricerche semantiche di Bréal non appaiono in Huizinga, bisogna notare che sono citate da Regnaud in *Origine et philosophie du langage*, in particolare nelle pagine appena ricordate che trattano della metafora. Colpisce l'attenzione del fondatore della semantica, fin dal 1887, ai sensi:

Un genre de métaphore particulièrement aimé consiste à transposer l'idée d'un organe à un autre. Un son aigu, une voix chaude, une couleur criarde, une parole amère sont des expressions que tout le monde comprend.³⁶

In tutta questa riflessione si ravvisa l'influenza, attraverso Michelet, di Vico.

L'inadeguatezza della linguistica comparata

In conclusione, Huizinga afferma che la linguistica comparata è inadeguata:

Sottomettendo i significati al metodo della comparazione formale, si misconosce la vita delle parole. È perciò necessario formarsi, seguendo un'altra strada, un giudizio sulla sostanza dei concetti nelle parole (p. 49).

³⁴ Cfr. Paul Regnaud, *Origine et philosophie du langage ou Principes de linguistique indo-européenne*, Paris, Fischbacher, 1889, pp. 211-14. Il linguista e sanscritista Regnaud è una delle fonti principali del citato studio *Sull'ignoranza del significato delle parole nella linguistica comparata* nonché, esplicitamente e frequentemente, della tesi sulla figura del folle nel teatro indiano.

³⁵ «Le transport ou la métaphore a été de la sorte le grand procédé de la formation du langage»: Renan, *De l'Origine du langage*, cit., p. 123. La frase è citata da Regnaud, *Origine et philosophie du langage*, cit., p. 212.

³⁶ Michel Bréal, *L'histoire des mots*, in *Revue des deux mondes*, luglio 1887, pp. 187-212, p. 197. Cfr. Bréal, *Essai de Sémantique (Science des significations)*, Paris, Hachette, 1897, pp. 143-44: «Une espèce particulière de métaphore, extrêmement fréquente dans toutes les langues, vient de la communication entre les organes de nos sens, qui nous permet de transporter à l'ouïe des sensations éprouvées par la vue, ou au goût les idées que nous devons au toucher. [...] *Un son grave, une note aiguë* ont commencé par être des images».

La linguistica è inadeguata a spiegare la nascita delle parole o, con più precisione, la loro «vita». Lo scopo del giovane studioso non è rivolto alla scienza vera e propria ma, con un movimento del tutto romantico, alla vita: «ci sono troppo dentro, nella storia, non è una scienza per me, è proprio la vita stessa», ebbe a scrivere³⁷. La parola *wezen* ('essere, esistenza'), che ho reso con 'sostanza', può anche significare 'modo di essere'.

Ricordo che già Tylor aveva sottolineato un difetto della linguistica:

There has been as yet, unfortunately, too much separation between what may be called generative philology, which examines into the ultimate origins of words, and historical philology, which traces their transmission and change³⁸.

Il problema dell'origine della lingua era stato affrontato da vari linguisti, a cominciare da Franz Bopp, il fondatore della linguistica indoeuropea, e in particolare da quelli, come Chavée e Regnaud, raccolti intorno alla *Revue de linguistique et de philologie comparée*. Tale studio, la cosiddetta glottogonia, venne rifiutato dai neogrammatici e fu espressamente prosritto dalla Société de Linguistique de Paris. Stando al secondo articolo dello Statuto di fondazione della Società del 1866, «La Société n'admet aucune communication concernant, soit l'origine du langage soit la création d'une langue universelle». Contro tale divieto si era espresso Sijmons, il professore di Huizinga.

Luce e suono

Rifacendosi a *I cinque sensi* di Grimm, Huizinga scrive che si potrebbe pensare ad una divisione secondo i cinque sensi. La situazione si rivela però complessa se «con le sensazioni [*gevaarwordingen*] della luce si può spesso anche definire, oltre alla qualità, l'ampiezza del movimento» (pp. 49-50).

³⁷ Riproduco un appunto manoscritto di Huizinga riportato in A. van der Lem, *Huizinga en de historische sensatie* (website Huizinga online, 8 febr. 2010).

³⁸ Tylor, *Primitive Culture*, cit., p. 198.

Già Bechtel poneva l'impressione della luce accanto a quella del movimento: una stessa radice significa 'brillare' e 'scoccare' (*leuchten* e *abschiessen*), un'altra 'gettare' e 'risuonare' (*werfen* e *tönen*)³⁹.

Tra le varie sfere di percezione Huizinga sceglie la luce e il suono perché «queste si sviluppano nel modo più ricco e sono le più facili da sentire» (p. 50). Era tradizione, già in Pictet⁴⁰ e in particolare presso i linguisti naturalisti⁴¹ (da Chavée⁴² al già citato Regnaud)⁴³, raccogliere e spiegare le radici indeuropee partendo appunto dalle sfere di percezione o affini. E già Grimm scriveva: «è un principio gravido di conseguenze che la luce e il suono provengano dalle stesse radici»⁴⁴.

Ancora la metafora

Huizinga sente prima il bisogno di distinguere le metafore liriche da quelle logiche:

Mi sembra augurabile fare una distinzione tra metafore logiche e liriche. Le chiamo logiche quando un fenomeno viene chiamato secondo un altro, col quale ha un concreto punto di paragone; in senso stretto non si ha allora a che fare con un'immagine ma con una spiegazione, un equiparare. Con metafore liriche intendo quelle dove si parla di un reale tras-ferimento [*over-dragen*] da una sfera della percezione ad un'altra o, con una parola sola: di un'associazione.

In nota vengono dati due esempi di tale "concreto punto di paragone": "ad es. quando il sole viene chiamato in sanscrito *akṣi* = occhio, o

³⁹ Cfr. Bechtel, *Über die Bezeichnungen*, cit., pp. XIII e XIV.

⁴⁰ Cfr. Adolphe Pictet, *Les origines indo-européennes ou Les Aryas primitifs. Essai de paléontologie linguistique*, Paris, Fischbacher, 1859.

⁴¹ Cfr. Piet Desmet, *La linguistique naturaliste en France (1867-1922). Nature, origine et évolution du langage*, Leuven-Paris Peeters, 1996.

⁴² Cfr. Honoré-Jean Chavée, *Lexiologie indo-européenne ou Essai sur la science des mots sanscrits, grecs, latins, français, lithuaniens, russes, allemands, anglais, etc.*, Paris, Franck, 1849.

⁴³ Lo studioso dedica molte pagine all'analisi delle radici attinenti all'idea di 'brillare': cfr. *Origine et philosophie du langage*, cit., pp. 190-214.

⁴⁴ Grimm, *Über den Ursprung der Sprache*, Berlin, Harrwitz-Gossman, 1879, p. 42.

drapsa – goccia”. Il primo termine si ritrova in Bechtel, che citava l’“occhio del cielo” nel *Rgveda* per significare il sole⁴⁵.

Se le metafore di Bechtel sono quelle logiche, si deve insistere sulla rilevanza della distinzione tra i due tipi di metafore, distinzione tutta a favore di una liricità che si ritrova massimamente presso i poeti simbolisti nonché negli Ottantisti olandesi.

D'altronde «non fa differenza se abbiamo a che fare con metafore dirette o indirette» (p. 50), «occasionalmente o usuali» (p. 51): «Ogni metafora diretta e occasionale ha in sé il potere di diventare indiretta e usuale». Anche le metafore “colte”, imitazioni di quelle «spontaneamente liriche», sono «in essenza non diverse», sempre che non siano imitazioni “maldestre” o dello stile rococò, per le quali non si deve pensare ad associazioni di idee.

La metafora tende in realtà, come insegna Christian Angelet⁴⁶, all'identità. Kolff scrive, citando Huizinga dagli archivi di Leida:

Nello spirito indiano viveva “una specie di tensione poetica pronta a vedere in ogni coincidenza una identità”. E nel caso in cui i concetti non ricevono una forma stabile, l'indiano si rifugia in una ricca rete metaforica che scopre sempre nuovi livelli nelle parole e nei testi, in un'azione etimologica fortemente associativa [...]»⁴⁷.

Dopo aver precisato che non rientrano nella sua indagine le parole che indicano uguaglianza o differenza, Huizinga ricorda che nella nostra esperienza reale tali concetti associativi vengono percepiti in quanto “unità”: non siamo “consapevoli” del loro “carattere plurale” (p. 52). È sempre il principio, o il sogno legato alla ricerca, del primitivo, dell'identità.

⁴⁵ Bechtel, *Über die Bezeichnungen*, cit., p. 157. Ma si veda già Grimm, *Deutsche Mythologie*, cit., p. 585.

⁴⁶ A partire da: *Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse*, in *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, pp. 139-50.

⁴⁷ Cfr. Kolff, *Huizinga en de Vedisch-Brahmaanse religie. Zijn college als privaat-docent te Amsterdam in 1903-04*, in *Waarom Sanskrit? Honderdvijfentwintig jaar Sanskrit in Nederland*, a cura di Hanneke van den Muyzenberg e Thomas de Bruijn, Leiden, Kern Institute, 1991, pp. 64-73, p. 67.

Hell

Huizinga passa quindi all'analisi della parola tedesca *hell*, che si rivelerà presto centrale. Il confronto è, ancora, esplicitamente con l'esposizione di Bechtel:

Bisogna spiegare l'uso dell'alto tedesco 'hell' per luce. Per precisare il caso con chiarezza, Bechtel menziona un caso di *vision auditive*, segnatamente di un cieco dalla nascita che, diventato vedente, paragonò il colore rosso al suono di una tromba. Ora Bechtel dice: "dov'era il *tertium comparationis* per il cieco? Chiaramente nella penetrante [*durchdringend*] azione che il suono della tromba esercitò su di lui e della quale azione ha pensato che lo splendore del colore rosso dovesse esercitarla su di lui: altrettanto sarà uscito dal concetto di 'penetrante' [*durchdringend*] il trasferimento della parola *hell* dall'udire al vedere". La causa che portò all'associazione di entrambe le percezioni [*percepties*] stava nel carattere penetrante [*doordringend*] di entrambe (p. 53).

Il ragionamento di Bechtel risulta difficilmente accettabile: il concreto (il colore rosso, la tromba) proverrebbe dall'astratto (l'essere penetrante).

Bechtel avvicina il verbo *sehen*, 'vedere', a *durchdringen*, 'penetrare', e a *scharf sein*, 'essere acuto': «L'occhio risplende, lo splendore è acuto: di conseguenza anche l'occhio è acuto, vedere coincide con *essere acuto*, penetrare [*scharf sein, durchdringen*]»⁴⁸. Rimanda a Schmidt: «Inoltre dal concetto dell'acutezza [*schärfe*], collegato all'occhio, scaturisce quello del vedere. [...] Risulterà perfino che anche in indeuropeo l'occhio viene per questa proprietà chiamato l'acuto, il penetrante [*das scharf, durchdringende*]»⁴⁹. Abbiamo già visto l'aggettivo *scherp*, corrispondente neerlandese del tedesco *scharf*, collegato da Huizinga all'azione di 'tagliare'.

Nell'opera successiva dello storico Huizinga, incontriamo ancora l'aggettivo *scherp* nell'*Autunno del Medioevo* e *La mia via alla Storia* (*Mijn weg tot de Historie*). Nelle "nicchie dalle fonde ombre" ("*scherpgeschaduw-*

⁴⁸ Bechtel, *Über die Bezeichnungen*, cit., p. 160.

⁴⁹ Johannes Schmidt, *Die wurzel AK im indogermanischen*, Weimer, Böhlau, 1865, p. 20.

de nissen”) di un altro scritto⁵⁰, si riscontra l’uso linguistico, considerato “sconcertante” da Jansonius⁵¹, di *scherp* come avverbio che rafforza un aggettivo o un participio.

La soluzione del quesito riguardo alla nascita dell’associazione tra il colore rosso e il suono della tromba si legge alla fine del dialogo immediatamente successivo. Lo studente (*S.*) si rivolge allo studioso (*T.*), che a questo punto capiamo essere Bechtel:

Dunque il suono della tromba sta comunque per lei più vicino al rosso di quanto entrambi non lo siano di per sé al raggio [sott. della luce] o al colpo [sott. di un rumore]. Dunque la reciproca associazione di rosso e tromba non deve essere spiegata considerando entrambe le impressioni in quanto ognuna associata ad una terza. La somiglianza di entrambe le impressioni non va per ora definita più precisamente. Eppure c’è, sì, una parola che può qualificare tutte e tre le sensazioni di luce, suono e movimento, cioè ‘intenso’ [*fel*].

Anche il ragionamento di Huizinga non risulta del tutto accettabile: anch’egli, come Bechtel, ricorre infine all’astratto (l’intensità) per spiegare fatti concreti.

Sinestesia

Non so fino a che punto si possa o si debba pensare qui al sonetto *Correspondances* di Baudelaire⁵², se è vero che dietro alle sinestisie baudelairiane si deve porre un’ideale analogia se non una qualche ideale realtà. Ci troviamo comunque davanti a situazioni vicine. «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»: le *Correspondances* sono il testo anticipatore se non fondatore del Simbolismo, testo in un certo senso teorico e costruito – a riprova – in parte sulle riprese foniche, massimamente nel verso citato.

⁵⁰ Huizinga, *Tentoonstelling van afgietsels naar Hindoemonumenten op Midden-Java*, in *De Kroniek* 5 (1899), pp. 147-48, p. 147.

⁵¹ “Opzienbare taalgebruik”: Jansonius, *De stijl van Huizinga*, cit., p. 199.

⁵² Riportato in esergo dai curatori Noordegraaf e Tros.

La sinestesia era un tema comune nella teoria dell'arte all'epoca di Huizinga:

La sinestesia, il sentimento di accordo tra le diverse impressioni sensoriali e il loro confluire sotto uno stesso nome, era uno dei temi più discussi alla fine del diciannovesimo secolo⁵³.

Il poeta Albert Verwey avrebbe detto, in una frase ricca di effetti sonori, «alle kleuren kan 'k in klanken weergeven»⁵⁴: «posso riprodurre tutti i colori in suoni».

Fel

Aver trovato la parola decisiva – *fel*, 'intenso' – non sembra aver chiarito davvero la situazione. Huizinga prova a definire meglio l'aggettivo:

[...] *fel* è il suono della tromba, il colore rosso, il raggio. O con altre parole, il concetto è indescrivibile e può farsi cosciente attraverso un esempio tratto da una delle sfere delle percezioni [*perceptie-sferen*]. Porlo sullo stesso piano di 'intens' ['intenso'] non funziona: in 'fel' c'è molto di più, la sfumatura è molto più forte.

Il pensiero del giovane studioso è tutto simbolista: bisogna stare attenti alle *nuance*, alle sfumature, non si deve definire. Forte la suggestione della poesia *Voyelles* di Rimbaud.

La parola *fel*, 'intenso', precisa il problema e lo inquadra storicamente:

La parola 'fel', possiamo dire, esprime un'emozione [*stemming*] che viene prodotta dalle sensazioni [*gevaarwordingen*] che appartengono a diverse sfere (pp. 55-56).

Un'attenzione particolare riceve la parola ὄξύς, 'acuto', di cui Bechtel voleva fare un sinonimo di *fel* (*ibid.*) Huizinga precisa che ὄξύς è adatto

⁵³ Krul, *Het leven der woorden*, cit., p. 131.

⁵⁴ Ivi, p. 132.

«per tutti i cinque sensi e altro ancora» (p. 63)⁵⁵.

L'aggettivo neerlandese *fel* si riscontra varie volte nell'*Autunno del Medioevo*. Oltre agli aggettivi *fel*, *enfelly* e al sostantivo *fêlonnement* in antico francese costruiti su una base germanica («enfelly de ire», «felle enemie» e «fêlonnement»⁵⁶) e oltre al nesso «scherp en fel»⁵⁷ («aspra e violenta»)⁵⁸, individuo le espressioni «felle ruwheid»⁵⁹ («l'aspra rudezza»⁶⁰) e «fel en duister»⁶¹ («violento e oscuro»⁶²). Due citazioni mettono in rapporto l'intensità con la vita, col colore e col profumo:

[...] per comprendere quali fossero allora il colore e l'asprezza della vita⁶³ («[...]om te beseffen, welke kleur en felheid het leven had»⁶⁴);

Così cruda e così variopinta era la vita, che si potevano sopportare insieme l'odore del sangue frammisto a quello delle rose»⁶⁵ («Zoo fel en bont was het leven, zoo verdroeg het den geur van bloed en rozen dooreen»⁶⁶).

Alla parola *fel* Huizinga avvicina *schel* ('sgargiante'), dall'uguale suono finale, ed evoca l'unità concettuale composta da "'groot', 'dof', 'schel', 'vibrare'" ('grande, opaco, sgargiante, vibrare', p. 56); ricorda l'antico alto tedesco *scellen*, 'suonare' (p. 46, in nota); il latino *vibrare* e l'inglese *to vibrate*

⁵⁵ Sulla parola greca Huizinga torna nell'VIII tesi del suo *Il vidūṣaka nel teatro indiano*: «L'uso di parole come scr. *citra* ['luminoso'], *kashāya* [*kaṣāya*: 'profumato, rosso'], <gr.> ὀξύς [primo senso: 'acuto'] [...], non necessariamente è stato limitato in origine ad una sola sfera di impressione» (*VW*, I, p. 142).

⁵⁶ *VW*, III, 1949, pp. 355 e 386.

⁵⁷ Ivi, p. 163.

⁵⁸ Cito la traduzione di Franco Paris: *L'Autunno del Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 177.

⁵⁹ *VW*, III, 1949, p. 54.

⁶⁰ *Autunno del Medioevo*, cit., p. 65.

⁶¹ *VW*, III, 1949, p. 305.

⁶² *Autunno del Medioevo*, cit., p. 317.

⁶³ Ivi, p. 20.

⁶⁴ *VW*, III, 1949, p. 11.

⁶⁵ *Autunno del Medioevo*, cit., p. 28.

⁶⁶ *VW*, III, 1949, p. 37.

