

Edizione agosto 2026

MIKOS TARSIS

RIBELLE SOTTO TUTELA

BIOGRAFIA DI ANDERSEN

Avevo un talento tutto mio per indugiare sui lati oscuri della vita
ricercare le amarezze e assaporarle,
sapevo tormentarmi in un modo del tutto raffinato.

Andersen

Amazon

Nato a Milano nel 1954, laureatosi a Bologna in Filosofia nel 1977, già docente di storia e filosofia, Mikos Tarsis (alias di Enrico Galavotti) si è interessato per tutta la vita a due principali argomenti: Umanesimo Laico e Socialismo Democratico, che ha trattato in homolaicus.com.

Per contattarlo:

info@homolaicus.com

Sue pubblicazioni su Amazon.it

Premessa

Andersen è lo scrittore dell'infanzia più citato, saccheggiato, letto e tradotto al mondo.¹ Eppure lui non si è rifatto in maniera letterale a nessuna tradizione popolare, avendo preferito esercitare la propria fantasia sui particolari che incontrava nella vita quotidiana e nei viaggi. In tal senso tra lui e i Grimm, Perrault, Hoffmann, Afanasjev... vi è un abisso. Nel 1875, anno della sua morte, molti intellettuali e critici inglesi lo paragonarono a Omero e a Shakespeare, riconoscendone il ruolo centrale nella letteratura mondiale.

Ma davvero la sua grandezza sta solo nelle fiabe? Ecco in questo libro biografico ci siamo posti l'obiettivo di dimostrare che la sua produzione letteraria è vastissima e che lui era una persona incredibilmente complessa. E il fatto che lo fosse non va considerato un pregio, proprio perché a nessuno dovrebbe venire in mente che la semplicità sia un difetto.

Questa la sua biografia per sommi capi.

Nato in una soffitta di Odense², sull'isola danese di Fionia, il 2 aprile 1805, Andersen cresce in un ambiente di povertà estrema ma ha una fervida immaginazione. Il padre, un calzolaio influenzato dal pensiero razionalista e dalle commedie di Holberg, muore presto, lasciandolo con una madre analfabeta che lo spinge verso il lavoro in fabbrica. Hans Christian, tuttavia, preferisce il teatro delle marionette e la lettura. Questa fase è segnata dal trauma della classe sociale: è il figlio di una lavandaia, ma sogna di diventare un "cigno". Come fare in un mondo che lo vede come un "diverso", a causa del suo ambiente deprivato, della sua eccentricità, della voce acuta e del comportamento "teatrale"? A quattordici anni, con tredici rigsbankdaler in tasca, parte per Copenaghen. Cerca di farsi strada come cantante, ballerino e attore presso il Teatro Reale. La sua figura allampanata e i suoi modi strambi attirano derisione ma anche curiosità. Incontra figure chiave che l'aiutano come Siboni e Weyse, finché non interviene Jonas Collin, direttore del Teatro Reale, che diventerà il suo "tutore" a vita. Sotto la protezione di lui, Andersen viene mandato

¹ Persino quand'era in vita fu uno dei più "piratati". Infatti, mentre lui, all'inizio della carriera come fiabista d'autore, faticava a farsi pagare poche decine di rigsdaler in patria, a Parigi e Lipsia le sue opere venivano vendute con profitti enormi di cui lui non vedeva un centesimo.

² Nel 1805 Odense aveva circa 6.000 abitanti, una cittadina di modeste dimensioni. Alla morte di Andersen ne aveva circa 20-25.000.

a scuola a Slagelse e Helsingør, tra compagni molto più giovani. È un periodo di profonda sofferenza psicologica. Il docente e rettore Meisling lo umilia sistematicamente, cercando di soffocare la sua vena poetica a favore di uno studio mnemonico e rigido. Qui nasce il tema della “tutela” avvertita come oppressione: la gratitudine verso i Collin si mescola al dolore di dover reprimere se stesso per conformarsi ai canoni della borghesia danese. Nel 1828 ottiene il diploma e si iscrive all’Università di Copenaghen, ma dopo alcuni esami decide di dedicarsi alla produzione letteraria, esordendo con un’opera fantastica influenzata da Hoffmann e dal Romanticismo tedesco: *Viaggio a piedi* (1829). Tuttavia la critica danese, dominata da Johan Ludvig Heiberg, l’accoglie con freddezza, rimproverandogli deficit grammaticali e un eccessivo sentimentalismo. Il viaggio diventa la sua via di fuga: in Italia scrive *L’improvvisatore* (1835), il romanzo che gli darà fama prima in Germania, poi in Europa. Nello stesso anno, per avere maggiori introiti editoriali, pubblica il primo fascicolo delle *Fiabe raccontate ai bambini*. È una rivoluzione linguistica: Andersen scrive come se parlasse, rompendo le convenzioni della prosa letteraria dell’epoca. Ma l’originalità sta anche nel fatto che l’ironia è moderna, la psicologia complessa, la religiosità ambigua e vi sono evidenti elementi autobiografici, per non parlare del fatto che trasforma oggetti quotidiani in soggetti psicologici. Mentre la critica interna continua a guardarlo con sufficienza, pensando che, dopo il fallimento delle sue opere teatrali, lui abbia scelto un genere letterario minore, l’Europa lo acclama. Inizia il ciclo dei grandi capolavori, dove proietta le sue inquietudini e la sua esigenza di riscatto sociale. Infatti la sua poetica è chiara: un individuo eccezionale, incompreso, soffre ma trova trasfigurazione simbolica. Andersen diventa una celebrità globale, ospite di re e intellettuali famosi di tutta Europa. Viaggia continuamente. Rinuncia ad avere una propria casa. Il rapporto con la famiglia Collin rimane centrale e ambivalente: dai Collin riceve stabilità e correzione, ma anche quel senso di inferiorità che non lo abbandonerà mai. La sua sessualità irrisolta e i suoi amori non corrisposti (Riborg Voigt, Jenny Lind, Edvard Collin) alimentano una produzione sempre più complessa e malinconica. Scrive una quantità impressionante di romanzi, diari di viaggio e privati, *vaudeville*, melodrammi, libretti, poesie, lettere e, ovviamente, tantissime fiabe. Muore il 4 agosto 1875 a Rolighed, la villa degli ebrei Melchior. Lascia un’immensa eredità, che solo di recente è stata scoperta nella sua vera originalità. La Danimarca (ma se vogliamo il mondo intero) l’aveva trasformato nel “buon nonno” narratore per l’infanzia, ignorando la carica sovversiva, l’umorismo crudele e la critica sociale di tante sue opere.

Introduzione generale

Per chi ama il *gossip*, anticipiamo alcuni aspetti che riprenderemo, qua e là, nella biografia di Andersen e in qualche libro dedicato alle sue fiabe più famose. Lo facciamo pur nella convinzione che il lettore dovrebbe sempre saper distinguere la persona reale dalla sua produzione intellettuale, senza lasciarsi condizionare troppo dal pregresso che l'ha in qualche modo originata.

In tal senso non comprendiamo perché ancora oggi appaia doloroso alla critica accademica danese ammettere la tendenza bisessuale dell'autore. Al massimo si preferisce sostenere che i suoi atteggiamenti effeminati erano solo una posa esteriore, che non si estrinsecava in niente di concreto, di inequivocabile. In realtà bisognerebbe essere più distaccati. Non dovrebbero neppure interessare gli atteggiamenti personali riguardanti la sessualità, anche perché è del tutto illusorio pensare che una liberazione sociale o politica possa essere racchiusa in un'emancipazione meramente sessuale.

Tuttavia se qualcuno, influenzato dalle mode voyeuristiche contemporanee, desidera sapere qualcosa di più, ecco qui l'elenco delle persone con cui Andersen intrattenne una qualche relazione sentimentale o affettiva, sensuale o sessuale, cui la critica fa riferimento (tutte queste persone furono, ovviamente, oggetto d'ispirazione in più di una fiaba):

- Riborg Kirstine Voigt (1806-83), probabilmente il primo vero amore di Andersen (1830), sorella di un suo amico e compagno di studi. Siccome lei era già segretamente fidanzata col figlio d'un farmacista (Poul Bøving), che sposò nel 1836, rifiutò la sua offerta di matrimonio. Andersen, tuttavia, a testimonianza che non dimenticò mai il suo amore, portò per tutta la vita una sua lettera in una piccola busta appesa al collo. A quanto pare doveva esserci stata una reciproca infatuazione, poiché anche alla morte della Riborg furono trovati in un cassetto segreto del suo scrittoio alcune poesie manoscritte di Andersen, una ciocca di capelli e un piccolo bouquet essiccato col suo ritratto.

- Ludvig Müller (1809-91), figlio del potente vescovo P. E. Müller. Nell'estate del 1832 Andersen perse la testa per questo giovane studente di teologia, descrivendolo come bellissimo, intelligente ma anche severo. Müller criticava le opere di Andersen, gli correggeva la grammatica, gli diceva come comportarsi, lo preparava, in quanto tutore privato, agli studi superiori (latino, lingue, ecc.). Con lui sperimentò la "prova" sentimentale generale delle sue tendenze. Il che non vuol dire che fu cor-

risposto.

- Sophie Ørsted (1821-89), figlia del grande fisico Hans Christian Ørsted. Andersen frequentava spesso questa famiglia (anche perché lo scienziato fu di grande aiuto per la sua carriera intellettuale) e s'innamorò perdutamente di Sophie tra il 1837 e il 1840, ma la relazione rimase sul piano della simpatia e dell'ammirazione e non si trasformò mai in una storia d'amore. La ragazza sposò il segretario dello zio.

- Louise Collin (1813-98), figlia minore del suo mecenate Jonas Collin (funzionario statale, che curava le finanze del Teatro Reale e, in parte, della Corona; fu lui che fece avere al giovane Hans una borsa di studio per l'esame di maturità liceale e che gli procurò del denaro per un viaggio di formazione in Europa³). Andersen provò per lei, molto più giovane di lui, un sentimento amoroso che non fu mai corrisposto. Infatti nel 1840 Louise sposò il giovane giurista Wilkens Lind, dopo otto anni di fidanzamento ufficiale. Andersen attribuì questo rifiuto alle proprie origini sociali modeste.⁴

- Edvard Collin (1808-86), figlio di Jonas Collin. Le centinaia di lettere di Andersen mostrano sentimenti molto appassionati nei suoi confronti. Ma nel 1836 Edvard sposò Henriette Oline Thyberg. Ciononostante i due mantennero una certa amicizia/collaborazione finché Andersen non morì. Infatti era Edvard che amministrava oculatamente il suo patrimonio finanziario, lo stressava continuamente a scrivere secondo le regole della sintassi grammaticale e a tenere comportamenti adeguati negli ambiti altolocati; fu sempre lui che, dopo la morte di Andersen, curò le sue memorie e l'epistolario, non senza operare quelle che riteneva “dovute censure”.

- Jenny Lind (1820-87), nota come “usignolo svedese”, era una famosa soprano, figlia illegittima di una direttrice scolastica. Aveva esordito a 18 anni e divenne famosa sia in Europa che negli Stati Uniti. Andersen la incontrò nel 1840, poi la rivide nel 1843 e le chiese di sposarlo attraverso una lettera, ma lei lo rifiutò affettuosamente, chiamandolo “fratello mio”. “Grazie e lei – scrisse nella sua autobiografia – ho imparato che bisogna dimenticare se stessi al servizio di un fine superiore!”.⁵

³ Jonas Collin s'accorse del talento di Andersen dopo aver visionato *Alf sol* (1822): una tragedia di ambientazione vichinga, respinta dal Teatro Reale perché giudicata immatura e priva di struttura drammatica.

⁴ Nel primo dopoguerra alcuni documenti della famiglia Collin confermarono quanto Andersen fosse visto da loro come una presenza “turbolenta”, “difficile da gestire” emotivamente, proprio a causa delle attenzioni che riservava a Louise.

⁵ Nella sua autobiografia Andersen mostra di sapere che la Lind, dopo il matrimonio, aveva smesso di cantare, ma non ne spiega il motivo. Si limita a fare

- Karl Alexander (1818-1901), granduca di Sassonia-Weimar-Eisenach. Probabilmente la relazione più emotivamente appagante nella vita di Andersen. Trascorsero diverse estati insieme. Ma nel 1842 Alexander si sposò con la principessa olandese Sofia d'Orange-Nassau. La relazione con Andersen s'interruppe nel 1849 a causa della guerra contro la Danimarca per i ducati di Schleswig-Holstein. Si scrissero comunque 173 lettere per 32 anni.

- Harald Scharff (1836-1912), ballerino danese del Teatro Reale, molto più giovane (31 anni di differenza!), con cui Andersen si legò negli anni 1861-63. S'incontravano regolarmente a Copenaghen. La loro relazione è considerata dai biografi moderni come quella in cui Andersen si avvicinò di più a un rapporto fisico ed erotico reale. Scharff ebbe un grave infortunio al ginocchio nel 1871, che gli troncò la carriera. Si sposò nel 1874 con Camilla Elvira Tvede, figlia di un famoso architetto, molto più giovane di lui, per ricostruirsi la vita.

All'epoca il concetto di "omosessualità" come identità definita o categoria psicologica non era ancora stato formulato (il termine stesso nacque solo verso la fine del secolo). Nella società borghese danese del periodo romantico le "amicizie sentimentali" tra uomini, caratterizzate da un linguaggio emotivo intenso e da una certa vicinanza fisica, erano spesso tollerate o interpretate come espressioni di un temperamento artistico e sensibile.

Da notare che solo nel 1893 si inizia a parlare dell'omosessualità di Andersen, quando biografi e studiosi trovarono prove concrete. Nei suoi diari privati (un monumento alla nevrosi in dodici volumi) e nelle sue tredicimila lettere (contando sia quelle da lui scritte sia quelle a lui indirizzate) l'attrazione per gli uomini e per le donne era simultanea, parallela. Mentre si struggeva per Riborg Voigt, scriveva lettere di fuoco a Edvard Collin. La sua libido non discriminava il genere ma la disponibilità, anche se nella sua autobiografia scrive: "la felicità esiste dove ci si accontenta di poco, si ama e si è riamati".

Secondo gli psicanalisti Andersen non cercava "un uomo" o "una donna", ma il doppio e il possesso. Nelle donne cercava la madre o la musa (qualcuno che lo accudisse o lo elevasse socialmente). Negli uomini cercava lo specchio (il maschio alfa che lui non era: bello, forte, sicuro). Quindi la sua era una tendenza innata, ma bisessuale/pan-romantica:

un'affermazione di rinascimento: "È un peccato contro lo spirito [come noto, il peggiore in assoluto nella teologia cristiana], significa abbandonare la propria missione, ciò che Dio vuole!". In realtà la Lind aveva scelto di dedicarsi alla famiglia (ebbe tre figli dal marito Otto Goldschmidt) e all'impegno sociale e filantropico, che sentiva più prossimi alla sua sensibilità etico-religiosa.

quella eterosessuale era più che altro una costruzione sociale per sentirsi “normale” e accettato.

Come poteva pensare di non essere notato nei suoi orientamenti omosessuali? Glielo permetteva la maschera dell'amicizia romantica, e ovviamente la protezione altolocata dei Collin e della Corona. Nel Romanticismo del XIX secolo l'amicizia maschile era codificata con un linguaggio iper-emotivo che oggi ci sembra inequivocabilmente gay, ma che allora passava per “nobiltà d'animo”. Due uomini potevano camminare a braccetto, scriversi “ti amo”, persino dormire nello stesso letto (cosa che Andersen fece spesso con amici), e la società lo rubricava come “entusiasmo sentimentale”. Andersen usava questa zona grigia come scudo. D'altra parte finché il rapporto non sfociava in una palese violazione del decoro pubblico o in atti che potessero portare a denunce legali, la critica dominante tendeva a non etichettare tali legami come scandalosi, vedendoli piuttosto come l'ennesima manifestazione della natura eccentrica e appassionata dello scrittore.

Naturalmente non mancano riferimenti a quella che oggi si chiamerebbe “pedofilia”. Uno, tra i tanti, appare nella sua stessa autobiografia, a proposito della piccola Mary Hartmann (1845-51), figlia del celebre compositore danese Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900), la cui moglie, Maria Hartmann morì nello stesso anno della figlia. Così scrive: “Quando doveva fare il bagno e io le avevo chiesto per scherzo: ‘Posso venire con te?’, ‘No – aveva risposto – perché sono troppo piccola, ma quando sarò grande potrai venire!’”. Una bambina di 5-6 anni può dare una risposta del genere? E un adulto può scrivere che quella domanda gliela aveva posta “per scherzo”? È evidente che quella frase è una proiezione di Andersen. È lui che mette in bocca alla bambina il desiderio che lui prova, ma differendolo nel futuro (“quando sarò grande”) per renderlo socialmente accettabile. Il motto di spirito (lo “scherzo”) è il modo in cui l'inconscio aggira la censura per dire la verità. Chiedere di fare il bagno con una bambina non è uno scherzo, è un test del confine. Andersen aveva una fissazione per l'infanzia non solo come “età dell'oro”, ma come oggetto erotico intoccabile.

Il che ovviamente non significa affatto che Andersen fosse un predatore attivo (non ci sono prove di abusi fisici). Ma era sicuramente affetto da infantilismo psicosessuale o ebeфия latente. Si sentiva a suo agio coi bambini, probabilmente perché sapeva di non essere giudicato. Passava ore a ritagliare figurine di carta per i bambini, seduto in mezzo a loro. Era un modo per “toccarli” senza toccarli, per entrare nella loro intimità in modo socialmente approvato: usava l'innocenza altrui come paravento per le proprie pulsioni irrisolte.

Molti biografi moderni (come per es. Jackie Wullschläger) leg-

gono in questi episodi una profonda fissazione sull'infanzia come unico luogo sicuro. Andersen era "innocente" e "mostruoso" al tempo stesso: proiettava sui bambini i suoi desideri inespressi perché con gli adulti (come Jenny Lind o i membri dei Collin) si sentiva inadeguato e respinto.

Possiamo, infine, dir qualcosa sui suoi oltre trenta viaggi europei. Anzitutto Andersen non viaggiava mai con donne, ma nemmeno con coppie di amici o con "gruppi misti" organizzati. Lontano da Copenaghen e dall'occhio giudicante dei Collin, poteva frequentare chi voleva. Nei suoi diari annota visite a quartieri dubbi, "tentazioni" di varia natura, soprattutto a Napoli, Roma o Parigi. E poi viaggiare solo gli permetteva d'essere l'unico centro dell'attenzione in ogni corte europea che visitava.

Quando non era solo, i suoi compagni erano esclusivamente uomini e, col passare degli anni, sempre più giovani di lui. Andersen sviluppò una dinamica da *sugar daddy ante litteram* (o mecenatismo affettivo). Pagava lui le spese per avere un giovane attraente accanto. Per esempio, quando a 57 anni fece un viaggio in Spagna e Marocco, il suo compagno fu il ventiduenne Jonas Collin (nipote del vecchio patriarca omonimo che l'aveva salvato dalla miseria totale e dal quasi analfabetismo). Nei diari e nelle lettere racconta che Jonas era un giovane rozzo che lo sfruttava economicamente, e lui si lamenta come una "moglie trascurata".

Con Robert Watt (direttore di teatro e giornalista) si recò a Parigi nel 1868. Andersen (63 anni) pagava e godeva della vitalità del giovane (31 anni). In un viaggio del 1873 (due anni prima di morire) portò con sé un giovane letterato: Nikolaj Bøgh. Quando invece andava a trovare donne famose, come per es. Jenny Lind a Berlino o Elisabeth Barrett Browning a Roma, si trattava semplicemente di incontri da salotto. Il viaggio, per Andersen, era uno spazio "omosociale". Era il momento in cui poteva vivere quel "cameratismo romantico" con altri uomini (condividere la carrozza, le stanze d'albergo, le esperienze estetiche) che a Copenaghen era troppo limitato dalle convenzioni.

Insomma la sessualità di Andersen non era una linea retta, ma un labirinto di specchi in cui lui è abilissimo nel manipolare la realtà (e i dialoghi nelle sue memorie) per validare desideri inconfessabili.

La situazione in Italia

Sappiamo bene che in Italia Andersen è ancora visto come il "nonnino buono" delle fiabe, un santino asessuato. Ma la critica internazionale più avveduta ha smesso da decenni di proteggere il mito dell'"intoccabile" a scapito della verità, preferendo fare riferimento a un autore nevrotico, ambiguo e manipolatore, un eroe tragico della modernità. Pro-

babilmente il genio di Andersen è nato proprio dalla sua terribile ambiguità. La sua capacità di descrivere la sofferenza dei derelitti è così potente proprio perché egli conosceva quella sofferenza e l'aveva deliberatamente tradita.

Anzi, se vogliamo aprire una parentesi su come l'Italia ha recepito l'opera di Andersen, potremmo dire ch'egli è stato "infantilizzato" fin dal suo precoce ingresso, in quanto tradotto soprattutto per bambini, pubblicato in collane scolastiche o edificanti, e per lo più adattato, semplificato e "moralizzato". Risultato finale: Andersen è stato fissato come autore pedagogico, non come intellettuale europeo, quindi è risultato non meritevole di una lettura storico-politica. In particolare è stato visto come una copia "cristiana" di De Amicis, col suo libro *Cuore*, o come un seguace inconsapevole della teoria pascoliana del "fanciullino" (vedi per es. l'idea che il bambino è capace di vedere ciò che gli adulti non vedono). Anche il Pascoli, dopo che l'assassinio del padre aveva sconvolto completamente la sua famiglia d'origine, maturò una sensibilità tutta particolare, soprattutto nei confronti della morte, attenuata da una grande ammirazione per la natura. Sia per l'uno che per l'altro ogni più piccola cosa era occasione per esercitare la propria fantasia e cimentarsi in un'opera d'arte: che fossero fiabe o poesie cambia poco.

Per decenni Andersen è stato letto in Italia attraverso edizioni e commenti tedeschi, quindi come epigono del Romanticismo tedesco. Persino le traduzioni, sul piano filologico, non venivano fatte dal danese, ma passavano attraverso il filtro del francese o del tedesco. Questo ha "ammorbido" parecchio il suo stile, rendendolo più simile a quello di Perrault o dei fratelli Grimm, perdendo quindi quell'asprezza ironica e quel linguaggio quotidiano (a tratti crudo) che solo l'originale possiede.

Sia dall'idealismo crociano-gentiliano che dal realismo e neorealismo, dominanti tra fine Ottocento e prima metà del Novecento, la fiaba è stata vista come un genere minore, un simbolo psicologico, non storico. L'ombra di Croce ha, in un certo senso, imposto alla letteratura di dividersi, aristocraticamente, in "alta cultura" e "letteratura per l'infanzia", confinando Andersen in quest'ultima categoria, proprio mentre in Russia o in Germania lo si studiava come un innovatore del linguaggio e un filosofo del quotidiano (per non parlare del fatto che in Russia gli studi di Vladimir Propp in campo fiabistico furono assolutamente rivoluzionari).⁶

⁶ A proposito della Russia, Andersen conobbe Alexandra Smirnova (nata Rosset) e sua figlia Olga Smirnova a Copenaghen nell'estate del 1845. Alexandra era dama d'onore alla corte russa e musa dei più grandi poeti russi, tra cui Lermontov e soprattutto Gogol'. Fu lei a fargli capire quanto le sue fiabe fossero lette e amate a San Pietroburgo. Andersen sentiva l'anima russa affine alla propria per quella mescolanza di realismo crudo e misticismo.

Peraltro la famiglia mecenate dei Collin ha esercitato un controllo strettissimo sull'immagine postuma di Andersen. La critica italiana ha spesso ricevuto questa versione "ripulita" e borghese, senza avere gli strumenti (fino a tempi recenti) per andare a scavare nei diari o nelle bozze delle fiabe, dove emerge l'Andersen "matto", quello che portava se stesso al limite del collasso emotivo.

Il Romanticismo nordico non è entrato nei paradigmi forti italiani, anche perché, mentre nei Paesi scandinavi miti, leggende, fiabe popolari e folklore erano e sono ancora oggi costitutivi di una "nazionalità", da noi la nazione è stata costruita tardi e dall'alto, con forte mediazione statale e con un rapporto piuttosto problematico col popolo (specie quello meridionale). Per es. la fiaba *Il piccolo Tuk*, che parla di una nazione senza Stato, da noi non avrebbe avuto senso. E in ogni caso mentre in Danimarca la fiaba anderseniana rappresentava una "cultura politica nazionale", in Italia diventava al massimo una mera "psicologia lirica individuale".

La critica italiana ha faticato a leggere criticamente Andersen perché non aveva una categoria per leggere *una politica senza politica*. Infatti le opere di quest'autore sono colme di riferimenti *indiretti* ai poteri sociali, politici, culturali del suo tempo, che bisogna cercare di scoprire dietro metafore, simbologie e analogie. Occorrono studi complessi per capirlo in maniera non banale e far riacquistare alle sue fiabe un valore ancora attuale.

Psicosociologia letteraria

È assolutamente esagerato parlare di un Andersen "proletario" che diventa "borghese", così come non ha alcun senso parlare di "precapitalismo" di Odense e di "capitalismo" di Copenaghen.

Diciamo che sarebbe meglio parlare, sul piano sociologico, rifacendosi al suo ambiente di provenienza e a quello di adozione, di capitalismo commerciale-artigianale di Odense e di capitalismo industriale, con mediazione statale, tipico della capitale.

Andersen è stato un "proletario" per pochissimo tempo, lavorando in qualche fabbrica dopo la morte del padre, ma a quattordici anni si era già trasferito a Copenaghen per fare fortuna nel Teatro Reale: era questa l'azienda che cercava. Il padre, avendo fatto il calzolaio, prima come garzone, poi come maestro artigiano in proprio, apparteneva alla piccola borghesia produttiva, almeno finché non decise di arruolarsi nell'esercito per combattere a fianco dei napoleonici.

Il fatto che Andersen provenga da un mondo artigianale, urbano ma non industriale, piccolo-borghese povero, basato su competenze indi-

viduali, non su salari di fabbrica, spiega molte cose: il suo carattere anarcoide, la sua mancanza di disciplina e di fiducia nelle masse popolari, il rifiuto del socialismo e persino della democrazia rappresentativa... Ma spiega anche la sua estraneità al mondo aristocratico e alto-borghese. Quindi tutte le sue critiche di questo mondo appaiono inevitabilmente giuste, ma sono limitate, parziali. Anzi, siccome aveva deciso di dipendere materialmente da quel mondo, sono anche ambigue, non sufficientemente esplicite o dirette. Andersen dice e non dice, e bisogna saperlo leggere tra le righe.

Alla fine la vera frattura in Andersen non è tra cittadina di periferia e metropoli o tra povertà e ricchezza, bensì tra un mondo in cui il valore nasce dall'uso, le cose durano, gli oggetti hanno una storia, il sapere è incorporato (mestiere, esperienza, narrazione), e un mondo in cui il valore nasce dalla funzione, dalla circolazione, dall'adattabilità, dal riconoscimento istituzionale (titoli, ruoli, *status*). Questo secondo mondo non è ancora la fabbrica ottocentesca brutale, ma sicuramente incarna la burocrazia, l'apparato statale, la scienza astratta, la cultura ufficiale.

