



Strindberg e magia

a cura di Maria Cristina Lombardi

© 2019 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Roma 2019

ISBN: 978-88-95868-42-4

Strindberg e magia

a cura di
Maria Cristina Lombardi



Indice

- 7 Maria Cristina Lombardi, *Introduzione*

STRINDBERG E LE PRATICHE MAGICHE

- 15 Maria Cristina Lombardi, *Oro, spettri e invisibilità: la 'lucida magia' di August Strindberg. Corrispondenze tra Svarta fanor e En blå bok I*
- 31 Angela Iuliano, «*Du fick mig i ditt namn*»: *mito, parola e gender in Svanevit*
- 47 Agneta Ney, *Föreställningar om magi i August Strindbergs historiska verk*

SCIENZA O MAGIA?

- 61 Massimo Ciaravolo, *Modelli di conoscenza e stadi della vita alla ricerca di una sintesi. Una lettura delle Sale Gotiche di Strindberg*
- 81 Davide Finco, *Scienza in fabula: tematiche ed elementi scientifici nei testi di Fabler (1885, 1891)*
- 97 Camilla Storskog, *Vetenskapsmannen i Strindbergs Inferno. Utkast till porträtt i helfigur*
- 109 Note biografiche

«Du fick mig i ditt namn»: mito, parola e *gender* in *Svanevit*

Angela Iuliano

Svanevit, scritta nel 1902, è stata definita da August Strindberg *dramastycke*, e dalla critica *sagospel* o *sagospel drama*, cioè la messa in scena di una fiaba. Per Strindberg era metafora della bellezza ideale e apoteosi dell'amore, un *morgongåva*, dono di nozze, per Harriet Bosse in occasione del loro fidanzamento:

Till Dramaten skrifver jag nu min Svanevit, idealstycket af ren skönhet, kärlekens apoteos med en dekoration. Svenska folkvisans aldra vackraste motiv – och rolen i morgongåfva åt min brud – naturligtvis!¹.

Questo articolo intende inserirsi nel più ampio dibattito sulla magia nel mondo nordico, mettendo in luce aspetti di questa fiaba d'amore in cui, attraverso una struttura narrativa semplice corredata da elementi magici, si intrecciano temi appartenenti alla tradizione popolare e alla letteratura nordica, e riferimenti mitici che portano a riflessioni più ampie di carattere magico-filosofico sul potere della parola. A queste segue una riflessione sulla figura femminile, discussa in termini sociali e simbolici.

L'opera

L'opera è divisa in tre atti² e narra della giovane figlia di un Duca, promessa sposa a un re. La giovane ragazza, di nome Svanevit,

¹ Lettera a Emil Grandinson del Dramaten del 23 marzo 1901, in August Strindberg, *Brev*, bd 14: 1901 – mars 1904, Bonniers, Stockholm 1974, p. 49; trad. it.: «Scrivo per il Dramaten la mia Svanevit, il pezzo ideale di pura bellezza, apoteosi dell'amore con una decorazione. Tutti i motivi più belli della ballata svedese – e il ruolo in dono a mia moglie, naturalmente!». Le traduzioni, dove non segnalato diversamente, sono dell'autrice.

² Originariamente concepita come opera in 5 atti. Cfr. Gunnar Ollén, *Kommen-*

viene istruita nei suoi futuri compiti da un giovane Principe. A far da guardia ai due giovani c'è l'arcigna matrigna insieme a tre serve. Il Duca, padre della ragazza, si raccomanda affinché lei non conosca e non pronunci il nome del Principe, altrimenti se ne innamorerà. Svanevit disobbedisce volontariamente al divieto e i due giovani si innamorano, trovandosi così combattuti tra le ragioni del cuore, e quelle di Stato. L'azione si svolge nelle stanze di un castello, vicino al mare. Dopo un momento di disaccordo, causato dalla discordia seminata dal Giardiniere verde, i due amanti si ritrovano e si promettono amore eterno, per poi addormentarsi insieme, pure se vestiti e con una spada tra loro a dividerli.

La matrigna li accusa di tradimento e di immoralità; il Principe pertanto fugge, aiutato dal Giardiniere verde, mentre Svanevit è condannata a morte. La giovane, tuttavia, riesce a richiamare al castello suo padre, grazie al suono di un corno che questi le ha lasciato. Il Duca decide di sottoporre la ragazza a una prova d'innocenza: fa portare tre gigli, uno rosso, uno bianco e uno blu, che rappresentano rispettivamente il Principe, Svanevit e il giovane Re, per interrogarli. La giovane serva Tova è chiamata a interpretare il comportamento dei fiori, in base al quale viene appurata l'innocenza della ragazza. Alla fine della *pièce* la matrigna viene perdonata e così liberata dal male che la attanaglia, e intanto viene portato al castello il corpo senza vita del Principe. Svanevit infine riporta in vita il suo amato, sussurrandogli all'orecchio per tre volte il suo nome.

Tradizione popolare e riferimenti letterari

Nella composizione dell'opera, Strindberg dichiara di essersi ispirato a Maurice Maeterlinck soprattutto nella scelta di trattare temi che tanto spazio hanno nella tradizione letteraria popolare, ricorrenti infatti in *folkvisor* e *folksagor*.