(p. 74)⁶⁷. Ricordo la vicinanza fonica di *fel*, ‘intenso’, e *hel* (‘chiaro, brillante’ e ‘stridente, acuto’ in neerlandese, corrispondente al tedesco *hell*).

Quasi una conclusione

Avvicinandosi alla fine della parte teorica del suo studio, Huizinga torna un’ultima volta alla metafora: «Dall’identità dello stato d’animo [*stemming*] germoglia l’associazione di idee, e così viene fuori la metafora» (p. 56); «Il delicato sottilizzare dello stato d’animo [*stemming*] viene espresso precisamente dal contrasto delle sfere di percezione [*perceptie-sferen*]» (p. 57).

Di fronte alla riflessione

Si può facilmente dire: ‘suoni cupi significa: suoni che operano gravemente [*ernstig-makende*]’, ma ognuno vede che vi è molto di più,

ci si può chiedere a quali suoni Huizinga si riferisca, che cosa intenda.

Egli stesso si accorge di essere poco preciso e dichiara quasi candidamente:

Forse sembra dubbio muovere simili nozioni in un discorso scientifico; ma si deve dunque preferire di negare l’esistenza di simili semplici ed estremamente reali nozioni soltanto perché non abbiamo parole per poterne ragionare in un modo esatto e logico? Sarebbe come dire che una rosa e una viola hanno lo stesso profumo perché non si può descriverne la differenza.

Non si può non sentire qui le future reticenze di Huizinga di fronte alla Storia in quanto scienza.

Huizinga chiude queste lunghe pagine introduttive con l’affermazione che non intende proporre una teoria ma neppure semplicemente discutere esempi concreti: intende “porre chiaramente una questione e perorare con forza a favore di un metodo semasiologico per una completa indipendenza dall’etimologia comparata” (p. 58). I termini tedeschi *Semasiologie* e *Bedeutungslehre* per indicare quella che chiamiamo semantica

⁶⁷ Il verbo latino è anche in Bechtel, *Über die Bezeichnungen*, cit., p. XI.

erano in uso alla fine dell'Ottocento.

La parte esplicativa, o meglio esemplificativa, occupa le pp. 59-81. Non c'è conclusione.

Una domanda senza risposta

Ne *La mia via alla Storia*, del dicembre 1943, l'anziano storico torna, come è risaputo, sulla questione semantica che gli stava a cuore fin dal periodo universitario.

Del suo primo studio scrive:

Attingevo, a quel che ricordo, più alle mie letture di carattere letterario [...], che non alla mia esperienza scientifica. Come guida non mi si seppe offrire di meglio che lo studio di un tale F. Bechtel, che però si limitava ad analizzare semplici costruzioni etimologico-formali della scuola degli *Junggrammatiker*. Cercando consiglio arrivai a rivolgermi al grande Wundt, ma anch'egli non fece altro che rinviarmi ad alcuni suoi scritti che toccavano appena la questione che a me interessava⁶⁸.

Huizinga parla quasi con *nonchalance* ma il tema del rapporto tra le sensazioni continua a tormentarlo:

Ai problemi che si affacciavano alla mia mente le nozioni di linguistica di cui disponevo non davano alcuna risposta. Il principale problema che presto mi assorbì completamente era il seguente: per quale recondita ragione avviene che le varie lingue, nel dare un nome a percezioni sensoriali [*gewaarwordingen*] di tipo identico, saltano da un campo della percezione [*waarneming*] all'altro? Perché mai percezioni relative al tatto e al peso come <'pesante'>, 'leggero', 'acuto', 'ottuso', possono essere impiegate anche per distinguere suoni, colori o gradi di luminosità? Non riuscivo a trovare una soluzione, né l'ho mai trovata⁶⁹.

⁶⁸ *VW*, I, p. 23. Traduzione italiana da Huizinga, *La mia via alla Storia e altri saggi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, intr. Ovidio Capitani, Bari, Laterza, 1967, p. 545.

⁶⁹ *VW*, I, p. 27; Huizinga, *La mia via alla Storia*, cit., p. 549. Paolo Di Giovine, che ringrazio per la rilettura, mi fa notare che la sinestesia non si manifesta tanto nelle radici verbali (o nominali), quanto piuttosto negli aggettivi, che coprono spesso indifferentemente diverse percezioni sensoriali.



Le ritraduzioni italiane dell'*Autunno del Medioevo* Dinamismi ed evoluzioni nel processo traduttivo

Paola Gentile
Franco Paris

*Introduzione*¹

L'Autunno del Medioevo è considerato da molti uno dei capisaldi della letteratura olandese del Novecento. Secondo Arnade e Howell, «it remains one of the most enduring books of medieval European history and with recent editions in Korean, Mandarin and Japanese, it now is a truly global phenomenon, not just a 'must read' on syllabuses in the United States and Europe»². Sebbene si tratti di un saggio storico, questo ritratto della società borgognona del XIV e XV secolo si colloca secondo alcuni studiosi a pieno titolo nell'alveo del simbolismo olandese, che vede in Louis Couperus e Lodewijk van Deyssel i suoi più importanti esponenti³.

Nel database di traduzioni del Nederlands Letterenfonds⁴ troviamo 52 traduzioni dell'*Autunno del Medioevo*. Se però consideriamo, come af-

¹ Il contributo è frutto della collaborazione tra i due autori. Più in particolare, a Paola Gentile sono da attribuire il secondo e il terzo paragrafo e a Franco Paris il quarto. L'introduzione è di entrambi. Tutte le traduzioni dal neerlandese in italiano sono di Franco Paris.

² Peter Arnade, Martha Howell, *Introduction*, in *Rereading Huizinga. Autumn of the Middle Ages, A Century Later*, a cura di Peter Arnade, Martha Howell, Anton van der Lem, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 11-25, p. 11.

³ Jean Robaey, *Il simbolismo poetico*, in *Cultura letteraria neerlandese. Autori, testi e contesti dal Medioevo a oggi*, a cura di Roberto Dagnino e Marco Prandoni, Hoepli, Milano 2020, pp. 249-68.

⁴ Consultato il 6.03.2022 [<https://nlf.my-salesforce-sites.com/vertalingendatabase/zoken?type=search&query=Herfsttij>].

fermano Brems e Réthelyi, che quest'opera è stata tradotta in 26 lingue, è molto probabile che le restanti 26 edizioni siano ristampe o ritraduzioni. La prima traduzione in tedesco⁵ è considerata la più importante perché Huizinga vi contribuì attivamente. Anche la traduzione in inglese⁶ è stata fondamentale per la diffusione dell'opera in quanto, insieme a quella tedesca, è stata utilizzata per molti anni come riferimento per le traduzioni in altre lingue, sebbene fosse assai libera, al punto da risultare piuttosto diversa dall'originale⁷.

Secondo le studiose, la ricezione dell'*Autunno* è stata più positiva in Germania e nel mondo anglofono che nei Paesi Bassi, al punto che Senger⁸ attribuisce il successo del saggio letterario proprio alla traduzione tedesca. Infatti, furono proprio le recensioni favorevoli a ispirare le traduzioni in svedese (1927), francese (1932) e italiano (1940).

Di recente si è assistito a un rifiorire di ritraduzioni proprio in queste lingue: quella tedesca di Annette Wunschel⁹, quella inglese di Diane Webb¹⁰ e quelle italiane di Franco Paris (1992 e 2020)¹¹. Le motivazioni per le ritraduzioni variano da esigenze editoriali a questioni legate ai cambiamenti della lingua fino a contingenze di carattere storico o politico. Per quanto riguarda le (ri)traduzioni italiane, la prima, edita

⁵ Johan Huizinga, T. Jolles Wolff- Mönckeberg, *Herbst Des Mittelalters*, Kröner, Stuttgart 1923.

⁶ Johan Huizinga, Frederik Jan Hopman, *The Waning of The Middle Ages*, London, Edward Arnold & Co, 1924.

⁷ Elke Brems, Orsolya Réthelyi, *Rescuing Something Fine: Huizinga's Herfsttij der Middeleeuwen (The Waning of the Middle Ages) as World Literature*, in *Dutch and Flemish Literature as World Literature*, a cura di Theo D'haen, London, Bloomsbury, 2019, pp. 183-205, p. 186.

⁸ Hans Gerard Senger, *Eine Schwalbe Macht Noch Keinen Herbst. Zu Huizingas Metapher Vom Herbst Des Mittelalters*, a cura di J.A. Aertsen, M. Pickavé, "Herbst Des Mittelalters"? *Fragen Zur Bewertung Des 14. Und 15. Jahrhunderts*, De Gruyter, New York 2008, pp. 3-24.

⁹ Johan Huizinga, Annette Wunschel, *Herbst Des Mittelalters. Studie Über Lebens- Und Gedankenformen Des 14. Und 15. Jahrhunderts In Frankreich Und Den Niederlanden*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2018.

¹⁰ Johan Huizinga, Diane Webb, *Autumntide of The Middle Ages. A Study of Forms of Life and Thought of The Fourteenth and Fifteenth Centuries in France and The Low Countries*, Leiden University Press, Leiden 2020.

¹¹ Johan Huizinga, Franco Paris, *L'autunno Del Medioevo*, Feltrinelli, Milano 2020.

da Sansoni¹², è di Bernardo Jasink, mentre le due più recenti¹³ (1992 e 2020) sono entrambe a cura di Franco Paris. La ragione che ha spinto Newton Compton a far ritradurre questo classico in edizione economica era probabilmente duplice: alla lodevole esigenza di rendere accessibile *L'Autunno* a un vasto pubblico si accompagnava la ragionevole previsione di un buon ritorno commerciale, vista la reputazione di cui godeva e continua a godere il saggio. L'opera era stata tradotta per la prima volta in italiano in epoca fascista, con la manipolazione di alcune porzioni di testo. A vent'anni di distanza dalla ritraduzione per Newton Compton, i diritti della versione italiana tornarono a Franco Paris, contattato da diverse case editrici per una nuova traduzione. Dopo una serie di trattazioni, l'opzione Feltrinelli sembrò la migliore, non solo perché dava al traduttore-studioso la possibilità di analizzare in una postfazione la forza mai scemata del testo, ma anche perché, trattandosi di un grande editore, avrebbe consentito la massima diffusione possibile all'opera.

Alla luce di quanto esposto, un'analisi (para)testuale delle ritraduzioni italiane può gettar luce su questioni di sociologia traduttiva, offrendo al contempo una visione d'insieme del percorso di crescita di un traduttore che, a distanza di trent'anni, ha riaffrontato lo stesso testo all'apice della maturità e della padronanza delle strategie traduttive. Dopo aver presentato una panoramica delle principali teorie traduttologiche, scenderemo nel dettaglio di Franco Paris, mettendo a confronto la reinterpretazione di alcuni passaggi.

La ritraduzione come riscoperta e trasformazione

In traduttologia, le ritraduzioni sono un argomento relativamente poco studiato non solo per il carattere spesso troppo vasto dell'oggetto di studio, ma anche e soprattutto per l'interdisciplinarietà e la varietà di prospettive (storiche, politiche, linguistiche, letterarie) offerte dagli studiosi che hanno analizzato l'impatto culturale delle ritraduzioni nella cultura di arrivo. Secondo Paloposki e Koskinen, «retranslation [...] is a

¹² Johan Huizinga, Bernardo Jasink, *Autunno Del Medioevo*, Sansoni, Firenze 1940.

¹³ Johan Huizinga, Franco Paris, *L'autunno Del Medioevo*, Newton Compton, Roma 1992.

field of study that has been touched from many angles but not properly mapped out and there are a number of intuitive assumptions which have not been thoroughly studied»¹⁴. Possiamo menzionare ad esempio l'aspetto diacronico e sincronico: non tutte le ritraduzioni vengono pubblicate a distanza di anni – possono coesistere diverse versioni della stessa traduzione nello stesso periodo. Inoltre, un altro interrogativo degli studiosi riguarda l'oggetto di studio: cosa s'intende per "ritraduzione" e quali sono i bisogni editoriali che soddisfa? Inoltre, come si stabilisce il confine tra "ritraduzione", "adattamento" e "revisione"? Vanderschelden afferma che una versione rivista e corretta di una traduzione può considerarsi, di fatto, una ritraduzione, o quantomeno «a first step towards a retranslation»¹⁵. Analogamente, l'adattamento di un testo in modalità intersemiotica (per esempio, da romanzo a film) o in un nuovo genere letterario (per esempio, dalla prosa alla poesia) può essere compreso nell'ambito di studio delle ritraduzioni. Ciò su cui i traduttologi sembrano essere concordi è che le ritraduzioni sono legate a doppio filo con la canonizzazione di un testo: secondo Venuti, infatti, permettono alle opere letterarie di raggiungere lo status di classico. Si viene pertanto a creare un circolo virtuoso in cui il capitale simbolico del testo spesso porta a ulteriori ritraduzioni¹⁶. Sebbene siano stati condotti pochi studi sulle ritraduzioni al di fuori dell'ambito letterario, possiamo affermare che queste ultime siano un ottimo modo per comprendere non soltanto i cambiamenti linguistici, ma anche quelli delle strategie traduttive all'interno di una determinata cultura.

I primi studi si registrano all'inizio degli anni '90, quando l'università Sorbonne Nouvelle pubblicò il quarto volume della rivista *Palimpsestes*, intitolato *Retraduire*¹⁷. Grazie alle ricerche contenute in questo fascicolo,

¹⁴ Outi Paloposki, Kaisa Koskinen, *Reprocessing Texts. The Fine Line Between Re translating and Revising*, in *Across Languages and Cultures* 11-1 (2010), pp. 29-49, p. 30-31.

¹⁵ Isabelle Vanderschelden, *Why Re translate the French Classics? The Impact of Re translation on Quality*, in *On Translating French Literature and Film II*, a cura di M. Salama-Carr, Rodopi, Amsterdam 2000, pp. 1-18, p. 1.

¹⁶ Lawrence Venuti, *Retranslations: the creation of value*, in *Bucknell Review* 47, 1, (2004), pp. 25-38.

¹⁷ Paul Bensimon, Didier Coupaye, *Retraduire, Palimpsestes*, 4, 1990.

Paul Bensimon è entrato a pieno titolo tra i fondatori dei cosiddetti “studi della ritraduzione”, proponendo un’ipotesi cardine di questo filone della traduttologia: le ritraduzioni tenderebbero ad avvicinarsi sempre più al testo originale, mentre le prime traduzioni ad essere addomesticanti, in alcuni casi discostandosi sensibilmente dal testo di partenza. Da qui la necessità di una ritraduzione, che viene dettata, secondo Bensimon, dal lasso di tempo intercorso tra la prima e la seconda traduzione. Tale assunto viene confermato anche da Alvstad e Assis Rosa, che puntualizzano:

Most authors continue to mention the passage of time and the consequent ‘ageing’ of translations that require improving by retranslating, as in Berman’s optimistic view of history-as-progress and of retranslation as a necessary step towards attaining *la grande traduction*. This is said to happen either because a previous translation is (or is strategically labelled as) flawed and/or because a different historical, cultural and ideological context and evolving linguistic, textual, literary, cultural and translational norms require the updating¹⁸.

Le autrici sottolineano anche le ragioni, editoriali e non, che hanno giustificato le ritraduzioni nel corso dei secoli. Tra queste si riscontrano: la volontà di offrire una nuova prospettiva storica sul testo di partenza; una maggiore conoscenza del testo, che negli anni potrebbe aver raggiunto lo status di classico; la disponibilità di strumenti traduttivi più sofisticati; la volontà del traduttore di misurarsi con la stessa traduzione ad anni di distanza; la possibilità di proporre un adattamento (cinematografico) o versione dello stesso testo (libro per l’infanzia, *graphic novel*); nuove esigenze editoriali ed economiche; la pubblicazione di una versione “definitiva” del testo di partenza¹⁹.

Uno degli aspetti sottolineati in ricerche più recenti, come il volume a cura di Cadera e Walsh²⁰, è sicuramente legato all’importanza delle

¹⁸ Cecilia Alvstad, Alexandra Assis Rosa, *Voice in Retranslation. An Overview and Some Trends* in *Target*, 27-1 (2015), pp. 3-24, pp. 14-15.

¹⁹ Ivi, p. 15.

²⁰ Susanne M. Cadera, Andrew Samuel Walsh (a cura di), *Literary Retranslation in Context*,

ritraduzioni per la ricezione letteraria. Secondo gli studiosi, le pratiche e le norme traduttive cambiano con il tempo, e ciò può influenzare la ricezione del testo nonché la percezione dell'autore nella cultura di arrivo, fino al punto da cambiare l'immagine dell'autore stesso²¹. A livello socio-culturale, ciò significa che, come afferma anche Venuti, la ritraduzione ha il potere di trasformare i valori e le istituzioni di una determinata cultura:

To study retranslations is to realize that translating can't be viewed as a simple act of communication because it creates values in social formations at specific historical moments, and these values redefine the foreign text and culture from moment to moment²².

Il concetto è stato ulteriormente sviluppato da Deane-Cox²³, che fa riferimento alle teorie dei polisistemi e di Bourdieu per illustrare le modalità con cui le ritraduzioni hanno modificato la ricezione dei testi nelle diverse epoche, subendo l'influenza non solo di fattori storico-politici come censura, dittature o conflitti, ma anche dei contatti politici e commerciali tra la cultura del testo di partenza e quella del testo di arrivo. Per esempio, i cambiamenti storici hanno influenzato come Italo Svevo è stato recepito in Spagna prima e dopo il franchismo²⁴, come D.H. Lawrence è stato ritradotto in modo completamente diverso in Francia a distanza di 68 anni²⁵, e come i *Diari* di Anne Frank sono stati censurati durante la Guerra Fredda²⁶. Anche nel caso delle traduzioni di *Herfsttij* in

Oxford, Peter Lang, 2017.

²¹ Ivi, p. 1.

²² Venuti, *Retranslations*, cit., p. 36.

²³ Sharon Deane-Cox, *Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation*, London, Bloomsbury, 2014.