Per farci capire, prendiamo una famosa fiaba, *L'ombra*, che non è certamente una fiaba per bambini, non essendo un'allegoria morale né un racconto edificante, ma semmai una parabola psicologica sullo sdoppiamento dell'individuo moderno. Il dotto o l'intellettuale dell'ombra possiede un sapere artigianale-borghese: infatti non è un operaio né un capitalista. È solo un intellettuale "di mestiere", legato a uno studio in casa propria. Il suo sapere non è immediatamente scambiabile, non è funzionale, non produce potere. È un sapere "incorporato", come un mestiere qualunque.

Viceversa l'ombra, quando si ribella, separandosi dal dotto, ha un sapere funzionale, mobile, istituzionale, accumula informazioni, le sfrutta vergognosamente per arricchirsi, ottiene un riconoscimento sociale, sposa una principessa, entra nell'apparato del potere. Qui c'è una differenza decisiva non tra produzione e sfruttamento, ma di sicuro tra competenza e funzionalità. Il dotto perde la propria ombra perché è troppo astratto, troppo cerebrale, troppo separato dalla vita. L'ombra invece rappresenta la ricerca del successo, la vitalità, ciò che l'intellettuale rimuove. Quando l'ombra torna a trovarlo, dopo averlo abbandonato, è più forte, più adattabile, più "mondana", quindi più vincente, più vicina alla vita reale della borghesia rampante.

Nella suddetta fiaba non c'è una fabbrica, non c'è il capitale industriale esplicito, ma c'è la corte, il riconoscimento ufficiale, la legittimazione istituzionale. L'ombra vince perché è utile al sistema, non perché è vera o profonda. Qui siamo in presenza di un capitalismo industriale mediato dallo Stato, in quanto vediamo razionalizzazione, amministra-

zione, potere impersonale. Cioè non si tratta soltanto di una patologia della soggettività moderna, ma di qualcosa di più drammatico, di più oggettivo, qualcosa che nasce dal rapporto tra soggetto e mondo, un mondo che si sta trasformando in maniera apparentemente indipendente dalla volontà dei soggetti che lo compongono.

Quando l'ombra diventa "uomo" non c'è integrazione, ma *sostituzione*. L'ombra non completa l'uomo: lo rimpiazza. Il suo sapere è quello che il capitalismo maturo renderà dominante. Il mondo premia ciò che è funzionale, non ciò che è vero o esperienziale. La morte del dotto è la fine di una forma di soggettività incompatibile col nuovo mondo. Il capitalismo danese, dal 1805 al 1875 (gli anni di Andersen), non aveva certo raggiunto la maturità del capitalismo anglo-francese e olandese, ma ci si stava avvicinando. Andersen, per tutta la vita, si muove all'interno di questa contraddizione sociale. Vede acutamente gli antagonismi, ma non sa come risolverli; ne soffre tutti i limiti, ma non ne esce.

In sintesi quindi potremmo dire: Andersen ha vissuto la fine della potenza politica e coloniale danese, la trasformazione della monarchia danese da assoluta a costituzionale e quella del capitalismo da commerciale a industriale (e, in letteratura, il passaggio dal Romanticismo al Realismo).

*

Se poi si vuol fare soltanto della psicologia, si può concludere con la seguente riflessione.

Oggi viviamo in un'epoca di "marketing dell'innocenza". Sui social media, nelle narrazioni politiche, nei profili professionali, tutti operiamo come Andersen ha fatto nella sua autobiografia: puliamo il trauma, nascondiamo il rancore e presentiamo una versione "provvidenziale" del nostro successo (per chi riesce ad averlo). Andersen è il nostro specchio più fedele, è il primo uomo moderno ad aver capito che la narrazione della realtà conta più della realtà stessa. Analizzare lui significa analizzare come noi stessi oggi costruiamo le nostre maschere digitali. Mostrare la sua "macchina" interna significa smontare il meccanismo del consenso che ancora oggi ci schiavizza.

Trattarlo come un caso clinico non è un insulto, ma l'unico modo per restituirgli umanità. Un Andersen "ripulito" è un autore morto; un Andersen "dissociato" è un uomo che parla direttamente alle nostre ansie moderne.

In un mondo del lavoro sempre più precario e gerarchico, l'atteggiamento di Andersen – quel "non disturbare troppo per essere accettati" – è una realtà quotidiana per milioni di persone. Studiare la sua "psichia-

tria” significa studiare le conseguenze del potere sulla psiche individuale. Il suo non è un caso isolato, è la *forma mentis* del subalterno che ambisce al salotto.

Ecco perché della sua vita bisogna dare una “versione apocrifa”, non convenzionale. E in questo tentativo bisogna fare attenzione a non buttar via l’acqua sporca col bambino dentro. Bisogna soltanto portare il bambino fuori dall’acqua sporca per guardarlo alla luce del sole, scoprendo che quel bambino non è un angelo, ma un sopravvissuto ferito e manipolatore. E forse quell’acqua non è acqua, ma il sangue di una lotta spietata per non tornare ad essere un “povero diavolo”. L’Andersen che “salva” le prove della propria accusa (i diari privati) lo fa, in fondo, perché non poteva sopportare d’essere ricordato solo come una bugia.

Con questo libro abbiamo voluto semplicemente aprire nuove strade di ricerca, come se volessimo dire al lettore: “Non guardare il miracolo, guarda la fatica immane che quest’uomo ha fatto per nascondere che il miracolo non esisteva. Impara a sospettare delle narrazioni troppo perfette e a cercare la verità nelle crepe della maschera”.

Per comprendere la complessità biografica di Andersen è necessario spogliarlo dell’immagine del favolista sentimentale e osservarlo come un raffinato *ontologista della modernità*. Egli non si limita a narrare storie, ma mette in scena la precarietà dell’essere all’interno di un sistema. La sua opera suggerisce che l’identità non è una proprietà intrinseca e immutabile dell’individuo, ma uno stato di probabilità che dipende interamente dalla rete di relazioni in cui è immerso. In tale prospettiva Andersen anticipa intuizioni che oggi definiremmo *quantistiche*: la realtà non esiste in sé, ma viene determinata dall’interazione e dall’atto dell’osservazione.

Il suo cinismo, che scandalizzò i contemporanei danesi, inducendoli a credere che provenisse da un animo arido, era in realtà la manifestazione di una sensibilità totale. Andersen non odiava la vita, anzi, la osservava con una precisione così assoluta da vederne gli atomi. Egli sapeva che ogni fiaba è un esperimento di laboratorio dove l’anima umana viene messa sotto pressione per vedere come reagisce al collasso delle proprie speranze.

In definitiva, se si vuole scrivere una biografia che renda giustizia alla sua opera, bisogna accettare che Andersen non sia stato un narratore di certezze, ma il cronista dell’*incertezza ontologica*. Un uomo che ha vissuto in bilico tra mondi diversi, consapevole che bastava un cambio di prospettiva, un riflesso in uno specchio o un frammento di vetro nel cuore per alterare permanentemente la struttura della realtà.

La Danimarca dell'Ottocento

Sull'odierna Danimarca, che ha origini vichinghe e insieme scandinave, si sanno tre cose: ha avuto un importante filosofo religioso come Kierkegaard; ha avuto un fiabista di fama internazionale come Andersen, e tutti conoscono la famosa frase di un protagonista dell'*Amleto* di Shakespeare: "C'è del marcio in Danimarca". Oltre a ciò, qualcuno si sta chiedendo, visto che gli Stati Uniti vogliono impossessarsi della Groenlandia, se davvero questa immensa isola (la più grande del mondo) sia o sia stata una "colonia" danese. Ecco perché, se, nel commentare un autore come Andersen, non lo si contestualizza nello spazio e nel tempo, ci si limita a un mero *flatus vocis*.

Agli inizi dell'Ottocento il Paese viveva questa contraddizione: a fronte di una situazione generale prevalentemente rurale e persino tardo-feudale⁷, vi era una capitale borghese, Copenaghen, caratterizzata da intensi traffici commerciali. Una forte crescita industriale avverrà solo dopo la fine del regno di Federico VII, che durò dal 1848 al 1863.

La disgrazia del Paese iniziò quando si volle alleare con la Francia napoleonica, rinunciando alla sua tradizionale neutralità. Come noto, inglesi e francesi entrarono in guerra nel 1793 e, dopo qualche anno, gli inglesi chiesero ai danesi la cessione dell'intera flotta, temendo che finisse nelle mani di Napoleone. Siccome il re Federico VI⁸ rifiutò di farlo, il 2 settembre 1807 gli inglesi dal mare presero a bombardare Copenaghen (che aveva già avuto un gravissimo incendio nel 1795). Ci furono migliaia di morti e feriti, ma la guerra, pur avendo i danesi perso l'intera flotta, andò avanti contro gli inglesi sino al 1814, cioè fino all'anno dopo della bancarotta statale, che obbligò la Corona a realizzare una riforma monetaria con cui il potere nominale del rigsdaler fu dimezzato. La ripresa iniziò solo verso il 1830. Nel 1818 fu istituita la Banca Nazionale che assorbì i debiti statali, gestì la circolazione del nuovo rigsbankdaler, evitando fallimenti bancari e aziendali grazie a monopoli e garanzie governative. Dopodiché la Danimarca soffrì della grande depressione economica eu-

⁷ Tra il XVI e il XVIII secolo la nobiltà controllava quasi tutta la terra coltivabile, imponendo il servaggio ai contadini, che fu abolito tra il 1788 e il 1800. Intorno al 1840 il Paese aveva circa un milione di abitanti.

⁸ Federico VI (1768-1839), re di Danimarca dal 1808 al 1839 e re di Norvegia dal 1808 al 1814, nonché reggente di Danimarca dal 1784 al 1808, facendo le veci di suo padre, fu un personaggio centrale nella vita di Andersen, in quanto gli garantì la possibilità di studiare.

ropea degli anni 1873-96. La Borsa fu istituita solo nel 1882.

La monarchia era rimasta alleata dei francesi persino dopo la loro disfatta in Russia. Conseguenza di ciò fu la perdita definitiva della Norvegia (1814), utilizzata come colonia. Questo trauma collettivo non produsse una spinta verso il progresso, ma una chiusura difensiva. Diciamo che, a causa delle guerre napoleoniche (1807-14), della crisi agraria degli anni 1820-30 (in cui i dazi inglesi sulle granaglie furono letali), della distruzione della flotta, del collasso del ruolo finanziario di Copenaghen, dell'inflazione alle stelle, della svalutazione monetaria, della bancarotta delle finanze statali, della perdita di quasi tutte le colonie in America Latina, la Danimarca visse uno dei periodi peggiori della sua esistenza. Nel 1835 il re fu costretto a istituire quattro Assemblee provinciali-popolari con poteri consultivi, anche perché in Francia vi erano stati i moti rivoluzionari del 1830, che portarono alla fine della dinastia dei Borbone.

Nel primo decennio dell'Ottocento si consolidò a Copenaghen una generazione di intellettuali formati nell'orbita dell'Accademia Reale di Belle Arti e dell'Università. Nel periodo assolutistico (quello fino alla svolta costituzionale del 1849)⁹ la censura era piuttosto forte: spesso l'arte e la poesia venivano utilizzate per nascondere il declino politico del regno. Quel periodo venne chiamato "Età dell'Oro", poiché gli intellettuali erano di alto livello, così elevato che il fenomeno non si ripeté più.

La Costituzione nel 1849 fu resa inevitabile non solo a causa dei sommovimenti europei, ma anche perché la Danimarca era coinvolta in una guerra estenuante con la Prussia, che voleva riprendersi le colonie danesi del ducato Schleswig-Holstein, prevalentemente di lingua tedesca. Una prima guerra si verificò, senza risultati significativi, tra il 1848 e il 1851, ma nella seconda, del 1864, i danesi furono sconfitti da Bismarck. Quella fu una disfatta nazionale: il Paese dovette rassegnarsi a essere un piccolo Stato tra grandi potenze, il che lo convinse ad adottare una politica di assoluta neutralità. In ogni caso quella sconfitta favorì lo sviluppo dell'agricoltura moderna e le grandi città crebbero in virtù dell'industrializzazione del Paese.

La Costituzione prevedeva, per la Camera bassa, il suffragio universale maschile. Il voto femminile diventerà realtà solo a partire dalle elezioni nel 1918.¹⁰

⁹ A dir il vero la monarchia danese era diventata assoluta nel 1660: prima era elettiva.

¹⁰ Nel 1901 la democrazia danese è diventata "parlamentare", nel senso che il sovrano è obbligato a nominare un governo avente il sostegno della maggioranza parlamentare. Dal 1953 (anno in cui è stata abolita la Camera alta) la donna può accedere alla carica di Capo dello Stato, in quanto la successione al trono di que-

L'apice dell'impero coloniale danese fu tra il 1600 e l'inizio del 1800, poi le colonie vennero o vendute o perse militarmente: in Africa (Costa d'Oro dal 1658 al 1850), in Asia (Tranquebar dal 1620 al 1845 e isole Nicobare fino al 1869); nei Caraibi (Indie Occidentali dal XVII sec. fino al 1917, dopodiché furono cedute agli Stati Uniti, che le rinominarono Isole Vergini Americane). La Groenlandia, insieme alle Fær Øer, fu acquisita nel 1721: lo status coloniale classico è finito soltanto nel 1953, ma a tutt'oggi la Danimarca mantiene difesa e politica estera.

La Danimarca fu il primo Paese europeo ad abolire ufficialmente la tratta degli schiavi con un decreto del 1792, che entrò in vigore nel gennaio 1803, ma la schiavitù vera e propria nelle Indie occidentali fu abolita solo nel 1848, dopo sollevazioni e proteste.

Sul piano religioso la Danimarca accettò di cristianizzarsi nel IX sec. Dopo la Riforma protestante la confessione evangelico-luterana divenne una Chiesa di Stato (1536), con conseguente confisca di tutte le proprietà cattoliche. Oggi la libertà religiosa è garantita a tutte le confessioni, ma quella luterana continua a godere di privilegi e finanziamenti statali.

Danimarca e Prussia sul piano culturale

Al tempo di Andersen i re danesi furono quattro: *Federico VI* (1808-39); *Cristiano VIII* (1839-48), che fu anche re di Norvegia nel 1814; *Federico VII* (1848-63), ricordato per aver promulgato la Costituzione del 1849; e *Cristiano IX* (1863-1906), famoso per i suoi legami dinastici con molte case reali europee.

La Danimarca dell'Ottocento si trovava in una posizione di sudentanza culturale e, in parte, economica rispetto ai centri del mondo di lingua tedesca (Berlino e Vienna). Quella culturale era ben visibile in due campi: la *filosofia* (Schelling ed Hegel erano i pilastri della filosofia accademica, studiati e rielaborati in chiave scientifica, da H. C. Ørsted, in chiave culturale da Heiberg e in chiave religiosa da Nikolaj F. S. Grundtvig); e la *lingua colta* (fino all'Ottocento inoltrato il tedesco era la lingua franca del nord Europa e la lingua dell'alta cultura e della corte in Danimarca. Molti autori danesi erano letti e spesso tradotti per la prima volta in tedesco. Anzi, possiamo dire che il successo internazionale di Andersen fu in gran parte mediato dagli editori tedeschi).

sta monarchia ereditaria viene regolata dalla Costituzione proprio a partire da quell'anno: per es. la regina Margherita II ha regnato come Capo dello Stato dal 1972 al 2024.

Nonostante ciò la capitale Copenaghen, pur essendo piccola¹¹, era un vero “centro d’oro”: qui vivevano e lavoravano artisti, scienziati e pensatori di altissimo livello (come per es. lo scultore Thorvaldsen, che pur visse per molto tempo a Roma, il filosofo Kierkegaard, precursore in Europa della filosofia esistenzialista, sebbene connotata in chiave religiosa, lo scienziato Ørsted, il grande Andersen e molti altri ancora), creando un’atmosfera unica. Il loro sforzo era quello di usare le idee tedesche per forgiare una identità nazionale danese distintiva, spesso cercando nell’antica mitologia nordica e nella storia della Danimarca la propria specificità.

Si può qui aggiungere che, nel periodo in cui Andersen inizia a scrivere (1829) e fino alle rivoluzioni europee del 1848, la Danimarca è indubbiamente il centro di gravità culturale di tutta la Scandinavia, pur rimanendo debitrice della Germania. Questa concentrazione di geni in un piccolo spazio è unica per l’epoca. Semmai è nel secondo periodo, quello dell’Andersen maturo (1850-75), che si assiste a una lenta erosione del primato danese e all’emergere di nuove figure nel resto della Scandinavia (in Norvegia, per es., inizia un forte movimento di indipendenza nazionale con figure come Henrik Ibsen, per il teatro, e Bjørnstjerne M. Bjørnson per la poesia).

Il periodo Biedermeier

Spesso e volentieri la critica mondiale anderseniana mette in relazione questo autore al movimento culturale e stilistico del cosiddetto “periodo Biedermeier”, quello della restaurazione europea post-napoleonica, che praticamente va dal 1815 (Congresso di Vienna) ai moti popolari del 1848-49 e che coincide con un ritiro della borghesia austro-tedesca, danese, ecc. dalla vita pubblica e con la conseguente valorizzazione dell’idealismo domestico.

Il termine “Biedermeier” deriva da un’espressione satirica inventata in Germania dai poeti Ludwig Eichrodt e Adolf Kussmaul, che tra il 1850 e il 1857 pubblicarono delle poesie sulla rivista satirica “Fliegende Blätter” (“Fogli Volanti”). L’intenzione era parodistica e dispregiativa. Infatti s’inventarono il personaggio di Gottlieb Biedermeier, fondendo

¹¹ Nel periodo in cui visse Andersen, Copenaghen raddoppiò i suoi abitanti, arrivando a poco meno di 200.000 persone. Non era certamente ai livelli dei giganti dell’epoca (Londra, Parigi, Berlino, Vienna e San Pietroburgo): al massimo era paragonabile a Roma (che nel 1850 aveva circa 175.000 abitanti), anche se per quasi tutto il secolo rimase la città più popolosa della Scandinavia, superando Stoccolma e Oslo. Tuttavia per importanza culturale non era affatto secondaria in Europa.

due termini: *Bieder*, che significa “semplice”, “onesto”, anche se nel contesto satirico assume il senso di “sempliciotto” o ingenuo, e *Meier*, uno dei cognomi più comuni in Germania. Questo soggetto, umile maestro di scuola, rappresentava la caricatura del piccolo borghese conservatore, apolitico, eccessivamente sentimentale e concentrato unicamente sulla propria realtà familiare. Solo all’inizio del XX secolo il termine perse la sua connotazione puramente dispregiativa ed entrò nella storia della cultura per definire l’intera epoca compresa tra il 1815 e il 1848, riconoscendone anche gli aspetti positivi relativi all’intimità domestica.

Ebbene il Biedermeier danese è noto come il “Periodo d’oro” della cultura nazionale, ed è il contesto in cui Andersen ha iniziato a scrivere (le fiabe a partire dal 1835). Nonostante fosse un *outsider*, spesso un critico della mentalità borghese (che lo limitava nel suo modo di esprimersi) e con un *naturalismo* come religione non confessionale, la sua arte (soprattutto quella “fiabesca”) fu vista come un prodotto piacevole di questo periodo, dal respiro romantico, sentimentale.

Tuttavia la critica moderna ha preferito concentrarsi sulla rottura di Andersen con l’ottimismo Biedermeier. Nella gran parte delle sue fiabe, seppur in maniera per lo più implicita o indiretta, egli contesta alcuni aspetti salienti della sua società: la *superficialità* (l’attenzione ossessiva all’aspetto esteriore e al benessere materiale); il *conformismo* (quello di chi ha paura di dire la verità ai poteri dominanti o teme di dissentire dalla *public opinion*); la *mentalità ristretta* (quella della piccola borghesia, incapace di riconoscere la vera bellezza o la spiritualità *sensu lato*); l’*immobilismo sociale* (nel senso che l’emancipazione, l’ascesa sociale non è possibile col talento intellettuale o artistico, ma solo con l’astuzia o la forza); e infine l’*ottimismo rassicurante* del Biedermeier, contro cui egli oppone una realtà che spesso finisce drammaticamente.

La critica tedesca ha definito Andersen un autore che porta il Biedermeier ai suoi limiti, cioè mentre il Romanticismo cercava l’infinito al di fuori di sé (nella natura selvaggia, nei viaggi), e il Biedermeier lo cercava dentro casa (la quiete, l’idillio), Andersen invece sposta il dramma nel quotidiano, facendolo finire in modo non consolatorio, cioè rompendo le convenzioni del *comfort*. Ecco perché in Germania questo autore viene letto come un precursore della modernità: nelle sue fiabe l’eroe è spesso uno che deve emergere da una condizione di solitudine e alienazione, in cui o non viene capito o viene particolarmente ostacolato.¹²

¹² Andersen nella Germania della prima metà dell’Ottocento venne recepito in due maniere piuttosto diverse. A livello filosofico pareva evidente il suo rapporto con la *Naturphilosophie* di Schelling, mediato da Hans Christian Ørsted, lo scienziato che scoprì l’elettromagnetismo e per il quale scienza e spiritualità

La prima parte della sua vita

Quando si legge l'autobiografia¹³ di uno scrittore divenuto famoso nel mondo, e quando in tale testo (soprattutto, ovviamente, nella sua prima parte) si nota a più riprese ch'egli si lamentava del fatto che i suoi connazionali, per gelosia o invidia o ristrettezza mentale o provincialismo culturale, non credevano affatto nelle sue capacità intellettuali, diventa impossibile dargli torto in qualcosa. Ma sarebbe un errore, e anche piuttosto ingenuo. La verità è sempre ambigua, com'è giusto che sia. Andersen non sopportava nessuna critica, neanche quelle che avrebbero potuto aiutarlo a migliorare lo stile, la forma, la sintassi e persino l'ortografia dei suoi testi. Era incredibilmente vanitoso e permaloso.

Le sue biografie in rete non si contano. Solo questo sito danese di Lars Bjørnsten (hcandersen-homepage.dk) ne riporta vari tipi, inclusa l'autobiografica *Fiaba della mia vita*. Curiosamente pretende il copyright quando in realtà è andato a cercarle in ogni dove. Lo stesso Andersen

coincidono, sicché se Dio è ovunque, la figura del Cristo mediatore e la gerarchia della Chiesa luterana perdono centralità. A livello pedagogico invece, temendo il rischio del panteismo implicito nella suddetta corrente filosofica, si provvide a una sorta di "pulizia luterana", che avvenne in tre direzioni: 1) il dolore dei personaggi delle fiabe non andava visto come una tragica fatalità della natura, ma come una necessaria prova religiosa per la salvezza dell'anima; 2) le "radici norrene" delle sue fiabe, tipiche del nord Europa di epoca pagana, andavano ricomprese in una rassicurante devozione infantile verso un "Dio Padre" benevolo e trascendente, separato dalla materia; 3) nelle traduzioni si sostituivano i termini che nell'originale danese richiama una spiritualità animistico/panteistica con un vocabolario teologico più ortodosso. L'obiettivo era quello di presentare Andersen come un autore che insegnava ai bambini la sottomissione alla volontà divina, piuttosto che l'esplorazione del meraviglioso nel reale. In questa maniera i critici conservatori tedeschi rendevano le sue fiabe "vendibili" alle famiglie della classe media.

¹³ Andersen scrisse diverse opere autobiografiche pubblicate a più riprese e aggiornate nel tempo. Quella principale, *Mit Livs Eventyr* (*La fiaba della mia vita*), uscì in due volumi nel 1855 come parte delle *Opere complete*, riprendendo una versione tedesca del 1847, *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* (*La fiaba della mia vita senza poesia*). Nel 1871 pubblicò *The Story of My Life* (*La storia della mia vita*) in inglese e danese come seguito della precedente autobiografia. Una continuazione fu pubblicata postuma nel 1877 a cura di Edvard Collin. L'ultima, *Levnedsbog* (*Ricordi*), incompiuta, apparve nel 1926 dopo la morte dell'autore. Noi facciamo riferimento a *La fiaba della mia vita*, a cura di Bruno Berni, ed. Donzelli, Roma 2015.

avrebbe dissentito nei confronti di tale atteggiamento.

Noi invece non pretendiamo alcunché e ci limitiamo a riportare i fatti salienti della sua vita, commentandoli *ad abundantiam*. Anzitutto diciamo che Hans Christian Andersen non è stato semplicemente un favolista o un “fiabista d’autore”, ma una delle figure più complesse, tormentate e affascinanti della letteratura europea del XIX secolo. La sua vita è l’archetipo della fiaba del *Brutto anatroccolo*: una dolorosa ascesa dalla povertà più nera ai salotti reali d’Europa, segnata da una perenne inquietudine esistenziale.

Nascita e vita a Odense

Nacque il 2 aprile 1805 a Odense, sull’isola di Fyn (Fionia) in Danimarca, in un quartiere povero, in una casa di una sola stanza, dove il padre faceva il calzolaio. Qui visse dal 1805 al 1807, poi la famiglia si trasferì in un’altra casa, dove lui visse dal 1807 al 1819. Praticamente l’ambiente di estrema indigenza influenzerà tutta la sua produzione letteraria, o comunque una sua gran parte.

Il nonno paterno, Anders Hansen Træes, faceva il calzolaio di villaggio. La moglie Anne Cathrine Nommensen (o Nomensdatter), sposata nel 1781, era una proprietaria agricola, ma le disgrazie li colpirono così gravemente che persero tutto ciò che possedevano (fattoria e bestiame), e il nonno impazzì per il dolore, finendo i suoi giorni in un ospizio di Odense.

Gli antenati di Andersen appartenevano quasi tutti ai ceti artigiani e popolari: calzolai, guantai, postiglioni, lavandaie, piccoli proprietari, contadini e lavoratori dei servizi urbani, nonostante i miti familiari su ascendenze “alte” che Andersen stesso evocò talvolta in forma romanzata (la nonna Anne Cathrine gli aveva raccontato che una sua lontana parente era stata una nobildonna nella città tedesca di Kassel).¹⁴ È inoltre noto che Andersen nutrì per tutta la vita il sospetto (o la speranza) d’essere il figlio illegittimo del principe ereditario, il futuro Cristiano VIII.¹⁵ Anche se storicamente infondata, questa convinzione spiega la sua attrazione fatidica per la monarchia: restare vicino alla Corona significa-

¹⁴ Nell’autobiografia millanta addirittura un’assurda parentela con Palnatoke, leggendario capo vichingo del X sec. (il “Guglielmo Tell” danese), originario dell’isola di Fionia, la stessa in cui nacque tutta la sua parentela. D’altronde Andersen credeva fermamente d’essere “un figlio della fortuna”, destinato a grandi cose. In ciò era influenzato anche dal Romanticismo scandinavo, propenso a riscoprire con fervore le saghe norrene. Secondo Rolf Dorset, Andersen sarebbe stato il figlio naturale del re Cristiano VIII e della contessa Elise Ahlefeldt-Laurvig.

va restare vicino a quella che lui percepiva come la sua vera “famiglia” d’elezione.