Länge hade jag tänkt skumma våra vackraste Riddarvisor [...] och i en bild ge dem åter på scenen. Så kom Maeterlinck i min väg, och under intrycket av hans underbara marionettspel [...], som icke äro ämnade för scenen, skrev jag mitt Svenska scenstycke: Svanevit. Av Maeterlinck kan man varken stjäla eller låna; man kan knappast bli hans lärjunge. Under intrycket alltså af Maeterlinck och lånande hans slagruta letade jag källor i Geijer och Afzelius

ter, in August Strindberg, *Kronbruden Svanevit* (1901), in Id., *Samlade Verk*, bd 45, Bonnier, Stockholm 1990, p. 249.

samt i Dybecks Runa. [...] Så lade jag alltsammans i separatorn, med Tärnor och Gröna Trädgårdsmästarn och Unga Kungen, och så slängdes grädden ut, och därför är den vorden min!³.

In questa lettera Strindberg dichiara di aver pienamente attinto dalla tradizione popolare e di essere debitore nei confronti di Geijer e Afzelius e della loro raccolta *Svenska Folkvisor*⁴, così come del *Runa. Antiquarisk tidskrift* di Richard Dybeck⁵, ma allo stesso tempo rivendica l'originalità dell'opera.

Il nome della protagonista è il primo elemento appartenente a una tradizione preesistente. Il nome Svanevit, infatti, compare in diverse opere della tradizione letteraria svedese. Gunnar Ollén suggerisce una serie di esempi che potrebbero dare indicazioni sull'origine del nome della protagonista⁶, e indica tra questi la ballata *Sven Svanvit*⁷, o la fiaba *Jungfru Svanhwita och Jungfru Råfrumpa*⁸, o anche il personaggio della principessa Svanevit nella *Lycksalighetens ö (L'Isola della Beatitudine)* di Atterbom⁹. Ollén, inoltre, mette in evidenza motivi e temi che Strindberg può aver mutuato dalle ballate popolari: ad esempio, da *Liten Karin*¹⁰ è tratto il motivo della botte irta di chiodi, punizione che viene prospettata alla protagonista, quando viene sorpresa dalla matrigna mentre dorme accanto al Principe: «Skåden! Prinsen, den unge konungens vasall, har skämt sin herres brud! Våren vittnen till den skändliga gärnin-

³ August Strindberg, *Teater och Intima teatern*, in Id., *Samlade Verk*, bd 64, utg. av John Landquist, Bonniers, Stockholm 1999, p. 243; trad. it.: «A lungo avevo pensato di scremare le nostre più belle ballate cavalleresche [...] e restituirle in immagine sulla scena. Allora è giunto Maeterlinck sulla mia strada, e impressionato dai suoi meravigliosi spettacoli di marionette [...], che non sono pensati per la scena, ho scritto la mia rappresentazione svedese: Svanevit. Da Maeterlinck non si può né rubare né prendere in prestito; si può forse essere suoi allievi. Influenzato da Maeterlinck e prendendo in prestito la sua radioestesia, ho cercato le fonti in Gejer e Afzelius così come nei *Runa* di Dybeck [...]. Poi ho messo tutto nella scrematrice, con Serve e il Giardiniere verde e il Giovane Re, e così si è venuta fuori la panna, che pertanto è mia!».

⁴ Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, 1-2-3 delar, P.A. Norstedt & Söner (Zacharias Hæggström), Stockholm 1816.

⁵ Richard Dybeck, *Runa. Antiquarisk tidskrift*, Babbes förlag, Stockholm 1845.

⁶ Gunnar Ollén, *Kommenter*, cit., p. 251.

⁷ Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 2, cit., pp. 138 ss.

⁸ Gunnar Olof Hyltén-Cavallius – George Stephens, *Svenska folk-sagor och äfventyr efter muntlig öfverlemnning*, A. Bohlin, Stockholm 1844, pp. 123 ss.

⁹ Per Daniel Amadeus Atterbom, *Lycksalighetens ö. Sagospel i fem äfventyr*, Upsala Palmblad, Uppsala 1824.

¹⁰ Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit., pp. 11-15.

gen! Må drottsvikaren föras i länkar och järn till sin herre, och må frilian sättas i spiketunnan»¹¹.

Alcuni versi della ballata *Den underbara harpan*¹² («Jag dricker mitt bröllop i floden») sono parafrasati dal Principe che preannuncia la propria morte in acqua e dice «jag dricker mitt bröllop i böljan» (brinderò alle mie nozze tra le onde)¹³. A queste parole Svanevit risponde «då sörjer jag dig ur grav» (allora piangerò la tua morte dalla tomba)¹⁴ riprendendo i versi della ballata *Sorgens magt*¹⁵.

Il Principe viene trattenuto al castello dalla matrigna che lo costringe a trascorrere la notte da prigioniero in una torre blu¹⁶, elemento questo a sua volta ripreso da *Hertig Fröjdenborg och Fröken Adelin*¹⁷. La protagonista è sottoposta a una prova d'innocenza¹⁸ che è ispirata alle vicende narrate in *Herr Tideman och lilla Rosa*¹⁹. Infine, nelle ultime battute²⁰, il corpo senza vita del Principe viene recuperato dalle acque da un pescatore, come in *Konungabarnen*²¹.