²⁴ José Luis Aja Sánchez, *Zeno Cosini comes to Spain: the Response to Italo Svevo and the First Censored Edition of La Coscienza di Zeno (1956)*, in *Literary Retranslation in Context*, a cura di Susanne M. Cadera, Andrew Samuel Walsh, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 115-38.

²⁵ Nathalie Ségeral, *Retranslating D. H. Lawrence in the 21st Century: from Censorship to Marketability*, in *Perspectives on Retranslation. Ideology, Paratexts, Methods*, a cura di Albachten Özlem Berk, Şehnaz Tahir Gürçağlar, London/New York, Routledge, 2019, pp. 28-45.

²⁶ Lut Missinne, Irina Michajlova, *Anne Frank in de Ddr en Rusland*, in *Internationale Neerlan-*

italiano, il fatto che la prima sia stata pubblicata in epoca fascista lascia aperti interrogativi su come il testo sia stato recepito e quali siano state le motivazioni che portarono Bernardo Jasink ad operare determinati cambiamenti nel testo. Di questo ed altri aspetti delle traduzioni italiane ci occuperemo nei prossimi paragrafi.

La prima traduzione di Herfsttij in italiano

La prima traduzione di Bernardo Jasink rivela senz'altro fluidità di stile e familiarità con l'argomento, nonché una terminologia adeguata. Tuttavia, le numerose omissioni, aggiunte e singolari interpretazioni suscitano non poche perplessità, al punto da indurre a pensare che potrebbe essersi trattato di un'operazione ideologica che implicava una forma di censura. Nel testo di Huizinga²⁷, per esempio, nei passaggi dedicati al rapporto tra il pensiero religioso e la vita quotidiana, si legge: «Het gewone woord voor tooverij was in de vijftiende eeuw in Frankrijk 'vauderie', dat zijn oorspronkelijk verband met de Waldenzen verloren had»,²⁸ che Jasink traduce con «La parola comune per magia, nella Francia del secolo XV, era 'vauderie', che aveva perduto il suo significato originario indicante l'eresia dei Valdesi»²⁹, aggiungendo il termine "eresia", assente nell'originale.

Alcuni riferimenti ai caratteri nazionali vengono poi inspiegabilmente omessi, come accade in uno dei due magnifici capitoli sul rapporto tra parola e immagine, che propone al lettore un interessante parallelo: «Buiten het erotische is de ironie nog plomp en naïef. De Franschman van 1400 neemt af en toe nog de voorzichtigheid in acht, die den Hollander van 1900 blijft aanbevolen, om het erbij te zeggen, als hij ironisch

distiek, 57-1(2019), pp. 11-34.

²⁷ Per le citazioni del testo originale si userà la versione del 1982 edita da Wolters-Noordhoff. L'edizione Sansoni di Jasink citata in seguito è del 1978.

²⁸ Johan Huizinga, *Herfsttij Der Middeleeuwen. Studie Over Levens- En Gedachtenvormen der Veertiende en Vijftiende Eeuw In Frankrijk En De Nederlanden*, Groningen, Wolters-Noordhoff, [1919] 1982, p. 248.

²⁹ Huizinga, Jasink, [1940] 1978, cit., p. 343.

spreekt»,³⁰ che Paris ha tradotto così: «Al di fuori dell'erotismo l'ironia è ancora goffa e ingenua. Un francese del 1400 di tanto in tanto si dà cura, sollecitudine rara in un olandese del 1900, di avvertire quando parla ironicamente»³¹. La frase, semplicemente, non viene tradotta da Jasink.

Molto più significativo, peraltro, è l'intervento compiuto nel passaggio dedicato a Christine de Pizan, la prima scrittrice "professionista" del Medioevo e la prima vera donna di lettere della Francia. Nata a Venezia, si trasferì con la famiglia in Francia dove il padre andò a lavorare a corte come astrologo e medico del re Carlo V. Notevole l'elogio che ne fa Huizinga: «Deze moedige verdedigster van vrouweneer en vrouwenrechten liet de liefdegod spreken in een dichterlijke brief, die de klacht der vrouwen behelsde tegen al het bedrog en al de smaad der mannen»³². Nella traduzione di Paris si legge: «Questa coraggiosa paladina dell'onore e dei diritti delle donne fece parlare il Dio dell'amore in un'epistola che conteneva i lamenti delle donne per la perfidia e le calunnie degli uomini»³³. Jasink ritiene evidentemente superfluo parlare delle battaglie portate avanti da Christine, dato che elimina un intero sintagma: «Questa donna [...] si rivolse al Dio dell'amore con una lettera poetica, che conteneva le lagnanze delle donne per la perfidia e per gli insulti degli uomini»³⁴.

Trattandosi di un primo studio esplorativo, possiamo solo suggerire ipotesi sulle motivazioni che potrebbero aver spinto Jasink ad omettere alcuni passaggi. La motivazione può essere di carattere ideologico: Christine de Pizan viene considerata da molti studiosi come femminista ante litteram grazie alla sua opera più famosa, il *Livre de la Cité des Dames*, scritta in risposta al *De mulieribus illustribus* di Giovanni Boccaccio, in cui l'autore critica fortemente le donne, descrivendole come viziose e tendenti al peccato. *Le Livre de la Cité des Dames* è stato recuperato, dopo secoli di oblio, solo nel 1911, grazie alla tesi di dottorato di Rose Rigaud,

³⁰ Huizinga 1982, *Herfsttij*, cit., p. 315.

³¹ Huizinga 1982, *Herfsttij*, cit., p. 389.

³² Huizinga 1982, *Herfsttij*, cit., p. 112.

³³ Huizinga, Paris, 2020, *L'Autunno*, cit., p. 152.

³⁴ Huizinga, Jasink, [1940] 1978, p. 159.

intitolata *Les idées féministes de Christine de Pizan*³⁵. Alla vigilia della Grande Guerra, però, il femminismo non aveva ancora preso piede in Italia, in quanto implicava una volontà di partecipazione politica da parte delle donne. Tutto ciò rese «più penosa la sconfitta, quando il paternalismo staliniano aggiunse altri fardelli, mentre il maschilismo fascista diventava programmatica soggezione ideologica»³⁶. Alla luce di questa riflessione, possiamo ragionevolmente ipotizzare che la descrizione profotemminista di Christine de Pizan come paladina dell'onore e dei diritti delle donne sia stata omessa da Jasink per motivi ideologici.

La ricezione e la traduzione di opere di autori stranieri, negli anni Trenta, erano di fatto determinate da un'élite di importanti scrittori e intellettuali come Pirandello, Praz, Bontempelli, D'Annunzio, Ungaretti, Cecchi, Malaparte, Pratolini e Gadda che cercava in un certo senso di salvaguardare la cultura italiana dal crescente degrado interno ed esterno. Di conseguenza, la traduzione di testi di grande spessore consentiva di superare una temperie culturale opprimente e inoperosa³⁷. Tale apertura verso gli autori stranieri, concretizzatasi in un numero impressionante di traduzioni, intendeva contrastare le palesi ambizioni di autarchia culturale del regime fascista, che iniziò ad applicare la censura anche alla letteratura importata. Johan Huizinga in quegli anni era al centro di un acceso dibattito storico e intellettuale in Italia e la traduzione dell'*Autunno del Medioevo* fu un evento di grande portata.

Del primo traduttore, Bernardo Jasink, non risultano altre traduzioni letterarie oltre all'*Autunno*, mentre come studioso pubblicò tra il 1925 e il 1930 diverse opere sul misticismo, il Buddhismo e la *Bhagavad Gita*³⁸.

La casa editrice Sansoni, che pubblicò la prima traduzione nel 1940, era all'epoca senz'altro il punto di riferimento della cultura germanica in Italia. Giovanni Gentile, filosofo, pedagogo e ministro della Pubblica Istruzione, come ideologo del fascismo controllava numerose istituzioni

³⁵ Renzo Villa, *Griselda Sulla Senna: tra "Decameron" e "Seniles", con Tommaso Di Saluzzo e Christine De Pizan*, in *Belfagor* 58-6 (2003), pp. 665-692.

³⁶ Ivi, p. 678.

³⁷ Christopher Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019.

³⁸ Bernardo Jasink, *L'elemento Mistico nelle Religioni*, Roma, Ultra, 1930.

culturali. Nel 1932 aveva rilevato la casa editrice, con l'intento di dare ulteriore impulso alle discipline storiche e filosofiche. Anche se non ci fu mai una conferma ufficiale, fu con ogni probabilità Delio Cantimori, stretto collaboratore di Gentile, a eseguire la revisione della prima traduzione italiana dell'*Autunno del Medioevo*. Cantimori è una figura assai controversa. Fascista in gioventù, aderì alla fine degli anni Trenta al comunismo. Se da un lato esaltava i nazionalismi, dall'altro auspicava comunque un'Europa unita. Profondo conoscitore della cultura tedesca (ottenne una seconda laurea in letteratura tedesca nel 1931), viene ricordato soprattutto per il tentativo di trovare nessi tra i movimenti ereticali e le strutture politico-sociali. Criticò lo spirito "liberaleggiante" di Johan Huizinga che, esaltando valori etico-religiosi ispirati ad un «liberalismo cristiano e cosmopolita», denunciava l'imbarbarimento della civiltà europea³⁹. Accusò inoltre lo storico olandese di essere critico in egual misura nei confronti di «chi crede nelle trasformazioni sociali in senso comunistico» e degli «avversari di queste»⁴⁰.

Dal carteggio tra Cantimori ed Eugenio Garin, commentato in un saggio di Stefania Zanardi⁴¹, si evince come i due storici abbiano a più riprese discusso delle opere di Huizinga. Garin esprime infatti un giudizio molto positivo sulla Prefazione scritta da Cantimori alla riedizione de *La Crisi della civiltà* (traduzione di *In de schaduw van morgen*), in particolare su un riferimento di Cantimori al modo in cui rappresenta la «città di

³⁹ Dalle ricerche di Endrizzi (2006) si intuisce che Cantimori ha avuto un atteggiamento ambivalente nei confronti delle opere di Huizinga: recensì infatti, nel 1936, l'edizione italiana di *La Crisi della Civiltà* per Einaudi e curò in seguito anche il saggio introduttivo alla ristampa dell'opera, sempre per Einaudi, nel 1962. Cantimori operò in entrambi i casi una critica molto dura del testo di Huizinga, definendo *La Crisi della Civiltà* una "patetica laudatio temporis acti" (ibid.). Secondo Endrizzi, Cantimori "oscilla continuamente tra la riabilitazione di Huizinga e della sua opera e il suo ridimensionamento. Le due recensioni rievocano naturalmente i dilemmi del percorso teoretico-politico che vide il recensore abbracciare e quindi rigettare le ideologie della sinistra marxista, dopo essere stato a lungo, e sin dal principio tra i sostenitori dell'ideologia fascista" (ibid.).

⁴⁰ Delio Cantimori, *Im Schatten von Morgen. Eine Diagnose des kulturellen Leidens unserer Zeit, Bern-Leipzig 1935*, in *Leonardo* 7 (1936), pp. 315-383, p. 315.

⁴¹ Stefania Zanardi, *Dal Carteggio tra Eugenio Garin e Delio Cantimori*, in *Rivista Di Storia Della Filosofia* 67 (2012), pp. 809-826.

spiriti liberi [...] nei suoi limiti, ma anche nella sua nobiltà»⁴². Cantimori ebbe però a criticare alcuni giudizi espressi da Garin nella sua prefazione alla seconda edizione della traduzione dell'*Autunno* (1953), riferendo osservazioni altrui come quella di una “banale” accusa nei confronti di Huizinga per non aver esteso il suo sguardo anche all'Italia⁴³. In ogni caso, Garin, nel ritratto pubblicato sulla rivista *Belfagor*, conferma che è Huizinga lo scrittore su cui si sono maggiormente concentrati gli studi di Cantimori⁴⁴. Il germanista Cantimori collaborò anche a più riprese con Walter Kaegi, storico svizzero, docente all'Università di Basilea, autore della prima traduzione di *Herfsttij* nel 1924. Infatti, dalle ricerche di Mangoni sembra che Cantimori non solo abbia recensito la traduzione tedesca di *In de schaduwen van morgen* ad opera di Kaegi, ma che abbia anche revisionato la traduzione italiana insieme a lui. Ciò si evince da una lettera del 10 maggio 1936 scritta a Kaegi, in cui Cantimori afferma, con un importante riferimento all'*Autunno del Medioevo*: «Forse le farà piacere sapere che ho riveduto e stilisticamente rifatto la traduzione de *L'Autunno del Medioevo* dello Huizinga»⁴⁵. Anche nel carteggio tra Federico Gentile – figlio del filosofo – e Cantimori, ampiamente citato nella tesi di laurea di Pugliese⁴⁶, emerge che tra il 1936 e il 1939 quest'ultimo fosse impegnato nella riscrittura della traduzione di *Herfsttij*. Se ne può dedurre che Cantimori, nella sua veste di revisore della traduzione italiana, abbia apportato delle modifiche più o meno sostanziali alla traduzione italiana. Inoltre, diversi studi⁴⁷ riportano l'incessante attività dell'intellettuale nel segnalare e, a volte, tradurre opere di autori tedeschi in italiano per Sansoni, il che conferma non solo la sua attività di traduttore, ma anche di mediatore culturale.

⁴² Ivi, p. 814.

⁴³ Luisa Mangoni, *Cantimori e Huizinga*, in *Studi Germanici* 43 (2005), pp. 205-19.

⁴⁴ Zanardi, *Dal Carteggio*, cit., p. 815.

⁴⁵ Mangoni, *Cantimori e Huizinga*, cit., p. 207.

⁴⁶ Orazio Pugliese, *Germania e Italia degli Anni Trenta attraverso il Carteggio Delio Cantimori-Federico Gentile, 1932-1962*. Tesi Di Laurea, Firenze, Università Di Firenze, 1982.

⁴⁷ Nicola D'Elia, *Delio Cantimori e la cultura politica tedesca (1927-1940)*, *Schriftenreihe Ricerche dell'Istituto Storico Germanico di Roma* 2, 2007, https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/pnet_derivate_00003652/2_delia_cantimori.pdf.

Le ritraduzioni: cambiamenti testuali e strategie traduttive

Dopo aver illustrato alcuni aspetti della prima traduzione italiana di *Herfsttij*, sulla cui autorialità esistono tutt'oggi delle zone d'ombra, passiamo ad analizzare le due ritraduzioni a cura di Franco Paris. Come già accennato, le motivazioni che spingono l'autore e/o l'editore a voler riproporre una ritraduzione sono molteplici e hanno tutte a che fare con la volontà di far rivivere il testo in un'epoca più recente, in cui può essere soggetto a una diversa interpretazione non solo da parte del pubblico, ma anche del traduttore stesso.

Nel 1989 la casa editrice Newton Compton decise di affidare a un giovane traduttore la traduzione di un libro sulle vicissitudini di Anne Frank dopo la cattura, scritto dal giornalista Willy Lindwer. Dopo aver contattato invano altri traduttori, su segnalazione dell'allora Istituto Olandese di Roma, optò per un giovane all'inizio della carriera, Franco Paris. Due anni dopo questa prima collaborazione, propose allo stesso Paris un compito ben più impegnativo, ossia una nuova traduzione dell'*Autunno*. Lo scopo era quello di riproporre, a più di quarant'anni di distanza, un grande classico del pensiero in un'edizione tascabile, accessibile a un vasto pubblico. Si trattava perciò di un'operazione allo stesso tempo culturale e commerciale. Il traduttore si avvicinò al testo con grande rispetto, ben consapevole di dover affrontare una duplice sfida, che consisteva nel rendere in maniera adeguata sia l'originalità speculativa che la bellezza plastica dello stile e la straordinaria capacità evocativa dell'originale.

Quando, a distanza di ventotto anni, Paris è tornato a occuparsi come traduttore dell'*Autunno del Medioevo*, decidendo di rivedere la prima traduzione, si è ovviamente posto due questioni cruciali. La prima era capire se la versione del 1992, nel complesso, funzionasse ancora, se fosse ancora fruibile per il pubblico di lettori del ventunesimo secolo. La seconda consisteva nell'interrogarsi sugli eventuali cambiamenti riguardo alle strategie linguistico-culturali di mediazione. Ha così deciso di non intervenire troppo sulla prima traduzione, che gli sembrava ancora valida. Ciò che invece di sicuro era cambiato era il suo modo di considerare l'opera di Huizinga in generale e quel testo in particolare. La conoscen-

za molto più approfondita dell'autore e dei suoi temi ha determinato un ripensamento delle scelte traduttive riguardanti alcuni concetti chiave, nel tentativo di renderne la peculiarità.

A livello paratestuale, mentre la traduzione del 1992 contiene una prefazione dello storico Ludovico Gatto, in quella del 2020 è lo stesso Paris a scrivere una postfazione, che gli è stata assegnata non solo per la sua profonda conoscenza dell'opera, su cui nel frattempo ha pubblicato studi critici, ma anche per lo status di affermato traduttore di cui gode. Se Gatto riflette maggiormente sulla critica letteraria e sulla ricezione dell'opera in Italia, proponendo una lucida analisi dello storicismo di Huizinga, Paris cerca di contestualizzare meglio l'autore nel panorama letterario e culturale del Novecento, facendo particolare riferimento alle possibili affinità con la letteratura e l'arte olandese.

Dal punto di vista testuale, di grande rilevanza per esempio è il termine *stemming*, che nella prima versione è stato tradotto con “stato d'animo, atmosfera”. Il termine è ricco di significati musicali, grazie alla radice, “voce”, e a uno dei significati del verbo *stemmen*, ossia “accordare, intonare”. Gli stessi significati sono presenti nel tedesco *Stimmung* ed è su questa parola che il linguista e critico letterario Leo Spitzer costruisce la sua idea di armonia del mondo⁴⁸. Con tale termine si esprime a suo avviso di fatto l'unità dei sentimenti avvertiti da un essere umano verso un'altra persona o verso la natura, in altre parole la fusione tra l'elemento soggettivo e quello oggettivo. Non si tratta solo di un “accordo”, e neppure di un'atmosfera, ma di «una *disposizione* nel rapporto tra il proprio sé e la realtà: un moto, un processo tanto emozionalmente, quanto razionalmente, manifesto nella sua stessa – semplice, mai facile, sempre però autentica – esistenza»⁴⁹. Allo stesso modo dovremmo interpretare la *stemming* in Huizinga, come una connessione, come due contrasti che si mescolano fino a formare una nuova unità, un'unità armoniosa⁵⁰.