Molto più poveri erano gli antenati da parte di madre. La nonna, Anna Sørensdatter, si sposò due volte ed ebbe tre figli fuori dai matrimoni, tra cui la madre di Andersen.

Il padre di Hans Christian si chiamava anche lui Hans. Quando si sposò era un apprendista calzolaio di 22 anni, poi però si mise in proprio. Nella sua autobiografia Andersen racconta che suo padre “nella vita e nel mestiere non si sentiva felice”. I genitori di lui, dopo la sciagurata perdita dei beni, l’avevano mandato a fare il garzone presso un calzolaio: lui che aveva ambizioni da intellettuale! Siccome era insoddisfatto del suo lavoro, anche perché non guadagnava abbastanza, decise, di punto in bianco, dopo una particolare esperienza sfortunata nel suo lavoro, di arruolarsi nell’esercito danese, alleato con quello napoleonico. Aveva accettato di sostituire il figlio di un ricco possidente agrario, in cambio di una buona ricompensa in denaro. Sperava di diventare tenente. Tuttavia il reggimento non giunse oltre l’Holstein, in quanto fu conclusa una pace. Morirà nel 1816, poco tempo dopo ch’era tornato a casa, con la salute compromessa dalla fatica militare.

Sempre nella sua autobiografia Andersen parla di lui come di una persona atea o comunque di un libero pensatore. È vero che gli leggeva la Bibbia, ma senza credere che Cristo fosse figlio di Dio. Quando la moglie lo sentiva dire che Gesù “era solo un uomo straordinario”, e che “non esiste demonio se non quello che abbiamo nel cuore”, inevitabilmente, nella sua ignoranza e superstizione, si scandalizzava.

Pur nella grande miseria, il padre gli leggeva spesso opere teatrali di Ludvig Holberg e racconti come *Le mille e una notte*, mentre la madre gli raccontava storie popolari e leggende. Difficile però pensare che un ragazzino che ha vissuto in un ambiente del genere per circa 14 anni, potesse uscirne senza cicatrici.

Sua madre, Anne Marie Andersdatter, rappresentò per il giovane Hans il legame col folklore popolare danese. Prima di sposare il marito calzolaio nel 1805, aveva lavorato principalmente come domestica e bambinaia presso famiglie borghesi: un mestiere che continuò a fare finché rimase vedova. Era stata la miseria a costringerla a fare la lavandaia, un lavoro fisico molto duro, in quanto il fiume era gelato, e ciò la induceva, per riscaldarsi, a bere acquavite. Fu sempre lei, nel 1810, a togliere

¹⁵ Durante un ballo a corte, un nobile chiese ad Andersen del padre. Quando lui rispose con orgoglio ch’era un calzolaio, Cristiano VIII rimase in silenzio. Andersen annotò nei suoi scritti privati quanto quel silenzio (la mancata difesa del suo “talento” contro il “rango”) l’avesse particolarmente ferito.

suo figlio da una scuola elementare pubblica e a iscriverlo alla scuola israelitica di Odense, gestita da Fedder Carstens, per un motivo estremamente concreto: aveva saputo che in quell'istituto i bambini non venivano picchiati. In un'epoca in cui la pedagogia danese era dominata dalle punizioni fisiche, la scuola ebraica rappresentava un'eccezione di mitezza.

Nonostante la madre si fosse risposata nel 1818 col giovane calzolaio Niels Jørgensen Gundersen (lui aveva circa 31 anni, lei oltre 50), la situazione economica non migliorò affatto. Il giovane Hans, che allora aveva circa 13 anni, soffriva molto per questa nuova presenza e non aveva intenzione di condividere spazi angusti con un patrigno che aveva messo in chiaro fin da subito di non volersi occupare dell'educazione o del sostentamento del suo figliastro (questo patrigno verrà completamente omesso nella sua autobiografia). La madre, poi, dava sempre più segni di alcolismo. Niels morì nel 1822, a soli 35 anni, per una malattia.

Andersen ricorda nella sua autobiografia che quando lei era piccola, i genitori la mandavano a fare la mendicante, ma lei non ci riusciva e si nascondeva sotto un ponte. Fu per lui una fonte d'ispirazione in varie opere, soprattutto nella fiaba *Non era buona a nulla* (1852), ove le riconosce una dignità morale che il mondo le aveva negato.¹⁶

Rimasto orfano di padre, il piccolo Hans, fu mandato da sua madre a fare il garzone di bottega, poi l'operaio in una fabbrica di tabacco e infine l'apprendista da un sarto, perché era molto bravo a cucire e a creare abiti per marionette.¹⁷ Tuttavia non era fatto per il lavoro manuale, soprattutto non sopportava di stare alle dipendenze di qualcuno, anche perché, permaloso com'era, non amava essere criticato: voleva essere più creativo e indipendente, avendo ambizioni artistiche e intellettuali come il padre. Era anche stanco di andare nelle case della gente facoltosa a chiedere libri in regalo di Schiller, Klopstock, Shakespeare... Voleva essere lui a scrivere qualcosa.

Siccome gli interessavano il teatro, il canto, la recitazione, il ballo e la scrittura, nel 1819 emigrò da solo verso Copenaghen, in cerca di fortuna, con tredici rigsbankdaler in tasca.¹⁸ Nell'autobiografia racconta che fu lui stesso a deciderlo, ma è difficile pensare che un ragazzino di

¹⁶ Quando la madre morì, Andersen non era ancora ricco: era appena all'inizio del suo grande viaggio in Italia finanziato dal re. Tramite Jonas Collin le inviava sempre delle piccole somme di denaro, ma era tormentato dal fatto che lei fosse un'alcolista. Nei diari e nelle lettere emerge il suo terrore che lei potesse "imbarazzarlo" con la sua condotta. Per questo mantenne sempre una distanza fisica e psicologica.

¹⁷ Dalla fabbrica se ne andò perché, siccome lo sentivano cantare con una voce da soprano, lo giudicavano una "femminuccia".

quattordici anni potesse prendere una decisione del genere senza il consenso della madre, che poi finì i suoi giorni in un ospizio per poveri nel 1833.

Il mistero della sorellastra

Hans aveva anche una sorellastra nata nel 1799 da una relazione precedente della madre con un apprendista vasaio, Daniel Jørgensen Rosenvinge: si chiamava Karen Marie. Nella Danimarca di allora il matrimonio non era solo una questione affettiva, ma un contratto economico che richiedeva il permesso delle autorità o, quantomeno, la prova di poter mantenere una famiglia. Tuttavia Rosenvinge non aveva né una bottega propria né la stabilità finanziaria per sposarsi. Spesso gli apprendisti non potevano contrarre matrimonio finché non diventavano “maestri”. E così il padre scelse di non assumersi la responsabilità. In quel periodo le nascite illegittime erano frequentissime nelle classi più povere, e molti uomini sparivano per evitare le sanzioni economiche imposte dalla Chiesa o dallo Stato per il mantenimento dei figli.

Anne Marie si sentì indubbiamente tradita e, soprattutto, socialmente marchiata. Fino a pochi decenni prima le madri nubili subivano punizioni corporali o pubbliche umiliazioni (come la gogna). Ai suoi tempi il marchio era soprattutto sociale e religioso: doveva confessare il “peccato” in parrocchia per poter battezzare la figlia.

Tuttavia, dopo il matrimonio della madre e la nascita di Hans Christian, Karen fu “messa fuori casa”: prima venne affidata alla nonna materna, poi mandata a lavorare come domestica in una famiglia di Odense (nel 1822 emigrò clandestinamente a Copenaghen). È molto probabile che la sua presenza fosse vissuta come una vergogna sociale, specialmente per il padre di Hans, che teneva molto alla propria rispettabilità.

¹⁸ Dopo la bancarotta statale del 1813, causata dall'appoggio alle guerre napoleoniche, il sistema monetario fu riformato con l'istituzione di una banca centrale statale e l'introduzione del rigsbankdaler, che sostituiva il rigsdaler (tallero di Stato, cioè l'unità d'oro/argento di riferimento), dimezzandone il valore nominale, anche se il vecchio rigsdaler era già fortemente svalutato. Il rigsbankdaler è il termine tecnico per indicare l'unità monetaria nel periodo compreso tra il 1813 e il 1854, ma dopo il 1854 fino al 1873 si tornò a parlare di rigsdaler, finché poi la moneta fu denominata “corona” (1 rigsdaler = 2 corone). Il rigsdaler è estremamente diffuso come termine onnicomprensivo nel contesto culturale e sociale dell'Ottocento danese, in cui si parla anche di mark (1/6 di tallero) e di skilling (1/96 di tallero). In italiano il rigsdaler viene spesso tradotto come “tallero” perché il termine danese *daler* ha la stessa radice del *thaler* tedesco.

Le biografie ricordano che Andersen provava vergogna per lei e che il rapporto era molto distante; questo spiega perché non la nomini mai nella sua autobiografia (anche da parte dei curatori delle sue opere ufficiali la sua esistenza è quasi totalmente cancellata, ovviamente per non “sporcare” l’immagine del genio).

Karen ebbe due compagni in relazioni piuttosto precarie, difficili. Col primo, Niels Jensen, un bracciante, ebbe una figlia nel 1821, che morì dopo pochi mesi; col secondo, Peter Kaufmann, fu anche peggio: era un giornaliero associato alla lavorazione del tabacco, un uomo violento e dedito all’alcol, che la fece vivere nei quartieri più poveri e malfamati della capitale. In mezzo alle due relazioni dobbiamo immaginarci una ragazza che finisce col fare la prostituta in strada e che viene internata in un correzionale, dopodiché le sue tracce si perdono in qualche malsano tugurio. Era emigrata a Copenaghen nel 1822.

Quando Andersen era già una celebrità in ascesa, Karen, malata di tubercolosi, lo rintracciò a Copenaghen nel 1842, inviandogli una serie di messaggi tramite intermediari con cui chiedeva aiuto per sopravvivere alla fame e al freddo. Tuttavia Andersen, senza mai andarla a trovare, si limitò, attraverso Jonas Collin, a versarle una somma assolutamente irrisoria e con la clausola precisa che lei non lo cercasse mai più e non rivelasse a nessuno la loro parentela. Quando nel 1846 Karen morì a Copenaghen nella miseria più nera, Andersen non partecipò al funerale. Furono Edvard Collin e suo cognato Adolph Drewsen a occuparsi della “pratica” del decesso. La sepoltura avvenne in una fossa comune del settore riservato ai poveri del cimitero di Assistens di Copenaghen, lo stesso dove anni dopo Andersen sarebbe stato sepolto nella sezione monumentale.

Nel giorno della morte e del funerale il diario di Andersen è spaventosamente silenzioso o, meglio, distratto da altro: annota d’essere stato a cena da H. C. Ørsted e, pochi giorni dopo, dai Collin. Non c’è una sola parola di dolore. Questa assenza totale di menzione è, per la critica danese contemporanea, la prova della sua rimozione psicologica.

D’altra parte lui doveva apparire “puro” per piacere ai Collin. In una società “classista” come quella, dove bastava poco per essere ostracizzato, non voleva sentirsi vittima della povertà della sorella. Ecco perché era terrorizzato che qualcuno scoprisse il loro legame. Nelle sue lettere private del 1845 a Edvard Collin, non usa quasi mai le parole “mia sorella” o “Karen Marie”, ma termini vaghi, carichi di ansia. Parla, con un tono quasi infantile, di “sgradevolezze o cose spiacevoli” che lo facevano ammalare; parla di “disturbi o interferenze”, come se la sorellastra non fosse una persona che soffriva, ma una specie di “fastidio amministrativo” alla sua pace creativa e alla sua ascesa sociale. Spesso si riferisce ai legami con Odense (città natale) e alla sua famiglia come a una

“vecchia storia” che doveva restare sepolta. Chiedeva a Edvard di “mettere fine alla cosa”, intendendo il pagamento del silenzio: era sempre lui che doveva gestire il rimosso.

Proprio tra il 1844 e il 1846 inizia a usare ossessivamente la parola “volontà di Dio” per giustificare la propria mancanza di azione. E questo atteggiamento lo si vede bene nella fiaba *La piccola fiammiferaia*, scritta per espiare il senso di colpa del sopravvissuto verso la sorella, trasformato in fastidio dell’aristocratico. Se la sorella/fiammiferaia muore, è “volontà di Dio” che lei vada in cielo, non colpa di lui che non le ha aperto la porta. Quando lei muore, Andersen scrive nelle sue lettere di “aver superato le ombre del passato” o di sentirsi “finalmente libero da certi pesi che lo schiacciavano a Copenaghen”; può finalmente “essere solo”, l’*unico figlio*, come aveva sempre mentito di essere.

Da notare che, nel mentre cercava di “ripulire” se stesso e la sua storia attraverso il successo letterario, Andersen era riuscito indubbiamente a trasformare la madre da “ragazza madre peccatrice” a “povera lavandaia martire”, ma siccome la sorellastra non rientrava in questa narrazione di riscatto morale, la fece praticamente scomparire.

L’arrivo a Copenaghen

L’arrivo a Copenaghen fu piuttosto imbarazzante. Si era presentato con una lettera scritta da C. H. Iversen, un anziano tipografo e libraio di Odense. Era indubbiamente un uomo colto, che aveva intuito qualcosa nel ragazzo, ma non aveva conoscenze dirette nel mondo teatrale, dove Hans voleva sfondare. Aveva scelto come destinatario la prima ballerina del Teatro Reale, Margrethe Schall, perché era una delle donne più influenti della scena artistica. Ma la Schall non riconobbe il nome di Iversen, semplicemente perché non l’aveva mai incontrato né mai aveva sentito parlare di lui. Quindi, vedendo questo ragazzo allampanato e malvestito, pensò inizialmente che fosse un mendicante o un venditore ambulante. Ma lui, per convincerla del suo talento, si tolse gli stivali e, in calze, iniziò a improvvisare una danza e a cantare, usando il proprio cappello come tamburello. La ballerina rimase sbigottita e, spaventata da quella che le sembrò una crisi di follia, lo liquidò frettolosamente.¹⁹

¹⁹ Andersen cercò di riavvicinarsi a lei nel 1820, scrivendo lettere a diverse personalità del teatro per perorare la sua causa di aspirante ballerino o attore. Ebbe modo di vederla sul palco e dietro le quinte. Tuttavia lei non riconobbe mai nel giovane stravagante un futuro collega. Piuttosto fu lui che, una volta divenuto famoso come fiabista, si ricordò di lei sublimandola come incarnazione del desiderio irraggiungibile. Tutte le figure delle ballerine nelle sue fiabe (*L’audace soldatino di stagno*, *Le scarpette rosse* e *La sirenetta*) sono, in un certo senso,

Un primo vero aiuto, morale e materiale, venne in realtà da quattro persone: 1) *Giuseppe Siboni*, tenore italiano e direttore della scuola di canto del Teatro Reale²⁰, s'impegnò a ospitare il giovane Hans e per un certo periodo gli offrì lezioni di canto gratuite, vedendo in lui un potenziale talento operistico. Tuttavia, quando la voce di Hans mutò a causa della pubertà, Siboni gli comunicò che non aveva più futuro come cantante e lo congedò; 2) *Jens Baggesen*, grande poeta dell'epoca, figura carismatica e autorevole, diede un contributo di tipo psicologico e intellettuale. Fu lui a pronunciare la celebre frase: "Credo che in te si nasconda un diamante"; 3) *Christoph Ernst Friedrich Weyse*, compositore, prese l'iniziativa di raccogliere una colletta di 70 rigsbankdaler, che erogò ad Hans in rate mensili, temendo che la spendesse incautamente. Nelle sue lettere e nei diari Andersen si sente imbarazzato a dover "elemosinare" o dipendere dalla carità di Weyse.²¹ 4) *Frederik Høegh-Guldberg* organizzò successivamente una sottoscrizione mensile tra i suoi amici per garantire al giovane Hans una rendita fissa, permettendogli di affittare una stanza e mangiare regolarmente. Fu lui a insegnargli gratuitamente gli elementi fondamentali del tedesco e a correggere i testi sgrammaticati in danese e cercando di frenare la sua grafomania disordinata. Tuttavia la relazione tra i due s'incrìnò progressivamente a causa della divergenza tra le aspettative del mentore e la natura ribelle dell'allievo, che preferiva scrivere drammi e poesie per esprimere se stesso.

Al giovane Hans non fu comunque possibile trovare un lavoro né come attore né come ballerino né come cantante a causa del suo aspetto sgraziato e della mancanza d'istruzione formale. E i suoi tentativi di scrittura poetica e teatrale erano troppo immaturi sul piano stilistico per meritare l'attenzione di qualcuno. Ma siccome era testardo, si rifiutò di

proiezioni della Schall.

²⁰ Siboni fu chiamato al Teatro Reale per innalzare il livello dell'opera, introducendo gusto e tecnica dell'opera italiana in un ambiente che aveva una forte tradizione nazionale più sobria e luterana. Ma una parte dell'ambiente musicale danese vedeva in lui e nei suoi cantanti una forma di commercializzazione "estero-fila" a scapito della musica nazionale, per cui restò sempre molto critica.

²¹ Nel corso degli anni il rapporto tra Andersen e Weyse divenne professionale, culminando nell'opera *La festa a Kenilworth*, un *singspiel* romantico in tre atti presentato nel 1836. Andersen scrisse il libretto basandosi sul romanzo *Kenilworth* di Walter Scott. Tuttavia tale collaborazione fu piuttosto frustrante per Andersen, in quanto Weyse gli chiedeva innumerevoli modifiche al testo. L'intesa si spezzò, poiché, mentre Andersen cercava d'infondere nel libretto la sua sensibilità drammatica, Weyse era più concentrato sulla struttura musicale classica. Nella sua autobiografia dedica diverse pagine a descrivere il "temporale" che si scatenò su di lui a causa di quest'opera.

tornare a Odense.

Bisogna ammettere che questa “follia” iniziale di Andersen è ciò che lo rende umano e vulnerabile, lontano dall’immagine agiografica del genio che viene accolto a braccia aperte dalla capitale. Il che non significa che il giovane Hans si fosse trasferito nella capitale con l’intenzione di un semplice migrante che cercava un lavoro con cui campare dignitosamente, superando la miseria di Odense. Lui era fermamente convinto d’essere sotto la protezione di una speciale “Provvidenza” (come scrive nella sua autobiografia): la normalità la vedeva come un fallimento.

La costanza fu premiata. All’età di 17 anni ebbe la fortuna d’incontrare Jonas Collin, direttore del Teatro Reale di Copenaghen e influente funzionario statale, il quale s’era accorto che sul piano dei contenuti Andersen aveva un certo talento immaginifico, per cui pensò di segnalarlo nientemeno che al re in persona, Federico VI, affinché provvedesse a finanziargli la sua istruzione, cioè a fargli recuperare il tempo scolastico perduto a Odense. Fu così che, ottenuta una borsa di studio, si trasferì prima a Slagelse e poi a Helsingør per fare il liceo.

Al capitolo III della sua autobiografia Andersen riporta un’interessante lettera che gli aveva inviato il pastore luterano Christian Bastholm, cui aveva sottoposto i suoi primi scritti. Nella lettera lo consiglia di “limitarsi a studiare sui libri di scuola”. Gli riconosce “vivace immaginazione e un cuore ardente”, ma non “l’educazione dello spirito”. Quest’ultima cosa, pur detta da un chierico, probabilmente voleva soltanto dire che gli mancava una “disciplina mentale” o un rigore formale. Infatti ad un certo punto afferma che doveva imparare “le lingue, la storia e le altre scienze, poiché senza di queste il talento mancherà sempre della materia di cui deve formare le sue opere”. Inoltre si meraviglia che i suoi saggi giovanili siano stati pubblicati, in quanto li giudicava pieni di imperfezioni (sottinteso “tecniche”). Con ciò non dava un giudizio sul merito dei contenuti. Gli chiese soltanto di non montarsi la testa per la notorietà ricevuta. “Il giovane poeta deve solo guardarsi dal contagio della vanità e tutelare la purezza e la forza dei propri sentimenti”, così scriveva, senza ovviamente poter sapere che, con queste parole, stava anticipando l’atteggiamento che avrebbero poi adottato i Collin nei confronti dello stesso Andersen. Questo a testimonianza che qualunque persona colta della Danimarca di allora dava per scontato che la “sostanza”, senza un’adeguata “forma”, era destinata a fallire i suoi obiettivi.²²

²² In Asia, dove il rispetto per l’istruzione formale è altissimo, questa lettera viene spesso vista in modo più positivo rispetto alla critica occidentale, che tende invece a compatire Andersen per l’eccessiva durezza degli anni liceali. In effetti questa lettera fu il primo serio riconoscimento del potenziale creativo di Ander-

Il rapporto col rettore Meisling

Nella sua autobiografia Andersen parla a più riprese del suo difficile rapporto scolastico col docente Simon Meisling (1787-1856), rettore della *latinskole* di Slagelse e poi di Helsingør. Nel 1807 egli aveva ottenuto il titolo di “Magister Artium” (il massimo grado per la facoltà di filosofia dell’epoca, spesso equiparato al dottorato) discutendo una tesi su Orazio. Era quindi specializzato in latino ma insegnava anche il greco. Fu per Andersen una figura importante, perché “tutore scolastico” negli anni 1822-26, decisivi per la sua formazione scolastica di un certo livello.

A quel tempo essere rettori di una grande scuola superiore di provincia era già una carica prestigiosa; inoltre Meisling era molto stimato come filologo e appunto insegnante di latino e greco. Tuttavia la sua carriera si era cristallizzata nel ruolo di rettore, che garantiva *status* sociale e sicurezza, senza uno sbocco naturale verso una cattedra universitaria. Alcuni studi biografici sottolineano che, nonostante gli esami brillanti, Meisling “rimase un plebeo e un cinico nei modi e nel pensiero”, poco adatto al modello del *gentleman scholar* universitario ottocentesco. È un giudizio di costume, ma lascia intuire perché egli sia rimasto ai margini del grande *milieu* accademico. In ogni caso non esiste traccia di una candidatura mancata o di un rifiuto da parte dell’università. Oggi è ricordato come traduttore e curatore di testi classici e moderni, ma soprattutto per il suo rapporto con Andersen.

Meisling era un bibliofilo compulsivo. Possedeva una delle biblioteche private più vaste della Danimarca, con migliaia di volumi rari in greco, latino e lingue orientali. Per un uomo col suo stipendio, una collezione del genere era finanziariamente insostenibile. Non a caso i documenti storici dell’epoca (conservati negli archivi scolastici danesi) rivelano che i conti delle scuole sotto la sua direzione erano spesso in uno stato di caos totale. C’erano ammanchi, ritardi nei pagamenti e spese non giustificate. Infatti, essendo rettore, Meisling non gestiva solo la didattica, ma anche i fondi della scuola. Era un amministratore che confondeva spesso il patrimonio della scuola con le proprie necessità di studioso. Non fu mai condannato formalmente per peculato, ma la sua reputazione

sen. Bastholm cercava di spiegargli che senza un’armatura intellettuale il suo talento si sarebbe disperso. La “sofferenza” negli studi scolastici di Andersen andava vista come lo sforzo inevitabile di chi deve colmare lacune abissali per passare dall’essere un dilettante a un vero autore.

presso la Direzione per le Scuole Secondarie (di cui faceva parte Jonas Collin) era pessima proprio a causa di questa “leggerezza” finanziaria.

Nell'autobiografia di Andersen viene descritto come una sorta di “Giano della pedagogia”: in classe era un tiranno sarcastico; in privato poteva mostrare barlumi di umanità. In effetti la sua severità era un metodo pedagogico estremo, e probabilmente egli riteneva che il talento poetico di Andersen fosse “materia grezza” pericolosa. Esiste un suo carteggio con Jonas Collin in cui ammette i progressi del giovane Hans, ma ribadisce la necessità di calpestare il suo orgoglio per impedirgli di diventare un “rimatore mediocre”. Collin approvava questo rigore, proprio perché Andersen doveva prima di tutto diventare un cittadino “colto”, se voleva frequentare salotti altolocati.

I metodi pedagogici borghesi che si usavano in Danimarca erano mutuati dalla Germania. Nel 1977 la sociologa e pedagogista tedesca Katharina Rutschky (1941-2010) li definì con l'espressione “Pedagogia nera”, consistente in un insieme di pratiche educative autoritarie/coercitive fondate su minacce e paura, pressione psicologica, punizioni (anche fisiche), uso sistematico della vergogna di fronte alla classe, isolamento dai compagni, e repressione dell'affettività: tutte tecniche molto diffuse nell'Ottocento europeo. Non si trattava di sadismo fine a se stesso, ma della convinzione che la volontà del fanciullo dovesse essere “spezzata” per permettere alla ragione e alla cultura classica d'insediarsi nella sua mente. In questo senso Meisling non era un pazzo isolato, ma un esecutore zelante di un sistema che considerava il genio individuale un pericolo per l'ordine sociale. Collin aveva mandato il giovane Hans da lui perché sapeva bene quali metodi usava. A Slagelse venne messo in 2ª classe con ragazzi di 11-12 anni, poiché “mancava di conoscenze nella maggior parte delle materie”, pur avendo 17 anni. I suoi risultati agli esami risultano però mediocri in molti campi (soprattutto in latino e greco).

Le discipline del curriculum delle *latinskoler* ottocentesche possono essere paragonate a quelle di un liceo classico molto “chiesastico”, e quindi meno aperte alle scienze e alle lingue moderne rispetto a un liceo classico attuale. Questo perché nascono come scuole per il clero e per gli studi teologici, con forte enfasi su latino, catechismo e lettura dei classici; dopodiché diventano gradualmente scuole per futuri funzionari e borghesi colti. Il programma tipico comprendeva: latino (grammatica, traduzione, autori classici), greco, religione (catechismo luterano), lingua danese (lettura, scrittura, composizione), aritmetica (matematica di base), storia e geografia.

Il giovane Hans aveva preso alloggio presso la vedova di un funzionario statale; dopodiché si trasferì, come affittuario, nella stessa casa del rettore. Quando quest'ultimo ottenne l'incarico di rettore alla scuola

latina di Helsingør (Elsinore) nel maggio 1826, Andersen decise di seguirlo. D'altra parte non avrebbe potuto rimanere a Slagelse, poiché non era lui a decidere, ma erano Jonas Collin e altri direttori del Teatro Reale, che avevano ottenuto dal re il finanziamento per il suo percorso formativo, e nessuno in quel momento propose che restasse a Slagelse. Andersen si sentiva totalmente dipendente dai suoi benefattori ed era convinto che la *latinskole* fosse il prezzo da pagare per diventare poeta; tendeva quindi a subire umiliazioni e violenze come "necessarie", senza trasformarle subito in denuncia. Pertanto quando arrivò a Helsingør era già logorato da anni di umiliazioni e frustrazioni scolastiche.