Alcuni temi e *topoi* letterari vanno oltre le ballate popolari svedesi e fanno riferimento a poemi cavallereschi della tradizione nordeuropea. Il tema dell'amore impossibile tra due giovani amanti è un *topos* che non ricorre solo nella tradizione popolare, come nella ballata di *Axel Thordson och skön Valborg*²², ma ha antecedenti illustri nella storia di *Flores och Blanzeflor* o di *Tristano*

¹¹ August Strindberg, *Svanevit*, in *Samlade Skrifter av August Strindberg, trettiosjätte delen, Kronbruden, Svanevit, Ett Drömspel*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1920, p. 184; trad. it. «Ecco! Il Principe, il vassallo del giovane Re, ha disonorato la sposa del suo signore! Siate testimoni dell'azione vergognosa. Che il traditore sia condotto in catene dal suo signore, e la concubina sia messa in una botte chiodata».

¹² Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit., pp. 81-91.

¹³ August Strindberg, *Svanevit*, cit., p. 195.

¹⁴ *Ivi*, p. 196.

¹⁵ Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit., pp. 29 ss.

¹⁶ August Strindberg, *Svanevit*, cit., p. 158.

¹⁷ Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit., pp. 95-102.

¹⁸ August Strindberg, *Svanevit*, cit., pp. 202-206.

¹⁹ Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit., pp. 112-115.

²⁰ August Strindberg, *Svanevit*, cit., pp. 208 s.

²¹ Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit., pp. 81-110. Cfr. Gunnar Ollén, *Kommentar*, cit., pp. 251 s. Le ballate sono rispettivamente le n. 3, 6, 16, 18, 19 e 20 in Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit.

²² Erik Gustaf Geijer – Arvid August Afzelius, *Svenska, Folk-visor från forntiden*, del 1, cit., pp. 148-178.

e Isotta²³. In quest'ultimo è presente il tema della spada nel letto a separare i due amanti: la spada sguainata posta tra i due ragazzi è nella tradizione letteraria la prova che nulla di compromettente è accaduto, così che la virtù della fanciulla è preservata e il giuramento di fedeltà fatto dal sottoposto al suo superiore è mantenuto. Nella versione del *Tristan* di Goffredo di Strasburgo, così come in quella antecedente di Béroul²⁴, Tristano pone una spada sfoderata tra lui e Isotta, cosicché quando il Re Marco li trova addormentati lo interpreta come segno della fedeltà di sua moglie e della lealtà di suo nipote. Questo *topos* ricorre anche nelle tradizioni letterarie norrena e tedesca: oltre che nel già menzionato *Tristano* di Goffredo di Strasburgo, compare anche nel *Carme breve di Sigurdr*²⁵ nell'Edda poetica e nella *Völsunga saga*²⁶, e troverà spazio nelle opere ispirate al medesimo soggetto, come l'*Anello del Nibelungo* di Wagner o il dramma di Ibsen *I vichinghi a Helgeland* (1857)²⁷.

La minuziosa ricerca di Ollén non menziona altre fonti della tradizione norrena, seppure alcuni elementi del dramma strindberghiano, quali il nome Svanevit e la presenza simbolica e ricorrente del cigno, sembrano indicare una corrispondenza in certe opere.

Un personaggio di nome Svanevit compare infatti nella *Hrómundar saga Gripssonar*, la cui versione originale è andata perduta e la cui storia è tramandata nelle *rímur* di *Hrómundr Gripsson* (probabilmente composte nel XIV secolo)²⁸, in quest'opera Svanevit è la sorella del re danese Olaf e futura moglie del protagonista Hrómundr.

Un'altra Svanevit è menzionata nella *Eireks Saga Viðförla*, e di lei parla anche Viktor Rydberg in *Undersökningar i germanisk mytologi* nella sezione sui miti dell'oltretomba, testo ben noto a

²³ Cfr. *Flores och Blanzeflor. En kärlek-dikt från Medeltidean*, utg. av Gustav Edvard Klemming, Norstedt, Stockholm 1844; *Tristan und Isolde von Gottfried von Strassburg*, hrsg. v. Wilhelm Hertz, Cotta, Stuttgart 1894.

²⁴ Cfr. *Le roman de Tristan par Béroul et un anonyme poème du XII siècle*, publ. par Ernest Muret, Librairie de Firmin Didot et Cie, Paris 1903, p. 57.

²⁵ Cfr. *Sæmundar Edda hins fróða: den ældre Edda*, udg. av Sven Grundtvig, Gyldendal, København 1868, p. 127.

²⁶ *Fornaldar sögur Nordrlanda eptir gömlum handritum*, bd 1, udg. av Carl Christian Rafn, Kaupmannahöfn 1829, p. 187.

²⁷ Cfr. Richard Wagner, *Götterdämmerung. Dritter Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen*, Schott, Mainz 1876, p. 37; Henrik Ibsen, *Hærmændene på Helgeland: Skuespil i fire Handlinger af Henrik Ibsen*, Gyldendalske Boghandels Vorlag (F. Hegel & Søn), København 1885, p. 44. In queste due rappresentazioni, però, la spada posta nel letto assume una simbologia totalmente differente, posta tra gli amanti al risveglio diventa testimonianza di un atto sessuale consumato.

²⁸ Judith Jesch, *Hrómundar saga Gripssonar*, in *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*, ed. by Phillip Pulsiano et al., Routledge, New York-London 1993, p. 305.

Strindberg. In questo caso il personaggio di Svanevit è una donna cigno, sorella della madre del protagonista Erik, viaggiatore alla ricerca del ‘campo dei non morti’, Údáins-akr²⁹. La Svanevit della saga condivide con la protagonista della *pièce* strindberghiana non solo il nome proprio, ma anche un legame con la figura della donna cigno, la cosiddetta *svanmö*.