Partendo da queste considerazioni, Paris ha quindi modificato la tra-

⁴⁸ Leo Spitzer, *L'armonia Del Mondo. Storia Semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 2009.

⁴⁹ Giampiero Moretti, *Estetica e comparatistica*, Morcelliana, Brescia 2021, p. 60.

⁵⁰ Willem Otterspeer, *De kleine Huizinga. De klassieke Herfstij der Middeleeuwen samengevat*, Atlas, Amsterdam 2019, pp. 51-56.

duzione del termine, ad esempio in un brano del secondo capitolo, *L'aspirazione a una vita migliore* (*De zucht naar schoner leven*):

Diepe verslagenheid over de aardse ellende is de stemming, waarmee de dagelijkse werkelijkheid wordt beschouwd, zoodra de kinderlijke levensvreugde of het blind genieten wijkt voor overpeinzing. Waar is de schoonere wereld, waar iedere tijd naar smachten moet? (1982, p. 30)

Una profonda rassegnazione per la miseria terrena caratterizza lo stato d'animo con il quale viene osservata la realtà quotidiana, non appena alla giovanile gioia di vivere o al cieco godimento subentra l'età della riflessione. Dov'è il mondo migliore che ogni epoca è portata a vagheggiare? (1992, p. 55)

Una profonda rassegnazione per la miseria terrena caratterizza l'accordo profondo con il quale viene osservata la realtà quotidiana, non appena alla giovanile gioia di vivere o al cieco godimento subentra l'età della riflessione. Dov'è il mondo migliore che ogni epoca è portata a vagheggiare? (2020, p. 50)

Anche le traduzioni di alcuni composti con il termine *stemming* riflettono una cupezza generale che attraversa un'epoca in cui «più partecipano alla vita mondana più cupo è il loro animo»⁵¹. A tal fine vediamo come, sempre nello stesso capitolo, la traduzione del composto *levensstemming* sia stata resa nella versione del 1992 sempre con “stato d'animo”; nella seconda traduzione emerge invece la volontà di Paris di dare una visione più ampia del sentire dell'epoca, ragion per cui è stato tradotto con “immagine del mondo e della vita”:

Alle uitingen van de levensstemming der aanzienlijken bevestigen de sentimenteele behoefte aan een zwarten dos der ziel (1982, p. 28)

Tutte le manifestazioni dello stato d'animo dei maggiorenti testimoniano un bisogno dell'anima di vestirsi di nero (1992, p. 53)

⁵¹ Huizinga, Paris, *L'Autunno*, 2020, cit., p. 46.

Tutte le manifestazioni dell'immagine del mondo e della vita dei maggiorenti testimoniano un bisogno dell'anima di vestirsi di nero (2020, p. 47)

Un'altra traduzione di un composto di *stemming* che richiama l'espressione di uno stato d'animo si ritrova nell'ottavo capitolo, *La stilizzazione dell'amore (De Stilering der Liefde)* in cui si riporta come nel Medioevo si sia sviluppato il concetto ideale di amore legato al conflitto e alla sofferenza. In questo caso *stemmingsmoment* diventa "momento culminante", in quanto segna il climax dei desideri inappagati:

En in het droef-eindend liefdeverhaal der Oudheid was niet de vrijdeling van het verlangen het stemmingsmoment, maar het dramatisch door den dood afbreken der reeds vervulde min, zooals van Cephalus en Procris, van Pyramus en Thisbe (1982, p. 103)

E nel finale tragico del racconto d'amore il momento culminante non era il desiderio frustrato, ma la crudele separazione degli amanti a opera della morte, come in Cefalo e Procride, Piramo e Tisbe (1992, p. 13; 2020, p. 140).

Inoltre, Huizinga si riferisce alla paura di vivere a causa dei dolori della vita e degli affanni della vecchiaia. In questo caso utilizza il termine *grondstemming* per indicare il sentimento diffuso di terrore e mestizia dell'epoca, termine che Paris, nel tentativo di rendere l'idea dell'atmosfera dominante, ha reso con il verbo "aleggiare" in entrambe le versioni.

Een vrome strekking, die bij Deschamps nauwelijks aanwezig is, kan bespiegelingen van levensbandheid gelijk deze enigszins verheffen, terwijl men toch als grondstemming veeleer het moedeloos versagen dan ware vroomheid blijft proeven (1982, p. 30)

Una tendenza religiosa, che è appena presente in Deschamps, può dare un tono più elevato a simili considerazioni sulla paura di vivere, mentre aleggia dappertutto più lo sconforto desolato che la vera pietà (1992, p. 55; 2020, pp. 49-50)

Da questi passaggi di evince che altro termine che si presta a traduzioni diverse a seconda del contesto è *vroomheid*, che in entrambe le versioni di Paris viene tradotto a volte con “devozione” e a volte con “pietà”. Di seguito un esempio tratto dal quarto capitolo *L’idea di cavalleria (De Ridder-Idee)*:

Als ideaal van schoon leven is de ridderlijke gedachte van zeer bijzondere gedaante. Het is een in zijn wezen aesthetisch ideaal, opgebouwd uit bonte fantazie en verheffende aandoening. Maar het wil zijn een ethisch ideaal: het middeleeuwsche denken kon aan een levensideaal slechts een edele plaats geven, door het in betrekking te stellen tot vroomheid en deugd. (1982, p. 61)

In quanto ideale di vita nobile, il pensiero cavalleresco si configura in modo molto singolare. È, nella sua essenza, un ideale estetico, formato da una fantasia variopinta e da un’emozione edificante. Ma vuole essere un ideale etico: la mentalità medioevale poteva dare un ruolo nobile a un ideale di vita solamente ponendolo in relazione con la pietà e la virtù. (1992, 87; 2020, 88)

Sempre nello stesso capitolo, Huizinga si riferisce a cavalieri illustri come Boucicaut, descrivendolo come un devoto dalla religiosità puritana:

Boucicaut wordt geschilderd als het type van den soberen, vromen en tegelijk hoofsch en geletterden ridder. [...]. Boucicaut’s vroomheid is van een streng puriteinsch karakter (1982, p. 66)

Boucicaut viene dipinto come il tipo del cavaliere serio, pio e nello stesso tempo cortese e colto. La religiosità di Boucicaut ha un carattere puritano (1992, p. 92, 2020, p. 94).

Nell’ottavo capitolo, il concetto di *vroomheid* viene reso con il traduce italiano “devozione”:

Zuiver vergeestelijkt vulde zij zich met de heiligste vroomheid: la vita

nuova (1982, p. 103)

Infine l'amore porta a uno stato di conoscenza e devozione sante: è la vita nuova (1992, p. 131; 2020, p. 140)

In questi passaggi si intuisce in ogni caso come, pur tradotto in modi diversi, il concetto di *vroomheid* olandese richiama quello romano di *pietas*, che indica il sentimento di devozione non solo religiosa, ma anche patriottica e familiare. Inoltre per Huizinga tale sentimento, nei secoli analizzati nell'*Autunno*, riuniva in sé una profonda spiritualità e una speciale attenzione per le piccole cose della vita quotidiana, connubio reso in maniera ineguagliabile nella loro arte dai fratelli Van Eyck⁵².

Un'altra parola la cui traduzione è stata a volte modificata nelle due traduzioni in italiano è *felheid*, che talvolta viene reso con le connotazioni di “violenza, crudeltà, asprezza”, a volte di “veemenza, intensità appassionata”. Basti pensare che il titolo del primo capitolo, *'s Levens Felheid* è stato tradotto come *La crudeltà della vita* nel 1992 e come *La veemenza della vita* invece nel 2020. Altri esempi dei traduttori di *felheid* sono di seguito enunciati:

Het element van echten moed is voorzeker in het ridderlijk tournooi niet van geringer waarde dan in het pentathlon. Juist het uitgesproken erotisch karakter eischte bloedige felheid (1982, p. 76).

Il vero coraggio non ha certamente minore importanza nel torneo cavalleresco che nel pentathlon. Proprio lo spiccato carattere erotico esigeva una violenza sanguinosa (1992, p. 102; 2020, p. 106).

In deze ontvankelijkheid van gemoed, deze vatbaarheid voor tranen en geestelijken ommekeer, deze prikkelbaarheid moet men zich indenken, om te beseffen, welke kleur en felheid het leven had (1982, p. 6).

Bisogna tener presente questa suscettibilità ed emotività d'animo, questa

⁵² Willem Otterspeer, *De Hand van Huizinga*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, pp. 226-227.

predisposizione alle lacrime e alla conversione, questa sensibilità, per comprendere quali fossero allora il colore e l'asprezza della vita (1992, p. 30; 2020, pp. 19-20).

Nel primo passaggio, il termine *felheid* viene tradotto come “violenza” perché si fa riferimento ai tornei cavallereschi in cui non erano rari colpi mortali, mentre nel secondo caso Huizinga descrive la dimensione sconfinante nella crudeltà che caratterizzava molte manifestazioni della vita medievale: «Zo vel en bont was het leven» (1982, p. 20), «Così cruda e così variopinta era la vita», 1992, p. 45; 2020, p. 37).

La ritraduzione e la postfazione si proponevano di evidenziare meglio alcune peculiarità del pensiero di Huizinga, e di far emergere in particolare il ruolo fondamentale svolto nel libro dalle antinomie e dai contrasti⁵³. La scelta dell’editore, Feltrinelli, di pubblicare di nuovo *L’Autunno* in edizione economica andava nella direzione di riproporre un testo fondamentale a un vasto pubblico anche se, purtroppo, l’uscita del libro, nel febbraio del 2020, è coincisa con lo scoppio della pandemia, con nefaste conseguenze anche per l’editoria e con l’inevitabile cancellazione, tra l’altro, delle previste presentazioni del libro.

Tuttavia, a ennesima conferma del fatto che il pensiero di Huizinga viene considerato ancora rilevante e attuale va segnalata l’iniziativa del *Corriere della Sera* che il 5 febbraio 2021 lancia nelle edicole una serie sul Medioevo – volume più quotidiano – curata dallo storico Franco Cardini proprio con questa nuova traduzione⁵⁴.

La storia come letteratura con altri mezzi, propugnata da Huizinga, è quanto mai attuale, così come il desiderio di consegnare un Medioevo plastico e intenso per una platea il più ampia possibile. Questi e tanti altri aspetti storici, ideologici, testuali e traduttologici ancora da esplorare testimoniano quanto questo caposaldo della letteratura e

⁵³ Franco Paris, *Postfazione*, in J. Huizinga, *L’Autunno del Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 488.

⁵⁴ Per maggiori informazioni si veda: https://www.corriere.it/gli-allegati-di-corriere/21_febbraio_03/franco-cardini-collana-medioevo-corriere-huizinga-be689fc4-663f-11eb-824f-582a8d82b7ed.shtml

della storiografia neerlandese continui a parlarci ancora oggi e quanto i dinamismi delle traduzioni possano conferirgli una veste interpretativa sempre nuova.



MARTINUS NIJHOFF

**Voor dag en dauw
Prima che faccia luce**

Traduzione Monica Puleo

Open brief

Waarde Huizinga,

De acht sonnetten die hier volgen zijn u opgedragen. Zij zijn door uw boek *In de schaduwen van morgen* ontstaan. Of, om het juister te zeggen, niet door het boek zelf maar door de titel ervan. Reeds weken voor het verschijnen van het werk hingen de aankondigingen in de boekwinkels. Men kon bij de woorden *In de schaduwen van morgen* vrijelijk tal van dingen denken. Ik voor mij hoorde er meer *A l'ombre de l'aube* dan *A l'ombre de l'avenir* in. Na lezing van het boek echter heb ik begrepen, dat gij, in tegenstelling met hetgeen ik verwachtte, in het woordverband van de titel het zwaartepunt meer legt op 'schaduw' dan op 'morgen'.

Niettemin neem ik uw bewering, dat ge niet pessimist, maar optimist zijt, letterlijk. Ge zijt, om het met grote woorden overduidelijk uit te drukken, eer een Jesaja dan een Jeremia. Gij ziet de wereld een woestijn worden maar blijft bij deze ondergang vertrouwen op uitkomst. «Hij zal hare woestijn maken als Eden en hare wildernis als den hof des Heeren». De sociale zekerheden zijn ineengestort, het pessimisme is een luxe geworden en niet langer mogelijk. Maar op het punt af te rekenen met het oude, heeft de toekomst geen andere overtuiging dan deze: dat zelfs de verfijndste filosofie op het ogenblik een lafheid is. Alleen de daad kan redden. Maar welke daad? Niemand ziet helder. Wij leven in het donker van 'voor dag en dauw'.

Dit is het opschrift dat ge boven de, aan u opgedragen, sonnetten vinden zult. Ik heb acht menselijke omtrekken getracht te schetsen, zoals zij zich in de morgenschemering gedragen. De ingenieur slapend in zijn woning tegenover de fabriek, het meisje dat zich het haar kamt, de trambestuurder op zijn eerste rondrit door de stad, de twee jonge echtgenoten in hun slaapkamer, de dichter die zich een café voor de geest roept waar hij de vorige avond geweest is, de werkvrouw die een huis begint op te ruimen, de jongen die in het vroege morgenuur huiswerk gaat maken, en tenslotte de twee oudere echtgenoten, die op andere basis, gelijk dat heet, beginnen.

Lettera aperta

Caro Huizinga,

Gli otto sonetti che qui seguono sono dedicati a Lei. Sono nati dal Suo libro *Nelle ombre del domani*. O, per meglio dire, non dal libro stesso, ma dal suo titolo. Già settimane prima della pubblicazione erano apparsi annunci nelle librerie. Con le parole ‘nelle ombre di domani’ si poteva pensare in libertà a tante cose. Io, quanto a me, vi sentivo più *A l’ombre de l’aube* che *A l’ombre de l’avenir*. Dopo aver letto il libro però ho capito che Lei, contrariamente alle mie aspettative, mette il peso più sulla parola ‘ombre’ che su ‘domani’.

Tuttavia prendo alla lettera la Sua affermazione che Lei non è pessimista, ma ottimista. Lei è, per dirlo chiaramente con parole grosse, un Isaia piuttosto che un Geremia. Vede che il mondo diventa un deserto ma continua ad avere fiducia in una soluzione. «Egli farà del deserto un Eden e della giungla un giardino del Signore». Le sicurezze sociali sono crollate, il pessimismo è diventato un lusso, non più possibile. Ma sul punto di fare i conti con il passato, il futuro non ha altra convinzione che questa: anche la filosofia più raffinata in questo momento è una codardia. Solo l’azione può salvarci. Ma quale azione? Nessuno ci vede chiaro. Viviamo nel buio ‘prima che faccia luce’.

Ho provato a delineare otto contorni umani, come si comportano all’aurora. L’ingegnere addormentato nella sua abitazione di fronte alla fabbrica, la ragazza che si pettina, il conducente del tram nel suo primo giro in città, due giovani sposi nella loro camera da letto, il poeta che si ricorda il locale dove è stato la sera prima, la domestica che inizia a mettere a posto la casa, il ragazzo che si mette a fare i compiti, e infine due sposi più anziani che ricominciano ‘su nuove basi’, come si suol dire.

Martinus Nijhoff

Ik heb lang moeten werken, ik heb ze dikwijls terzijde moeten leggen, ik heb uw boek tijdens het schrijven, en Jesaja, moeten herlezen, eer ik deze reeks versregels de geest van uw boek waardig achtte.

Met vriendschappelijke groet
Uw
M.N.

Biggekerke, 1 Sept. 1936

Ho dovuto lavorare a lungo a questa serie di sonetti, mettendola spesso da parte e rileggendo il Suo libro, e Isaia, prima di ritenerla all'altezza dello spirito del Suo libro.

Con un saluto cordiale,
Suo
M.N.

Biggekerke
1 settembre 1936

(trad. Herman van der Heide)

De ingenieur

I

De tekentafel voor het brede raam
bewaart van 't sterrenbeeld voorbijgevloden
een spoor op het papier: passer, potloden
liggen gedrenkt door de verdwenen maan.

De booglamp, op 't fabrieksterrein nog aan,
slaapt lachend in, als op haar bed een dode,
nu zij, voor 't werkmanstreintje uit stad ontboden
de klokjes langs de lijn heeft horen slaan.

De ingenieur, om 't heerlijke gesuis
van de machines, droomt, hij laat zijn huis
later, vlak tegen de fabriek aan bouwen.

De vogel is het struikgewas ontsneld.
In grote stilte gaat over het veld
het langzaam licht zich als een hand ontvouwen.

L'ingegnere

I

Il tavolo da disegno, di fronte alla vetrata,
serba della costellazione ormai tramontata
una traccia sulla carta; compasso e matite
giacciono intrisi della luce lunare già svanita.

Il lampione ad arco nel cortile della fabbrica
si spegne sorridendo come un morto nel suo letto,
ora che, convocato il trenino degli operai dalla città,
ha udito i campanelli tintinnar lungo i binari.

L'ingegnere, al delizioso ronzio delle macchine,
sogna, e farà costruire la sua casa
proprio accanto alla fabbrica.

L'uccello è fuggito dai cespugli.
La luce lenta, nel grande silenzio,
come una mano si schiuderà sul campo.

Het meisje

II

Terwijl de kam het goud schraapt bij elkaar
waar de ongezeggelijke zon mee speelt,
al knetterend, vertelt het meisje haar
kleine verhaaltjes aan haar spiegelbeeld,

verhaaltjes, die de pop waarschijnlijk waar
zij nog in bed mee slaapt heeft meegedeeld,
of die, als men het haar voor 't vlechten deelt,
't oor ingefluisterd worden door het haar.