Il trasferimento del rettore non fu un premio, ma una sorta di "ultima chance". Questo perché a Slagelse Meisling era odiato dalla borghesia locale. Il suo carattere irascibile, il disprezzo per le convenzioni sociali e lo stato scandaloso della sua casa (la moglie infedele, la sporcizia) l'avevano reso un paria. Fu proprio Jonas Collin a gestire il suo trasferimento, ritenendo che nella sede di Helsingør, più grande e prestigiosa della precedente, la gestione amministrativa potesse essere maggiormente controllata. Collin sapeva benissimo che Meisling era un insegnante brutale e un amministratore disastroso, ma lo riteneva comunque il miglior filologo disponibile per dare ad Andersen quella base classica che gli mancava.

Meisling, sempre a caccia di soldi per i suoi libri e per i debiti della moglie, vide in Andersen una fonte di reddito sicura (pagata dai Collin). Promise lezioni private extra col pretesto che avrebbero agevolato l'ingresso di Hans all'università. Nella realtà si trasformarono in sessioni di bullismo psicologico, tant'è che durante questo periodo liceale, Andersen inviava continue lettere piene di lamentele a Jonas Collin. La situazione peggiorò così tanto che il giovane insegnante di ebraico, Christian Werliin, andò di persona da Collin a denunciare i metodi brutali di Meisling.

Dai documenti scolastici risulta che il profitto scolastico di Andersen, peggiorò drasticamente nel passaggio a Helsingør, ove rimase cinque trimestri. L'unica materia in cui eccelleva era l'ebraico (che trovò proprio nel secondo liceo) e ovviamente in tutto ciò che riguardava la scrittura creativa. Jonas Collin nell'aprile 1827 decise di ritirarlo dal liceo e gli organizzò lezioni private a Copenaghen, dove poi Andersen sosterrà l'esame di accesso all'università nel 1828. Frequentò nella facoltà di filosofia il biennio propedeutico per poter accedere a una facoltà triennale professionale (in genere teologia, legge o medicina), ma decise di fermarsi, per dedicarsi esclusivamente alla sua passione letteraria.

Nel film *Unge Andersen*, in cui si parla molto del rapporto del rettore con Andersen, si parla anche della moglie di Meisling e dei suoi

cinque figli nella casa di Helsingør. Ovviamente le esigenze cinematografiche prevalgono, ma il nucleo storico è reale. Cathrine Marie Meisling era nota per essere l'opposto del marito. Mentre lui era ossessionato dal rigore classico, lei gestiva una casa caotica, sporca e trascurata. Era risaputo che avesse diverse relazioni extraconiugali (spesso con soldati o giovani della zona): avrebbe tentato di sedurre lo stesso Andersen, che mostrava d'essere profondamente turbato da quel disordine morale, fisico e psicologico. Veniva spesso costretto da questa donna a fare da baby-sitter ai loro figli o a svolgere commissioni domestiche. La descrizione che fa di lei nell'autobiografia e nei diari è cruda: grande e grassa, col viso rosso e sudato, non si curava minimamente del decoro domestico, sporca sia in senso fisico che morale, in perenne movimento tra la cucina e i rimproveri verso i servitori o anche verso lui stesso.²³

Il loro matrimonio finì per sgretolarsi completamente. Dopo il periodo di Helsingør, la coppia si separò; Meisling finì i suoi giorni in povertà e alcolismo, mentre la condotta della moglie rimase una macchia indelebile sulla reputazione della famiglia.²⁴

Nell'autobiografia Andersen considera gli anni con Meisling – “soprattutto a Helsingør” – tra i peggiori della sua vita, addirittura più duri dei tre anni di miseria a Copenaghen 1819-22: è naturale però che, scrivendo in retrospettiva, i ricordi si concentrino sull'ultima fase, quando la rottura diventò possibile.

Naturalmente è bene evitare di pensare che tra Meisling e Andersen vi fosse qualcosa di “personale”; anzi, sapendo che Andersen era sotto la protezione del re e dei Collin, il rettore tendeva a non esporsi troppo e ad assumere atteggiamenti più cauti. In ogni caso i resoconti sulla *Hel-*

²³ Nel diario del 1826 scrive: “La signora Meisling è per me una donna abominevole; è così sporca che è nauseante. Oggi è entrata nella stanza con i capelli tutti scarmigliati, il vestito era aperto così che si vedeva la sua biancheria sporca; sgridava la serva e usava parole che mi vergogno a scrivere qui. Mi guarda con i suoi occhi acuti, come se volesse costringermi a piegarmi alla sua volontà”. Descrizioni del genere si trovano anche nel romanzo di Émile Zola *L'assommoir* (*Lo scannatoio*, 1877), là dove parla di Gervaise Macquart. Zola certamente era indipendente da Andersen, ma questi descrive la signora Meisling senza artifici letterari o “tòpoi” dell'epoca, mostrando d'avere un *naturalismo involontario* antecedente di molto a quello consapevole di Zola.

²⁴ Da notare che Walter Benjamin, nel suo saggio *Hans Christian Andersen* (1926), ha sostenuto che la descrizione della signora Meisling è il primo esperimento di Andersen nel trasformare una persona reale in un mostro letterario “picaresco”, molto prima di codificarlo nelle fiabe. “La stessa vita di Andersen è il romanzo picaresco più famoso del XIX secolo”, poiché ha attraversato la miseria e l'umiliazione per scalare la società.

singør Latinskole (sia di studi storici che biografici moderni) descrivono i suoi metodi didattici come “quasi militari”: disciplina assoluta, ordine, concentrazione, scrupolosa esattezza, con una severità che molti allievi trovavano piuttosto dura. Il che non esclude che con Andersen, avendo questi una natura opposta alla sua, il conflitto non fosse, per quanto possibile, ancora più aspro. D'altra parte vedere un giovane come lui, che pretendeva d'essere un “poeta” senza conoscere le basi della metrica greca o latina, doveva aver scatenato in Meisling una furia quasi animalesca. Probabilmente per lui Andersen rappresentava tutto ciò che c'era di sbagliato nel Romanticismo, a partire dall'emozione che voleva scavalcare la conoscenza. Neanche a farlo apposta però, proprio nel suo ultimo anno di scuola a Helsingør, il ventenne Hans scrisse una poesia romantica che fu poi tradotta in una ventina di lingue europee: *Il bambino morente*. Naturalmente il giudizio di Meisling, che detestava ogni forma di sentimentalismo romantico, fu brutale e sprezzante. Non a caso gli proibì sempre di scrivere poesie, accusandolo di sprecare tempo in “fantasie malate”, invece di studiare il latino e il greco.

Anche molti suoi compagni (figli di funzionari e di borghesi) vedevano in Meisling un insegnante efficace, eccentrico e irascibile, ma ritenevano che quel tipo di severità fosse il prezzo da pagare per accedere all'università. Per es. Karl Bagger, che divenne un noto scrittore, confermò che Meisling era un uomo di un'erudizione mostruosa ma dal temperamento impossibile. Tuttavia Bagger, come gli altri compagni, riuscì a sopravvivere al metodo Meisling senza i traumi permanenti di Andersen, proprio perché aveva già una base di disciplina familiare che permetteva di farsi scivolare addosso le beffe del rettore.

Gli studi critici su Andersen e Meisling ricordano che più tardi, quando Andersen diventò uno scrittore affermato, Meisling riconobbe il suo talento e ammise d'averlo trattato duramente. D'altra parte non era stato solo lui ma l'intero consiglio di classe a considerarlo privo di formazione e inadatto a produrre opere per un “pubblico colto”.

Come noto *L'improvvisatore* contiene la famosa frase: “Lode e incoraggiamento sono la scuola migliore per un'anima nobile, mentre severità e biasimo ingiusto o la schiacciano o suscitano ribellione; l'ho imparato per esperienza”. Chissà però se a quel tempo aveva capito che Meisling non ambiva a fare la parte dell'aguzzino del genio, ma solo quella del chirurgo della forma. La sua crudeltà era il bisturi necessario per asportare il diletterismo sentimentale di Andersen. In fondo anche nella cultura nippo-cinese il maestro che umilia l'allievo per purificarne il talento è una figura classica. E che dire della Russia dell'Ottocento? Il sistema dei licei era altrettanto brutale: si pensi a come descrivono l'istruzione Dostoevskij (nelle *Memorie dal sottosuolo*, ma anche ne

L'adolescente) o Gogol' (quando parla del maestro di Čičikov ne *Le anime morte*). Ognuno di loro, nel proprio contesto (Danimarca e Russia), ha descritto lo stesso mostro, senza influenzarsi a vicenda: un sistema educativo basato sulla negazione dell'identità individuale.

Oggi certamente la pensiamo in maniera diversa, ma quella volta, probabilmente, senza il "martello" Meisling, l'"incudine" Andersen non avrebbe mai prodotto una prosa così affilata e precisa. Questa può apparire un'affermazione quanto meno esagerata. Tuttavia siamo convinti che, nonostante il trauma psicologico, la scuola fornì ad Andersen gli strumenti linguistici che gli mancavano. Grazie a Meisling e agli studi classici, acquisì una solida padronanza della grammatica, imparò il latino e il greco e comprese le strutture metriche e retoriche. Questa base tecnica fu essenziale affinché le sue opere potessero essere prese sul serio dall'*élite* culturale danese.

Non vogliamo però sostenere acriticamente le tesi della pedagogia repressiva. Vogliamo soltanto riportare un esempio eloquente affinché il lettore possa farsi un'opinione personale.

Meisling era un traduttore di Virgilio. Andersen, sotto di lui, aveva dovuto studiare l'*Eneide* fino alla nausea. Se analizziamo la struttura della *Sirenetta*, notiamo parallelismi che solo un autore con una solida educazione classica avrebbe potuto concepire: 1) il *fatum* (destino): come Enea deve abbandonare tutto (anche l'amore per Didone) per compiere un destino superiore (fondare Roma), così la sirennetta non cerca solo il principe, ma l'anima immortale. Questo è un obiettivo epico/eroico, non sentimentale. Andersen trasforma la fiaba in un *conte philosophique* sulla sofferenza necessaria per l'immortalità; 2) la *discesa agli Inferi* (*Katabasis*): il viaggio della sirennetta verso la dimora della strega del mare ricalca quasi pedissequamente la discesa di Enea nell'Ade per consultare il padre. Come l'eroe troiano deve attraversare luoghi spaventosi e creature mostruose, così la sirennetta attraversa i gorgi e la foresta di polipi rutilanti che afferrano tutto ciò che passa. L'ambiente è descritto con una precisione "geografica" del terrore che Andersen mutua direttamente dal VI libro dell'*Eneide*. La paura non è fiabesca, è *ontologica*. Senza il rigore descrittivo imparato dai classici, quella scena sarebbe rimasta una vaga suggestione magica; invece, ha la plasticità del marmo antico; 3) l'*intervento delle ombre*: le anime nell'Ade non possono parlare finché non bevono sangue. La sirennetta deve cedere la voce per acquisire la forma umana (le gambe). Questo *sacrificio del linguaggio* è la metafora perfetta del travaglio di Andersen a Helsingør: anche lui doveva tacere il suo "io" poetico per imparare la sintassi di Meisling e accedere a un mondo superiore; 4) il *destino avverso*: gli dèi tormentano Enea rallentando il suo viaggio. Il dolore fisico ("camminare su coltelli") è la condizione po-

sta dalla strega per il cambiamento di stato della sirenetta. La sofferenza è la “tassa” che il talento del giovane Hans deve pagare alla forma sociale e culturale.

Dunque, come si può ben vedere *La sirenetta* non è solo una storia d'amore, ma anche una vera e propria epopea tragica costruita su calchi virgiliani. A ciò aggiungiamo che Andersen poteva accedere alla imponente biblioteca “classica” di Meisling, grazie alla quale ha potuto trasformare un'intuizione popolare in una struttura letteraria immortale. Dalle *Metamorfosi* di Ovidio può aver appreso l'arte di trasformare l'essere umano in oggetto o animale, un cardine delle sue fiabe. E da chi aveva appreso la capacità di dire moltissimo con pochissime parole (si pensi all'incipit della *Piccola fiammiferaia*) se non dal rigore della sintassi classica dei latini? Da chi apprese l'arte di tagliare i verbi inutili se non da Orazio? Non fu forse la conoscenza dei miti greci che gli permise di dare una struttura universale ai suoi racconti? Andersen scriveva “storielline” o rielaborava archetipi? Chi viene oggi considerato il più grande prosatore della Danimarca? Vogliamo riconoscere qualche piccolo merito anche a Meisling? Da notare che Meisling, pur detestando la letteratura contemporanea, definendola “spazzatura sentimentale”, paradossalmente la possedeva per poterla criticare. Andersen leggeva di nascosto E.T.A. Hoffmann e Ludwig Tieck. Proprio da Hoffmann prese l'idea dell'oggetto inanimato che prende vita, ma con una differenza fondamentale, dovuta proprio al suo studio dei classici: la sua “forma” letteraria è più realistica.

A titolo di curiosità si può aggiungere che quella pedagogia militaresca di origine tedesca, adottata da Meisling, iniziò a vacillare verso la fine dell'Ottocento, anche se la vera rivoluzione avvenne all'inizio del Novecento. Mentre Andersen cercava ancora di rielaborare il suo trauma, in Russia Tolstoj fondava la scuola di Jasnaja Poljana, con cui teorizzò che l'educazione non dovesse essere “rottura della volontà”, ma libertà. In Svezia nel 1900 Ellen Key fu la prima a dire che il bambino non è un “piccolo adulto” da addestrare, ma un individuo da rispettare. In Germania, nel 1891, comparve l'opera *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind, che denunciava in modo viscerale come quel sistema educativo portasse al suicidio o alla follia.

Ci piace qui segnalare anche la fondamentale opera di Taha Hussein (1889-1973), *I giorni*, scritta tra il 1929 e il 1967, un classico della letteratura araba moderna, modello per il genere biografico e di formazione: vi si denuncia il sistema educativo basato su memorizzazione meccanica e autoritarismo, contrapponendovi un'idea di sapere critico e laico.

La pedagogia di Andersen

C'è un'affermazione di carattere pedagogico nell'autobiografia di Andersen (quella pubblicata nel 1855) che merita d'essere commentata: "I danesi nutrivano un devoto rispetto per il giogo ereditato dalla scuola e per una decrepita erudizione riflessa". Che significa?

Le parole "devoto rispetto" sembrano ironiche, come se volesse paragonare l'ossequio verso la tradizione scolastica (classicistica) a una forma di cieca venerazione religiosa. Quando parla di "giogo" sappiamo che si riferisce al senso di oppressione e di fatica bestiale che visse nelle scuole di Slagelse e Helsingør, al fine di recuperare il tempo perduto a Odense.

"Decrepita" però è un aggettivo forte, scelto dal traduttore Bruno Berni. In danese è scritto "Bedaget", che può voler dire sia "vecchio" (o "attempato") che "superato". Qui ci sarebbe da fare un'analisi filologica, ma non ne abbiamo gli strumenti. Pensiamo che Andersen non si riferisse a qualcosa di semplicemente "logoro" perché "invecchiato", ma proprio a un'erudizione inerte, libresca, di seconda mano, anche se in quel suo testo, così agiografico, forse l'autore voleva apparire più amaro che sentenzioso, cioè voleva semplicemente dire che un'erudizione è vera se unisce la teoria alla pratica. Oggi almeno diremmo così.

Tuttavia la parte più complessa di quella proposizione sta nelle parole "erudizione riflessa". Tradurre "Reflekteret" come "riflessa" è inevitabile, ma in italiano questo termine è ambiguo. Nel nostro lessico pedagogico-filosofico, soprattutto tra Otto e primo Novecento, "erudizione riflessa" indica indubbiamente un sapere mediato, appreso attraverso lo studio, la tradizione e i testi, non attraverso l'esperienza diretta. È "riflessa" perché non nasce dall'immediatezza del fare o del vivere, ma dal riflesso della cultura già sedimentata (libri, scuole, canoni, commentari). In questo senso è l'opposto di sapere intuitivo, creativo, esperienziale... Ma non è chiaro in che senso.

In pedagogia l'erudizione riflessa può essere considerata positiva sia quando serve come fase necessaria della formazione (studio dei classici, assimilazione del patrimonio culturale); sia quando è vista come base per un sapere critico successivo; sia quando, infine, è integrata con riflessione personale e autonomia. L'erudizione riflessa è ciò che consente all'individuo di entrare in una tradizione prima di superarla. Qui il difetto non è l'erudizione in sé, ma il fermarsi lì. Diventa negativa quando è puramente mimetico-imitativa, non interiorizzata, priva di esperienza vitale,

assunta come autorità indiscutibile.

Pare quindi evidente che Andersen non stia criticando il sapere mediato in quanto tale, ma la sua sacralizzazione, la sua trasformazione in criterio esclusivo di legittimità culturale. Probabilmente nel contesto dell'Età d'oro danese il termine *reflekteret* non era solo un aggettivo, ma un riferimento critico all'intellettualismo hegeliano dominante, in particolare quello di Johan L. Heiberg. Per Andersen la "riflessione" era il nemico dell'ispirazione immediata e del sentimento spontaneo. Egli peraltro viveva in un Paese che manteneva strutture sociali e pedagogiche ancora molto rigide. L'accesso alla cultura "alta" era sorvegliato da esami severi e formali, che Andersen percepiva come un filtro oppressivo, volto a omologare il pensiero invece di liberarlo.

In Italia ancora oggi l'istruzione classica (incentrata su Dante e Manzoni) svolge una funzione politica e identitaria: serve a "fare gli italiani" attraverso una lingua e una letteratura comuni. Il che ha contribuito a mantenere una separazione profonda tra la "cultura alta" e le competenze pratiche richieste dal mondo produttivo. Il "modello gentiliano", nei licei, non è mai stato definitivamente superato.

Tuttavia nelle società europee ottocentesche, dove il capitalismo era più avanzato, come Gran Bretagna, Francia e Paesi Bassi, si era iniziato a comprendere che il progresso industriale e sociale richiedeva un tipo di sapere diverso da quello puramente accademico e cristallizzato nelle formule del passato. Sarebbe stato disposto Andersen ad accettare un sapere del genere al posto di quello classicistico delle scuole del suo Paese? Qual era il modello pedagogico ch'egli avrebbe voluto vedere applicato in Danimarca? È difficile dirlo, probabilmente nessuno, anche se nei suoi testi è possibile rintracciare una chiara preferenza per i valori culturali e sociali che riscontrava nelle nazioni europee più moderne rispetto alla Danimarca del suo tempo.

Durante i suoi viaggi in Inghilterra, specialmente nel 1847, Andersen rimase profondamente colpito dal dinamismo della società civile. Ciò che ammirava non era tanto il sistema scolastico, quanto l'idea del *self-made man*. In quel Paese infatti percepiva una maggiore libertà dal "giogo" dei titoli accademici: un individuo poteva essere celebrato per il proprio genio e per il contributo pratico alla società, indipendentemente dalle origini o dai risultati nelle discipline classiche. Questo contrastava dolorosamente con la Danimarca, dove Andersen si sentì a lungo marchiato come il "figlio del calzolaio" che aveva faticato a superare gli esami scolastici.

Della Francia ammirava la vivacità intellettuale e lo *status* sociale di cui godevano gli artisti. A Parigi la cultura non era solo una questione di "erudizione riflessa" o di accademismo polveroso, ma era parte in-

tegrante della vita pubblica e della modernità capitalistica.

Si può quindi desumere che Andersen avrebbe voluto vedere in Danimarca una pedagogia basata sulla natura e sull'esperienza diretta, in contrapposizione alla cosiddetta "Scuola Nera", termine che indicava l'istruzione rigida, mnemonica e incentrata sulle lingue classiche. Se vogliamo, il suo ideale pedagogico si basava su alcuni pilastri fondamentali: 1) l'*osservazione del mondo*, cioè la vera istruzione doveva avvenire attraverso il viaggio e il contatto con la realtà; 2) il *primato del cuore* sulla "riflessione", nel senso che la critica intellettuale sterile e iper-analitica non doveva soffocare l'intuizione e il sentimento; 3) il *riconoscimento del talento innato*, cioè delle inclinazioni naturali che oggi persona manifesta spontaneamente.

In poche parole Andersen non voleva apparire un "tecnico", né accettava d'essere un accademico "morto". Voleva semplicemente che la conoscenza fosse una metamorfosi continua, simile a quella del brutto anatroccolo che scopre se stesso non sui libri, ma guardandosi nello specchio dell'acqua.

Ora, quale modello pedagogico del suo tempo avrebbe potuto accettare questi pilastri nella loro interezza? Nessuno. Le aspirazioni pedagogiche di Andersen erano profondamente intrise di naturalismo roussoviano, filtrato attraverso la sensibilità del Romanticismo europeo, ma in Europa, da un lato c'era il *classicismo aristocratico*, che vedeva nella cultura un sigillo di casta; dall'altro il *tecnicismo borghese*, che riduceva l'individuo a un ingranaggio della macchina capitalistica.

Come avrebbe potuto apprezzare il modello pedagogico francese, basato su liceo-università-concorsi? Era un "modello napoleonico" applicato alla scuola: centralizzato, statale, uniformante, fondato su programmi rigidi, esami selettivi, autorità del docente, culto della *méthode*. Il modello francese aveva come obiettivo quello di formare funzionari della cultura, premiare l'abilità retorica e la conformità, schiacciare il talento irregolare, autodidatta, sensibile. Tutte cose che Andersen detestava.

Perché forse il modello inglese era nettamente migliore? Probabilmente sì. Infatti, se si escludono le università tradizionali come Oxford e Cambridge, legate a un'istruzione classica per le *élite*, vi era minore centralizzazione, maggior pluralismo istituzionale; si dava più importanza alla formazione del carattere e all'esperienza, non solo all'erudizione, quindi si concedeva più spazio ai percorsi non lineari delle persone autodidatte o eccentriche. Uno scrittore poteva anche formarsi fuori dall'università, in quanto la cultura non era monopolio dello Stato: il talento poteva emergere senza legittimazione accademica preventiva. Molte delle figure più brillanti dell'epoca (si pensi a Michael Faraday, di origini umilissime, o a scrittori come Charles Dickens) non si formarono nel sistema

accademico rigido, ma attraverso l'esperienza diretta e l'osservazione della realtà sociale e tecnica.

Tuttavia Andersen non avrebbe mai accettato una scuola pragmatica, orientata al successo sociale o al capitalismo industriale. Al massimo si sarebbe sentito più vicino alla poetica di Coleridge, di Wordsworth, al Romanticismo inglese anti-accademico. A lui non interessava la formazione del cittadino statale o dell'individuo borghese ma quella del talento artistico. Insomma un'alternativa alla pedagogia danese non sarebbe potuta venire né dalla Francia né dal Regno Unito, semmai dalla Svizzera di Rousseau.

Non a caso era in area germanofona che si tentava di conciliare il cuore e la ragione. Il metodo di Johann H. Pestalozzi, "Testa, Cuore e Mano", era l'applicazione più diretta del ginevrino. Non si voleva formare né un letterato né un tecnico, ma un *essere umano completo*. Friedrich Fröbel, con l'invenzione del *Kindergarten* (dove l'educazione passava attraverso i "doni", cioè gli oggetti geometrici, e l'attività manuale), portò l'idea che l'istruzione dovesse seguire lo sviluppo naturale del bambino, proprio come un giardiniere cura una pianta. Questi modelli cercavano di evitare la deriva utilitaristica, ma spesso rimanevano confinati all'infanzia o a esperimenti isolati, venendo poi "normalizzati" dal sistema statale prussiano, ch'era invece molto rigido.

Andersen, con i suoi celebri ritagli di carta e le sue improvvisazioni teatrali, metteva in pratica esattamente due cose: 1) l'*estetica del frammento*, nel senso che un pezzetto di carta o un vecchio giocattolo potevano contenere un intero universo. Questo è il cuore della pedagogia roussoviana: partire dal particolare sensibile per arrivare all'universale; 2) la *narrazione come educazione*. Si prenda ad es. la fiaba *Il compagno di viaggio*: qui viene mostrato chiaramente come la conoscenza non derivi dallo studio mnemonico, ma dall'esperienza vissuta e dalla bontà d'animo. In Germania questa sua attitudine fu compresa molto prima che in patria. I pedagogisti tedeschi iniziarono a vedere nelle sue fiabe uno strumento per liberare l'infanzia dal moralismo rigido dell'epoca, permettendo al bambino di esplorare anche le zone d'ombra (la paura, il dolore...) attraverso la fantasia.

Se Andersen avesse dovuto indicare un modello pedagogico ideale per la sua nazione, probabilmente si sarebbe avvicinato alle idee di Nikolai F. S. Grundtvig. Infatti, proprio mentre scriveva le sue fiabe, Grundtvig stava teorizzando la *Folkehøjskole* (la scuola popolare superiore). Grundtvig odiava l'erudizione riflessa tanto quanto Andersen. Chiamava le scuole tradizionali "scuole per la morte". Proponeva un'istruzione basata sul dialogo, sul canto e sulla storia patria, rivolta non ai tecnici della borghesia ma al popolo. È l'unico modello che ha

tentato di dare una risposta roussoiana senza cadere nel tecnicismo puro, cercando di preservare l'anima della nazione attraverso la narrazione. Entrambi avrebbero potuto dire che gli intellettuali di Copenaghen avevano la forma, non la sostanza; avevano la parola, non la voce.

Tuttavia pensare a una scuola ideale in cui il metodo sia quello di “accompagnare” non “plasmare”, di “ascoltare” non “normalizzare”, di tollerare l'irregolarità e di non sacralizzare l'erudizione, fa parte ancora del mondo dei sogni.

Le prime pubblicazioni

Nel 1829, anno della sua svolta letteraria, pubblicò la sua prima opera, *Escursione a piedi da Holmens Kanal alla cima orientale di Amager*, una narrazione fantastica e ironica, ispirata ai viaggi dello scrittore tedesco E.T.A. Hoffmann, molto diversa dalla prosa accademica danese. Ebbe un successo notevole sia di critica che di pubblico. La prima edizione andò esaurita in brevissimo tempo. Andersen dovette pubblicare una seconda edizione a sue spese, il che gli fruttò il suo primo vero guadagno letterario.

Nello stesso anno compose il suo primo lavoro teatrale, che andò in scena nel Teatro Reale di Copenaghen, *Amore sulla torre di San Nicola, o Cosa dice la platea?*, una satira eroicomica che parodiava la tragedia classica (quella del “destino”) e i drammi romantici più cupi e convenzionali di quel momento (in particolare lo stile magniloquente di Adam Oehlenschläger).

La protagonista è Ellen, figlia del guardiano della torre, la quale è innamorata di un sarto. Suo padre tuttavia si oppone all'unione, poiché desidera che la figlia sposi un altro guardiano, in modo da non “contaminare” la professione. Tre contrasti, quello tra l'altezza fisica della torre e la piccolezza delle ambizioni dei personaggi, quello tra il linguaggio aulico di quei protagonisti e lo scopo finale dei loro dialoghi, e quello tra una forma considerata leggera (la commedia) e i toni solenni della tragedia che intendeva deridere, crearono un effetto grottesco che colpì molto il pubblico dell'epoca.