Per le medesime ragioni, cioè sia per il nome Svanevit sia per il motivo della donna cigno, si può riscontrare un ulteriore legame tra la *pièce* di Strindberg e il carme eddico *Völundarkviða*. Nella prima parte di questo carme eroico, che per molti aspetti ha le caratteristiche di racconto mitico/popolare, è presente un personaggio di nome Hlaðguðr svanhvít, sorella della valchiria Hervör alvitr, moglie del protagonista Völundr: le donne che compaiono in questo carme sono valchirie e possono assumere fattezze di cigno, peculiarità conferita loro da Odino, purché non rivelino agli umani le loro vere fattezze. In tal caso diventerebbero comuni mortali³⁰.

Snemma of morgin fundu þeir á vatnsströndu konur þriár, oc spunno lín; þar váru hjá þeim álptarhamir þeirra. Þat váru valkyriur. Þar váru tvær dætr Hlöðvés konungs, Hlaðguðr svanhvít oc Hervör álmvitr; in þriðja var Ölrún, Kjárs dóttir af Vallandi. Þeir höfðu þær heim til skála með sér³¹.

Il tema della donna cigno occupa un ruolo di rilievo nella *pièce* di Strindberg: nella prima scena del secondo atto, sono due infatti le donne cigno a comparire in scena, descritte come due donne vestite con bianchi manti di cigno. Esse sono le defunte madri dei due giovani protagonisti, e compaiono mentre i ragazzi dormono. Le due donne vegliano sui loro figli, si occupano di loro, la madre di Svanevit le lava i piedi, le dà vesti pulite e bianche e usa per la figlia quelle accortezze che invece la matrigna le nega. La madre

²⁹ Viktor Rydberg, *Undersökningar i germanisk mytologi*, del 1, Bonnier, Stockholm 1886, p. 237.

³⁰ Del mito di Völundr/Wieland e delle donne cigno si era occupato anche Wagner, che aveva scritto un libretto per l'opera di Parigi, mai messo in musica, ma edito come saggio nel 1849, in cui la donna cigno ha però nome di Svanhildr. Cfr. Richard Wagner, *Wieland der Schmied als Drama entworfen*, Insel, Leipzig 1914.

³¹ *Sæmundar Edda hins fróða: den ældre Edda*, udg. af Sven H. Grundtvig, Gyldendal, København 1868, p. 73; trad. it. di Piergiuseppe Scardigli, *Il canzoniere eddico*, a cura di Piergiuseppe Scardigli – Marcello Meli, Garzanti, Milano 2004 (1982), p. 129: «Di buon mattino incontrarono sulla riva del mare tre donne; e filavano lino. Accanto c'erano le loro vesti di cingo: erano valchirie. Due erano figlie di re Hlodhver (Clodoveo): Hladhgudhr, candida come cigno (Svanhvít) e Hervor, la misteriosa (Alvitr); la terza era Olrún, figlia del Kjarr di Valland».



del Principe lo libera dalla prigionia dalla torre blu. Entrambe benedicono e favoriscono la loro unione, con le parole «förenom de övergivna hjärtan att de må hugsvala varandra!» («uniamo i cuori abbandonati così che possano confortarsi a vicenda!»)³².

Le due donne scompaiono prima dell'alba, prima del risveglio degli altri personaggi.

Il cigno: la simbologia nel mito

La presenza delle donne cigno costituisce un momento fiabesco molto suggestivo che, nell'opera strindberghiana, si carica di significati spirituali e simbolici. La figura del cigno ricorre in diverse mitologie; in area nordica questo animale è connesso alla sfera spirituale, all'anima e all'aldilà. Nella cosmologia norrena, sotto l'albero cosmico Yggdrasil due cigni vivono presso la Urðarbrunnr, la fonte del destino, che rende bianco tutto ciò che viene a contatto con le sue acque, accanto alla dimora delle Norne, le tre donne che stabiliscono il destino di ogni individuo;

Sú dogg er þaðan af fellr á jörðina, þat kalla menn hunangfall, ok þar af fódask blýflugur. Fuglar tveir fódask í Urðarbrunni, þeir heita svanir, ok af þeim fuglum hefir komit þat fugla kyn er svá heitir³³.

Nel contesto nordico inoltre, l'aura spirituale connessa al cigno non è testimoniata soltanto da fonti mitologiche ma anche da resti archeologici. Le prime rappresentazioni di cigni, sotto forma di incisioni nell'ambra, risalgono al mesolitico, a prima del 4500 a.C., e sono emerse da scavi effettuati nella Scandinavia meridionale. Nella fastosa sepoltura di Vedbæk, nel sito archeologico di Henriksholm-Bøgebakken, sono stati riesumati i resti di una giovane donna insieme a quelli di un neonato che sembrava essere stato adagiato sull'ala di un cigno. È probabile che ali e becchi di uccello fossero associati ai morti per motivi rituali e che ai volatili venisse attribuita una funzione psicopompica³⁴.

³² August Strindberg, *Svanevit*, cit., p. 162.

³³ *Gylfaginning in Edda Snorra Sturlusonar*, útg. Þorleifr Jónsson, Jónsson Gyldendals Bókverzlun, Kaupmannahöfn 1875, p. 27; Snorri Sturluson, *Edda*, Vidarforl, Oslo 2008 (1900); cura e trad. it. di Giorgio Dolfini, *Edda*, Adelphi, Milano 2014 (1975), p. 54: «Questa rugiada che di là cade sulla terra gli uomini la chiamano 'melata' e di essa si nutrono le api. In Urdhar brunnr vivono due uccelli che son detti cigni, e da essi deriva quel genere di volatili che hanno questo nome».