Leg ze niet uit, die woorden; sta niet stil,
het haarlint strikkend, bij wat zeggen wil,
trouwen, geld, reizen, kinderen; 't is taal

van kaartlegsters; 't zijn woorden waar eenmaal
een verre wanhoop in is vastgelegd,
maar vol van diepe vreugde als men ze zegt.

La giovinetta

II

Mentre il pettine raduna insieme l'oro
che il sole birichino fa scintillar
giocosamente, la giovinetta racconta
allo specchio le sue piccole storie;

quelle che forse le ha narrato la bambola
che con lei dorme ancora nel letto,
o quelle che i capelli le sussurrano all'orecchio
mentre le vengono divisi in trecce.

Non cercare di spiegar quelle parole, non soffermarti,
mentre ti annodi i nastri, su quel che voglion dire
matrimonio, denaro, viaggi, bambini; è la lingua

delle cartomanti, sono parole, queste,
in cui è iscritto un lontano sconforto
ma traboccano di felicità mentre le dici.

De trambestuurder

III

Verwachtingen en haren eenmaal grijs
zijn niet als nevelen van 't hoofd te vagen,
mijmert de trambestuurder, bij de slagen
der ruitenwissers, mogelijkerwijs.

De eerste rit is altijd weer een reis.
Full speed. Hij ziet bij 't zingen van de wagen
oude, onvergetelijke winterdagen
als niemand voor hem uit was op het ijs.

De stad slaapt nog. Zo ver men zien kan zijn
rolluiken voor de winkels neergelaten.
De draad hangt drup'lend door de lege straat.

Verstoot de woonsteden, o God, en laat
de kalveren weer weiden in woestijn.
Twist met ons, twist met ons, twist niet met mate.

L'autista del tram

III

Le speranze e i capelli ormai grigi,
poterli solo scacciar dal capo come nebbia...
pensa l'autista trasognato seguendo
i colpi di tergicristallo sul vetro.

La prima corsa è sempre un vero viaggio.
Full speed. Al canto della vettura ecco rivede
gli indimenticabili inverni di una volta,
quando sempre per primo pattinava sul ghiaccio.

La città dorme ancora. Fin dove arriva lo sguardo
le serrande dei negozi sono tutte abbassate.
Il filo pende gocciolando sopra la strada vuota.

Ripudia le dimore, o Dio, e lascia
che nel deserto ancora pascolino i vitelli.
Contrastaci, contrastaci, fallo senza misura.

De jonge echtgenoten

IV

Hij knoopt, om 't licht te temperen voor 't kind
dat in zijn bedje zich ligt om te keren,
een zakdoek om de peer heen, en begint
doodstil zich voor de wastafel te scheren.

De vrouw, zich slapend houdend, hoort zich zweren
dat zij beminnen zal wat zij bemint:
o licht, wees vuur, ontsteek de morgenwind
opdat de ziel tot het vlees toe vertere.

Hij ziet dat zij het voorhoofd fronst; haar hand
balt zich; deze is zijn vrouw, zij huult; hij ziet
diep, diep de spiegel in, hun huis in brand;

hij ziet dat, eens, en of hij wil of niet,
in weerwil van zijn vrees zijn wens geschiedt:
hij, zij en 't kind trekkend naar ander land.

La giovane coppia

IV

Avvolge la lampadina con un fazzoletto
per attenuar la luce perché il bimbo
si sta girando piano nel lettino, e nel silenzio
di tomba comincia a radersi davanti al lavandino.

La donna, fingendo di dormire, si ascolta giurare
che continuerà ad amare ciò che adesso ama:
o luce, fatti fuoco e infiamma il vento del mattino,
fai che l'anima fino alla carne si consumi tutta.

La vede corrugare la fronte, la sua mano
serrarsi a pugno; questa è la sua donna, e piange;
egli vede, nel profondo dello specchio, la loro casa in fiamme;

Vede che prima o poi, che lo voglia o meno,
malgrado tutte le sue paure, il suo desiderio si compirà:
lui, lei e il bambino in marcia verso un'altra terra.

De dichter

V

Hij was een avond vroeg naar bed gegaan.
Hij kon niet slapen. Het was volle maan.
Uit een café niet ver van 't huis vandaan
klonk dansmuziek. Hij is weer opgestaan.

Hij had niet veel tijd nodig zich te kleden.
Hij liep snel de drie trappen naar beneden.
Nauwlijks op straat, voerde, na een paar schreden,
de mensenmenigte hem met zich mede.

Hij kreeg een tafeltje bij de muziek.
Maar toen hij, door 't rumoer der kleine luiden
geërgerd, acht ging slaan op het publiek,

begonnen de gezichten straatgeluiden,
dromen en kinderliedjes te beduiden
en in de dichte mist alarm te luiden.

Il poeta

V

Era andato a letto presto quella sera,
ma non dormiva. C'era la luna piena.
Da un locale non lontano risuonava
una musica da ballo. Ecco è di nuovo in piedi.

Si veste da capo in poco tempo
e scende in tutta fretta le sue scale.
Appena in strada, fatti pochi passi,
la folla lo trascina via con sé.

Si siede a un tavolino vicino ai musicisti.
Ma quando, infastidito dal chiasso della gente,
si mette a osservar meglio i presenti,

quei volti iniziano a raffigurare
voci di strada, sogni e filastrocche,
e nella fitta nebbia lanciano un allarme.

De werkvrouw

VI

De kamer hardt de lucht niet langer van
tabak en onververste bloemenvazen,
en in de keuken vragen whisky-glazen
of de aanslag ooit nog afgewassen kan.

Gedenkt vorige dingen niet, gij dwazen;
'k maak alle dingen nieuw; ik zal geen man
om Jacob's zonde uitleveren ten ban;
ik ben met u; ik ben de eerste en de laatste.

Reeds is de werkvrouw aan het werk gegaan.
De poetsmand laat ze in de open voordeur staan.
O, merk hoe luchtiger in huis het wordt!

Zij poetst, buiten, het koperen naambord.
Hoe spiegelen wordt het hoe smetteloos!
De wildernis zal bloeien als een roos.

La domestica

VI

La stanza non può sopportare oltre l'odore
di tabacco e l'acqua stantia dei fiori,
e in cucina i bicchieri da whisky si chiedono
se si potran mai liberare dagli aloni.

Non pensate alle cose trascorse, voi stolti;
io faccio nuove tutte le cose, non bandirò
nessun uomo per il peccato di Giacobbe.
Io sono con voi, sono il primo e sono l'ultimo.

La domestica si è già messa al lavoro,
lascia il cesto degli stracci sulla soglia.
Oh, senti com'è già più fresco ora in casa!

Lucida la targa d'ottone affissa fuori,
la lustra a specchio, guarda come sfolgora!
Il deserto sboccherà come una rosa.

De jongen

VII

Niet zonder stap voor stap het oor te lenen
en zich bij elk gerucht te vergewissen:
't is niets; sluipt, na een gang vol hindernissen,
de jongen in zijn nachtgoed op de tenen

de deur in waar zijn zuster slaapt. Verdwenen
is alle vrees de zekerheid te missen
zijn schat bewaard te zien in duisternissen.
Hij zit een wijl aan 't bed, en sluipt weer henen.

't Horloge op tafel, de gevouwen kleren,
de schoolschriften onder de lamp geopend,
wachten totdat de jongen weer zal keren.

Hij zal zich kleden, heen en weder lopend,
hij zal neerzitten, en, zijn pen indopend,
een marslied neuriënde gaan studeren.

Il ragazzo

VII

Neanche un passo senza tendere l'orecchio
e ad ogni rumore si conforta pensando: non è niente.
In pigiama, superato il corridoio irto d'ostacoli,
il ragazzo in punta di piedi sguscia

nella camera dove dorme la sorella. Svanita
è la paura di perder la certezza di vedere
il suo tesoro al sicuro nelle tenebre.
Si accosta appena al letto, poi esce furtivo.

L'orologio sul tavolo, i vestiti ben piegati,
i quaderni di scuola aperti sotto la lampada
attendono il ritorno del ragazzo.

Si vestirà, facendo avanti e indietro nella stanza,
si metterà seduto accennando una marcetta,
e intinta la penna nell'inchiostro inizierà a studiare.

De oudere echtgenoten

VIII

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagenlang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor de vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf.

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan.
Weer is dit leven vreemd als in een trein
te ontwaken en in ander land te zijn.

En zij antwoordt, terwijl zij langzaam-aan
het drup'lend water op de koffie giet
en de damp geur wordt: een nieuw bruiloftslied.

L'anziana coppia

VIII

Eravamo in cucina, io e lei.
Da giorni rimandavo, ormai dovevo chiederlo.
Ma poiché mi vergognavo della domanda
aspettavo il momento più opportuno.

Ma ecco, vedendola indaffarata,
afferro al volo l'occasione
di aver da lei una risposta sincera,
e le chiedo: di cosa vuoi ch'io scriva?

Il bollitore lancia il suo fischio in quel momento.
Strana assai è di nuovo questa vita, come
in treno svegliarsi in una terra sconosciuta.

E mentre lentamente versa l'acqua bollente
sul caffè e il vapore si fa profumo,
mi risponde: un nuovo canto di nozze.



Falsi profeti?

Johan Huizinga e Martinus Nijhoff negli anni Trenta

Herman van der Heide

*I ain't no false prophet, I just know what I know
I go where only the lonely can go*
Bob Dylan, *False Prophet*

Nel 1926 il poeta Martinus Nijhoff entra nella redazione della prestigiosa rivista *De Gids* (*La Guida*) della quale lo storico Johan Huizinga è un autorevole membro da una decina d'anni. Nasce un'amicizia che rispecchia la differenza d'età e di reputazione: Huizinga, celebre professore e autore di libri di successo – dopo *Autunno del Medioevo* esce la biografia di Erasmo nel 1924, l'anno in cui Nijhoff pubblica la raccolta *Vormen* (*Forme*) che consolida il suo nome di poeta modernista – è di ventidue anni più anziano. Rappresenta in qualche modo l'anello di congiunzione tra la generazione degli Ottantisti, movimento letterario olandese di fine Ottocento, e il periodo tra le due guerre. Sono conservate alcune lettere di Huizinga a Nijhoff nelle quali si delinea una discussione su questioni estetiche ed etiche che riguardano il pittore e critico Jan Veth, collega redattore della rivista, di cui lo storico aveva scritto una biografia¹. Huizinga il 18-12-1927 reagisce a quella che chiama una “curiosa” lettera di Nijhoff, purtroppo non conservata. Pare che il poeta avesse criticato il pittore, sostenendo che fosse da considerare in fin dei conti un artista fallito. Si intuisce l'irritazione del professore che, solidale

¹ Gerrit Kamphuis, *J. Huizinga, brieven aan Nijhoff*, in *Maatstaf* 2 (1954-1955), pp. 203-217.

con Veth, rimprovera al suo interlocutore di giudicare partendo dalla contrapposizione artista-borghese, «l'ancora di tonneggio della vanità e della superficialità del nostro tempo di declino» («het plechtanker van de ijdelheid en oppervlakkigheid van onzen tijd van verval»). Quello di "artista" sarebbe l'ideale culturale, figlio del romanticismo, «più marcio che il mondo abbia conosciuto» («het meest vooze cultuurideaal dat de wereld gekend heeft»), propagato "nel nostro paese", cioè in Olanda, soprattutto dagli Ottantisti. E lo studioso estende il dualismo al paragone biblico del fariseo e del pubblicano. Ormai il "fariseo-artista" predicerebbe il Vangelo.

Il fuoco e la scintilla

Il termine usato nel carteggio, su cui Huizinga solleva un'obiezione, è 'il fuoco selvaggio' (*het wilde vuur*), riferito alla vita dell'artista e opposto al 'focolare domestico' (*het haardvuur*). Ecco un'altra invenzione del Romanticismo! Anche l'artista, se deve vivere della propria arte, dovrà curare i rapporti con la società e con la famiglia. Le grandi opere d'arte non sono fatte di fuoco selvaggio e lo storico preferisce ridurre l'elemento alla sua origine, sostituendo al fuoco selvaggio la scintilla di cui parlano i mistici, riconoscendo comunque che la scintilla non sfavilla solo per accendere la torcia dell'arte, e che non sta a noi decidere dove (e con chi) bruci. I popoli antichi adoravano la dea del focolare, ma «l'arte può solo essere un idolo» («de kunst kan niet meer dan een afgod zijn»). In una lettera successiva (15-1-1928), Huizinga si rende conto che la discussione consiste di una serie di malintesi e cita la risposta di Nijhoff che il 27-12-1927 aveva parlato del fuoco come «una trasformazione dell'anima» («een gedaanteverwisseling van de ziel»). La scintilla può essere un momento di grazia divina, ma il fuoco dura tutta una vita. Quel che infastidisce lo studioso è il peccato originale del Romanticismo: «la commistione esasperante dell'intellettuale e dell'intuitivo che lo esonera dal soppesare le conseguenze del pensiero» («de tergende vermenging van het intellectueele en gevoelsmatige die haar van waarlijk doordenken ontslaat»):

Ik bedoelde de tegenstelling geheel anders. Met de vonk bedoel ik inderdaad ten naastenbij de *scintilla animae* van S. Thomas, de notie die de duitse mystiek aan hem ontleende, en die ik, te vaag en te modern voorzeker, aldus zou omschrijven: de innerlijkste wezenskern der ziel, waar het contact ligt met alles wat meer is dan de mensch, waar, om uw beeld zoo dicht mogelijk te naderen, het vuur ontstoken wordt, waarin de dingen gesmeed worden die meer zijn dan de mensch, die ze maakt. Ik erken dus het 'vuur', volkomen! Ik viel over het 'wilde', dat mij naar de rozen van verschaalde bohêmerie rook.

Intendevo l'opposizione in modo totalmente diverso. Con la scintilla intendo infatti all'incirca la *scintilla animae* di San Tommaso, la nozione che la mistica tedesca ha tratto da lui, e che io, in modo certamente troppo vago e troppo moderno, descriverei così: il nucleo essenziale e più interiore dell'anima, dove c'è il contatto con tutto ciò che è sovrumano, dove, per avvicinarmi il più possibile alla tua immagine, si accende il fuoco, nel quale si forgiavano le cose che sono più dell'uomo che le fa. Riconosco quindi pienamente il 'fuoco'! A infastidirmi era quel 'selvaggio', che aveva l'odore stantio delle rose della vita da *bohémien*.

La metafora della scintilla trova una corrispondenza in ciò che Huizinga altrove ha chiamato "la sensazione storica"². L'esperienza della sensazione storica che portò alla concezione dell'*Autunno del Medioevo* gli sarebbe capitata durante una passeggiata vicino alla città di Groninga: una visione descritta più tardi come "lo scoccare di una scintilla". Lo scienziato, quando abbandona il proprio mestiere, ritorna alle valorizzazioni primitive. Per quel che riguarda il fuoco selvaggio, le connotazioni del fuoco legate al primitivo, alla sessualità e al desiderio saranno approfondite da Gaston Bachelard nel saggio *La psicoanalisi del fuoco*, del 1938, per quanto sia risaputo che Freud e la psicoanalisi a Huizinga non piacevano. Il professore conclude la lettera con una predica al giovane scrittore che sentirebbe troppo ancora "i postumi degli Ottantantisti",

² Franco Paris, *La 'sensazione storica'. Huizinga, Haase, la saggistica letteraria*, in *Harba lori fa! Percorsi di letteratura fiamminga e olandese*, a cura di Jeannette E. Koch, Franco Paris, Marco Prandoni, Francesca Terrenato, Università di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012, pp. 659-75.

sebbene, come mostrato chiaramente da Franco Paris, lui stesso avesse approfittato in pieno di quel patrimonio³. In una successiva lettera del 19 febbraio, si scusa con l'amico per la tirata finale. Cosa Nijhoff pensasse di tutto ciò rimane ignoto, ma si può ben immaginare un certo fastidio. Del resto, non sempre fu in sintonia con il famoso professore.

Nuove Poesie e Awater

In una lettera di molto posteriore, già in pieni anni Trenta, in occasione della pubblicazione della raccolta *Nieuwe Gedichten* (*Nuove Poesie*) di Nijhoff nell'autunno 1934, Huizinga scrive al poeta per complimentarsi. A quanto pare, Nijhoff aveva mandato una copia all'amico. Nella lettera, Huizinga diventa commentatore delle poesie: è qui che lo storico si trova molto più in sintonia con il poeta. La poesia diffida dei discorsi; le sue ragioni sono opera dei commentatori; le spiegazioni vengono dopo le presenze immediate degli oggetti e delle immagini:

Contact met al het omringende, menschen en dingen, in een vorm, die geen ander uitdrukkingsmiddel kan geven, is dat niet een van de voornaamste doeleinden van alle poëzie? En daarom: zeggen van het onzegbare, het woord en de gedachte losrukken uit den bodem van het logische, waar beide groeien, om ze te laten dienen voor de vormgeving aan het a-logische. Is dit bij benadering juist, dan volgt, dat de dichter zeer veel bedekt moet laten, want om het te ont-dekken zou hij logisch moeten worden. Er moet dus in alle poëzie een deel zijn, wat alleen een dichter begrijpen kan, of misschien ook hij niet.

Il contatto con tutto ciò che la circonda, uomini e cose, in una forma che nessun altro mezzo espressivo può dare, non è uno degli scopi principali di tutta la poesia? E cioè: dire l'indicibile, strappare la parola e il pensiero dal terreno della logica, dove crescono entrambi, per farli servire da formazione all'a-logico. Se ciò è approssimativamente giusto, allora ne consegue che il poeta deve lasciare molto velato, perché per dis-velarlo dovrebbe diventare logico. Ci dev'essere quindi in tutta la poesia una parte che solo un poeta può comprendere, e forse nemmeno

³ Ivi, pp. 664-665.

lui.