Il sottotitolo (*Cosa dice la platea?*, cioè il *parterre*) indicava che l'opera (meta-teatrale) parlava del rapporto tra lo spettacolo e il pubblico, rompendo così la cosiddetta “quarta parete”. Il finale è l'elemento di rottura più celebre: gli attori escono dal personaggio e si rivolgono direttamente alla platea, chiedendo al pubblico di decidere la sorte dei protagonisti. Con questa mossa Andersen dimostrò di saper maneggiare l'ironia romantica e di essere in grado di scherzare coi codici teatrali più raffinati.²⁵ Naturalmente la rottura dell'illusione scenica aveva radici profonde

²⁵ Il concetto di “ironia romantica”, derivato dalla letteratura tedesca (in particolare da Ludwig Tieck), prevedeva che l'autore distruggesse deliberatamente l'illusione da lui stesso creata per dimostrare la propria libertà creativa e il dominio sulla materia. Tuttavia, sebbene il pubblico avesse apprezzato l'esperimento della rottura della quarta parete, l'*élite* culturale vide in questa mossa più un segno di esuberanza e ricerca di attenzione che una reale rivoluzione teorica del

nella tradizione teatrale danese (vedi per es. le opere di Ludvig Holberg).

La *pièce*, più che una “storia”, era una “situazione teatrale”, ma anche una radiografia precoce della poetica anderseniana, vocata alla frammentarietà. L’amore qui non è tragico, ma nemmeno profondo in senso romantico: è contingente, fatto di sguardi, coincidenze, piccoli slittamenti. I personaggi non dominano la situazione, sono trascinati dagli equivoci; l’ironia è già venata d’insicurezza esistenziale.

Andersen scrisse il testo in autonomia, senza interventi correttivi da parte di Johan Ludvig Heiberg, che all’epoca era sì il “re” del *vaudeville* danese (il modello estetico importato dalla Francia, ov’era nato alla fine del XVIII sec.), ma non era ancora il censore ufficiale del Teatro, come sarebbe diventato anni dopo. I rapporti di Andersen con lui saranno molto tesi tra il 1845 e la metà degli anni Cinquanta.

Il pubblico apprezzò l’ironia e la freschezza del testo, facendogli guadagnare la fama di autore imprevedibile e fuori dagli schemi: il che gli servì per dimostrare a Jonas Collin e alla corona che il ragazzo “provinciale” di Odense era diventato uno scrittore originale, capace di indovinare i gusti del pubblico.

Fu così che decisero di finanziargli, con una borsa di studio ufficiale, un viaggio formativo in Europa nel 1833 (16 mesi attraverso Germania, Francia, Svizzera e la sua amata Italia). Il viaggio fu visto come un’occasione di “formazione” necessaria per trasformare un talento grezzo in un artista europeo.

Tra il 1829 e il 1833 pubblicò la raccolta *Poesie* (1830), *Fantasie e schizzi* (1831) e il resoconto di viaggio *Immagini d’ombra* o *Silhouettes* (1831), frutto di un breve viaggio nello Harz in Germania e nella Svizzera tedesca, dove peraltro a Dresda incontrò Ludwig Tieck (figura chiave del Romanticismo nel periodo 1773-1853), che lo affascinò parecchio col suo mondo fantastico e frammentario di fiabe, ironia e filosofia. In particolare rimase sbalordito dalla sua opera *Il gatto con gli stivali* (1797), che distruggeva completamente la finzione teatrale. Tieck non aveva scritto una semplice fiaba per bambini. Infatti la commedia inizia col pubblico (interpretato da attori seduti tra gli spettatori reali) che si lamenta perché la *pièce* che stava per iniziare era “solo una fiaba” e loro volevano qualcosa di più serio e razionale. Durante la recita il gatto (un attore con gli stivali) si toglie la maschera perché ha caldo; l’autore della commedia esce sul palco per pregare il pubblico di non fischiare, e i macchinisti litigano tra loro. L’obiettivo era quello di distruggere l’illusione. Tieck voleva che lo spettatore non “cadesse” nella storia, ma rima-

linguaggio teatrale, cioè in sostanza pensava che Andersen volesse apparire più sofisticato di quanto la sua formazione “irregolare” lasciasse supporre.

nesse lucido per capire che l'arte è una creazione arbitraria dell'autore.

La ricezione tedesca del diario di viaggio in Germania (che con la sua prosa romantica, i suoi tocchi ironici e fiabeschi somigliava ai resoconti di Heine o Goethe) fu entusiastica. Alcune sue poesie furono invece tradotte da quel mostro sacro di Adelbert von Chamisso, che, soprattutto con la poesia *Il bambino morente* (pubblicata in Danimarca nel 1827), fece diventare Andersen, improvvisamente, un fenomeno europeo. Quella infatti fu la sua prima opera a circolare globalmente, venendo tradotta non solo nelle principali lingue europee, ma diventando col tempo uno dei testi poetici più famosi del XIX secolo.²⁶

A questo punto la Corona danese si sentì indotta a continuare a investire su di lui, naturalmente anche grazie all'intercessione di Jonas Collin. Anzi la critica tedesca (più incline al romanticismo mistico rispetto a quella razionalista danese), apprezzando moltissimo la sua capacità di mescolare il fantastico alla realtà, e quindi paragonandolo spesso a Ernst T. A. Hoffmann, fu ben contenta di avallare l'immagine che Andersen stesso si era creato di "fanciullo della fortuna", prescelto dal destino.

Mentre in Danimarca la critica lo guardava con sospetto per le sue umili origini e la sua scrittura approssimativa (fu persino accusato da Johan L. Heiberg d'essere un semplice imitatore superficiale di scrittori tedeschi, senza averne la profondità filosofica), in Germania fu celebrato proprio per la sua ascesa sociale. Anzi, in Francia e in Germania l'eccentricità e le "lacune" sintattiche di Andersen venivano lette come "autenticità primitiva" e "purezza di spirito", non come segni di una scolarizzazione incompleta. In Russia, addirittura, le prime recensioni sulla sua prosa giovanile apprezzarono molto l'apertura verso un romanticismo più soggettivo e "popolare". Secondo V. G. Belinskij (suo contemporaneo) la scrittura formalmente approssimativa di Andersen veniva considerata come la nascita di una nuova prosa moderna e colloquiale, una rottura necessaria col classicismo aristocratico. Non lo si doveva vedere soltanto come un romantico alla Hoffmann, ma anche e soprattutto come un precursore di una sensibilità "democratica". La sua capacità di dare voce agli oggetti e agli ultimi (come appunto ne *Il bambino morente*) influenzò la percezione del realismo russo nascente.

²⁶ Fino a quel momento la morte dei bambini nella letteratura era trattata con distacco didattico o dal punto di vista dei genitori (il dolore degli adulti). Viceversa nella poesia è il piccolo che descrive la transizione, che vede gli angeli, che rassicura la madre e che descrive la propria morte come un sonno imminente. Questa soggettività sentimentale e quasi "cinematografica" era dirompente: non era una riflessione teologica sulla morte, ma una cronaca emotiva vissuta dall'interno.

Insomma Andersen sembrava più apprezzato in Germania che non in Danimarca. Tuttavia il critico e viaggiatore Xavier Marmier cominciò a presentarlo al pubblico francese (e poi europeo) negli anni '30 e '40 come un "poeta-contadino" o un "figlio del popolo". Questa etichetta, pur essendo in parte un'invenzione (la famiglia di Andersen non era rurale), fu fondamentale per la sua fama.

Più sopra si è parlato della satira *Amore sulla torre di San Nicola*. Ebbene anche questa fu abbastanza apprezzata dai Collin; senonché, imbevuti com'erano di cultura accademica classica, rimasero scettici sulla sua capacità di scrivere opere di respiro più profondo. Il successo del 1829 era visto quasi come un pericolo per la sua stabilità psicologica, piuttosto che come il trionfo di un genio. Quando Andersen mostrava entusiasmo per i suoi successi, i Collin lo percepivano come "vanitoso". Le critiche servivano proprio a "potare" la sua personalità, che veniva considerata troppo esuberante e poco dignitosa per un uomo che aspirava a frequentare i salotti buoni.

A prima vista sembrava che Andersen volesse importare in patria i gusti radicali, anzi estremi, di un'avanguardia tedesca che i critici danesi (razionalisti) faticavano a digerire, in quanto tendevano a preferire il modello teatrale più elegante e misurato di Heiberg. Di sicuro Andersen non era un "ingenuo che scriveva a caso", ma un autore che masticava le avanguardie europee più folli e complicate del suo tempo. Solo molti decenni dopo ci si accorgerà che sia Tieck che Andersen rappresentavano un ponte verso le avanguardie del Novecento.²⁷

Non vorremmo qui apparire esagerati, ma è stato proprio Eugène Ionesco (esponente di punta del Teatro dell'assurdo francese) a indicare in Andersen un suo precursore spirituale e tecnico (cfr *Note e contronote*). Ionesco era affascinato dalla sua capacità di dare anima e voce agli oggetti (le candele, il trottolino, la palla, il soldatino...). Anche nel Teatro dell'assurdo gli oggetti spesso diventano "ingombranti" o "vivi", soffocando l'uomo (si pensi al dramma delle *Sedie*). Ionesco vedeva in Andersen non un favolista per bambini, ma un autore che aveva capito la tragicità dell'esistenza nascosta dietro la banalità del reale. A suo parere egli

²⁷ Si noti però come questa "modernità" di Andersen (il teatro nel teatro) sia in realtà un elemento ancestrale in molte forme di teatro asiatico, come per es. il *kabuki* giapponese o le ombre cinesi, dove l'attore non finge mai del tutto di non essere visto. La critica asiatica moderna ha spesso sottolineato come Andersen risulti "familiare" proprio per questo suo modo di narrare che non cerca l'illusione perfetta, ma ammicca continuamente a chi ascolta. In culture come quella cinese o giapponese, dove il teatro tradizionale (come il Noh o l'Opera di Pechino) non ha mai usato la "quarta parete" nel senso occidentale (in quanto gli attori parlano spesso al pubblico), non avrebbe avuto senso parlare di "rottura".

era stato uno dei primi a capire che la logica del mondo è un'illusione e che solo l'assurdo (o il meraviglioso "senza senso") può descrivere la condizione umana. La capacità di Andersen di passare dal comico al tragico senza soluzione di continuità è infatti il cuore della tecnica di Ionesco. Fiabe come *L'ombra* o *Le galosce della fortuna* sono state da lui lette come anticipazioni della disgregazione dell'identità moderna.

Anche il russo Daniil Kharms, considerato il nonno del Teatro dell'assurdo, guardava ad Andersen con enorme interesse, proprio perché la sua "mancanza di forma" veniva considerata una liberazione della parola dalle catene della logica accademica, una forma di resistenza alla razionalità borghese. Di qui l'utilizzo (nel suo circolo d'avanguardia Oberru attivo a Leningrado nel periodo 1920-30) del grottesco e dell'illogico esattamente come Andersen faceva nelle sue fiabe più famose e nelle sue opere satiriche giovanili.

Silhouettes

Il titolo originario del diario di viaggio del 1831, compiuto in Germania e nella Svizzera tedesca, è *Immagini d'ombra*, ma siccome i francesi lo tradussero col titolo di *Silhouettes*, è passato alla storia così. In realtà Andersen, già nel titolo, voleva rendere omaggio a Heinrich Heine, che cinque anni prima aveva pubblicato *Il viaggio nello Harz*, prima parte delle sue *Immagini di viaggio*.²⁸

Tuttavia Andersen adotta uno stile meno satirico e più intimo rispetto a quello di Heine, trasformando il viaggio in una sorta di rito di passaggio per la scoperta della natura e dell'arte. Per la prima volta usa generi letterari molto variegati (descrizioni paesaggistiche, poesia, prosa, satira, fiaba, aneddoti, riflessioni personali e incontri): è una narrazione multimediale *ante litteram*.

In Germania non incontra solo Tieck, fondamentale per la sua formazione poetica, ma anche Chamisso, autore di *Peter Schlemihl*, l'uomo che perse la sua ombra, un tema che risuona col titolo del suddetto diario di Andersen e che ritornerà in una sua famosa fiaba.

All'interno del diario di viaggio la parte più interessante è quella che include dodici poesie, sotto il titolo *Silhouetter (Silhouette)*. Bisogna fare attenzione a non confondere la parte col tutto. Infatti è propriamente

²⁸ Il rapporto con Heinrich Heine fu in realtà abbastanza complesso. Infatti, sebbene riconoscesse il talento di Andersen, Heine non risparmiava commenti ironici sulla sua vanità e sul suo desiderio di compiacere la nobiltà. Da Heine Andersen mutuò lo stile ironico, frammentato e soggettivo di *Silhouettes*, cercando d'importare in Danimarca una sensibilità europea moderna che la critica locale faticava a comprendere.

a questo ciclo di liriche che la critica tedesca collega la celebre novella fantastica di Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl*, pubblicata nel 1814, in cui un giovane povero in cerca di lavoro incontra un misterioso “uomo in grigio” (il diavolo) che gli offre una borsa inesauribile di monete d’oro in cambio della sua ombra. Andersen, che sta cercando di farsi un nome (di “proiettare la propria ombra” nel mondo), aveva incontrato a Berlino colui che aveva fatto perdere al suo personaggio la propria ombra, trasformandolo in un paria.

Andersen volle inserire nel testo elementi fantastici e fiabeschi che interrompono il realismo del viaggio. È la prova che per lui la realtà non era mai abbastanza: doveva sempre essere integrata dall’immaginazione per essere sopportabile. Di qui l’uso delle poesie, che ne costituiscono la spina dorsale metafisica.

Queste dodici liriche non sono semplici descrizioni di paesaggi o persone incontrate, ma veri e propri ritagli psicologici. Come i famosi ritagli di carta che Andersen realizzava con estrema maestria (i *papirklipt*), le poesie eliminano i dettagli superflui, il colore e la profondità prospettica per concentrarsi sul profilo essenziale del sentimento. Le poesie fungono da contrappunto malinconico alla prosa del diario. Mentre il testo in prosa cerca di catturare il mondo esterno della Germania e del massiccio dello Harz, le *Silhouetter* si rivolgono verso l’interno. Se il diario è il palcoscenico su cui Andersen muove i suoi passi di viaggiatore, il ciclo *Silhouetter* rappresenta il momento in cui l’autore smette di guardare il paesaggio per osservare le ombre ch’esso proietta sulla sua anima. È un tentativo di catturare l’istante, la sensazione pura, prima che la riflessione la “sporchi”. Se queste poesie provenissero da una pura intenzione documentaria, non avrebbero la forza spettrale che le caratterizza; esse sono invece proiezioni di un’assenza.

Ecco la prima delle dodici poesie, in cui viene racchiusa l’idea del “ritaglio”: non c’è spazio per la descrizione del mondo esterno, ma solo per il profilo netto di un’emozione. L’uso del termine *phantasme* suggerisce proprio quell’immagine bidimensionale, quell’ombra che si frappa tra l’io e la realtà.

“Ho un’angoscia, che mai prima conobbi,
un oscuro fantasma sta davanti ai miei occhi,
come se la mia felicità ora inviasse il suo addio,
e fosse l’ultima volta che camminiamo insieme.”²⁹

²⁹ Le dodici poesie variano nella lunghezza delle quartine, proprio perché vogliono riflettere l’idea del diario di viaggio: alcuni pensieri sono fulminei come un profilo appena accennato, altri richiedono uno sviluppo leggermente più ampio. Lo schema prevalente, nell’originale, è la rima alternata (ABAB), che in da-

È interessante notare come la parola “angoscia” non sia qui un vago timore romantico, ma una forza quasi fisica che proietta un’ombra scura sulla vista del poeta. Andersen sta cercando di dare un contorno a ciò che non ha corpo: il dolore per il distacco da Riborg Voigt (il suo primo amore) e il timore di perdere se stesso nel viaggio. La *silhouette* diventa il simbolo della donna desiderata che non vuole essere corrisposta, ridotta a un profilo nero, un’immagine bidimensionale che abita la memoria ma non la realtà.

Se guardiamo alla sensibilità orientale, questo “oscuro fantasma” non è un vuoto, ma una densità che conferisce verità al sentimento. È quella “verità dell’ombra” che lo allontana dal razionalismo dei Collin e di Heiberg e lo avvicina a una percezione della realtà come teatro di sagome, dove l’unica certezza è il profilo scuro di ciò che si è perso o si sta per perdere.

L’importanza di questo ciclo poetico risiede nel fatto che segna il momento esatto in cui Andersen trasforma l’ombra da espediente letterario a categoria esistenziale. Ecco perché il legame con Adelbert von Chamisso è cruciale, anche se con una differenza: in Chamisso l’ombra è un bene che si può perdere, in Andersen l’ombra è ciò che resta quando tutto il resto è perduto. In un certo senso viene ribaltato il mito platonico della caverna: per Andersen l’ombra (l’arte) è spesso più vera dell’oggetto che la proietta. La scelta del termine “silhouette” suggerisce una visione del mondo in cui la realtà è percepita come una serie di apparizioni effimere. È un’estetica della sottrazione: togliendo la carne e il colore, Andersen cerca di raggiungere l’anima, o meglio, lo spettro dell’anima.

Anche nella tradizione nipponica (si pensi a Tanizaki), l’ombra non è un vuoto o una mancanza di luce, ma una densità che conferisce bellezza agli oggetti. La critica (per es. quella di Ivy York Möller-Christensen) ha esplorato come l’uso delle ombre in Andersen superi la tradi-

nese crea un ritmo molto scandito e cantabile, simile a quello dei *Lieder* tedeschi. Questa regolarità formale serve a contenere l’inquietudine del contenuto; è come se la rima fosse il bordo netto delle forbici che dà ordine al caos emotivo. Sul piano metrico occorre dire che la poesia danese dell’epoca, influenzata dalla tradizione germanica, si basava sul sistema accentuativo (piedi) e non sul conteggio sillabico puro. Andersen utilizza principalmente il pentametro giambico (cinque piedi giambici). Poiché il pentametro giambico ha solitamente dieci o undici sillabe, all’orecchio di un lettore italiano può suonare molto simile a un endecasillabo, ma la struttura interna è guidata dall’alternanza di sillabe atone e accentuate. Questa precisione metrica è stata vista come un tentativo di emulare la nitidezza di Heinrich Heine. In realtà Andersen voleva dimostrare alla critica dominante del suo Paese di saper padroneggiare le regole della tradizione, per poter scardinare quella stessa tradizione sul piano dei contenuti.

zione europea (dove l'ombra, a partire da Platone, è spesso legata al male o al "doppio", perché inganna) per avvicinarsi a una sensibilità di tipo orientale, dove l'ombra è veicolo di spirito e di narrazione sacra: è simbolo di "protezione" o "rifugio consolatorio". La visione estetica di Andersen, la sua concezione del mondo come "teatro di sagome" è "transculturale", in quanto condivide con le tradizioni orientali (vedi ad es. il Wayang Kulit indonesiano), ne fosse o no consapevole, un punto filosofico centrale: la realtà materiale è una finzione o un'illusione, mentre l'ombra (l'arte, il riflesso, il non detto) è la vera essenza dell'essere.

Gli spettacoli delle ombre cinesi erano popolari nei teatri di varietà e nei salotti europei sin dalla fine del XVIII secolo (si pensi al teatro di Dominique-Séraphin a Parigi). A Copenaghen queste rappresentazioni erano comuni. Andersen, che frequentava ogni forma di spettacolo (dal teatro reale alle marionette di strada), conosceva perfettamente la tecnica delle sagome nere proiettate su uno schermo bianco.

In Francia si è analizzato come questa estetica anderseniana anticipi il concetto di "fantasmagoria", dove la realtà è solo una proiezione di una mente inquieta (il termine indicava gli spettacoli di lanterne magiche che proiettavano spettri). Il diario venne letto come un viaggio tra i fantasmi del passato e le nebbie del nord Europa: produceva effetti speciali letterari per un pubblico borghese che voleva provare il brivido dell'ignoto rimanendo seduto in poltrona.

Studiosi russi del tardo Ottocento han persino visto in questo sdoppiamento (prosa/poesia) il seme della prosa lirica moderna, dove l'io narrante non è più un testimone oggettivo, ma il vero creatore del paesaggio che descrive: l'artista non copia la natura, ma ne ritaglia l'essenza. E han tracciato un parallelo tra queste "ombre" anderseniane e il concetto dell'uomo inutile o del "piccolo uomo" della loro letteratura (Gogol, Dostoevskij). L'ombra è ciò che resta di un uomo che non ha potere politico.

Anche i critici tedeschi s'erano accorti che l'autore non guardava tanto le montagne dello Harz, quanto piuttosto se stesso attraverso le montagne. Descriveva la Germania come se fosse un sogno o un'allucinazione, "disegni fatti col fumo". Non potevano però sapere che questa era la nascita dell'*io iper-soggettivo moderno*, totalmente frammentato.

Peraltro a quel tempo la silhouette era un passatempo borghese e un'arte decorativa estremamente diffusa: costava poco, era veloce e permetteva a chiunque di avere un ritratto. Per Andersen, il figlio del calzolaio che cercava di farsi accettare dai Collin (senza mai sentirsi del tutto uno di loro), la silhouette diventa la metafora perfetta del suo stare al mondo: essere visibile ma senza "spessore" sociale riconosciuto; nascondere le passioni più forti dietro la forma stilizzata e apparentemente inno-

cua della silhouette. In Germania poteva presentarsi ai grandi della cultura tedesca (come Tieck o Chamisso) non come un uomo con un passato ingombrante, ma come un profilo intellettuale netto, elegante e stilizzato. Questa scelta non fu solo estetica, ma una vera e propria dichiarazione d'identità esistenziale: il diritto di esistere attraverso l'arte, eliminando il "colore" della sua estrazione sociale.

Il diario di viaggio fu stroncato nettamente da Johan L. Heiberg, il "dittatore del gusto" danese. I motivi tecnici e psicologici erano sostanzialmente questi: 1) *Mananza di "forma"*. Per Heiberg l'arte doveva essere oggettiva, equilibrata e strutturata secondo regole precise (estetica hegeliana). *Silhouette* era l'esatto opposto: un guazzabuglio soggettivo, frammentato, che saltava da una descrizione paesaggistica a un'emozione improvvisa, da una poesia a una macchietta comica. Heiberg lo definì un libro senza centro. 2) *Eccesso di soggettività*. Heiberg rimase inorridito dal narcisismo di Andersen, che non si limitava a descrivere ciò che vedeva, ma descriveva se stesso mentre guardava le cose. Questo veniva considerato un segno di mancanza di cultura e di "tatto" sociale. Un vero artista doveva sparire dietro l'opera; Andersen, invece, ci metteva continuamente la faccia e le sue ansie. 3) *Sospetto di plagio e superficialità*. Heiberg accusò Andersen di aver scopiazzato lo stile di Heinrich Heine, ma di averne colto solo la superficie sentimentale, senza possederne l'arguzia politica o la profondità intellettuale. Lo considerava un dilettante che cercava di fare il moderno senza averne i titoli. 4) *Sfida al classicismo*. Andersen usava un linguaggio colloquiale, quasi giornalistico, che rompeva con la solennità della letteratura di viaggio tradizionale. Heiberg percepiva in questa scrittura una minaccia alla gerarchia culturale che lui stesso rappresentava.

La stroncatura di Heiberg fu un trauma che Andersen non superò mai del tutto. Fu proprio in seguito a questo attacco che i Collin iniziarono a esercitare su di lui una pressione pedagogica ancora più asfissiante, cercando di "normalizzare" il suo stile. *Silhouette* è la prova che Andersen aveva intuito una strada moderna – quella della frammentazione e della soggettività esasperata – ma che fu costretto a fare marcia indietro per non essere espulso dai salotti buoni. Infatti con *L'improvvisatore* (1835) tentò di dimostrare di saper padroneggiare la struttura del romanzo classico.

La svolta clamorosa del 1835

Da *L'improvvisatore*...

Il suo primo vero successo europeo è un romanzo di formazione, *L'improvvisatore* (1835), che la critica letteraria paragona al romanzo *Corinne o l'Italia* (1807) di Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker), modello fondamentale per tutta la letteratura di viaggio e i “romanzi italiani” del Romanticismo.

Ambientare il romanzo in Italia, lontano dalla Danimarca non fu solo una scelta estetica, ma anche una manovra tattica per nascondere se stesso dietro il velo del “Grand Tour”, che in genere gli intellettuali amanti dell'arte facevano in Europa.³⁰ L'Italia funse da gabbia dorata in cui contenere le sue ansie: la natura selvaggia e le rovine classiche giustificavano quel calore emotivo che, se applicato a Copenaghen, veniva liquidato come isteria infantile.

Prima e durante questo viaggio del 1833-34 Andersen lesse *Corinne* e ne rimase profondamente influenzato. Se dovessimo cercare un sinonimo della parola “improvvisatore”, dovremmo scegliere “estemporaneo”, cioè quell'artista o poeta capace di comporre e declamare versi su un tema assegnato al momento, senza alcuna preparazione scritta, basandosi solo sull'ispirazione istantanea e sulla padronanza del ritmo.

I due testi condividono diversi elementi strutturali e tematici: 1) *La figura dell'artista come “genio”*. Corinne è una celebre improvvisatrice coronata al Campidoglio, simbolo di un talento che nasce dall'ispirazione spontanea e divina, piuttosto che dallo studio accademico. Antonio, il protagonista di Andersen, possiede lo stesso dono. In entrambi i casi, l'improvvisazione non è solo una tecnica, ma la metafora del genio romantico: una forza travolgente e spesso dolorosa che distingue l'artista dalla massa. 2) *L'Italia come “terra dell'anima”*. Entrambi i romanzi hanno contribuito a creare il mito dell'Italia come luogo di risveglio sen-

³⁰ I “Grand Tour” in Europa ebbero origine verso la fine del XVI sec. e raggiunsero la loro massima diffusione nel XVIII. Venivano compiuti da giovani aristocratici (soprattutto inglesi) allo scopo di completare la loro educazione attraverso l'esperienza diretta della cultura europea. L'Italia era una tappa obbligata. Lo stesso Andersen la definisce il “bazar di un poeta”, in quanto la percepisce come uno spazio sovraccarico di impressioni, immagini e storie, un luogo dove ogni cosa – paesaggi, rovine, arte, popolo, superstizioni – si offre alla sensibilità del poeta come merce variopinta su una bancarella, pronta a diventare letteratura.

soriale e artistico per il lettore nordeuropeo. È la terra della luce, delle rovine e della passione, contrapposta al freddo e razionale Nord (rappresentato da Lord Nelvil in *Corinne* e riflesso nella stessa origine danese di Andersen). Entrambi gli autori usano la narrazione come una sorta di guida culturale: il lettore segue i protagonisti tra monumenti, opere d'arte e paesaggi (Roma, Napoli, Venezia), ricevendo al contempo lezioni di estetica e storia dell'arte. 3) *Il conflitto tra ambizione e solitudine*. Sia Corinne che Antonio vivono la tragica condizione dell'artista "diverso". Nonostante il successo, entrambi soffrono di un profondo senso d'isolamento sociale. C'è una forte componente autobiografica: Madame de Staël proiettò in Corinne la sua condizione di donna intellettuale esiliata e incompresa; Andersen proiettò in Antonio la sua lotta per il riscatto sociale e il suo bisogno ossessivo di riconoscimento. 4) *Il "Romanzo di formazione" (Bildungsroman)*. Mentre *Corinne* è più focalizzato sulla riflessione filosofica e politica, *L'improvvisatore* segue invece la crescita di Antonio dalla povertà al successo. Tuttavia entrambi i romanzi mostrano come l'identità dell'individuo si formi attraverso l'incontro con la bellezza e il dolore che l'Italia, nella visione romantica, incarna perfettamente.