³⁴ Judith M. Grünberg, *Animals in Mesolithic Burials in Europe*, in «Anthro-



Una connotazione fortemente spirituale associata al cigno si ritrova anche nell'opera strindberghiana, in cui viene in un certo senso rivisitata la sua funzione di psicopompo: il cigno, così come appare nei miti e come si evince dalle scoperte archeologiche, è visto come guida per le anime dei defunti; nella *pièce* è il cigno stesso manifestazione delle anime dei defunti e assume la funzione di guida per i viventi, nel loro percorso terreno.

Ci sono inoltre anche altre tradizioni mitologiche, note a Strindberg, nelle quali il cigno è un animale totemico, legato alla sfera spirituale e al mondo dell'oltretomba. Nel poema finnico del *Kalevala*, per esempio, c'è un cigno che veglia sul Tuonela, il fiume che separa l'oltretomba dal regno dei vivi, nonché luogo del giudizio finale³⁵. Nelle mitologie hindu e buddista è presente la figura della donna cigno: è infatti detto *apsaras* uno spirito femminile delle nubi e delle acque che può assumere qualunque forma umana, animale o vegetale, e che spesso appare con le sembianze di un cigno. Simili alle donne-cigno e alle valchirie della tradizione scandinava, le *apsaras* nuotano sotto forma di cigno nel lago del paradiso, dove accolgono tra le loro braccia le anime degli eroi deceduti in battaglia dei quali divengono le consorti. Sulla terra compaiono in forma di splendide fanciulle, spoglie delle loro vesti di cigno, mentre nuotano nelle acque. Durante la loro permanenza sposano uomini mortali, ma l'unione non può durare a lungo perché sono destinate a riprendere il volo³⁶.

La magia e la parola

La comparsa in scena delle donne dalle fattezze di cigno è un momento di grande intensità lirica nell'opera strindberghiana, nonché di magia. Eventi che possono essere definiti magici, o quanto meno

pozoologica», 48, 2 (2013), pp. 231-253, cfr. in part. p. 243.

³⁵ Elias Lönnroth, *Kalevala*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapainossa, Helsingissä 1849, en. trans. and ed. by Francis Peabody Magoun, *Kalevala or Poems of the Kaleva District*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1963, p. 111. Nel *Kalevala* si legge anche che le penne di un cigno sono state utilizzate nella creazione del *sampo*, un artefatto magico in grado di donare prosperità e fortuna a chi lo possiede. Cfr. *ivi*, p. 67.

³⁶ John Dowson, *Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography*, History-DK Print World, New Delhi 2000, pp. 20 ss. Nella letteratura vedica sono dette *paramahansa* (cigno supremo) le persone dotate di grandi capacità spirituali, in grado di viaggiare attraverso vari mondi spirituali. Il cigno è l'animale della dea indù del sapere e delle arti, Sarasvati, e rappresenta la capacità di discernimento tra bene e male. Cfr. *ivi*, pp. 294 s.

soprannaturali sono disseminati nella *pièce*, nella quale la magia si manifesta essenzialmente in tre modi principali: attraverso eventi straordinari, attraverso la veggenza e attraverso l'incantesimo.

Relativa al primo caso è la manifestazione della magia attraverso gli oggetti di scena. La magia è parte integrante della scenografia e, così come è descritta nelle didascalie, permea la scena nella sua interezza: il microcosmo posto sul palco si muove in armonia, gli oggetti hanno vita, gli animali partecipano all'azione scenica. Le tende si muovono da sole, il pavone si agita quando i due giovani si dichiarano il loro amore, le rose sul tavolo avvizziscono alla presenza della matrigna. All'ingresso delle donne cigno, senza che nessuno intervenga, i cancelli si aprono e chiudono da soli, un'arpa suona, le lampade si spengono, le porte si chiudono.

La magia non è però solo un elemento scenico decorativo, ma parte delle vicende narrate: le sorti finali di Svanevit sono affidate a un responso 'magico', un episodio di veggenza. La ragazza è accusata di aver dormito col Principe, e questi d'altro canto, colpevole di aver tradito i suoi giuramenti, fugge in mare e viene travolto e poi ucciso da una tempesta. Il Duca, richiamato al castello dal suono del corno, tuttavia, chiede a una giovane e innocente serva di interpretare la testimonianza resa da tre gigli collocati sulla scena, unici depositari della verità. In questo passaggio, che rappresenta una sorta di prova da superare prima di giungere al lieto fine, l'elemento magico è caricato di una visibile simbologia, perché i gigli e la giovane serva incarnano l'innocenza e la purezza e pertanto possono essere il mezzo per conoscere la verità.

La magia in quest'opera è presente anche come incanto o incantesimo: è un incantesimo quello legato al nome del Principe che fa innamorare del giovane chi dovesse pronunciarlo.

SVANEVIT: Vad heter prinsen?

HERTIGEN: Ja, mitt barn, det må du icke spörja varken honom eller någon annan; ty det är spått: den som kan nämna hans namn, måste älska honom!³⁷.