Huizinga chiede al poeta se nel sonetto *Lo scrittore (De schrijver)*, il quarto in un ciclo di otto, la parte enigmatica, incomprensibile, non risulti troppo impegnativa per il lettore. Proprio questo componimento sarà sostituito in edizioni successive da un'altra poesia dallo stesso titolo poi, a partire dalla quinta edizione, pubblicata dopo la Seconda guerra mondiale, da un sonetto intitolato *Impasse*. W.J. van den Akker ha delineato in due articoli illuminanti la storia dei sonetti tra loro tematicamente connessi che hanno occupato la mente del poeta nel periodo dagli anni Trenta fino al Dopoguerra⁴. *Impasse* esce nel 1935 nella rivista *Kristal*, per poi riapparire un anno dopo senza titolo come l'ottavo sonetto del ciclo *Prima che faccia luce (Voor dag en dauw)*, con diverse rielaborazioni che dimostrano la lotta del poeta con il suo materiale e un processo creativo in continua trasformazione e sviluppo. Van den Akker cita Paul Valéry: una poesia può solo essere abbandonata, non portata a termine. D'altro canto, i successivi sonetti di Nijhoff non sono una semplice ripetizione e vanno comunque considerati delle versioni a sé stanti. La prima versione di *Impasse* viene profondamente cambiata nel contesto del ciclo del 1936, prima di venire rielaborata nella forma "definitiva" della ristampa delle *Nuove Poesie* del 1946.

Oltre ai sonetti e alle poesie brevi, Nijhoff si cimenta nelle *Nuove Poesie* in poesie più lunghe e poemetti, fra i quali spiccano *La canzone delle api stolte (Het lied der dwaze bijen)*, *Il traghetto (Het veer)*⁵ e *Awater*⁶. Huizinga elogia soprattutto *Awater*, a cui riconosce grandi qualità:

Het is ongewoon pakkend, meeslepend, raak van visie en bondige uitdrukking met een enkel woord. Men zou het zóó in een reeks

⁴ W.J. van den Akker, *De schrijver in een impasse. Over De schrijver van M. Nijhoff*, in *De Nieuwe Taalgids* 80 (1987), pp. 386-406; *De impasse van de schrijver. Over Impasse van M. Nijhoff*, in *De Nieuwe Taalgids* 82 (1989), pp. 121-134.

⁵ Martinus Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, trad. Giorgio Faggin, a cura di Marco Prandoni, Raffaelli, Rimini 2017, pp. 70-77, 80-83.

⁶ Martinus Nijhoff, *Awater*, trad. Monica Puleo, intr. Herman van der Heide, Raffaelli, Rimini 2016.

van teekeningen kunnen overbrengen. Die trein aan het slot is een meesterstuk. Het lichtspel van de opeenvolgende assonantie-reeksen, eindigend op de schrille u is ook zeer treffend. Is het nog iets meer dan een buitengewoon levendige droom, zooals men ze werkelijk droomt?

È inusualmente avvincente, travolgente, con una visione azzeccata e un'espressione concisa, con poche parole. Si potrebbe trasporre immediatamente in una serie di disegni. Il treno alla fine è un capolavoro. Anche il gioco di luce delle assonanze successive, per finire con la *u* stridente, è molto calzante. È qualcosa di più di un sogno estremamente vivido, come lo si sogna davvero?

La parola e l'immagine

Quando Huizinga commenta la poesia di Nijhoff – lo fa in questa lettera e lo farà di nuovo in risposta alla *Lettera aperta* che precede gli otto sonetti di *Prima che faccia luce* del 7 settembre 1936 – sottolinea le sue qualità plastiche. Paragonare una situazione descritta verbalmente a un quadro dipinto o a disegni che formano una serie, richiama alla mente una strategia applicata dallo stesso Huizinga. La forza visiva delle parole determina che il lettore veda un'immagine concreta che raffigura un istante. Sia Nijhoff che Huizinga sono scrittori, il loro strumento è la parola, ma predominante in entrambi è il senso della vista: sono soprattutto pittori con le parole. Lo storico evoca il passato tramite la descrizione di situazioni che sembra accadano proprio davanti ai suoi occhi; il confronto delle rappresentazioni di cronisti e di pittori dell'epoca borgognona forma la base del suo libro più famoso. Alla dialettica d'immagine e parola Huizinga ha dedicato due capitoli centrali dell'*Autunno al Medioevo*, con titoli speculari: *L'immagine e la parola* e *La parola e l'immagine*. Uno scrittore ha bisogno di tempo per descrivere un oggetto o una situazione, mentre un pittore si manifesta nello spazio e deve catturare lo sguardo dello spettatore in un attimo. Leggere funziona diversamente – ci vuole tempo – e il fascino diretto esercitato dall'immagine dev'essere approfondito dal pensiero. La forza del dettaglio, per come viene rappresentato in pittura, nel linguaggio diventa simbolismo. La ricerca di nuove forme nel Medioevo era limitata al modo di vedere il

mondo reale, mentre il mondo simbolico era già codificato.

La scrittura che più si avvicina all'immagine è la poesia. L'ammirazione di Huizinga per il poemetto *Awater* è legata soprattutto agli aspetti visivi, quasi "cinematografici" dell'azione: la rappresentazione in tempo reale e l'attenzione per il dettaglio. Il mondo esterno è come se venisse visto per la prima volta e affrontato con un linguaggio mitico e distante, in tono colloquiale e diretto. *Awater* racconta di un lungo pedinamento di una figura messianica da parte del soggetto lirico, alla ricerca di un compagno di viaggio. Termina con la partenza dell'Orient Express, il treno a cui Huizinga si riferisce nella lettera. Significativo è anche il riferimento da parte dello storico allo schema sonoro di assonanze – i 273 versi del poemetto sono divisi in otto sezioni, rette ognuna da un suono vocale o dittongo predominante – con l'espressione "gioco di luce": la sinestesia è infatti la figura retorica prediletta dai Romantici, e poi dagli Ottantisti. Lo storico "vede" il suono della vocale usando l'aggettivo *schril*, 'stridente'. L'occhio ferma il tempo per un istante, mentre lo schema sonoro serve da elemento strutturale che lo trascina in avanti. Il genere del poemetto è quello di una poesia che aspira a diventare prosa: l'istante che diventa durata, e il tempo che crea uno spazio.

Il complesso di Giona

Awater inizia con un prologo di tredici versi in cui viene apostrofato lo spirito primigenio della Genesi. Si delinea il progetto poetico che invoca lo spirito dell'inizio nominando due personaggi dell'Antico Testamento che ricreano un mondo originario:

Wees hier aanwezig, allereerste geest,
die over wateren van aanvang zweeft.
Uw goede oog moet zich dit werk toe keren,
het is gelijk de wereld woest en leeg.
Het wil niet, als geheel een vorige eeuw,
puinhopen zien en zingen van mooi weer,
want zingen is slechts hartstocht van een zweer
en nimmer is, wat ook, ooit puin geweest.
Een eerste steen ligt nauwelijks terneer.
Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt.

Al wat geschiedt geschiedt nog voor het eerst.
Geprezen! Noach bouwt, maar geen ark meer,
En Jonas preekt, maar niet te Ninive.

Sii qui presente, spirito primigenio
che aleggi sulle acque dell'inizio.
L'occhio tuo clemente volgi a questo scritto,
che è informe e vuoto, come fu la terra.
Esso non vuol, come nel secolo passato,
fra le macerie cantar di cieli azzurri,
perché cantare è una passione guasta
e nulla che sia, fu mai solo rovina.
La prima pietra è stata appena posta,
ogni parola infrange il silenzio e lo rinnova.
Quel che accade lo fa ancora per la prima volta.
Sia gloria! Noè ancora costruisce, ma non un'arca,
e Giona predica, ma non a Ninive. (trad. M. Puleo)

Il patriarca Noè ancora costruisce, ma non più un'arca, mentre il profeta Giona predica, ma non più a Ninive. Questa trinità – spirito, padre e figlio – annuncia la ricerca di un compagno di viaggio che ha inizio al verso quattordici. Nell'allegoria escatologica cristiana, Giona che rimane tre giorni dentro il pesce prima di essere sputato su una spiaggia è il tipo del Redentore, rimasto tre giorni nella tomba, prima di risorgere. Nella teologia cristiana, come Giorgio Agamben delucida in *Creazione e Salvezza*, le due opere, unite in Dio, sono assegnate nella Trinità a due persone diverse, Padre e Figlio: il Creatore onnipotente e il Redentore, in cui Dio si è svuotato della sua forza⁷. Il rapporto tra l'Antico e il Nuovo Testamento è costruito in termini profetici ma, dice Agamben, è proprio perché il Messia è apparso sulla Terra che il profeta non ha più ragion d'essere. Sia nell'ebraismo che nel cristianesimo l'ermeneutica ha preso il posto del profetismo: i messaggi divini pervengono tramite l'interpretazione delle Scritture. Tuttavia, nel Romanticismo tale figura

⁷ Giorgio Agamben, *Creazione e Salvezza*, in *Nudità*, nottetempo, Roma 2009, pp. 7-18, p. 9.

viene evocata con il suo linguaggio come mai prima. Per William Blake, il poeta è un visionario e la sua attività immaginativa è la profezia. L'obiettivo della profezia è il messia, l'uomo divino. Giona, secondo Blake, non era un profeta:

Prophets, in the modern sense of the word, have never existed. Jonah was no prophet in the modern sense, for his prophecy of Nineveh failed. Every honest man is a Prophet; he utters his opinion both of public & private matters. Thus: If you go on So, the result is So. He never says, such a thing shall happen let you do what you will. A Prophet is a Seer, not an Arbitrary Dictator⁸.

Sebbene nella tradizione cristiana chi si atteggia a profeta venga guardato con sospetto, il profeta non è comunque del tutto scomparso dalla cultura occidentale. Nel Novecento, soprattutto dopo la Prima guerra mondiale, l'idea che le civiltà potessero tramontare non riguardava più mondi lontani e antichi come Ninive. Paul Valéry allargò l'uso della parola "mortale" all'intera civiltà occidentale⁹. La paura del futuro e la crisi dello spirito moderno impegnava la mente di politici, pensatori e poeti. «Non ci voleva molto a essere profeti», fu il commento di Montale nella sua "intervista immaginaria"¹⁰.

Lo sguardo gettato nell'abisso del futuro s'innalza alla profezia:

Signori: è tempo di dire che l'uomo, prima di sentire il bisogno della cultura, ha sentito il bisogno dell'ordine. In un certo senso si può dire che il poliziotto ha preceduto nella storia il professore [...] Noi potremo allora, domani, quando tra il 1935 e il 1940 saremo nuovamente a un punto cruciale della storia europea, potremo far sentire la nostra voce e vedere finalmente riconosciuti i nostri diritti.

Così Mussolini nel 1927 alla Camera dei Deputati nel cosiddetto Di-

⁸ Cit. in Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1947, p. 59.

⁹ Peter Sloterdijk, *Dopo Dio*, trad. Silvia Rodeschini, a cura di Gianluca Bonaiuti, Raffaello Cortina, Milano 2018, p. 9.

¹⁰ Eugenio Montale, *Sulla Poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 568.

scorso dell'Ascensione¹¹. Il visionario in questo caso era un "dittatore arbitrario" e la reazione di molti fu come quella del profeta Giona al comandamento di Dio, nell'ambiguo libro della Bibbia. Il profeta che si rifiuta di parlare e si nasconde per sfuggire all'occhio del Signore può essere visto come simbolico per l'uomo degli anni Trenta, come forse in generale per l'uomo contemporaneo. Per Paul Auster, il libro di Giona è una storia di solitudine:

This brief work, the only one to be written in the third person, is more dramatically a story of solitude than anything else in the Bible, and yet it is told from outside that solitude, as if, by plunging into darkness of that solitude, the "I" has vanished from itself. It cannot speak about itself, therefore, except as another¹².

Il problema della falsa profezia è il paradosso al centro del libro di Giona: la profezia rimarrebbe vera solo se non la si pronunciasse, ma allora non ci sarebbe una profezia e Giona non sarebbe più profeta, come affermato da Blake.

"Therefore now, O lord, take, I beseech thee, my life from me; for it is better for me to die than to live." Therefore, Jonah held his tongue. Therefore Jonah ran away from the presence of the Lord and met the doom of shipwreck. That is to say, the shipwreck of the singular¹³.

La tradizione islamica lega la figura e la funzione del profeta a una delle due opere o azioni di Dio:

Secondo questa dottrina, vi sono in Dio due diverse opere o prassi (*sunan*): l'opera della creazione e l'opera della salvezza (o dell'Imperativo). Alla seconda corrispondono i profeti, che fungono da mediatori per la salvezza escatologica; alla prima, gli angeli, che rappresentano l'opera

¹¹ Riportato nel romanzo di Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Milano, 2018, p. 281.

¹² Paul Auster, *The Invention of Solitude*, Faber & Faber, London-Boston 1982, p. 124.

¹³ Ivi, p. 126.

della creazione¹⁴.

La crisi dell'opera della creazione – «di cosa vuoi ch'io scriva?» («waarover wil je dat ik schrijf?»), chiede il soggetto lirico alla sua donna nel sonetto *Impasse* – è il problema centrale della poesia di Nijhoff negli anni Trenta. La crisi dello spirito di quegli anni è una crisi privata ma al tempo stesso anche la crisi del ruolo dello scrittore nel mondo. Nel saggio *Inside the Whale* del 1940, George Orwell esamina la posizione dello scrittore nell'Europa tra le due guerre, concludendo che sarebbe stato meglio che l'artista si tenesse lontano dalla politica. Prendendo spunto da Henry Miller che con *Tropico del Cancro* del 1934 – lo stesso delle *Nuove Poesie* di Nijhoff – aveva fatto scalpore a Parigi, suggerisce una nuova scuola di scrittura: cita un saggio di Miller in cui Anais Nin, autrice di diari erotici, una scrittura femminile rigorosamente soggettiva, viene paragonata a Giona nel ventre della balena. Gaston Bachelard ha proposto l'immagine puerile di Giona nel ventre della balena come “immagine affabulatrice” che produce automaticamente un racconto, che richiede un prima e un dopo. L'immaginazione che racconta deve pensare a tutto, spiega l'autore ne *La Terra e le fantasticherie del riposo* (1948): «deve essere scherzosa e seria, razionale e sognatrice; deve essere in grado di risvegliare l'interesse sentimentale e lo spirito critico»¹⁵. Il filosofo ha raccolto diversi dati sui sogni dell'intimità materiale e sul Complesso di Giona, «il quale pone tutti gli esseri umani che conoscono l'aria aperta in un rapporto incomparabile con un interno-oscuro che contiene la possibilità», come riassunto da Peter Sloterdijk nella sua riflessione sullo spazio interno nel libro *Sfere*¹⁶. Ogni uomo, secondo Bachelard, si trasforma in Giona per il semplice fatto di guardare verso l'interno e diviene al contempo profeta e balena. Lo sviluppo di Bachelard da epistemologo a filosofo dell'immaginazione ha inizio nel saggio *L'intuition de l'instant* del 1931, ma prende forma definitiva ne *La psicoanalisi del fuoco* del 1938. È

¹⁴ Agamben, *Creazione e Salvezza*, p. 9.

¹⁵ Gaston Bachelard, *La Terra e il Riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, trad. Mariella Citerio, Red edizioni, Milano 2007, p. 109.

¹⁶ Sloterdijk, *Sfere*, cit., p. 140.

la prima sua opera in cui appare uno dei quattro elementi, ai quali riferì subito il suo studio dell'immaginario.

Nelle ombre del domani

Nel 1935 Huizinga pubblica *Nelle ombre del domani* (*In de schaduwen van morgen*), libro di critica culturale e sociale, che esce due anni dopo in Italia per Einaudi con il titolo *La crisi della civiltà*. Il libro, con il sottotitolo *Una diagnosi del disagio spirituale del nostro tempo*, ha un'eccezionale fortuna, rendendo il suo autore una celebrità internazionale. Sulla scia de *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler, scritto nel periodo della Prima guerra mondiale e pubblicato subito dopo, Huizinga sottolinea la responsabilità dello storico, il suo ruolo civile e la dimensione politica della storia. Nijhoff cita l'opera nella conferenza *Sulla propria opera* (*Over eigen werk*), tenuta nel novembre del 1935 a Enschede, in cui si esprime sulla funzione della poesia, che «deve lavorare per il futuro, deve cioè pensare il futuro come già esistente e là, per così dire, acuartierarsi per l'anima umana» («moet voor de toekomst werken, d.w.z. zich de toekomst als reeds bestaand indenken en daar als het ware voor de menselijke ziel kwartier maken»¹⁷). Quando, nel 1936, decide di pubblicare nella rivista *De Gids* il ciclo di otto sonetti *Prima che faccia luce*, lo fa precedere da una lettera aperta a Huizinga in cui spiega di aver avuto l'idea del titolo (*Voor dag en dauw*, espressione idiomatica olandese che significa letteralmente: 'prima del giorno e della rugiada') pensando al titolo del libro dell'amico storico. «Caro Huizinga», scrive,

Gli otto sonetti che qui seguono sono dedicati a Lei. Sono nati dal Suo libro *Nelle ombre del domani*. O, per meglio dire, non dal libro stesso, ma dal suo titolo. Già settimane prima della pubblicazione erano apparsi annunci nelle librerie. Con le parole 'nelle ombre di domani' si poteva pensare in libertà a tante cose. Io, quanto a me, vi sentivo più *A l'ombre*

¹⁷ Martinus Nijhoff, *Over eigen werk*, in *Verzameld werk II. Kritisch en verhalend proza*, Bert Bakker, Amsterdam 1961, pp.1150-1174, p. 1162.

de l'aube che *A l'ombre de l'avenir*. Dopo aver letto il libro però ho capito che Lei, contrariamente alle mie aspettative, mette il peso più sulla parola 'ombre' che su 'domani'¹⁸.