In sintesi si può dire che Andersen abbia preso la "scintilla" del genio e l'atmosfera dell'Italia dalla Staël, trasformandole però in un racconto più intimo e psicologico, dove l'ascesa dell'improvvisatore diventa la metafora della sua stessa vita difficile.

In particolare Andersen, pur non potendosi immedesimare nella condizione economica della Staël, si riconosceva nel suo isolamento morale, in quanto entrambi si sentivano "stranieri nel proprio Paese" e ovunque andassero. Infatti Napoleone Bonaparte, temendo il potere intellettuale della Staël e la sua opposizione al regime, l'aveva esiliata da Parigi per oltre dieci anni, costringendola a vivere nel castello di Coppet in Svizzera (in cui tenne salotti culturali con Goethe, Schiller e Byron), da dove però lei partiva per viaggiare in Europa, diffondendo il Romanticismo tedesco. Questa condizione di "errante" era ciò che Andersen sentiva più vicina alla sua natura di viaggiatore instancabile. Inoltre, come donna che pretendeva di discutere di politica, filosofia e arte su un piano di parità con gli uomini, la Staël fu spesso vittima di pregiudizi e ostilità, atteggiamenti che Andersen conosceva molto bene.

Tuttavia tra i due romanzi esiste una differenza fondamentale: Corinne è una donna già ricca, indipendente e di nobili origini (anche se avvolta nel mistero). Lei non ha bisogno di "protettori" per emergere; il suo genio è sovrano e lei si muove nella società romana come una regina della cultura. Viceversa Antonio è il "ragazzo di bottega" che deve la sua fortuna alla carità e alla visione pedagogica dei nobili (il che era una

chiara proiezione del rapporto di Andersen con i Collin). In tal senso Andersen “tradisce” il modello della Staël per inserire il proprio trauma sociale. Antonio, come Andersen, prova una gratitudine che è spesso un peso, perché lo costringe a misurarsi costantemente con le aspettative di chi l’ha “adottato”. Se Corinne improvvisa per celebrare la bellezza, Antonio lo fa anche per riscattarsi e per dimostrare ai suoi protettori d’essere degno del loro investimento.

*

L’opera venne accolta con entusiasmo, soprattutto in Germania, consacrando come romanziere prima ancora che come favolista. I critici tedeschi (e successivamente quelli russi, come Belinskij) amarono proprio ciò che i Collin cercavano di reprimere: l’emotività soggettiva, il calore delle descrizioni italiane e l’idea del genio naturale che “improvvisa” la vita.³¹

Questo testo rappresenta il momento in cui la “tutela” dei Collin e il genio di Andersen entrano in una collisione frontale. Infatti durante la sua stesura Edvard scriveva ad Andersen lettere piene di ammonimenti, invitandolo a essere più “oggettivo” e meno “sentimentale”. Ma se Andersen avesse seguito alla lettera i consigli di Edvard, avrebbe scritto un freddo diario di viaggio invece di un romanzo vibrante. Il successo inaspettato dimostrò che il mondo europeo cercava l’Andersen “selvaggio” e non quello “addomesticato” dai Collin. Questo perché il capitalismo europeo, vivendo contraddizioni molto più avanzate che in Danimarca, aveva bisogno di emozioni forti, con cui evadere dalla realtà.

In ogni caso, senza l’intervento redazionale di Edvard, il libro probabilmente non avrebbe superato lo scoglio della critica nazionale, dove fu apprezzato solo dopo ch’era piaciuto in Europa. Non era solo un

³¹ Alcune curiosità, relative a questo romanzo, meritano d’essere ricordate. Il viaggio gli era stato interamente pagato dalla Corona. Fu in quella occasione che gli giunse notizia della morte della madre, la cui esistenza, negli ultimi anni, era stata segnata dall’alcolismo e dalla miseria. Vari aspetti negativi dell’Italia (lo-canda orribile, ostessa sudicia...) vennero ripresi nella fiaba *Le galosce della fortuna*. A Firenze maturò la sensibilità per l’arte. Capi perché lo scultore danese Thorvaldsen, stanco delle molte critiche subite in gioventù, fosse andato a vivere a Roma. Lui stesso era convinto, vista la netta stroncatura che il suo poema drammatico *Agnete e l’uomo del mare* aveva subito, che in patria avessero cancellato il suo nome dall’elenco degli scrittori. Alla dogana austriaca s’insospettirono di lui, poiché nel suo passaporto il suo nominativo era scritto in francese e temevano che lui fosse un terrorista. Ma lui rispose che non aveva nulla contro l’imperatore Francesco I, odiava le rivoluzioni ed era un suddito eccellente.

problema di correttezza grammaticale, ma anche di dare al romanzo una struttura che apparisse “colta” agli occhi dell'*élite* di Copenaghen. Questo lavoro di “pulizia” rese il libro leggibile per una classe sociale che altrimenti avrebbe rigettato l'opera come il prodotto di un incolto. In questa maniera il successo de *L'improvvisatore* determinò la trappola in cui Andersen sarebbe rimasto per tutta la vita: per essere “protetto” dai Collin doveva fingere d'essere un borghese disciplinato. La stessa traduzione in francese di Xavier Marmier (che conobbe Andersen personalmente), enfatizzando l'aspetto esotico e “naïf” dell'autore, creò quel malinteso internazionale che lo vedeva come un “eterno fanciullo”, un'immagine che i Collin apprezzarono, perché rendeva innocuo un artista non facilmente gestibile.

*

In ogni caso, a partire da quel momento Andersen capì che la sua vera patria era l'Europa, mentre Copenaghen e i Collin sarebbero rimasti per sempre i suoi critici più severi e i suoi “carcerieri” morali. Di conseguenza la sua scrittura diventò compulsiva, non solo per crearsi un'identità dal nulla, ma anche perché le sue opere dovevano garantirgli la sopravvivenza. Nell'autobiografia scrive che dal 1828 al 1839 si guadagnava da vivere scrivendo: non incassava molto, e comunque spendeva una percentuale irrazionale dei suoi guadagni in vestiti, guanti e cappelli (secondo lui indispensabili per frequentare ambienti altolocati). Si lamentava che le riviste non lo pagavano. In effetti in quegli anni il diritto d'autore era quasi inesistente: una rivista poteva ripubblicare un testo senza versare un centesimo all'autore. Oppure lui veniva pagato solo se trovava un certo numero di abbonati in anticipo. Andersen era l'esempio perfetto dell'autore “di transizione”: non era più un servo di corte, ma non era ancora un libero professionista. Poiché vendeva i diritti “a forfait” (*una tantum*), non riceveva *royalties* sulle ristampe. Questo lo costringeva a scrivere continuamente nuovi testi per avere nuovi anticipi. Non era un artista che si godeva le rendite, era un operaio della narrazione, vittima di un sistema editoriale predatorio.

Questo però era anche un modo per continuare a esistere agli occhi di chi lo guardava dall'alto in basso: il successo letterario gli serviva proprio per legittimare la sua presenza fisica in quegli ambienti dove si sentiva sempre un intruso. Jonas Collin lo aiutava, ma pretendeva che lui rendesse conto delle spese. Va detto che gran parte della sua produzione (come appunto *L'improvvisatore*) nacque grazie a borse di studio reali per viaggiare. Senza questi sussidi non avrebbe avuto il materiale per scrivere i suoi successi.

Si mise a tradurre libretti d'opera per il Teatro Reale (*La sposa di Lammermoor*, da Scott, e *Il corvo*, da Gozzi), che però non vennero apprezzati, in quanto il libretto d'opera richiede una disciplina metrica e una capacità di sintesi che stridevano con la sua scrittura compulsiva e fluviale. Anche la raccolta poetica *I dodici mesi dell'anno* (1832-33) fu stroncata dalla critica di Johan L. Heiberg, sia perché la forma veniva giudicata troppo trasandata, non in grado di padroneggiare strutture poetiche complesse; sia perché il linguaggio vicino al parlato gli pareva quello d'un provinciale che cercava d'imitare i grandi senza averne la cultura classica.³²

*

Insomma, siccome in patria si parlava solo dei suoi difetti stilistici, Andersen decise di passare a un genere letterario minore, quello delle fiabe, dove sicuramente sul piano formale avrebbe potuto sentirsi più libero. In una lettera all'amica Henriette Wulff confessa, quasi con noncuranza, che stava scrivendo queste storie "per il bene dei soldini", pensando che, sebbene le ritenesse opere minori rispetto ai suoi drammi e romanzi, avrebbero potuto aumentare le sue entrate.

Tuttavia qui bisogna precisare una cosa molto importante, che non possiamo esimerci solo perché Andersen è diventato il più grande o il più famoso scrittore della Danimarca. Indubbiamente *L'improvvisatore* piaceva perché aveva una struttura autobiografica e retrospettiva. La descrizione del mondo come un'esperienza emotiva lo rendeva vicino a Dostoevskij o a Stendhal; anzi, nella sua vulnerabilità esistenziale somigliava a Hoffmann, per il quale l'infanzia non è idilliaca, l'amore non è una fondazione stabile e la memoria è selettiva e dolorosa. Tutto ciò era molto moderno. Ma il romanzo, come genere letterario, è anche un'altra cosa, almeno per come si è evoluto nell'ambito della cultura borghese.

Andersen fallisce come romanziere proprio perché questo genere letterario richiede un "mondo" e lui offriva solo un "io". Il romanzo europeo dell'Ottocento pretende una società coerente, personaggi tipici, un sistema di cause ed effetti, una certa struttura oggettiva, convenzionale, anche se i personaggi potevano apparire irrazionali. Andersen invece scrive sempre partendo da se stesso, trasforma ogni esperienza in sentimento, costruisce senza dubbio una sensibilità ma non un "mondo" vero e proprio.

Il suo atteggiamento – come vedremo – andava benissimo per le

³² Nello stesso periodo in Russia Aleksandr Puškin (1799-1837), padre della letteratura russa moderna, stava sdoganando proprio il linguaggio popolare.

fiabe, in cui poteva identificarsi, all'interno di ognuna di esse, con più personaggi, che rappresentano stadi diversi della sua vita o varianti emotive del suo carattere o dei suoi stati d'animo. Ma nei romanzi i personaggi, spesso, vivono indipendentemente dall'autore, potendo anche contraddirlo. Il romanzo richiede polifonia, mentre lui era monodico. Il romanzo vive di durata, accumulo, trasformazione graduale. Andersen invece pensa per epifanie, per immagini decisive, svolte improvvise: è un autore da illuminazioni, non da processi lunghi; coglie l'istante, ma non ha resistenza narrativa.

Nei romanzi la morale, in genere, nasce dal conflitto, è spesso ambigua, negoziata. In Andersen la morale è emotiva, malinconica, non nasce dal dibattito sociale. Tutti i suoi romanzi sono troppo sentimentali per il realismo; troppo interiori per il romanzo sociale. Persino nella descrizione della natura sono troppo realistici per il fantastico. Non hanno una tradizione di riferimento. In sostanza scriveva romanzi con una mente da fiabista lirico.

... alle *Fiabe narrate ai bambini*

Nello stesso 1835 pubblica, in un formato piccolo ed economico, il primo fascicolo di *Fiabe raccontate ai bambini*.³³ Aveva ripreso vecchie fiabe popolari ascoltate da bambino, e, per renderle adatte anche agli adulti, le aveva trasformate nei loro significati. Non le considerava inizialmente "alta letteratura", ma un prodotto di rapido consumo che potesse dargli respiro finanziario, poiché viveva costantemente "al limite". D'altra parte lui diceva di dover spendere tutto ciò che guadagnava per "apparire", poiché in una società rigida come quella danese, chi non sembrava ricco, non veniva pagato come un professionista.

Tuttavia la prima raccolta, stroncata dalla critica danese, gli rese solo 30 rigsbankdaler, dieci volte meno dell'*Improvvisatore*. Si pensò ovviamente ch'egli avesse fatto un passo indietro rispetto al romanzo. Ci vorrà una seconda raccolta, assolutamente inedita (anche rispetto alla fiaba d'arte dei romantici), e il grande successo ottenuto all'estero, prima di capire che aveva finalmente trovato la sua vera strada. "Sono state le mie *Fiabe* a essere considerate in Danimarca incondizionatamente superiori a tutto ciò che ho scritto", dirà a malincuore nell'autobiografia.

In ogni caso la critica danese, capeggiata da Heiberg, restò sem-

³³ In realtà la sua prima fiaba è *Lo spettro* (1830), versione embrionale e molto più cupa di un'altra famosa fiaba, *Il compagno di viaggio*, riscritta e pubblicata ufficialmente nel 1835. Nel 2012 è stata ritrovata una fiaba ancora precedente, *La candela di sego*, scritta probabilmente negli anni del liceo (1822-26).

pre molto fredda, rimproverandogli uno stile troppo colloquiale e sgrammaticato, anche se fu costretta ad accettare che, di tanto in tanto, le fiabe venissero lette nel Teatro Reale. Nell'autobiografia riporta però una recensione positiva: "Le sue fiabe dimostrano che si può ancora provare gioia per gli oggetti [di uso comune, quotidiani]. Vanno al di là della nazione in cui sono state prodotte. Sono penetrate in tutti gli strati sociali. La loro colorazione comico-fantastica è completamente priva di ogni affettazione. Molto di rado il poeta è sentimentale. Le idee sono a un tempo piccole e sorprendenti. Le sue numerose figure hanno poco dell'amara gravità della vita reale. Il meglio è quando il poeta umanizza tutto il mondo col panteismo dell'anima del bambino sentimentale".

Insomma Andersen accettò la sfida, anche se critici influenti come Christian Molbech, al cospetto del suo stile dimesso, lo esortavano a non sprecare il suo talento in "sciocchezze" per l'infanzia. Questo clima di scetticismo lo induceva, inevitabilmente, a credere che, per essere rispettato come un vero artista, doveva eccellere nel genere allora dominante: il romanzo sociale e psicologico. Ma per lui non era facile: non aveva la struttura mentale per produrre romanzi di qualità. Non è comunque da escludere che nelle fiabe stesse *decostruendo* il linguaggio borghese perché in realtà non poteva permetterselo, un po' come un artista che inventa il punk perché non sa suonare il solismo barocco. Praticamente seppe trasformare un limite tecnico in un "marchio di fabbrica".

Di fronte a questa prima raccolta di fiabe, Edvard Collin rimase interdetto. Nelle sue *Memorie* racconta che non ne criticava solo il contenuto "infantile", ma anche la struttura sintattica. Secondo lui Andersen usava la lingua esattamente come veniva parlata nelle strade o nelle *nursery* (un qualunque spazio per bambini), con un uso eccessivo di interiezioni e con una paratassi biblica ("e poi... e poi..."), che per un purista come lui non era uno stile, ma una mancanza di disciplina. Considerava queste fiabe poco più che passatempi. Il fatto che rendessero finanziariamente così poco confermava, ai suoi occhi, che Andersen stava "sprecando il suo talento", e che avrebbe dovuto dedicarsi a forme letterarie più "nobili" e potenzialmente più redditizie nel lungo periodo, come per es. i drammi o le commedie teatrali. In ogni caso Collin riteneva che nelle successive pubblicazioni non sarebbe stato più possibile usare una punteggiatura casuale, oppure mettere le virgole "a orecchio", seguendo il respiro della narrazione orale e trascurando le regole logiche della sintassi. Le subordinate dovevano rendere il periodo più "alto" e ipotattico.

Tuttavia di fronte ai tentativi di correzioni stilistiche del suo mecenate, che cercava di trasformarlo in un autore "serio" secondo i canoni del tempo, Andersen, per quanto poteva, resisteva; non obiettava con argomentazioni filologiche (dove avrebbe perso contro di lui), ma con la

sua risposta tipica: “Tu vuoi che io scriva come gli altri, ma allora non sarei più io. Se togli i miei errori, togli la mia vita”. È qui che Andersen compie il miracolo del *marketing*: sposta il discorso dal piano della competenza al piano dell’ontologia (io “sono” la mia scrittura).

Andersen rivoluziona il genere letterario, nella forma e nei contenuti. A differenza dei fratelli Grimm, che raccoglievano e trascrivevano tradizioni popolari, lui si pone come un creatore originale. Rompe le convenzioni letterarie scrivendo come si parla. Introduce l’ironia, la critica sociale e un doppio livello di lettura: una trama avvincente per i bambini (il contorno, l’ornamento) e una sottotraccia filosofica o satirica per gli adulti. Oltre alla magia, le sue storie trattano di esclusione sociale (*Il brutto anatroccolo*), sacrificio non ricambiato (*La sirenetta*), vanità umana (*I vestiti nuovi dell’imperatore*) e la natura divina dell’arte (*L’usignolo*). Non solo, ma infondono vita agli oggetti inanimati di uso quotidiano e anche poco significativi: un ago da rammendo, un soldatino di stagno o un trottolino diventano protagonisti complessi con sentimenti umani.

*

Considerando quindi che le fiabe sono state un ripiego, o meglio, il punto di rottura tra ciò che lui sognava d’essere (un quotato drammaturgo o un romanziere alla Walter Scott³⁴) e ciò che la realtà l’ha costretto a diventare, quali sono state le cause extraeconomiche che avevano fatto scattare in lui l’esigenza di cimentarsi in un genere considerato di basso livello? Le pressioni che hanno agito sul suo talento grezzo, costringendolo a uscire da un foro piccolissimo (appunto la fiaba), forse sono suddivisibili in quattro livelli.

1. Causa *sociale*: Andersen era un *parvenu*. Copenaghen, e in particolare il circolo di Jonas Collin, lo accoglieva con benevolenza ma anche con un costante senso di superiorità. Lui voleva dominare il Teatro Reale, ma i suoi drammi venivano spesso rifiutati o criticati per mancanza di forma e cultura. La fiaba divenne il suo cavallo di Troia, il suo passaporto per l’*élite*. Si rese conto che scrivendo fiabe poteva parlare a tutti – dal re al servo – senza dover competere direttamente sul terreno della tragedia classica, dove i critici l’avrebbero fatto a pezzi. La fiaba è stata la sua strategia d’infiltrazione sociale: ha usato un genere “minore” per occupare un trono che gli veniva negato nei generi “maggiori”.

2. Causa *ambientale/scolastica*: gli anni trascorsi sotto il rettore

³⁴ Veramente nell’autobiografia dichiara che da giovane non l’appassionavano solo i romanzi storici di Walter Scott, ma anche le poesie ironiche e dissacranti di Heinrich Heine e i racconti fantastici di Ernst T. A. Hoffmann.

Simon Meisling non hanno “ucciso” la sua creatività, ma l’hanno compattata. Meisling gli proibiva di scrivere poesie e lo umiliava se provava a fare il “genio”. Questa repressione ambientale ha creato in lui un bisogno parossistico di espressione. Costretto a studiare la brevità di Orazio e la struttura di Virgilio, Andersen ha capito che poteva applicare quella forma d’acciaio a contenuti popolari. La fiaba nasce quando la materia grezza del folklore incontra la disciplina ferrea della biblioteca di Meisling. Senza quel “carcere” intellettuale, Andersen sarebbe rimasto un autore prolisso e mediocre.

3. Causa *esistenziale*: Andersen era un uomo profondamente disturbato, ossessionato dal giudizio altrui e dalla propria inadeguatezza fisica e sociale. La fiaba viene concepita come una confessione cifrata, un urlo dietro la maschera. Non potendo scrivere un’autobiografia cruda (che i Collin avrebbero trovato sconveniente), ha usato la fiaba per gridare il suo dolore, proiettando se stesso negli oggetti. La molla esistenziale è la necessità di dire la verità su di sé, senza che la società borghese lo punisca, anche perché non l’avrebbe detta in maniera esplicita, diretta.

4. Causa *concettuale*: Andersen ebbe un’intuizione rivoluzionaria, assegnando a tutto ciò che è piccolo, banale o scartato (un ago, un trottolino, una palla...) una dignità epica. La sua novità concettuale fu il realismo applicato al fantastico. Mentre i romantici tedeschi cercavano l’infinito nell’astratto, Andersen lo cercava nel fango, nobilitando il nulla. È l’occhio del figlio del calzolaio che ha imparato il latino: vede la miseria, ma sa descriverla con la *gravitas* di un senatore romano.³⁵ In effetti le sue *Eventyr* son come romanzi di formazione in miniatura, dove l’eroe non cresce integrandosi nella società, ma spesso morendo o trasformandosi in qualcos’altro (vedi per es. la sirenetta o il soldatino di stagno). Andersen non voleva scrivere fiabe; la fiaba non è stata una scelta d’amore per l’infanzia, ma una vendetta intellettuale contro il mondo di Copenaghen che lo voleva “istruito e sottomesso”.

In estrema sintesi potremmo dire: Andersen era un maestro della sintesi e della vignetta. La sua forza risiedeva nel dettaglio, nel guizzo poetico, nel monologo dell’oggetto animato. Il teatro, però, richiede una diversa “tenuta” architettonica, in quanto i personaggi devono evolvere attraverso il conflitto dialogico; e lui invece si perdeva in situazioni che provenivano più dalla sua sensibilità soggettiva che non da una necessità

³⁵ Si noti che in Giappone, dove esiste una venerazione per la perfezione del dettaglio in scala ridotta (si pensi ai Netsuke o ai Bonsai), Andersen è molto apprezzato, proprio perché considerato alla stregua di un artigiano della forma che ha scelto la fiaba come genere che permette una perfezione tecnica assoluta, che nei grandi romanzi è quasi impossibile da mantenere.

drammatica oggettiva.

*

Torniamo ora alla motivazione *finanziaria*: guadagnare per vivere. Non consideriamola secondaria rispetto alle altre quattro. Andersen – ci piaccia o no – è stato uno dei primi autori a capire, col tempo, che la fiaba poteva diventare un “prodotto commerciale” di massa, di molto superiore, nelle entrate finanziarie, ai suoi romanzi o ai suoi drammi. Questo passaggio dai generi alti alle fiabe (pagate poco ma veloci da scrivere) va visto anche come una scelta pragmatica di un uomo che voleva elevare se stesso socialmente attraverso il lavoro.

In particolare Andersen comprese che, finché restava legato al solo mercato danese, sarebbe rimasto ostaggio degli editori nazionali (come Reitzel) e dei giudizi *tranchant* della critica di casa. Ecco perché iniziò a negoziare direttamente con editori tedeschi (come Lorck a Lipsia). La Germania divenne la sua “centrale operativa”. Spesso le sue opere uscivano in tedesco contemporaneamente o addirittura prima che in danese. Questo gli permetteva di bypassare la censura morale e stilistica dei circoli di Copenaghen. Se i critici danesi lo stroncavano, lui poteva esibire i rendiconti delle vendite di Lipsia o Berlino. La sua “scrittura compulsiva” aveva finalmente trovato uno sbocco industriale. E poteva usare il prestigio internazionale come arma contrattuale: se Reitzel non pagava abbastanza, Andersen minacciava di dare l’esclusiva agli editori stranieri.

Attenzione però a non equivocare. Andersen non era come un *influencer* di oggi, che di originale non ha nulla da dire e che non potrebbe mai avere la forza per sopportare una sofferenza come la sua. Al contrario: era un uomo che aveva *tutto* da dire (e di terribile), ma che doveva confezionarlo in modo che la “società dei consumi” dell’epoca potesse accettarlo. Quindi si potrebbe dire ch’egli non voleva essere un autore “industriale” di bassa lega (feuilletonista), come quelli che creavano i romanzi d’appendice, tanto criticati nei *Lundi e Causeries* di Charles-Augustin de Sainte-Beuve, suo contemporaneo. Ogni sua fiaba, anche la più piccola, era intrisa del suo sangue e dei suoi traumi (benché le migliori siano soltanto fino alla metà dell’Ottocento). Eppure, per sopravvivere, doveva accettare le logiche del mercato. La differenza con gli *influencer* di oggi è che Andersen usò il mercato per veicolare un’oscurità non facile da digerire.

Pur vivendo nell’ansia di guadagnare qualcosa, Andersen non ha mai scritto una fiaba “vuota”. Anche quando scriveva per denaro, la sua onestà intellettuale lo portava a inserire elementi che demitizzavano il lieto fine borghese. In questo, forse, può essere paragonato a Dostoev-

... alle Fiabe narrate ai bambini

skij, che scriveva sotto il ricatto dei creditori, con ritmi massacranti che minavano la sua salute, ma che non avrebbe potuto scrivere “prodotti in serie” mediocri.

Grammatica di una prigionia

Edvard Collin, uno dei suoi protettori, era rimasto inorridito dallo stile “parlato” che Andersen aveva usato nella prima edizione delle sue fiabe (1835). Sicché, quando lui tornò al romanzo (genere considerato più alto), Edvard decise che doveva “salvare” l’amico dalla propria ignoranza grammaticale.

In realtà aveva messo mano ai suoi testi fin dagli esordi, con un intento non solo correttivo ma anche censorio. Tuttavia, sarà solo con la pubblicazione del romanzo *O.T.* (1836) e, subito dopo, con *Soltanto un violinista* (1837) che il suo intervento diventerà sistematico, quasi persecutorio.

Questa cosa può apparire paradossale, ma ne parla lo stesso Andersen nell’autobiografia. Nonostante il successo europeo dell’*Improvvisatore*, riconosciuto, *obtorto collo*, anche in Danimarca, la stroncatura del poema *Agnete e l’uomo del mare* e della prima raccolta di fiabe l’aveva così demoralizzato che si sentì indotto a tornare al romanzo, appunto *O.T.* Eppure il filosofo danese Christian F. Sibbern gli aveva scritto: “In società lei è aperto, bonario, gentile, vivace, facile a commuoversi... La conosciamo come un’anima buona... Ora riconosco che è anche profonda, calorosa, sincera, dotata di una fantasia robusta”.

Ma di cosa parlava l’*Agnete*, per la cui stesura aveva speso l’intero 1833? Davvero meritava una critica così spietata da parte di Johan L. Heiberg e del suo *entourage*? Andersen scrisse il poema in un momento di estrema vulnerabilità emotiva, cercando di elaborare il dolore per il matrimonio di Riborg Voigt (il suo primo grande amore non corrisposto) e il senso di esclusione che provava nei circoli intellettuali di Copenhagen.