Fin da principio la giovane Svanevit sa di non dover pronunciare il nome del Principe: le è stato proibito, altrimenti si innamorerà di lui e non potrà assolvere al dovere a cui è destinata, e cioè sposare il figlio del Re. Il Principe le tiene nascosto il suo nome, ma la ragazza

³⁷ August Strindberg, *Svanevit*, cit., p. 129; trad. it.: «SVANEVIT: Come si chiama il principe? / DUCA: Figlia mia, questo non devi chiederlo, né a lui né a nessun altro; perché questa è la profezia: chi pronuncia il suo nome, dovrà amarlo!».

riesce a scoprirlo con uno stratagemma: facendogli leggere un elenco di nomi, capisce quale sia quello del principe dall'espressione del suo volto. Svanevit decide di pronunciare il nome proibito, dopodiché i due giovani sono inevitabilmente innamorati. In questo passaggio l'elemento magico è legato al potere contenuto nel nome proprio e al potere della parola.

L'identità tra nome e referente, quindi, assume una connotazione magica, e la parola è qui strumento magico, in grado di evocare e determinare. La conoscenza del nome proprio del Principe permette di agire sull'entità cui il nome è riferito, determina l'innamoramento tra i due ragazzi e, nel finale, quando il nome viene ripetuto per tre volte da Svanevit, determina il risveglio dalla morte del Principe stesso. Viene stabilita così una corrispondenza non solo tra nome e persona, ma anche tra dire e fare in quella che, nella teoria degli atti linguistici di Austin, sarebbe una modalità perlocutoria³⁸: le battute di Svanevit hanno funzione performativa, sono una sorta di incantesimo, dotato di una ritualità (la triplice ripetizione del nome) in cui espressione e azione coincidono. Il potere attribuito al nome proprio sta nel rapporto deittico con l'entità definita, che ne determina una corrispondenza ontologica. Non è d'altra parte una novità che il nome proprio occupi un ruolo centrale nelle pratiche rituali, come per esempio nelle formule matrimoniali o nelle procedure legali. Il nome proprio ha un ruolo centrale anche nelle formule rituali degli incantesimi, come si evince anche dalle attestazioni nella tradizione germanica, di area sia tedesca sia anglosassone³⁹.

Per quanto riguarda il valore del nome, inoltre, e non solo il suo utilizzo performativo, il testo strinberghiano sembra anticipare quanto sarebbe stato elaborato dalla filosofia del linguaggio solo negli anni Settanta del Novecento, in merito alla natura del nome proprio in quanto designatore rigido. È interessante infatti confrontare il testo con quanto è stato scritto da Saul Kripke, filosofo di scuola analitica, sulla natura necessaria e vincolante del nome proprio,

³⁸ Cfr. William G. Lycan, *Philosophy of Language. A Contemporary Introduction*, Routledge, New York-London 2008, pp. 148 ss.

³⁹ Negli incantesimi la parola diventa azione e il nome proprio diventa l'entità a cui è riferito: infatti è sempre chiaramente pronunciata l'entità demonica evocata, sia essa maligna (e in tal caso vengono pronunciati tutti i nomi con cui tale entità è nota in modo da esorcizzare ogni forma sotto la quale esso avrebbe potuto presentarsi), sia essa divina (santi o reliquie di santi negli incantesimi di guarigione). Nel caso in cui un incantesimo sia destinato a una persona, il nome di questa rientra necessariamente nella formulazione. Cfr. Eleonora Cianci, *Incantesimi e benedizioni nella letteratura tedesca medievale (IX-XIII sec.)*, Kümmerle Verlag, Göppingen 2004, p. 46.

che si riferisce alla medesima entità in tutti i mondi possibili⁴⁰. Secondo Kripke il nome proprio non è portatore di una descrizione definita, a differenza di quanto avevano affermato Russel e Frege prima di lui, perché tale descrizione deriva solo da una conoscenza a posteriori. Al contrario, il nome proprio si riferisce all'entità designata in modo diretto⁴¹. Nell'opera strindberghiana il processo di nominazione acquista funzioni e proprietà non diverse da quelle che avrebbe ipotizzato Kripke. Il nome proprio, infatti, seppure non trasparente, cioè immediatamente riconducibile a un significante, è un designatore rigido, dotato di un potere deittico immediato e non ulteriormente analizzabile. Il nome designa necessariamente (vale a dire, soltanto per forza di cose) il Principe della *pièce* ed è, di fatto, la persona stessa.

Il *gender*

L'atto di Svanevit di pronunciare il nome del Principe non è interessante soltanto per la sua funzione performativa. L'azione di Svanevit, infatti, rimanda a una riflessione in termini di *gender*. In

⁴⁰ Secondo Kripke, un parlante può usare un nome proprio per riferirsi a un oggetto in virtù dell'esistenza di una catena causale che collega il parlante al referente del nome. Inizialmente, un oggetto viene battezzato. Anche se l'autore del battesimo usa una descrizione per identificare l'oggetto, la descrizione fissa solo il riferimento del nome e non entra a far parte del suo significato. Dopo il battesimo gli altri parlanti iniziano a usare il nome con l'intenzione di riferirsi allo stesso oggetto a cui si riferisce colui da cui l'hanno sentito. E così il nome si diffonde. Cfr. Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1980, trad. it di Marco Santambrogio, *Nome e necessità*, Bollati Boringhieri, Torino 1999 (1982); per ulteriori approfondimenti vedere anche Alan Berger, *Saul Kripke*, Cambridge University Press, Cambridge (MA) 2011.