Morgen, in olandese, può significare sia 'mattina' che 'domani' e tale ambiguità risulta comoda a Nijhoff che non pare incline a discutere del contenuto del libro. Diversi critici hanno considerato la lettera introduttiva come una mistificazione da parte del poeta che in effetti in altre occasioni espresse opinioni non molto lusinghiere sull'opera recente di Huizinga. Il poeta avrebbe anche sostenuto che la lettera aperta in prosa gli fosse stata suggerita dall'esempio della *Vita Nuova* di Dante¹⁹. Lo spiritello della mistificazione, per dirla con Montale²⁰, non è mai molto lontano nelle esternazioni che fa un poeta riguardo alla propria opera. Tuttavia, il programma degli otto sonetti dimostra una vera e propria presa di posizione rispetto all'asse temporale narrativo: sarà cioè una poetica dell'istante piuttosto che della durata. Nonostante la diversa prospettiva di Huizinga, Nijhoff riconosce lo spirito ottimista dello storico:

Tuttavia prendo alla lettera la Sua affermazione che non è pessimista, ma ottimista. Lei è, per dirlo chiaramente con parole grosse, un Isaia piuttosto che un Geremia. Vede che il mondo diventa un deserto ma continua ad avere fiducia in una soluzione. "Egli farà del deserto un Eden e della giungla un giardino del Signore". Le sicurezze sociali sono crollate, il pessimismo è diventato un lusso e non più possibile. Ma sul punto di fare i conti con il passato, il futuro non ha altra convinzione che questa: anche la filosofia più raffinata in questo momento è una codardia. Solo l'azione può salvarci. Ma quale azione? Nessuno ci vede chiaro. Viviamo nel buio 'prima che faccia luce'²¹.

¹⁸ Martinus Nijhoff, *Verzamelde Gedichten*, a cura di W.J. van den Akker e G.J. Dorleijn, Prometheus, Amsterdam 2001, p. 265.

¹⁹ Kamphuis, *J. Huizinga, brieven aan Nijhoff*, cit., p. 52.

²⁰ Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 22.

²¹ Nijhoff, *Verzamelde Gedichten*, cit., p. 265.

Una mente apocalittica come quella di Nijhoff aveva già dimostrato, nel poemetto *Awater*, di essere propensa a sentire che il suo tempo fosse l'ora più buia prima dell'aurora; ora, l'assenza di una visione chiara del futuro nell'analisi di Huizinga richiederebbe la presenza di un profeta. Le visioni del poeta sono quelle dell'individuo:

Ho provato a delineare otto contorni umani, come si comportano all'aurora. L'ingegnere addormentato nella sua abitazione di fronte alla fabbrica, la ragazza che si pettina, il conducente del tram nel suo primo giro in città, due giovani sposi nella loro camera da letto, il poeta che si ricorda il locale dove è stato la sera prima, la domestica che inizia a mettere a posto la casa, il ragazzo che si mette a fare i compiti, e infine due sposi più anziani che ricominciano 'su nuove basi', come si suol dire²².

Nijhoff sceglie la soggettività, che è il dominio della poesia, per esplorare i problemi del suo tempo, cercando di unire la visione esterna a quella interna, quella del sogno e quella della *rêverie*, come l'ha chiamata Bachelard – il sogno 'a occhi aperti', l'asse opposto dell'asse scientifico dell'oggettivazione – aprendo l'esperienza dell'interno. Comincia, nel sonetto che apre il ciclo, con un'immagine di solitudine, quella del sonno come ritiro dal mondo; Giona che dorme profondamente “nel luogo più riposto della nave”, mentre fuori infuria la tempesta (1:5); Giona nella pancia del pesce. Chi pratica l'introspezione diventa Giona di se stesso.

Prima che faccia luce

I

Il tavolo da disegno, di fronte alla vetrata,
serba della costellazione ormai tramontata
una traccia sulla carta; compasso e matite
giacciono intrisi della luce lunare già svanita.

²² Ivi, pp. 265-266.

Il lampione ad arco nel cortile della fabbrica
si spegne sorridendo come un morto nel suo letto,
ora che, convocato in città dal trenino degli operai,
ha udito i campanelli tintinnar lungo i binari.

L'ingegnere, al delizioso ronzio delle macchine,
sogna, e farà costruire la sua casa
proprio accanto alla fabbrica.

L'uccello è fuggito dai cespugli.
La luce lenta, nel grande silenzio,
come una mano si schiuderà sul campo.

L'ingegnere del primo sonetto è un moderno creatore che sogna la sua visione del mondo nell'ora più buia, prima che faccia luce. È il demiurgo che ha disegnato la sua creazione, rimasta sul tavolo davanti alla finestra. La luce della luna è tramontata: un momento di silenzio, apocalittico, di fine di tutto. Gli strumenti inattivi dell'architetto-poeta giacciono accanto al disegno. Dal momento in cui s'inizia a sognare nel mondo piccolo, tutto s'ingrandisce, le cose sul tavolo assumono un aspetto cosmico. Ne *L'intuizione dell'istante*, Bachelard trascrive il poeta Roupnel:

L'istante che è appena sfuggito è la stessa morte immensa a cui appartengono i mondi aboliti e i firmamenti spenti. E lo stesso temibile ignoto contengono, nelle stesse tenebre dell'avvenire, l'istante che si approssima a noi ed i Mondi e i Cieli che ancora si ignorano²³.

Il risveglio avviene nella nascita della luce naturale, mentre la luce artificiale muore nel momento che, nel sogno, la casa onirica si unisce alla fabbrica. Nell'ultima terzina, l'uccello fuoriesce dal boschetto – è la Fenice che rinasce dalle sue ceneri, una scena caratterizzata dalla du-

²³ Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'Istante. La Psicoanalisi del Fuoco*, trad. Antonio Pellegrino, Giovanna Silvestri, Edizioni Dedalo, Bari 1973, p. 8.

plíce primitività del fuoco e dell'amore: «Accettavamo che l'ideale della vita sia la vita ardente dell'effimero, ma dall'aurora al volo nuziale reclamavamo per l'effimero il suo tesoro di vita intima»²⁴.

Ne *La psicoanalisi del fuoco*, Bachelard approfondisce la metafora del fuoco di cui discutevano Nijhoff e Huizinga nelle loro prime lettere, sostituendo lo studio dei sogni con quello della *rêverie* davanti al fuoco che ha degli aspetti filosofici e psicoanalitici. Introduce il Complesso di Empedocle, filosofo, medico e ingegnere, che scelse la morte nel cratere del vulcano Etna: «L'amore, la morte e il fuoco sono uniti in uno stesso istante. Con il suo sacrificio nel profondo della fiamma, l'effimero ci dà una lezione di eternità»²⁵. L'artista nella sua solitudine, tra contemplazione e azione, è l'immagine romantica che Huizinga rifiutava con veemenza. Il fuoco è per l'uomo che lo contempla un esempio di divenire rapido, il desiderio di cambiare e di unire la visione interna a quella esterna. L'esempio di Empedocle sull'Etna è stato cantato da diversi poeti romantici, fra i quali Friedrich Hölderlin e Matthew Arnold, e rimanda al dilemma tra contemplazione e azione. Il legame fra i due concetti dell'artista in isolamento e dell'immagine romantica continua a essere importante nella poesia del dopoguerra²⁶:

Così una fantasticheria accanto al fuoco, quando la fiamma torce i rami esili della betulla, basta per evocare il vulcano ed il rogo [...] Quando si è riconosciuto un complesso psicologico, sembra che si comprendano meglio, più sinteticamente, certe opere poetiche. Infatti un'opera poetica può ricevere la sua unità soltanto da un complesso. Se il complesso manca, l'opera, privata delle sue radici, non comunica più con l'inconscio²⁷.

Otto personaggi (“contorni umani”) vengono presentati nella transizione dalla notte al giorno con cui iniziano la loro giornata. Solo il quinto sonetto, in cui il personaggio è il poeta – scritto alla terza persona,

²⁴ Ivi, p. 54.

²⁵ Ivi, p. 141.

²⁶ Frank Kermode, *Romantic Image*, Collins, Glasgow 1971, p. 178.

²⁷ Bachelard, *L'Intuizione dell'Istante. La Psicoanalisi del Fuoco*, cit., p. 143.

come il libro di Giona – si svolge la sera prima dell'alba. Il poeta vive nell'impasse: non riesce né a dormire né a sognare. L'ultimo sonetto del ciclo – l'ottavo, numero simbolico dell'eternità o dell'eterno ritorno – finisce con la risposta della moglie alla domanda del marito del sonetto *Impasse*: «di cosa vuoi ch'io scriva?» Gli otto sonetti contrassegnano un percorso di uscita dall'impasse, simboleggiato dal cambiamento decisivo nella risposta della moglie: «un nuovo canto di nozze» («een nieuw bruiloftslied»). La risposta di *Impasse* invece è – ed era – «non lo so» («ik weet het niet»). La profezia della moglie dello scrittore, che forse possiamo identificare con il poeta del quinto sonetto, viene di nuovo annullata nella ristampa di *Nuove Poesie* del 1946. Con quest'ambiguità si chiude il ciclo²⁸. L'uso della prima persona, il soggetto lirico, invita a concludere che i due sonetti potrebbero essere due versioni dello stesso componimento, forse in due momenti diversi, mentre gli altri sonetti del ciclo sono tutti scritti alla terza persona. La mistificazione s'infittisce con il cenno alla *Vita Nuova* di Dante che apre la via a un'altra interpretazione in cui poesia e prosa fanno confluire due diverse dimensioni del discorso. L'ultimo sonetto occupa una posizione particolare, essendo l'unico scritto alla prima persona, mediando così fra i diversi livelli del discorso. Il tono particolarmente privato di questa scena lo avvicina alla prosa della lettera in cui il poeta parla in prima persona, mentre lo distacca dagli altri sonetti del ciclo. Come Dante, il poeta ha scelto di accompagnare le poesie con un commento in prosa ma gli istanti della propria sono narrati in poesia alla terza persona. E siamo ancora al paradosso di Giona. La profezia dell'ultimo verso viene messa in bocca alla donna: «For it is his belief that if there is a voice of truth – assuming there is such a thing as truth, and assuming this truth can speak – it comes from the mouth of a woman»²⁹.

Ogni poesia finisce con un ultimo verso, che cade nel silenzio, per poi lasciare il passo a una nuova poesia. Dato che l'ultimo verso è l'unico dove non si dà la possibilità di *enjambement*, esso acquista uno status

²⁸ Bisogna considerare comunque i due sonetti come diversi, anche se le prime due quartine sono quasi uguali: cfr. Van den Akker, *De impasse van de schrijver*, cit.

²⁹ Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 123.

particolare che lo rende prosaico. Tale ambiguità fra suono e senso che definisce la differenza fra prosa e poesia è stata da sempre notata dai poeti come un momento di crisi del verso. Nijhoff, insistendo sullo schema del sonetto con la rima accoppiata degli ultimi due versi, solleva lo status della frase prosaica a una conclusione poetica:

Dante ne è perfettamente cosciente, se, al momento di definire, nel *De vulgari Eloquentia* (II, 9), la canzone attraverso i suoi elementi consecutivi, oppone la *cantio* come unità di senso (*sententia*) alle *stantiae*, come unità puramente metriche [...]. Egli concepisce, cioè, la struttura della canzone come fondata sulla relazione tra un'unità globale essenzialmente semantica (“grembo di tutto il senso”) e unità essenzialmente metriche (“raccolge in grembo tutta l'arte”)³⁰.

In una conferenza nel 1935, Nijhoff confronta prosa e poesia. Collega i due modi alla respirazione e ai movimenti del respiro. La prosa è un parlare continuo, un movimento verso l'esterno nato dal desiderio dell'uomo di scoprire, esplorare e raccontare il mondo; s'ispira nei momenti morti. La poesia è “un universo di pura interiorità”; s'ispira nei punti vivi. Così nasce sempre un momento indivisibile di silenzio, in cui si confrontano l'anima e l'eternità.

Un'altra fonte d'ispirazione di Nijhoff può essere stato William Blake³¹. Benché più complessa, la mitologia di Blake costituisce un canone personale che include la pittura e la poesia. Poeti di transizione entrambi, che prendono a modello la Bibbia, Blake e Nijhoff cercano nell'Antico Testamento allegorie per le loro visioni cicliche che anticipano il Messia. Gli otto sonetti iniziano con l'ingegnere che dorme e sogna un nuovo futuro che unirà la natura alla città. L'eroe di Blake è il gigante Albione dormiente, la forma spirituale del suo pubblico, che corrisponde a Giacobbe,

³⁰ Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 196.

³¹ Come segnalato da Simon Vestdijk nel pionieristico articolo *Hedendaags Byzantinisme. Over Nieuwe Gedichten van M. Nijhoff*, in *De Poolse Ruiter. Essays*, Bert Bakker, Amsterdam 1946, pp. 152-183.

personaggio che viene evocato nel sesto sonetto del ciclo di Nijhoff dove si proclama un nuovo inizio. Come Albione sta per l'Inghilterra di Blake, così Giacobbe viene nominato Israele nella Genesi e sta per il popolo ebreo (Gen 35). Gli otto personaggi di Nijhoff rappresentano contorni umani che fanno parte del loro tempo e vivono nello spazio della città.

Fra i vari componimenti esistono legami simbolici. La casa è onnipresente, con le varie stanze assegnate a diverse funzioni: la camera da letto collegata al sonno e al sogno, la cucina, dominio della donna di casa e della domestica, il corridoio che incute terrore al ragazzo del settimo sonetto, e il terzo piano con le scale nel quinto sonetto, quando il poeta esce di notte in tutta fretta. La luna ritorna piena nel sonetto del poeta (V) e c'è la sua suggestione simbolica nella sorella che dorme nella sua stanza del sonetto VII, concentrata nella parola *verdwenen* ('svanita'), come la luna nel primo sonetto. La casa in fiamme è centrale nel quarto sonetto, vista nello specchio del futuro dal giovane marito che progetta di migrare con la moglie e il bambino. Anche nel secondo sonetto – con forti echi della poesia incompiuta *Hérodiade* del maestro del simbolismo Mallarmé – l'immagine nello specchio rappresenta una visione futura: una giovane si pettina nella luce del primo sole, mentre vagheggia parole che prevedono un domani. L'immagine stellare del primo sonetto qui si rovescia nell'immagine nello specchio (da *sterrenbeeld* a *spiegelbeeld*), collegato nella psicanalisi all'amore per il viso che si rispecchia nella superficie di un'acqua tranquilla. Il contrasto rispetto all'immagine nel quarto sonetto della casa che brucia nel profondo dello specchio accentua la falsità di questa profezia: «Non cercate di spiegar quelle parole». Nel saggio dedicato alla psicanalisi dell'acqua, Bachelard spiega:

Non si sogna profondamente con degli *oggetti*. Per sognare profondamente bisogna sognare con della *materia*. Un poeta che inizi con lo *specchio* deve arrivare *all'acqua della fonte* se vuol rendere la propria *esperienza poetica completa*³².

³² Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte, rinascita*, trad. Marta Cohen Hemi, Anna Chiara Peduzzi, Red Edizioni, Milano 2006, p. 31.

Lo specchio riappare alla fine del sesto sonetto con il verbo *spiegelen*, ‘rispecchiare, brillare’, che connette la metafora della pulizia a quella della luce e del fuoco. Quando l’ottone brilla come uno specchio, allora aspira alla forza della luce del sole e accende l’anima. La ragazza del secondo sonetto crea una reazione elettrica pettinandosi nella luce del primo sole che inaugura la profezia dell’amore. Il fuoco sessualizzato è attrito. Il metodo dell’attrito per fare il fuoco appare come il metodo naturale:

Il fuoco è intimo e universale. Vive nel nostro cuore. Vive nel cielo. Giunge dagli abissi della sostanza e si offre come un amore [...] Tra tutti i fenomeni è veramente il solo che possa ricevere in modo così chiaro i due valori contrari: il bene e il male. Splende in paradiso. Brucia in inferno. È dolcezza e tortura. È cucina ed apocalisse³³.

Bisogna riconoscere che l’attrito è un’esperienza fortemente sessualizzata. La domestica che pulisce – forse la casa del poeta che nel sonetto precedente è uscito dal locale notturno – libera la casa per una nuova vita: «Oh, senti com’è già più fresco ora in casa!». La rosa sboccia nel deserto: un simbolo festoso connesso alla produzione di fuoco per attrito. Il sonetto VII illustra quello che Bachelard chiama il Complesso di Prometeo:

Vi è dunque alla base della conoscenza infantile del fuoco, una influenza del naturale e del sociale, in cui il sociale è quasi sempre dominante [...] Il fuoco è dunque dapprima l’oggetto di un divieto (sociale) generale, per questa ragione possiamo concludere che il divieto sociale è la nostra prima conoscenza generale del fuoco. La prima cosa che conosciamo del fuoco è che non bisogna toccarlo [...] Man mano che il bambino cresce, i divieti si spiritualizzano: il colpo di bacchetta è sostituito dalla voce severa; la voce severa dall’elenco dei pericoli di incendio, dalle leggende sul fuoco celeste. Così il fenomeno naturale è ben presto inserito in conoscenze sociali, complesse e confuse, che non lasciano posto alla conoscenza ingenua [...] Quindi, dal momento che le inibizioni sono dapprima dei divieti sociali, il problema della

³³ Bachelard, *L’Intuizione dell’Istante. La Psicoanalisi del Fuoco*, cit., p. 131.

conoscenza personale del fuoco è il problema della furba disobbedienza [...] Sapere e costruire sono bisogni caratterizzabili in se stessi, senza porli necessariamente in rapporto con la volontà di potenza. C'è nell'uomo una sua volontà di intellettualità [...]. Il complesso di Prometeo è il complesso di Edipo della vita intellettuale³⁴.

Nel sonetto il ragazzo – un'immagine dello scrittore da giovane – si rende conto del pericolo quando entra nella stanza della sorella che dorme. Dal peccato originale e dalla caduta degli angeli c'è una spada di fuoco sopra il paradiso, e il fuoco è qualcosa a cui avvicinarsi con cautela. La sua naturale attrazione e il divieto sociale del fuoco sessualizzato è una zona intermedia in cui ritrova la sua volontà di intellettualità. Si sente quindi sollevato e torna a fare i compiti canticchiando.