Il testo (un poema drammatico romantico in versi) si ispira a una nota ballata popolare danese. La trama segue Agnete, una giovane donna che abbandona la terraferma e la sua famiglia per seguire un tritone negli abissi marini. Vive con lui otto anni e gli dà dei figli, ma un giorno sente il suono delle campane della chiesa in superficie. Chiede il permesso di risalire e, una volta tornata a terra, decide di non fare più ritorno nel mondo sottomarino, abbandonando i suoi figli acquatici al loro destino. Per Andersen questa storia era una potente metafora del suo sentirsi diviso tra due mondi: quello delle sue origini umili e quello dell’alta società e dell’arte, dove non si sentiva mai pienamente accettato.

Il confronto tra questo poema e la fiaba *La sirenetta* salta agli oc-

chi: Andersen passerà dal fallimento di un'opera al successo clamoroso di un'altra attraverso una raffinata operazione di autoanalisi. Agnete compie il percorso dalla terra al mare, mentre la Sirenetta va dal mare alla terra. Entrambe soffrono l'impossibilità di appartenere interamente a uno dei due regni. Agnete torna in superficie ma non ritrova se stessa, portando con sé la colpa dell'abbandono. La sirenetta rinuncia a tutto per un'anima e un amore che rimangono irraggiungibili. In *Agnete* il conflitto è declamato, urlato e molto teatrale. Nella *Sirenetta* Andersen compie un colpo di genio: toglie la voce alla protagonista. Questo silenzio è la metafora perfetta del suo isolamento a Copenaghen, dove si sentiva un essere "diverso" che non riusciva a farsi capire dai Collin o dai circoli letterari. Agnete è una creatura umana che rischia di perdere l'anima restando negli abissi; la sirenetta è una creatura ambivalente che aspira a ottenerne una.

Ma il testo era davvero così privo di valore? Heiberg sostanzialmente disse che Andersen non padroneggiava ancora le strutture metriche e drammatiche complesse, in quanto il poema era prolisso, più da leggere che da rappresentare, privo di vera azione scenica e troppo dipendente dai modelli del romanticismo visionario tedesco, insomma era tecnicamente molto debole; inoltre l'opera trasudava l'autocommisurazione dell'autore, quindi era eccessivamente sentimentale, neanche lontanamente paragonabile alle opere di Oehlenschläger, il gigante della letteratura danese del tempo.

Forse c'era anche un problema ideologico. Infatti nella leggenda tradizionale Agnete, dopo aver abbandonato il tritone, ritorna alla vita cristiana; Andersen invece problematizza, non chiude moralmente, lascia una tensione irrisolta. Questo per Heiberg è un difetto: il teatro deve comporre, non lasciare sospesi.

Nei suoi diari privati il rifiuto nei confronti di quest'opera viene avvertito da Andersen molto negativamente. Secondo lui l'*élite* intellettuale dell'epoca lo considerava un "intruso" che cercava di emulare forme alte (il poema drammatico) senza possedere la formazione accademica tradizionale. La sua capacità di autoapprendimento veniva percepita come una mancanza di disciplina e a lui non piaceva che considerassero il suo genio solo una forma di "istinto".

Oggi a nessun critico sfugge che il testo contiene immagini liriche di grande bellezza: anticipa temi che Andersen avrebbe poi perfezionato nelle sue fiabe più celebri, come il senso di sradicamento e il sacrificio. In ogni caso la bocciatura dell'opera indusse Andersen a cercare una nuova voce, più libera dalle regole accademiche. Vista col senno del poi fu una tragedia provvidenziale.

E comunque l'opera di censura di Edvard Collin consisteva pro-

prio in questo: raddrizzare la sintassi, eliminare le espressioni idiomatiche popolari e cercare di trasformare la prosa nervosa, viva e “visiva” di Andersen in un danese accademico e piatto. Nella sua ansia di approvazione Andersen spesso cedeva, ma viveva questo aiuto come un’umiliazione. Edvard era il suo “carceriere grammaticale”.

Otto Thostrup

O.T. è forse l’opera in cui la maschera di Andersen si assottiglia di più, lasciando intravedere l’abisso dei suoi traumi infantili: qui è contenuto il DNA di tutto il suo disagio verso Copenaghen. Il titolo si riferisce a *Odense Tugthus* (la Casa di correzione, o prigione, di Odense). Il protagonista è Otto Thostrup, un giovane malinconico e tormentato che porta con sé un segreto vergognoso: è nato in prigione e ha marchiate sulla pelle le lettere “O.T.”.

Il protagonista aveva ambizioni intellettuali? La trama segue il suo tentativo d’integrarsi nell’alta società di Copenaghen e il suo rapporto di amicizia/tensione con il nobile e solare Wilhelm (un personaggio in cui molti vedono lo stesso Edvard Collin). Otto vive nel terrore costante che il suo marchio venga scoperto, il che lo rende cupo, scontroso e incapace di godersi il successo.

È un romanzo di formazione (*Bildungsroman*) che vira verso il nero, esplorando temi come il doppio, la colpa ereditaria e il determinismo sociale. In ciò vi era sicuramente un’autobiografia mascherata: infatti il nonno di Andersen era stato rinchiuso in un manicomio e la sua famiglia aveva vissuto ai margini della legalità e della sanità mentale.

Le lettere “O.T.” sono il simbolo del marchio di classe che Andersen sentiva addosso nei salotti dei nobili, quando lo accusavano di avere una “prosa scorretta”: qualcosa di indelebile che l’istruzione liceale e le correzioni di Edvard non erano riuscite a cancellare. Da un lato ciò era la prova che lui non apparteneva interamente al mondo che lo ospitava; dall’altro lui continuava a gridare d’essere un romanziere “serio”, sulla scia di Walter Scott o Victor Hugo.

Edvard cercò di “ripulire” la narrazione di Otto Thostrup rendendola meno emotiva e più conforme ai canoni borghesi: voleva “estetizzare il trauma”, così come voleva rendere il dolore di Andersen più “letterario” e meno “viscerale”. Nonostante ciò la critica danese lo accusò d’essere troppo sentimentale e di non saper gestire la struttura narrativa. Fu anche questo scacco che lo spinse a rifugiarsi definitivamente nelle fiabe, dove il “marchio” poteva essere trasformato in metafora (come nel *Brutto anatroccolo*).

Il finale del romanzo è profondamente ambiguo. Sebbene il pro-

tagonista non muoia fisicamente, vive però una sorta di morte sociale e identitaria al fine di poter essere integrato nella borghesia danese. Il marchio “O.T.” viene scoperto, ma invece della catastrofe totale, Otto riceve il perdono dallo stesso Wilhelm e sposa Louise, la sorella di lui. Con questo “lieto fine” Andersen sembra voler dire che per essere accettati dall’alta borghesia, cioè “normalizzati” dai “carcerieri morali”, bisogna rinunciare alla propria parte oscura e selvatica, o meglio, nascondere il tatuaggio sotto l’abito del buon marito borghese.

Paragonando Otto Thstrup al trottolino della fiaba *I fidanzati* si potrebbe dire che Otto aveva smesso di girare, aveva trovato la sua mensola, era stato lucidato e messo in mostra, anche se aveva perso la sua energia cinetica, quella forza che lo rendeva unico. Nelle fiabe invece Andersen permetterà ai suoi protagonisti di continuare a “girare”, finendo anche col rompersi, ma rimanendo fedeli a se stessi.³⁶

L’oro annoiato e il violino spezzato

Soltanto un violinista, insieme a *O.T.*, forma un dittico fondamentale per comprendere un periodo espressivo piuttosto traumatico. Se in *O.T.* il fulcro era il marchio sociale della prigionia, qui il tema è il genio soffocato dalla miseria. Scrisse il romanzo spinto dal bisogno di elaborare il proprio senso d’inadeguatezza sociale.

Il testo segue i destini paralleli di due bambini: Christian e Naomi. Christian è un ragazzo povero di Svendborg (Fionia), dotato di un talento straordinario per il violino. Vive in un mondo di sogni, alimentato dalla musica e dalle storie. Dopo la morte del padre (un soldato che non torna dalle guerre napoleoniche), Christian cerca di farsi strada come musicista. Tuttavia la sua natura ipersensibile e la mancanza di un protettore influente lo condannano a una mediocrità straziante. Tenta la fortuna a Copenaghen, ma viene respinto e ignorato. Il suo “genio” non riesce a fiorire perché mancano le condizioni materiali: finisce per diventare un povero violinista di provincia e muore in solitudine e miseria.

Naomi è l’antitesi di Christian. È una bambina ebrea, fiera e ribelle, che viene adottata da una famiglia aristocratica. La sua vita è un

³⁶ Sarebbe banale qui osservare come il tema trattato in questo romanzo rientra ancora oggi in quella letteratura della migrazione dai Paesi non “sviluppati” verso l’Occidente, in cui il soggetto ritiene possibile una piena integrazione sociale solo a condizione di perdere la propria identità. Il migrante fugge da una realtà di privazione causata dal colonialismo, per ritrovarsi “alienato” là dove pensa d’aver ottenuto un certo benessere materiale. Ma, più in generale, si potrebbe dire che il trauma di Otto è quello di chiunque debba “tradurre” la propria esistenza, rendendola leggibile, a un potere che sostanzialmente non la riconosce.

susseguirsi di avventure, passioni e fughe (scappa persino con un cavalierizzo circense polacco). Naomi sfida tutte le convenzioni sociali, ma la sua libertà è cinica e priva di radici.³⁷

Il finale è tra i più amari di Andersen. Mentre Christian sta morendo in una povera soffitta, Naomi passa sotto la sua finestra in una lussuosa carrozza. È diventata una marchesa ricca e ammirata, ma è profondamente infelice e annoiata. I due non si ricongiungono: il genio è morto nella polvere, mentre la vitalità ribelle si è spenta nell'oro della nobiltà. Il messaggio era chiaro: il genio, per sbocciare, ha bisogno di cure, fortuna e protezione. Senza un mecenate (come lo erano i Collin per Andersen), il genio muore.

La differenza, rispetto al romanzo precedente, è lampante. In *O.T.* il trauma è *istituzionale*: Otto Thstrup è marchiato dalla legge e dalla prigione. Il conflitto è tra il segreto del passato e la facciata borghese. Qui invece il trauma è *ontologico*: Christian è marchiato dalla sua stessa natura di artista in un mondo che non ha spazio per lui. Se Otto Thstrup riesce a “nascondere il tatuaggio” e a integrarsi (pur morendo dentro), Christian non ha scampo: il suo talento è il suo marchio, e poiché non può essere “normalizzato” da un'istruzione accademica o da un matrimonio di convenienza, deve perire.

Al pari di *O.T.*, anche qui l'intervento di Edvard Collin fu finalizzato a “ripulire” la lingua di Andersen da quelle che considerava sgrammaticature imperdonabili; appiattì la prosa per renderla conforme ai canoni della borghesia colta di Copenaghen; normalizzò il ritmo della lingua parlata e la vivacità delle espressioni popolari per non offendere il gusto accademico.

Paradossalmente però all'estero il romanzo fu un successo clamoroso. Tradotto quasi subito, in Germania poeti come Chamisso o Hei-

³⁷ La scelta di rendere Naomi un'ebrea è dovuta forse al fatto che, rispetto alla rigida società luterana e aristocratica danese, l'identità ebraica rappresentava “l'altro” per eccellenza. Mentre Christian (cristiano già nel nome) è simbolo della passività e rassegnazione quasi martirologica, viceversa Naomi, affascinata dalla vita circense, incarna la forza vitale e ribelle, in un certo senso il nomadismo contro la stanzialità borghese. Se Christian è l'Andersen che soccombe alla povertà, Naomi è l'Andersen che “scappa” col circo della fantasia, ma che resta comunque una paria, nonostante la ricchezza acquisita. Chi vi sia dietro di lei è difficile dirlo. Alcuni biografi la individuano in Sara Heimann, una ragazzina ebrea che Andersen conobbe da bambino a Odense. Ma può trattarsi semplicemente del suo stesso *alter ego*, che non sopportava le convenzioni di una società che si stava sempre più industrializzando in chiave capitalistica. C'è chi ha visto in questa ebrea un'anticipazione della *femme fatale* del decadentismo/simbolismo europeo di fine Ottocento.

ne lo lodarono immensamente proprio per la sua natura “anfibia” o “non rifinita” (quella che in Danimarca la critica disprezzava). La traduzione inglese di Mary Howitt lo rese una celebrità anche negli Stati Uniti, dove si contribuì a creare il mito del “poeta dei poveri”, un’immagine che talvolta finì per oscurare la complessità filosofica dell’opera, ma che ne garantì la sopravvivenza commerciale. In Svezia fu accolto con enorme entusiasmo, in quanto videro in lui un rinnovatore della prosa nordica, capace di unire realismo sociale e lirismo. La critica russa dell’Ottocento (si pensi a Belinskij) amò profondamente il romanzo. Vedevano in Christian un precursore dell’“umiliato e offeso” che avrebbe poi popolato la loro letteratura. Esiste quasi un’affinità elettiva tra la sofferenza di Christian e la sensibilità di certi personaggi di Dostoevskij. Insomma gli stranieri amarono proprio ciò che i danesi disprezzavano: la verità viscerale della povertà e la capacità di Andersen di descrivere l’anima del “popolo”.

Il duello con Kierkegaard

Chi ha detto che Andersen avesse davvero intenzione di scrivere fiabe per bambini? Siamo sicuri che non le scrivesse per spiegare se stesso al mondo? Quand'è che si può dire se una fiaba è o non è adatta ai bambini? Le fiabe devono essere esaminate per i contenuti in sé, non certo perché l'autore s'identifica in questo o quel personaggio. Anzi, le fiabe, quelle tradizionali, non hanno un autore specifico, in quanto fanno parte di una cultura popolare, ampiamente condivisa, che veniva trasmessa oralmente, determinando inevitabili varianti.

Andersen si rifece a queste fiabe inizialmente; poi, visto il successo, decise di sfruttare la propria fantasia per realizzare una specie di prodotto in serie, dove vi erano elementi comuni: l'idea di sofferenza come forma di riscatto morale, l'idea di provvidenza come aiuto alla bontà d'animo, l'idea di morte come soluzione a problemi irrisolvibili, l'idea di non vergognarsi delle proprie origini umili o della propria povertà (anche se lui, nella realtà, se ne vergognava tantissimo), l'idea d'innocenza perduta ma che si può ritrovare nei bambini, l'idea di fantasia o immaginazione come strumento per affrontare le angosce quotidiane, l'idea di animare qualunque tipo di oggetto dandogli una personalità umana, l'idea di identificarsi strettamente in uno o più personaggi della singola fiaba (anche se formalmente non doveva apparire), l'idea d'intrecciare tutti i fatti tra loro sulla base di piccoli particolari, l'idea di usare copiosamente allegorie, metafore, simbologie di non immediata comprensione ma molto utili per evitare qualunque forma di censura, l'idea di compiere una narrazione da qualunque angolo visuale, anche infinitamente piccolo...

*

A guardare tutti questi temi fa un po' sorridere la critica di Kierkegaard al suo connazionale di non avere "una visione di vita".³⁸ Gli appariva troppo svenevole, insicuro, lontano dalla vera complessità dell'esistenza. Lo vedeva come un "esteta" nel senso peggiore del termine: un uomo che non sceglie se stesso, ma si lascia vivere dalle emozioni. Evidentemente il padre dell'esistenzialismo religioso non aveva capi-

³⁸ Cfr *Dalle carte di uno ancora in vita* (1838), ove prende di mira il romanzo *Soltanto un violinista ambulante*, ma Kierkegaard tornerà a criticare Andersen nella controfiaba *L'avventura del giglio selvatico*, scritta tra il 1847 e il 1850 e mai pubblicata.

to la profonda drammaticità delle fiabe di Andersen. Forse perché inizialmente era ancora troppo giovane per riuscirci, ma in seguito perché era troppo preso da argomenti filosofico-religiosi.

Infatti molti dei temi di queste fiabe saranno gli stessi che avrà il Kierkegaard maturo. Fu sbagliato quindi considerare le fiabe un genere letterario minore e molta ingenerosa la stroncatura che diede della fiaba *Le soprascarpe della fortuna*: “Andersen può raccontare la fiaba delle galosce della felicità, ma io posso raccontare la fiaba della scarpa che stringe...”. Peccato però che le diciotto fiabe scritte da Kierkegaard non siano altro che parabole religiose, da utilizzarsi solo per capire la sua filosofia irrazionalistica.

E in ogni caso Andersen aveva il culto dell'estetica, ed era un anti-intellettuale per definizione. Non aveva, come l'esistenzialista Kierkegaard, una sentita visione “religiosa” della vita, altrimenti, per sottrarsi a chi non sopportava la sua irriverenza, non avrebbe viaggiato l'intera Europa. Semmai Kierkegaard criticava direttamente e ufficialmente la Chiesa di Stato danese, mentre Andersen si limitava a farlo in maniera indiretta. Ma non ha senso sostenere che la visione “religiosa” della vita che aveva l'uno fosse un'alternativa praticabile alla mancanza di visione della vita dell'altro.

*

Sostengo questa tesi perché ho avuto l'impressione che la polemica, tutta danese, tra i due mostri sacri, veda, in ultima analisi, il fiabista imporsi nettamente sul filosofo, anche se indicativamente bisognerebbe dire che un filosofo di professione è sempre superiore a uno che scrive fiabe con atteggiamenti poetici e simpatie per la natura.

Questo perché Andersen era un *outsider* sul piano sociale, un povero cristo che fece carriera grazie ai suoi meriti riconosciuti da borghesi e nobili benefattori. Questa posizione gli ha permesso di guardare la sua società (e il *Biedermeier* 1815-48) con un occhio disincantato. La sua concezione di vita è decisamente più eversiva e laicizzata di quella di Kierkegaard, anche se non sempre lo si è capito.

Andersen (almeno nelle fiabe che vanno dal 1835 al 1848) tende a criticare tutte le strutture di potere (non difende la monarchia come Kierkegaard). La sua satira era rivolta verso l'ipocrisia sociale e la corruzione (i giudici, i consiglieri, ecc.). La sua visione è materialistica e sociologica (anche se filtrata dalla poesia). Il suo genio sta nel negare il lieto fine morale (nella *Sirenetta* l'eroina fallisce nel suo amore e muore per avere un'anima che, in definitiva, è poco più di una consolazione astratta). La sua concezione della sacralità della natura è panteistica, non cri-

stiana: lui è stato in grado di togliere il divino dal centro, sostituendolo con la fame, l'ambizione, la vanità e il fallimento umano. Il linguaggio religioso, là dove lo utilizza, è solo un rivestimento, un infarcitura. Andersen non sarebbe mai stato un seguace di Kierkegaard, poiché l'avrebbe considerato troppo fanatico.

La ragione per cui l'eversivo Andersen fu sottovalutato, mentre la polemica esistenzialista anti-hegeliana di Kierkegaard fu (in seguito) canonizzata (benché in forma laicizzata da Heidegger, Sartre e Camus), risiede proprio nel genere letterario e nel pubblico. Le fiabe erano viste come intrattenimento per bambini o, nel migliore dei casi, come allegorie morali. Il filosofo affronta i problemi direttamente; il favolista li nasconde sotto il velo dell'immaginario, per di più connotato simbolicamente in maniera complessa.

Quando l'opera di Kierkegaard fu tradotta (principalmente in tedesco e francese), fu subito riconosciuta come filosofia di punta e discussa in ambienti accademici. L'opera di Andersen era già stata tradotta in tutta Europa, ma come letteratura per l'infanzia (il genere più basso, per i critici dell'epoca), e il suo significato profondo era spesso ignorato o edulcorato, persino manipolato da traduzioni bigotte.

Paradossalmente però l'importanza dei due danesi si è svolta su binari opposti: il filosofo sperava di avere dei seguaci religiosi ma li ebbe laici, anzi atei³⁹; l'altro fu costretto, per farsi accettare, a utilizzare un genere letterario che considerava minore, e che però, oltre a dargli fama mondiale, viene ancora oggi considerato dalla critica come altamente complesso.

L'ira di Kierkegaard

Il romanzo *Soltanto un violinista* è celebre per aver scatenato l'ira di Søren Kierkegaard, che esordì come critico proprio con un libello contro Andersen: *Dalle carte di uno ancora in vita* (1838). Kierkegaard accusò Andersen di non avere una visione unitaria del mondo, ma di essere solo un insieme di stati d'animo. E uno che non sa dare una direzione morale ai suoi personaggi, non può essere un vero scrittore di romanzi. Infatti secondo lui il vero genio è come un incendio che il vento (le avversità) non fa che alimentare, non una fiammella che si spegne al primo soffio.

Kierkegaard trovava il protagonista Christian "femminile" e laagnoso, e considerava il romanzo non un'opera d'arte, ma uno sfogo auto-

³⁹ Naturalmente Kierkegaard ebbe anche seguaci di stampo religioso, come Nikolaj Berdjaev, Lev Šestov, Karl Barth, Karl Rahner, Gabriel Marcel...

biografico di un autore che non sapeva elevarsi sopra il proprio dolore (praticamente il suo linguaggio estremamente sensoriale lo scambiava per mancanza di rigore virile). L'idea che un genio possa essere "schacciato" dalle circostanze era per lui, cultore del singolo eccezionale, un'eresia filosofica. Kierkegaard vedeva in Andersen l'incarnazione della mollezza sentimentale dell'epoca. Attaccare *Soltanto un violinista* era un modo per attaccare tutta la cultura danese che si "piangeva addosso" invece di agire. Nel suo duro attacco Kierkegaard divenne il braccio armato dell'accademismo danese, lo stesso che Andersen cercava di compiacere scrivendo poesie e drammi "corretti".

Da questo scontro Andersen uscì distrutto. Si sentì umiliato da quel giovane filosofo brillante che lo trattava come un ignorante. Questo fallimento critico, unito alla pressione dei Collin (che concordavano con Kierkegaard sul fatto che Andersen dovesse essere più razionale e meno sentimentale), fu la spinta decisiva: Andersen capì che nel genere del romanzo non sarebbe mai stato accettato dall'*élite* e che sarebbe stato meglio dedicarsi al genere fiabesco, dove poteva parlare della sua sofferenza in modo simbolico e, quindi, inattaccabile.

Grano saraceno o salice piangente?

Sul rapporto tra i due monumenti della Danimarca (che potremmo anche definire i due grandi "Eunuchi dello Spirito", in quanto trasformarono un "no" biologico in un "sì" eterno alla letteratura e alla filosofia) devo aggiungere un'altra considerazione, e vorrei farlo partendo dalla fiaba *Il grano saraceno*.

In questa fiaba, che Kierkegaard non avrebbe mai potuto scrivere, è evidente che Andersen rifiuta l'idea del "martirio strategico" ("mi ammazzano, quindi divento un mito"). Andersen non è come quei poeti "maledetti" francesi o come i romantici inglesi alla Keats o Shelley. A Kierkegaard invece l'idea di martirio piaceva molto, poiché aveva un semplice sillogismo nella testa, portato avanti tutta la vita a partire dal testo dedicato alla figura di Abramo, *Timore e tremore* (1843). La verità sta nella soggettività, e questa trova la sua verità in un rapporto assoluto all'Assoluto; siccome questo rapporto non può essere capito, si soffre; quindi la verità sta nella sofferenza di tipo religioso, con cui si combatte la corruzione della religione dominante, rappresentata dalla Chiesa di Stato danese; se poi questo nemico porta, in qualche maniera, la persona sofferente a morire, allora il martirio è garanzia autentica che si aveva ragione. E il cerchio è chiuso: Kierkegaard poteva identificarsi con Cristo, come ben spiega nell'*Esercizio del cristianesimo* (1850).

Nella suddetta fiaba Kierkegaard avrebbe potuto essere rappre-

sentato dal grano saraceno, mentre Andersen è rappresentato dal salice piangente. La morte del grano non è “gloriosa” ma “inutile”. Se Andersen avesse voluto dire: “la mia distruzione mi renderà immortale”, avrebbe fatto trasformare il grano saraceno in qualcos’altro (uno spirito, un profumo, una stella). Invece, il testo è spietato: “era ora un’erbaccia morta sul campo”. Il grano non è diventato pane, non ha nutrito nessuno. Per Andersen, che era ossessionato dall’idea di “essere utile” (esattamente come Kierkegaard) e riconosciuto dalla società borghese e nobiliare (diversamente da Kierkegaard, ch’era già ricco di suo), questa è la fine peggiore possibile: l’*inutilità*.

A Kierkegaard un destino come quello della sirenetta sarebbe calzato a pennello: lei muore (diventa schiuma), ma si guadagna un’anima immortale (le figlie dell’aria). Lì c’è il martirio che eleva, mentre nel grano saraceno c’è solo il nero del carbone. Andersen è come se avesse detto a Kierkegaard: “Se continuo a fare l’arrogante e a sfidare i critici e il potere dominante, non diventerò un mito. Diventerò solo un fallito dimenticato, un mucchio di cenere in un campo dove gli altri (i mediocri) prosperano”.

Andersen era un narcisista, non un nichilista, era vanitoso in modo quasi infantile. Lui stesso nell’autobiografia non lo nega, solo che fa una piccola precisazione: è nella natura del mestiere di scrittore esserlo. Voleva le medaglie, gli inviti a corte, gli applausi mentre era vivo. L’idea romantica che “l’arte vera viene riconosciuta solo dopo la morte” la snobbava. Lui soffriva tremendamente quando non veniva capito subito. Tutte le sue fiabe, le sue poesie, i suoi romanzi, le sue commedie teatrali erano in realtà un ammonimento a se stesso: “Hans Christian, abbassa la cresta! Se fai troppo il diverso, ti stroncano e finisci nel dimenticatoio. Fai come l’orzo: piegati un po’, così sopravvivi e ti prendi gli applausi”.

Se nel *Grano saraceno* c’è un martire che “vince”, è il salice, il sopravvissuto. È vecchio, rotto, pieno di cicatrici, ma è lui che racconta la storia. Andersen stava dicendo: “Non voglio essere come quel giovane genio bruciato subito perché ha voluto guardare dritto nell’Assoluto. Voglio essere quello che soffre, sanguina, si piega, ma alla fine è l’unico che resta in piedi a raccontare la verità a tutti”. La fiaba non dice “Grazie per avermi ucciso”, ma dice: “Guardate che fine orribile fa chi non si omologa. Io piango per lui, perché in fondo quel grano ero io, ma ho dovuto uccidere quella parte di me per sopravvivere in mezzo a voi”.

In un certo senso si potrebbe dire che la sfortuna di Kierkegaard fu quella d’aver ereditato dal padre una cospicua somma, che gli permise di vivere di rendita per circa una ventina d’anni. Praticamente morì quando il suo conto in banca era quasi prosciugato. In quegli anni rifiutò il matrimonio e qualunque lavoro; si pagò, rimettendoci nei costi, tutte le

sue pubblicazioni, e praticamente visse da isolato, fantasticando sulle sue ubbie religiose.