⁴¹ Cfr. John R. Searle, *Proper Names*, in «Mind», New Series, 67, 266 (April 1958), pp. 166-173, qui p. 167. Secondo Russell i nomi propri sono abbreviazioni, e pertanto sinonimi, di descrizioni definite, tali descrizioni conferiscono senso al nome (Russell riporta l'esempio secondo cui quando usiamo la parola 'Socrate', in realtà stiamo usando un sinonimo di descrizioni quali 'il maestro di Platone', o 'il filosofo che bevve la cicuta', ecc.). Secondo Frege, i nomi propri hanno un senso e una denotazione, il primo dato dalle descrizioni che definiscono il nome, la seconda è data dall'individuo che soddisfa la descrizione. Le teorie di Russell e Frege sono parte di una più ampia teoria delle descrizioni definite, secondo cui un nome proprio può essere usato per parlare di un individuo in virtù del fatto che esiste un unico individuo che soddisfa la descrizione che il nome abbrevia. Saul Kripke, invece, sostiene che le descrizioni possibili che possono sostituire un nome sono molteplici e diverse e possono variare a seconda dei parlanti; il nome proprio, pertanto, non è un fascio di descrizioni ma può essere solo l'entità che designa.

particolare, la *pièce* strindberghiana offre interessanti spunti relativi ai ruoli di genere; il tema d'amore, il potere magico della parola o la funzione performativa dell'atto linguistico mettono in scena non soltanto un'apoteosi del sentimento amoroso, così definita dallo stesso Strindberg, ma una riflessione attenta sul ruolo della donna nella società.

Svanevit è una giovane donna che decide di autodeterminarsi. «Du fick mig i ditt namn»⁴² («Mi hai avuto attraverso il tuo nome») è ciò che dice la ragazza al Principe dopo aver pronunciato il suo nome, stabilendo un cambiamento nello stato del loro rapporto. Questa formula perlocutoria, che stabilisce un cambiamento di fatto nella relazione tra Svanevit e il Principe, è un'affermazione definitiva, che rivela la volontà decisionale della giovane protagonista, di cui il Principe può solo prendere atto. Svanevit sceglie di conoscere il nome del Principe, anche se con uno stratagemma, e sceglie di pronunciarlo, pur sapendo che cosa ne conseguirà: l'amore tra i due giovani, infatti, non è contemplato nel contesto sociale della narrazione. Svanevit deve sposare qualcun altro per ragioni di Stato. Ma la ragazza decide di sovvertire l'ordine prestabilito: rifiuta implicitamente il matrimonio col figlio del Re e sancisce esplicitamente l'inizio di un nuovo tipo di relazione, con le parole «därför tar jag dig» («pertanto io ti prendo») e «du fick mig»⁴³ («tu mi hai avuto»), che riprendono in qualche modo le formule matrimoniali. Così facendo, la ragazza si sottrae a un percorso prestabilito e al ruolo che le è stato assegnato e, soprattutto, diventa lei stessa fautrice della norma, dal momento che pronuncia formule giuridicamente vincolanti (o almeno, che ricordano formule giuridicamente vincolanti).

Senza dubbio questa *pièce* è una fiaba d'amore, ma l'intreccio propone una fiaba differente dai canoni, dal momento che le azioni sono determinate da una donna che decide per sé, per il Principe, per la sua famiglia, per la sua gente. Come nei drammi di Strindberg, anche in quest'opera c'è una protagonista femminile fortemente volitiva, che talora prevale sul personaggio maschile, costretto a sua volta a subirne la volontà e le azioni. Strindberg mette in scena un ennesimo confronto tra i sessi, stavolta però senza i toni misogini e aspri e senza quegli scontri e conflitti che caratterizzano particolarmente la sua produzione 'naturalista'.

Qui il confronto è immerso in un idillio sentimentale, dove tuttavia prevale una volontà su tutte.

⁴² August Strindberg, *Svanevit*, cit., p. 156.

⁴³ *Ibidem*.

La giovane Svanevit rappresenta un'anomalia sociale, tant'è che è amata e vezzeggiata da tutti finché è una dolce bambina obbediente, ma rischia di perdere ogni approvazione esterna quando assume su di sé la responsabilità della scelta. All'interno della *pièce*, l'autodeterminazione femminile è condivisibile sul piano sentimentale (perché porta al trionfo dell'amore) ma è inaccettabile su quello sociale, tant'è che alla fine dell'opera Svanevit è chiamata a rispondere delle sue colpe in una sorta di processo pubblico.

Il delitto commesso dalla ragazza, infatti, non è un affare privato, perché riguarda il regno verso cui Svanevit ha delle responsabilità. Al processo, pertanto, partecipano tutti, dalla matrigna, alle serve, al giardiniere, al balivo, al castellano, al secondino. Svanevit, come è già stato detto, viene scagionata per non aver commesso il fatto, grazie alla testimonianza data da tre gigli e interpretata da una giovane serva, e così la fiaba può avere il lieto fine che si addice al genere.

L'importanza che Strindberg dà alla sua protagonista in quanto donna è notevole, inoltre, per almeno altri due aspetti, uno di tipo formale e simbolico, legato al genere letterario della fiaba, e uno addirittura di natura mitica che rimanda alla funzione magica della parola.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è innegabile che la *pièce* di Strindberg si presenti, almeno formalmente, come una fiaba tradizionale, nel senso che dalla tradizione attinge più temi e come da tradizione procede secondo le funzioni specifiche del genere, in senso proppiano⁴⁴: all'inizio della messa in scena c'è l'allontanamento del padre di Svanevit; alla protagonista viene imposto un divieto, cui segue l'infrazione del divieto stesso; le donne cigno fungono da aiutanti magiche; alla fine, la protagonista supera la prova del processo e ottiene la ricompensa, l'amore del suo amato.