Da Giona a Isaia

I sonetti III, IV e VI contengono riferimenti al libro del profeta Isaia. Nella lettera introduttiva a Huizinga, Nijhoff aveva chiamato lo storico “un Isaia piuttosto che un Geremia”, intendendo un profeta più ottimista. Il poeta inserisce citazioni, o piuttosto elaborazioni, adattamenti del libro di Isaia, che non sembrano esprimere messaggi molto ottimisti e che hanno sollevato diverse critiche³⁵. Per alcuni, gli elementi biblici stonano con gli ambienti e i personaggi dalla vita moderna. Come già nel poemetto *Awater*, evocano un mondo arcaico con riferimenti a un tempo remoto. Ovviamente, la ragione principale di tali riferimenti va ricercata nel rapporto tra i contenuti dei sonetti e l'origine dei testi inseriti. Il contesto politico del libro biblico e il rapporto con un potere religioso rendono i frammenti dei corpi estranei che contrappongono la casa e la famiglia alla città e alla nazione. L'uso che Nijhoff fa dei testi biblici è del tutto personale. Nella conferenza *Sulla propria opera* il poeta si sofferma sulle parole *menigte* (‘moltitudine’) e *abstractie* (‘astrazione’):

³⁴ Ivi, pp. 135-136.

³⁵ Bettine Siertsema, *Een niet te beantwoorde vraag. Het christendom van de dichter Nijhoff als kwestie*, in *Liter* 55 (2009), pp. 61-66.

Ik zat met mijn handen in mijn haar, hoe ik abstractie en menigte kon verbinden. Zij leken zo ver uit elkaar als zuid- en noordpool. De verbinding tussen abstractie en menigte werd, naar ik zien kon, wel tot stand gebracht, maar begripsmatig, met politiek overleg. Leuzen als volk, stam, vaderland, kwamen als geestdriftige begrippen in zwang tegenover familie, huisgezin, geboortegrond³⁶.

Me ne stavo con le mani nei capelli, non sapendo come unire astrazione e moltitudine. Sembravano distanti come Polo Sud e Polo Nord. L'unione di astrazione e moltitudine veniva realizzata, come potevo vedere, ma in modo concettuale, con un intento politico. Slogan come popolo, stirpe, patria, prendevano piede come concetti entusiasmanti contrapposti a famiglia, casa, suolo natio.

Huizinga, storico immerso nel passato della vecchia Europa, interruppe la scrittura di *Autunno del Medioevo* per dedicarsi a un libro sull'America contemporanea dal titolo *Uomo e Moltitudine in America (Mensch en menigte in Amerika)*, che pubblicò nel 1918 – in un certo senso, un testo precursore di *Nelle ombre del domani*³⁷. Entrambi gli autori si occupavano delle conseguenze politiche del loro tempo ispirandosi allo studio delle lingue, della storia e della letteratura.

Nijhoff sottolinea la contraddizione che segna il concetto fondamentale della tradizione politica occidentale: quello di popolo. Gli stessi termini che designano il popolo come politicamente qualificato possono anche riferirsi a una realtà opposta, cioè al popolo come moltitudine politicamente non qualificata³⁸. Tuttavia, ciò che distingue i primi sonetti dagli altri è l'assenza della gente. La divisione fra città e famiglia viene indicata dal ruolo che i personaggi ricoprono nella famiglia o nella città: ingegnere, autista di tram, oppure marito, moglie, sorella, e così via. La città sta al centro del sonetto III in cui l'autista di tram parte per la prima corsa mattutina. Nijhoff cerca di recuperare un passato poetico – Isaia

³⁶ Nijhoff, *Over eigen werk*, cit., p. 1165.

³⁷ Willem Otterspeer, *De kleine Huizinga. Zijn klassieker* Herfsttij der Middeleeuwen *samengevat*, Atlas Contact, Amsterdam-Antwerpen 2019, p. 25,

³⁸ Giorgio Agamben, *Stasis. La guerra civile come paradigma politico (Homo Sacer, II, 2)*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 58.

fu anche poeta di genio – iniziando con la città deserta al mattino. Il viaggio che l'autista intraprende ogni giorno inaugura il risveglio della vita e ravviva in lui il ricordo dei vecchi tempi, quando pattinava sul ghiaccio. Il ritmo dei colpi di tergicristallo rimanda ai colpi dei pattini e collega le due quartine. *Echt hollandsch*, “tipicamente olandese”, avrebbe forse detto Huizinga, che in più occasioni nelle lettere sottolinea l'aspetto nazionale della poesia di Nijhoff. Metafora della poesia stessa, il ritmo e la memoria combinano un senso possibile dell'immaginario: quello di sollevare la realtà a *rêverie*. Il contrasto rispetto alle terzine, di cui l'ultima contiene il riferimento a Isaia, non potrebbe essere maggiore. Viene capovolto non solo il pensiero dell'autista, ma anche il senso del testo originale di Isaia. La preghiera a Dio di disputare con il suo popolo “senza misura” del testo biblico è invece una disputa “con misura”:

Lo ha punito cacciandolo via, respingendolo, lo ha rimosso con soffio impetuoso come in un giorno di vento orientale [...] La fortezza è divenuta desolata, un luogo spopolato, abbandonato come un deserto; vi pascola il vitello, vi si sdraia e ne bruca gli arbusti. I suoi rami seccandosi si spezzeranno; le donne verranno ad accendervi il fuoco (Is 27: 8-11)

Nel quinto sonetto viene esposta la posizione del poeta verso il popolo – o la moltitudine – nella notte, prima che faccia luce. Il poeta, che non sembra avere famiglia, lascia la casa e si confonde con la gente della notte. Mentre l'ingegnere del primo sonetto si perdeva nel sonno e l'autista del tram del terzo sonetto si confrontava con la città deserta, il poeta si misura con la moltitudine. La scena nel mezzo della città, con la folla che si appresta a divertirsi nei locali notturni, è carica di ambiguità. Il poeta vorrebbe unirsi, ma è profondamente disturbato dal rumore e dai volti delle persone. La parola olandese *gezicht* può significare sia ‘volto, viso’, che ‘visione’ e la scena notturna si trasforma per il poeta in una visione allarmante. Analizzando il celebre frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes (1651), Agamben fa notare che il corpo del gigante, simbolo del sovrano – o del tiranno – che domina la città, è composto da una moltitudine di piccoli volti umani che uniscono la moltitudine

in una singola persona³⁹. Hobbes con il suo saggio voleva costituire per la prima volta la filosofia politica su base scientifica ed è curioso come abbia scelto come simbolo del popolo, capeggiato dal sovrano, il mostro apocalittico citato tra l'altro nel libro di Isaia: «In quel giorno il Signore punirà con la spada pesante, grande e potente, il Leviatan serpente guizzante, il Leviatan serpente tortuoso e ucciderà il drago che sta nel mare» (Is 27:1). Sorprendente è anche che il “Dio mortale”, «l'uomo artificiale chiamato Common-wealth o Stato» non dimori nella città, ma al di fuori di essa⁴⁰. Agamben ne conclude che lo Stato-Leviatano, «che deve assicurare ai sudditi “sicurezza” (*safety*) e “soddisfazione” (*contentments of life*), per la sua natura, è anche ciò che precipita la fine dei tempi»⁴¹. La relazione problematica del poeta con la gente, e in fin dei conti anche il suo pubblico di lettori, accentua al tempo stesso la sua solitudine. Il ruolo della folla nell'opera di Nijhoff può essere tracciato sin dal debutto con *De Wandelaar* (*L'errante*, 1916). La poesia che dà il titolo alla raccolta elenca una schiera di personaggi che rappresentano «la mia vita» che «va sola per le strade» («Mijn eenzaam leven wandelt in de straten») fra cui un «poeta nell'età di Baudelaire» («een dichter uit den tijd van Beaudelaire») ⁴². Nelle poesie de *L'errante*, ma anche nelle raccolte seguenti, il lettore incontra una moltitudine di maschere, forme di vita, che creano un'immagine simbolica del mondo da cui il soggetto lirico scompare. Anche nel poemetto *Awater* la figura che cammina per le strade rimane un'ombra scissa dal soggetto che finisce per identificarsi con esso. Il contrasto fra l'uomo solitario di Nijhoff e il *flâneur* di Baudelaire è considerevole:

Tutto ciò distingue il *wandelaar* dal suo predecessore più famoso, il *flâneur*, che i lettori di Baudelaire e Benjamin conoscono per la “curiosità” che festeggia “il suo trionfo” nell'attraversare i *passages* della Parigi di metà Ottocento. I *Tableaux parisiens* di Baudelaire sottintendono la folla a tal punto che, come fa notare Benjamin, la sua “presenza segreta” viene

³⁹ Ivi, p. 41.

⁴⁰ Ivi, p. 45.

⁴¹ Ivi, p. 76.

⁴² Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, cit., pp. 18-21.

menzionata per pochi cenni.

Più indietro, l'ascendente comune al *wandelaar* e al *flâneur*, più che il generico ma deambulante *promeneur*, è l'uomo della folla ritratto da Poe. Ma al *wandelaar* non interessa confondersi nella folla per fuggire la sua irrimediabile solitudine. Egli probabilmente non è mai uscito dalla sua stanza⁴³.

Nijhoff già ora somiglia allo scrittore dentro alla balena, un Giona che rifiuta il ruolo di profeta. Agamben fa notare che la moltitudine che circonda Gesù non si presenta mai come un'entità politica – un popolo – ma sempre nei termini di una massa o di una “turba”, «quasi che l'evento messianico trasformasse già sempre il popolo un una *multitudo* o in una massa informe»⁴⁴.

Come nel libro di Isaia, il rapporto con la natura è quello connesso con la terra, descritto come un rapporto d'amore: «Nessuno ti chiamerà più Abbandonata, né la tua terra sarà detta Devastata; ma tu sarai chiamata Mio compiacimento e la tua terra, Sposata» (*Is* 62: 4). Come spesso nella Bibbia, ci si riferisce all'apocalissi come a un matrimonio e, come la sposa nelle profezie di Blake è chiamata Gerusalemme, una città nell'Eden ed “emanazione” di Albione, così il rapporto con la natura è una “terra sposata”, Beulah: nel legame fra Sposo e Sposa, l'aspetto naturale della vita si compie. Un rapporto matrimoniale disturbato, come nei sonetti IV e VIII di *Prima che faccia luce*, comporta una guerra intestina, una guerra in famiglia. Nel mezzo del sonetto IV, vv. 7-8, esattamente a metà del ciclo, l'apocalisse ha luogo nel giuramento della donna nella casa dei giovani sposi:

o luce, fatti fuoco e infiamma il vento del mattino,
fai che l'anima fino alla carne si consumi tutta.

Il riferimento è a *Is* 10: 17-18:

⁴³ Giuseppe Cocomazzi, *Het stille mozaïkspel van Martinus Nijhoff*, inedito.

⁴⁴ Agamben, *Stasis*, cit., p. 72.

La luce di Israele diventerà un fuoco, il suo santuario una fiamma; essa divorerà e consumerà rovi e pruni in un giorno; la magnificenza della sua selva e del suo giardino; esso consumerà anima e corpo e sarà come un malato che sta spegnendosi.

Qui c'è anche un cenno al lampione del primo sonetto (vv. 5-6):

Il lampione nel cortile della fabbrica
si spegne sorridendo come un morto nel suo letto.

Mentre il corpo risorto percepisce il nuovo mondo, il vecchio mondo perisce nelle fiamme. Il fuoco è la più grande combinazione possibile fra calore e luce, e il corpo risorto vive nella più forte combinazione delle forme spirituali di calore e luce: energia o desiderio, e ragione o visione. La parola “consumazione” è spesso adoperata con riferimento sia all’apocalissi che al matrimonio. I due sonetti IV e VIII sottolineano che la famiglia è l’origine della divisione e, insieme, il paradigma della riconciliazione. Nei pensieri del marito del quarto sonetto il fuoco non è il fuoco dell’amore, ma quello della distruzione. Per lui la distruzione è più che un cambiamento: è un rinnovamento. La profezia della migrazione riunirà la sua famiglia in un possibile futuro migliore. Il dolore della donna indica invece una crisi del matrimonio, tuttavia lei è determinata a rimanere fedele al vincolo matrimoniale. Un futuro altrove pare possibile.

L’ambivalenza nel sesto sonetto è di nuovo causata dal contrasto fra le citazioni da Isaia nella seconda quartina e il contesto della casa dell’inizio della poesia. Il movimento è dalla sporcizia della stanza maleodorante verso la fine del deserto in fiore. La gioia della pulizia è senz’altro sessuale – «Psicoanaliticamente la pulizia è sporcizia», secondo Bachelard:

Questa gioia non è spiegabile oggettivamente. È il simbolo di uno specifico potere affettivo. In questo modo si spiega la gioia di strofinare, di lustrare, di lisciare che altrimenti non troverebbe sufficiente spiegazione nelle cure meticolose di certe donne di casa [...] In ogni caso, è un lavoro evidentemente ritmico, un lavoro che *risponde* al ritmo del lavoratore, che gli porta belle e numerose risonanze: il braccio che strofina, i legni che battono, la voce che canta, tutto si congiunge

nella stessa armonia, nella stessa dinamica ritmica: tutto converge in un'unica speranza, verso un fine di cui conosce il *valore*⁴⁵.

Non è facile decidere se la seconda quartina sia un commento della voce poetante o un pensiero della domestica che pulisce casa:

Non pensate alle cose trascorse, voi stolti;
io faccio nuove tutte le cose, non condannerò
nessun uomo per il peccato di Giacobbe.
Io sono con voi, sono il primo e sono l'ultimo.

Il senso delle parole del cosiddetto Deutero-Isaia, che predicava nel tempo dell'esilio del popolo ebreo in Babilonia, si riferisce comunque al nuovo che supera il passato:

Non ricordate più le cose passate, non pensate più alle cose antiche!
Ecco, faccio una cosa nuova: proprio ora germoglia, non ve ne accorgete? Aprirò anche nel deserto una strada, immetterò fiumi nella steppa (Is 43:18-19).

La vita nuova verrà realizzata nella scrittura degli ultimi versi dei sonetti VI e VIII che cadono nel silenzio:

Il deserto sboccherà come una rosa (VI, 14)

Ella risponde: un nuovo canto nuziale (VIII, 14).

Lo scempio del mondo

Nella lettera in cui Huizinga ringrazia Nijhoff per il ciclo di sonetti, paragona le poesie con le novelle di Hawthorne e le incisioni di Holbein e Jan Luyken sottolineando il loro carattere nazionale:

Ze zijn zoo echt hollandsch in den zuiversten en hoogsten zin van dat

⁴⁵ Bachelard, *L'intuizione dell'Istante. La psicoanalisi del fuoco*, cit., p. 152.

dierbare woord. Je tilt het ‘doodgewone’ met de soberste middelen over in de glans van eeuwige waarheden⁴⁶.

Sono così tipicamente olandesi nel senso più alto e puro di quell’amata parola. Tu sollevi quella parola ‘banalissima’ con i mezzi più sobri alla brillantezza di verità eterne.

Racconta di esser stato stimolato a scrivere un seguito al libro e aggiunge che, se mai lo facesse, prenderebbe i sonetti come punto di partenza,

of beter: ze als voorspel laten spelen door een klein hemelsch koortje of orkestje, als dat te krijgen is.

o meglio, li userei come diapason per definire il tono, o meglio ancora, li farei cantare come preludio da un coro celestiale o da un’orchestrina, se disponibile.

Il libro che scrisse lo storico durante la Seconda guerra mondiale, mentre passava i suoi ultimi giorni in esilio come ostaggio dell’occupante tedesco, pubblicato in italiano nel 1948, *Geschonden wereld* (*Lo scempio del mondo*), non menziona più il coro celestiale. Rinnova la profezia del libro precedente criticando i falsi profeti che hanno trascinato nel fango i valori politici e religiosi⁴⁷. Vede nel ritorno alla morale cristiana, nella rivalutazione delle virtù cardinali e nel rifiorire dell’arte i principi di risanamento della civiltà, ma il tono generale è cupo. La fragilità della coscienza storica nelle culture occidentali si riconosce nella metafora del crepuscolo della civiltà.

Il trionfo finale del profeta, trionfo nella Bibbia raggiunto solo da Giona (anche se non ne fu affatto contento), sta nell’essere ascoltato e nel vedere così fallita la propria profezia. La sintesi di Nijhoff si esprime negli ultimi versi dei sonetti del ciclo: la luce lenta entra nella stanza,

⁴⁶ Kamphuis, *J. Huizinga, brieven aan Nijhoff*, cit., p. 216.

⁴⁷ Johan Huizinga, *Lo scempio del mondo. Ascesa e decadenza delle civiltà, cristianesimo, militarismo e democrazia*, trad. Ervino Pocar, Milano-Roma, Rizzoli, 1948, p. 127.

la giovane ragazza scopre la lingua e la profezia, l'anziano autista e la giovane famiglia si mettono in viaggio verso una terra promessa che richiama il passato. Il ragazzo scopre l'importanza dell'amore e si mette a scrivere, mentre il poeta contempla la vita nuova. Cambiando di nuovo l'ultimo verso di *Prima che faccia luce* nella frase della versione originale del sonetto *Impasse*, il poeta riconosce il suo trionfo come un fallimento.

Negli anni dopo la guerra, Nijhoff dedica il proprio tempo a ricreare i momenti salienti del mito cristiano a partire dalle recitazioni lasciategli dalla madre, soldatessa dell'Esercito della Salvezza convertita al cattolicesimo: la nascita nel mezzo dell'inverno, la morte, la resurrezione e la Pentecoste. La crisi era passata?

Finito di stampare nel mese di Giugno 2023
da Digital Team - Famo (PU)
per conto di Odoya srl