Attraverso una retorica classica e temi letterari consolidati, Strindberg mette in scena una fiaba innovativa per il ruolo che assumono i suoi personaggi, soprattutto la protagonista femminile. Nessun personaggio è solo come appare, la matrigna è rappresentata come una strega ma in fondo è un'infelice che rimpiange il suo antico amore; il Giardiniere verde in realtà è verde solo da un lato, dall'altro è blu, in una sorta di metafora della complessità dell'essere umano, che non è mai in un solo modo; la serva falsa può dimostrarsi fedele; chi è cattivo può comunque agire per il bene.

⁴⁴ Vladimir Propp, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928, en. trans. by Lawrence Scott, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin (TX) et al. 2009 (1968), pp. 25 ss. (per la trad. it. si rimanda all'ed. Einaudi, Torino 1966, *Morfologia della fiaba*).

Nelle fiabe, i personaggi femminili sono tradizionalmente caratterizzati da precisi stereotipi: da un lato si trovano fanciulle innocenti e dall'altro matrigne cattive; le prime vengono salvate dal Principe e lo sposano, le seconde vengono in qualche modo punite e/o allontanate. Alcune disobbediscono (come in *Cappuccetto rosso*, *Marienkind*, *Barbablù*), altre sono intraprendenti e risolutive (Grethel, Rapunzel). Svanevit è la fanciulla innocente, vessata da una matrigna cattiva, nonché violatrice di un divieto. Si sa inoltre che Svanevit è destinata a un'ulteriore infelicità, perché promessa in sposa a un re crudele. La ragazza deve essere salvata, ma proprio la sua salvezza è l'elemento innovativo della fiaba di Strindberg: l'autore, infatti, rimarca il ruolo della volontà di Svanevit, che sceglie da sé e per sé una 'salvezza' differente.

Il mezzo che usa Svanevit per salvarsi è la parola, il cui potere evocativo e forza creatrice sono declinati al femminile. Questo elemento ci porta al secondo aspetto, quello mitico, della caratterizzazione del ruolo di genere della protagonista, a cui si faceva prima riferimento. La fiaba di Strindberg, infatti, affida alla parola una funzione creatrice, collocandosi così in una tradizione narrativa che si rifà a una lunga serie di miti cosmogonici in cui la parola ha un ruolo centrale. Conoscere le parole, denominare le cose vuol dire anche esercitare un potere su di esse, possederle, in virtù di quell'identità stabilita tra referente e segno linguistico di cui si è detto in precedenza. È il caso del Genesi, ad esempio, in cui la creazione delle cose avviene mediante un'enunciazione, proprio nel momento in cui Dio dà vita alle cose dando loro un nome; oppure dei Veda, nei quali la parola, *Vāc*, è la prima manifestazione dell'Assoluto/Brahma, esistente fin dal principio, e in essa Dio e uomo si incontrano⁴⁵. Anche nella tradizione nordica, come si legge nella *Voluspá*, è l'atto della nominazione delle cose a porre un ordine al caos del mondo.

Þá gengu regin öll á rökstóla,
ginnheilug goð, ok um þat gættusk:
Nótt ok niðjum nöfn um gáfu,
morgin hétu ok miðjan dag,
undorn ok aptan, árum at telja⁴⁶.

⁴⁵ George M. Williams, *Handbook of Hindu Mythology*, ABC-Clio Interactive, Santa Barbara (CA) et al. 2003, pp. 288 s.

⁴⁶ *Sæmundar Edda hins fróða: den ældre Edda*, cit., p. 2; trad. it. cit., p. 6: «Andarono allora gli dèi tutti alle sedie del giudizio, / divinità santissime, e su questo deliberarono: / alla notte e alle fasi lunari nome imposero; / al mattino dettero un nome e al mezzogiorno, / al pomeriggio e sera per contare gli anni».

In questa *pièce*, però, è Svanevit che, attraverso la parola, genera l'amore e restituisce la vita, ben conscia che potrebbe fare diversamente, privando il Principe della vita qualora scegliesse di non pronunciare il nome, restando in silenzio. È quindi notevole che, pur rifacendosi a numerose narrazioni di epoche e luoghi diversi e lontanissimi, Strindberg scelga di affidare a un personaggio femminile un potere e una prerogativa che sono tradizionalmente maschili.

Conclusioni

Pur restando una fiaba delicata e sognante, nella quale l'amore puro e assoluto occupa un ruolo centrale, Svanevit attinge consapevolmente alla tradizione letteraria popolare e al mito, in una rielaborazione che va oltre il gioco letterario e l'esigenza scenica: il mito, la fiaba e la magia, infatti, si fanno portatori di riflessioni e spunti più ampi, sia sul piano dell'intervento di natura sociale e politica, relativo al ruolo delle donne nella società dell'epoca, sia sul piano filosofico e simbolico. In questa *pièce* si celebra la forza magica della parola e il potere della donna di decidere se dare o meno la vita. In questo modo, Strindberg sottrae la parola al campo esclusivo della comunicazione, rivestendola di una precisa funzione mitico-filosofica, e sottrae le donne ai ruoli nei quali la società dell'epoca le confinava, insistendo sulla volontà, oltre che sulla capacità, femminile di compiere scelte e concedere o negare la salvezza.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2019
presso O.Gra.Ro. Srl
Vicolo dei Tabacchi, 1 – 00153 Roma