Viceversa la “fortuna” di Andersen fu quella d’essere nato e cresciuto in un ambiente poverissimo; sicché, quando cercò d’emanciparsi, fu costretto a chiedere aiuto a molte persone. Ciò gli impedì di vivere in maniera isolata e lo costrinse a commisurare i suoi eccessi egocentrici con le esigenze e le regole dei poteri dominanti.

Due facce della stessa medaglia?

Ma con questo cosa vogliamo dire? Che Andersen era più superficiale di Kierkegaard? O che era più furbo? No, era soltanto il rovescio della medaglia. Infatti bisogna partire da un presupposto comune: entrambi condividevano l’ossessione per il pubblico, solo che Andersen otteneva, con la propria miseria, molti più risultati dell’altro, con la sua ricchezza..

Nella sua fase finale (l’attacco alla Chiesa di Stato danese), Kierkegaard si proponeva letteralmente come il martire che deve “smascherare” la cristianità ufficiale. La sua sofferenza fisica e la sua solitudine erano le “prove” che solo lui era nel vero.

Andersen faceva la stessa cosa attraverso le sue fiabe. La sofferenza non era un evento passivo, ma un dispositivo d’accusa. La sirenetta muore mentre il principe festeggia, rendendo l’indifferenza di lui una colpa imperdonabile agli occhi del lettore. Lei lascia il principe in un debito che non potrà mai estinguere: è un suicidio punitivo travestito da sacrificio. La sirenetta è stata il primo *influencer* della sofferenza, colei che ha capito che il dolore, se ben messo in scena, “paga” in termini di memoria eterna, proprio perché impedisce agli altri di dimenticare la propria colpa. La sofferenza di Andersen, ch’egli espose continuamente ai Collin, serviva a dire: “Guardate cosa mi state facendo, io che sono il cigno che avete trattato da anatroccolo”.

In entrambi i geni di Copenaghen il suicidio doveva apparire come un martirio subito, non come una rinuncia volontaria. In Kierkegaard questo è molto evidente. La sua intera vita post-pietistica è stata un suicidio protratto. La sua polemica finale contro la Chiesa è stata una richiesta d’essere “fatto fuori” socialmente. La sua morte nel Fredriks Hospital, rifiutando la comunione da un pastore e qualsiasi tipo di cura, è il capolavoro finale di una messa in scena dove la società è il carnefice e lui la vittima lucida. Entrambi figli del Romanticismo, ricercavano un finale spettacolare e tragico, una sorta di “wagnerismo” politico, contro un’esistenza mediocre e borghese. È stata l’intelligenza acuta e testarda (non la *ragione mediatrice*, ovviamente) a permettere loro di trasformare il desi-

derio di morte in una grande eredità letteraria dell'umanità. Si potrebbe addirittura dire che i romantici danesi erano dei campioni mondiali di autoflagellazione emotiva. In quella cultura luterana e pietista, la sofferenza non era un incidente, era una patente di nobiltà spirituale. Essere felici e sposati era "borghese"; essere soli, rifiutati e geniali era "divino".

Tuttavia in Andersen non si arriva a degli estremi così irrazionalistici. Proprio negli anni in cui Kierkegaard vuol far vedere che il suo suicidio è una forma di omicidio istituzionalizzato, Andersen piega la testa e si adegua. Kierkegaard era l'uomo che aveva scelto la distruzione di sé e dello *status quo* ecclesiastico per amore della verità, per quanto irrazionale fosse la sua verità. Andersen invece era l'uomo che aveva scelto la sottomissione e il conformismo per amore della sopravvivenza.

Non è la prima volta che qualcuno s'inventa un nemico per dimostrare d'essere nel giusto. Anzi è l'antichissimo meccanismo del "capro espiatorio". Il leader, per non dover affrontare il proprio vuoto etico, identifica un carnefice esterno. Se questo non esistesse, quello perderebbe la sua identità di "martire salvatore". Andersen però, nei confronti di se stesso, non ha mai nutrito alcuna idea di tipo "messianico". Usava soltanto la sofferenza per "ricattare" emotivamente i Collin, suoi protettori.

Avendo vissuto il trauma del fallimento sociale dei suoi parenti più stretti, preferì inventarsi, almeno dopo la fase "eversiva", un mondo dove il dolore era moneta che gli permetteva di vivere nel lusso.

Per il resto Andersen e Kierkegaard sono soltanto prodotti di una faglia tettonica della storia: quella Danimarca che, tra il 1814 (perdita della Norvegia) e il 1849 (fine dell'assolutismo monarchico), viveva il trauma di un passaggio d'epoca, verso quella formale democrazia rappresentativa che allora appariva una gran cosa, mentre oggi sembra aver fatto il suo tempo.

Una curiosità

Nel suo diario, il giorno della morte di Kierkegaard (11 novembre 1855), Andersen fa una constatazione di una brevità disarmante: "Kierkegaard è morto". Non c'è un'orazione funebre, non c'è un brivido metafisico. È la registrazione di un dato di fatto, come se stesse annotando le condizioni meteorologiche. Un uomo che non riesce a nominare il suo nemico nemmeno dopo la sua morte è un uomo che ha ancora paura che quel nemico possa alzarsi dalla tomba e dirgli: "Guarda che non sei un cigno, sei solo un povero diavolo che recita una parte".

Il funerale di Kierkegaard, celebrato il 18 novembre nella cattedrale di Vor Frue Kirke a Copenaghen, fu un evento di proporzioni oceaniche e carico di una tensione elettrica. C'era una folla immensa: studen-

ti, cittadini comuni, intellettuali, ma anche una massiccia presenza di polizia per timore di disordini, visto l'attacco frontale che Kierkegaard aveva sferrato contro la Chiesa di Stato danese negli ultimi mesi di vita. Eppure, in quella folla, Andersen non c'era.

Nel suo diario dello stesso giorno annota di essersi recato alla chiesa di Nostra Signora per il funerale. Tuttavia descrive una situazione di caos totale: "Tutto era in confusione, non c'era posto [...] me ne sono andato". Infatti i gestori della cattedrale avevano chiuso a chiave le panche, obbligando la folla a stiparsi nei corridoi. Andersen era disgustato da quel disordine.

Poi dai giornali venne a sapere che il nipote di Kierkegaard, Henrik Lund, aveva interrotto l'orazione funebre al cimitero di Assistens protestando contro il fatto che la Chiesa ufficiale si appropriasse della salma di colui che l'aveva definita una "prostituta". Andersen, che viveva nell'orrore del conflitto e dello scandalo pubblico, non avrebbe potuto assistere a questi eventi, per cui non ne parlò nella sua autobiografia. È vero che la prima edizione uscì nel corso del 1855 (la prefazione è datata aprile), mentre Kierkegaard morì a novembre. Tecnicamente Andersen avrebbe potuto dire che il libro era già in stampa. Tuttavia anche nelle ristampe, nelle appendici o nelle edizioni ampliate successivamente (come quella di New York), Andersen mantiene un silenzio tombale su quella morte. Questo silenzio non può essere considerato una svista, ma un'operazione di rimozione psicologica.

*

Insomma la Danimarca ha avuto a che fare con due "casi clinici" che han trasformato le proprie nevrosi in monumenti di carta. Se Kierkegaard è il filosofo che urla nel deserto per distruggere il tempio, Andersen è l'eccentrico che lucida i candelabri del tempio sperando che nessuno noti quanto gli tremano le mani.

Andersen è sfuggito all'etichetta di "irrazionalista" semplicemente perché ha giocato nel campo della narrativa per l'infanzia (o presunta tale). In tal senso usava l'irrazionale (il magico, il provvidenziale) come un collante sociale. La sua follia era "decorativa": il bizzarro autore che parla con le piante e piange per un articolo di giornale che lo critica non fa paura a nessuno, al massimo viene compatito. È l'innocuo originale.

Kierkegaard invece usava l'irrazionale (il paradosso della fede) come un esplosivo contro la ragione hegeliana e la Chiesa di Stato. La sua follia era "sovversiva", o almeno ambiva a esserlo. Mentre Kierkegaard si faceva terra bruciata intorno, Andersen assumeva toni più mode-

rati, soprattutto dopo il 1848.

Bisogna ammettere che il fatto che Andersen non abbia mai preso posizioni ideologiche forti – limitandosi a un nazionalismo di facciata o a una religiosità generica – è stata la sua più grande astuzia di sopravvivenza. Era un modo per dire: “Guardate quanto sono strano, non preoccupatevi di cosa penso davvero”.

Mentre uno si sentiva l’eletto che deve soffrire per la verità religiosa, l’altro invece si sentiva l’anatroccolo che deve mentire per essere amato. In entrambi i casi la realtà veniva sacrificata: solo che Kierkegaard la sacrificava sull’altare dell’Assoluto, Andersen invece sull’altare dell’Approvazione.

La parola stessa si fa immagine

Il *Libro illustrato senza illustrazioni*, una raccolta di sei racconti autonomi in prosa poetica, fu scritto nel 1839 e pubblicato il 20 dicembre 1840 a Copenaghen. È uno dei suoi testi più strani e, a suo modo, più moderni. Infatti non è una fiaba, non è un racconto realistico, non è un libro “per bambini” nel senso corrente; non era neppure finalizzato alla recitazione teatrale, non avendo personaggi fissi né dialoghi. Era semplicemente un esperimento poetico-narrativo che metteva in crisi l’idea stessa di illustrazione e di lettura. Proprio per questo ebbe una sorte editoriale paradossale: osteggiato in Danimarca, molto più apprezzato all’estero, dove fu tradotto immediatamente in tedesco, svedese, inglese e russo.

Il titolo è naturalmente provocatorio. Il narratore racconta di un giovane pittore povero, chiuso nella sua soffitta, che riceve ogni sera la visita della Luna. Lei gli racconta ciò che ha visto sorvolando il mondo: frammenti di vita domestica, figure marginali, bambini, poveri, innamorati, paesaggi esotici, tragedie silenziose a Parigi, a Roma, o nelle steppe russe.

Le “illustrazioni” non sono disegni ma immagini mentali, affidate alla parola. La Luna è insieme un testimone universale, un occhio distaccato che guarda la realtà, una figura poetica dell’osservazione pura. È un libro fatto di quadri, non di trame. Non c’è sviluppo narrativo, non c’è morale esplicita, non c’è cornice educativa. Il testo non insegna nulla in modo diretto, non viene scritto per un’età precisa, e chiede soltanto al lettore uno sforzo d’immaginazione. Può apparire semplicemente anti-academico, invece ha anche degli aspetti anti-borghesi.

È molto vicino alla sensibilità romantica più inquieta, ma anche sorprendentemente a una poetica moderna dello sguardo (quella di Baudelaire, fino a certi temi novecenteschi). In patria fu accolto male non solo perché Andersen era già visto con sospetto, in quanto non era un intellettuale “formato”, non apparteneva all’*élite* culturale, oscillava fra letteratura per l’infanzia e scrittura alta; ma anche perché il testo non rientrava in nessuna categoria: era troppo lirico per essere prosa, troppo narrativo per essere poesia, troppo cupo e ambiguo per i bambini. La cultura danese dell’epoca, in ambito romantico, si aspettava una funzione edificante, una chiarezza di intenti. Qui invece l’autore osserva (laicamente) senza giudicare, guarda il mondo così com’è (miseria, solitudine, desiderio), non come dovrebbe essere; non c’è redenzione garantita, anche se si fa attenzione agli esclusi; non si fa riferimento ad alcun folklore naziona-

le. Insomma disorientava, anche se era il laboratorio in cui sarebbero nate molte fiabe mature.

Perché invece all'estero fu capito? In area tedesca perché vi si scorgeva una certa affinità romantica: prosa poetica, continuazione di una linea che va da Tieck a Hoffmann, esplorazione dell'interiorità attraverso immagini notturne, capacità di unire il cosmopolitismo alla semplicità. La Luna non sembrava un espediente bizzarro, ma una figura simbolica legittima. Nei Paesi anglo-americani fu accettato per la modernità ironica, anticonvenzionale dello sguardo: attenzione al dettaglio quotidiano, assenza di retorica, frammentarietà. Fu letto quasi come un album di impressioni, qualcosa che anticipava il bozzetto urbano, il racconto breve moderno, una letteratura dell'osservazione: insomma una vera sfida estetica. In Russia piaceva questa nuova forma di "realismo poetico" che parlava agli umili. Peraltro i riferimenti a scenari extra-europei (come l'India o la Cina) lo rendevano un autore che tentava di costruire una *visione globale* prima ancora che il termine esistesse.

Nella trentatreesima sera, quando la Luna dichiara che non potrà tornare per un po', il pittore non è affatto preoccupato, in quanto ha ormai interiorizzato lo sguardo della stessa Luna. Cioè non è più un semplice ascoltatore, ma lui stesso è diventato il custode di una visionarietà che scavalca i confini fisici della sua soffitta. Sembra l'inizio di una nuova era artistica: quella in cui l'artista, pur restando immobile, ha il potere di proiettare il mondo intero sulla parete della propria tana, sfidando la razionalità del potere con la forza dell'immagine mentale.

Il caso di *Billedbog uden Billeder* è uno degli esempi più lampanti della schizofrenia critica che ha perseguitato Andersen per tutta la vita. Da un lato il trionfo europeo che lo consacra come un "poeta dell'anima"; dall'altro il muro di ghiaccio alzato dall'*élite* intellettuale danese, capeggiata da Johan L. Heiberg, la cui moglie attrice trovava stucchevole e invadente qualunque testo anderseniano, per cui, tendenzialmente, si rifiutava di recitarlo. Inutile qui dire quanto questo boicottaggio abbia influenzato la stesura delle sue fiabe successive, rendendole più sferzanti e piene di messaggi in codice contro l'*élite* danese.

Nella prima versione della sua autobiografia edulcorata (pubblicata nel 1855) lancia un giudizio lapidario contro Heiberg: "Allah e il profeta della letteratura danese". Cioè, pur sembrando un elogio della sua grandezza, descriverlo come una divinità assoluta e dogmatica ne sottolineava invece il ruolo di "tiranno" del gusto estetico a sfondo hegeliano. In quell'anno Heiberg, che morirà nel 1860, era al culmine del suo potere istituzionale, essendo il direttore del Teatro Reale di Copenaghen dal 1849.

Heiberg l'accusava di non conoscere la mitologia norrena, poi-

ché faceva del mito qualcosa di troppo sentimentale e “infantile”, e di non apprezzare Corneille e Racine, la cui struttura ferrea, la chiarezza e l’eleganza formale andavano considerati come punto di riferimento per il teatro, mentre Andersen era soltanto un artista dell’intuizione e dell’emozione, incurante delle unità aristoteliche o delle rigide regole della drammaturgia classica.

L’ipotesi che dietro queste critiche vi fosse un fondo di gelosia è ampiamente discussa dai biografi. Heiberg era il sovrano incontrastato di un piccolo stagno culturale (Copenaghen), ma la sua influenza non valicava i confini della lingua danese. Andersen, invece, era diventato una celebrità globale, osannato nelle corti di tutta Europa e tradotto in decine di lingue.

È quindi molto probabile che in Heiberg convivessero due sentimenti: 1) un reale disaccordo estetico, in quanto, da intellettuale aristocratico, non poteva accettare che un uomo “fatto da sé”, privo di una formazione accademica tradizionale, diventasse il volto della letteratura nazionale; 2) una reazione difensiva di tipo psicologico. Vedere un “intruso” ottenere all’estero un successo che a lui era precluso creava una frizione inevitabile. Il disprezzo per la presunta ignoranza di Andersen era lo strumento con cui l’*establishment* cercava di mantenere il controllo sociale e culturale su di lui, ricordandogli che, nonostante la fama mondiale, in patria rimaneva un suddito privo dei titoli necessari per sedere al tavolo dei dotti.

*

Più sopra abbiamo parlato di moderne anticipazioni del libro di Andersen. Vediamone alcune. Molto prima che Charles Baudelaire teorizzasse il concetto di “pittore della vita moderna” o di *flâneur* (1863), capace di eternare il presente fugace con acutezza e passione, Andersen aveva già creato nella Luna la prima vera *flâneuse* cosmica (una figura femminile che vaga oziosamente, osservando i particolari attraverso l’immensità dell’universo). Come Baudelaire nei suoi *Petits poèmes en prose*, così Andersen sa cogliere il valore dell’istante e del dettaglio transitorio. La Luna attraversa le miserie e le bellezze urbane con un distacco che non è indifferenza, ma capacità di trasfigurare il quotidiano in eterno. È lo sguardo del testimone che osserva la modernità nascente senza lasciarsene fagocitare.

In Franz Kafka ritroviamo spesso il tema dell’individuo confinato in uno spazio angusto – una tana, una stanza, un ufficio – che diventa il centro di una realtà distorta o metafisica. Il pittore di Andersen, rinchiuso nella sua soffitta, anticipa questo tipo di isolamento. La soffitta

non è solo un luogo di povertà, ma una camera oscura dove il mondo viene proiettato e rielaborato. La percezione soggettiva che scardina la realtà oggettiva è un seme che Andersen getta nel 1839 e che Kafka coltiverà decenni dopo, portando all'estremo il senso di alienazione del singolo di fronte all'universo.

Samuel Beckett ha costruito il suo teatro sulla riduzione all'essenziale: un uomo solo, spesso in uno spazio indefinito o claustrofobico, riceve segnali o voci dall'esterno. *Billedbog uden Billeder* opera in modo simile: c'è una voce che parla nel buio (la Luna) e un uomo che ascolta e trasforma quella voce in immagine. La frammentarietà delle sere – scene che appaiono e scompaiono senza una trama lineare – anticipa la struttura del teatro dell'assurdo, dove la narrazione non serve a spiegare il mondo, ma a testimoniare l'incapacità di afferrarlo se non per brevi, folgoranti istanti.

Sul piano della messinscena, registi come Robert Wilson o Tadeusz Kantor hanno lavorato ossessivamente sull'idea del *tableau vivant*, proprio come quello proposto da Andersen, per il quale le visioni della Luna sono scene statiche cariche di tensione simbolica, illuminate da una luce che definisce lo spazio e il senso della tragedia o della bellezza. Andersen usava la Luna come una macchina da presa *ante-litteram* con cui compiere un esperimento ottico. La Luna non è un narratore onnisciente, ma una lente, si muove nello spazio, “taglia” le inquadrature, ingrandisce i dettagli (una fanciulla sul Gange, un bambino in una soffitta...) e poi si ritrae. Le 33 sere non sono capitoli, ma sequenze di montaggio. Andersen non usa raccordi logici, ma stacchi netti tra un'immagine e l'altra, proprio come farà il cinema delle avanguardie. Molti teorici e registi del secolo scorso hanno visto in quest'opera il primo vero *storyboard* della storia. Il regista russo Sergej Ejzenštejn si accorse subito che Andersen era in grado di “costruire” immagini visive attraverso la giustapposizione di frammenti. La struttura episodica del *Libro illustrato* è l'esempio perfetto di quello che lui chiamava “montaggio delle attrazioni”: singole cellule visive che, unite, creano un senso nuovo nella mente dello spettatore. La capacità di nobilitare il dettaglio quotidiano attraverso una luce magica (quella lunare) è stata vista come il seme del realismo poetico anche da altri registi, come Jean Renoir e Andrej Tarkovskij.⁴⁰

⁴⁰ In Italia lo “spirito della luna” di Andersen ha probabilmente influenzato alcuni importanti registi: per es. Federico Fellini (*La voce della luna*), che condivideva l'idea secondo cui la “verità” non si trova in una trama logica, ma nello “stupore visivo”. Entrambi usano la luna come uno specchio che riflette l'assurdità della condizione umana. Anche se può sembrare un paradosso, il “pedinamento” della realtà teorizzato da Cesare Zavattini ha radici simili alla tecnica di Andersen, che anticipa il Neorealismo quando la sua luna si posa sulle soffitte

*

A proposito di queste visioni, ce n'è una, quella della Ventottesima sera (sempre secondo la numerazione dell'edizione originale danese), che fa spavento: sembra scritta apposta per Heidegger. La Luna guarda una città morta, Pompei. Non descrive la tragedia dell'eruzione, ma ciò che resta. Il suo sguardo penetra nelle case vuote, nei cortili silenziosi, nel Foro dove non risuona più alcuna voce. Descrive le strade come "foscati profondi" e le case come "gusci vuoti". Non c'è nessuno a dare un nome a quegli spazi. È la terra del "non più", dove l'Essere si è ritratto lasciando solo la materia nuda. La Luna entra col suo raggio nella casa del Fauno, osserva i mosaici, il silenzio che avvolge le statue. È l'immagine perfetta di ciò che Heidegger chiamerebbe la "mondità" del mondo che ha perso il suo abitante: le cose restano, ma il loro senso è evaporato.

Andersen scrive che la Luna guarda quel silenzio e non può fare altro che riflettere la luce su pietre che non rispondono. È il punto in cui il linguaggio viene meno perché non c'è più un "io" a cui rivolgersi. È un momento di una potenza visiva e concettuale quasi insostenibile, che sembra davvero scritta per dialogare col silenzio. Heidegger e i critici legati al circolo dei Collin avrebbero voluto che lui scrivesse una lezione morale sulle rovine o sulla gloria passata. Invece Andersen sceglie il silenzio ontologico.

In questa particolare sera non c'è morale, non c'è pedagogia. C'è solo la constatazione che il mondo può esistere anche senza di noi, come una lanterna magica che continua a proiettare immagini su una parete quando la stanza è ormai vuota. È l'irrazionalismo più puro: la bellezza che persiste nell'assurdo della morte. Questa capacità di stare davanti al nulla senza cercare rifugio nelle rassicuranti parole della borghesia colta è ciò che rende capace quella specie di "contadino rifatto" di Andersen di vedere l'abisso dove gli altri vedevano solo decorazioni.

Pur dovendo navigare tra le aspettative dei suoi mecenati e le pretese della critica, Andersen era riuscito a creare un'opera che distruggeva i pilastri della drammaturgia classica, cioè il primato della parola teatrale, a favore di un'estetica dell'immagine pura. Non era un genio a sua insaputa, ma un autore che aveva capito prima di altri che il futuro della comunicazione umana sarebbe passato attraverso una visione per

dei poveri, descrivendo minuziosamente una stanza vuota o il gesto di una madre. Lo stesso Vittorio De Sica ha cercato una "poetica del quotidiano" in grado di trasfigurare la realtà in favola (vedi *Miracolo a Milano*).

frammenti in sequenza.⁴¹ Andersen scriveva per un pubblico che non era ancora pronto a “vedere” senza guardare un palco. Solo nel Novecento abbiamo capito che il suo pittore nella soffitta non era un pazzo, ma un regista che montava il suo film mentale.

⁴¹ Da notare che in inglese il fumetto si chiama proprio *sequential art*.

Lo scopo dei suoi viaggi

Andersen è stato uno dei più grandi viaggiatori del suo tempo: la sua massima era “Viaggiare è vivere”. Considerando l’insieme di tutti i suoi viaggi, praticamente visse quasi quindici anni della sua vita in altri Paesi.

Scrivendo lettere a ogni intellettuale d’Europa; cercava disperatamente d’essere ovunque tranne che nel suo isolamento interiore; utilizzava la sua arte per “restituire il mondo” a se stesso.

Una delle sue caratteristiche più curiose fu quella di non possedere mai una casa propria. Visse gran parte della vita come ospite nelle tenute nobiliari e nelle case degli amici, spostandosi coi suoi bauli, una corda per scappare in caso d’incendio in hotel (la sua grande fobia), mentre sul comodino, quando dormiva, lasciava spesso un biglietto con scritto: “Sono morto solo apparentemente”, avendo il terrore d’essere sepolto vivo. Inoltre non si separava mai dalle sue forbici da sarto per ritagliare figure di carta, con cui intratteneva i commensali.

Il viaggio era una medicina per sfuggire alle critiche che subiva nel suo Paese. Era anche una forma di esposizione al rischio: infatti racconta spesso di carrozze che si ribaltano, incendi negli hotel o pericoli imminenti. Nella sua mente un po’ fatalista, questi eventi erano “dimostrazioni di una provvidenza” a lui favorevole.

Tutti i suoi viaggi furono finanziati dalla Corona danese. Federico VI, Cristiano VIII gli concedevano borse di studio per andare all’estero. Non era tanto questione di generosità ma di *soft power ante litteram*, nel senso che Andersen svolgeva la funzione di un diplomatico “informale”, senza uno stipendio ministeriale. Praticamente egli era diventato una specie di “prodotto da esportazione” del suo Paese, un “ambasciatore culturale”. Ogni volta che veniva ricevuto da un sovrano straniero, agiva come una prova vivente della vivacità culturale danese. D’altra parte nel XIX secolo il confine tra “uomo di cultura” e “rappresentante dello Stato” era molto labile.

Le lettere di raccomandazione con cui si presentava, scritte da alti funzionari danesi, erano indirizzate a consoli, ambasciatori, ministri e sempre a persone di alto rango: gli aprivano porte che a un comune cittadino erano sbarrate. Il suo compito era quello di “mettere la Danimarca sulla mappa” del Romanticismo europeo, e anche quello di “tenere alti i legami” tra i residenti danesi all’estero.

Nella sua autobiografia costruisce il mito del “brutto anatroccolo-

lo” che ce la fa grazie alla provvidenza e al proprio genio: se avesse ammesso d’essere una pedina di una strategia politica governativa, avrebbe sporcato l’immagine del poeta ingenuo e divinamente ispirato. Voleva che il pubblico lo vedesse come un ospite d’onore dei sovrani perché era un grande artista, non perché era un “funzionario” protetto. È solo nei diari privati che si lamenta quando non riceve l’attenzione dovuta al suo rango di “poeta nazionale” o di “messenger di fiducia”, o che si cruccia della noia dei ricevimenti consolari. Pur non avendo un ruolo politico, lo sguardo di Andersen, quando non è poetico per i suoi libri, è sicuramente uno sguardo “istituzionale”: egli per es. osserva le rivolte nei Balcani con la preoccupazione di un europeo che vuole “ordine”, riflettendo la mentalità della Corona danese.

Anche quando andò in Grecia e Turchia, le autorità sapevano benissimo che, da come lui avrebbe raccontato il suo viaggio, sarebbero dispiaciute, almeno in parte, le relazioni politiche con la Danimarca e forse anche con altri Paesi europei: il suo “servizio diplomatico” era implicito. Doveva far vedere che il suo Paese colto voleva allacciare buone relazioni con tutti i Paesi europei.

Nell’autobiografia si lamenta spesso degli estenuanti controlli alle dogane. Va detto però che Andersen non viaggiava con un “passaporto diplomatico” nel senso moderno (che all’epoca era riservato a pochissimi funzionari di carriera). Le lettere di presentazione non lo esentavano dai controlli della Polizia di Frontiera o della Sanità. Peraltro a quel tempo l’Europa viveva pandemie molto frequenti. Per un gendarme bulgaro o un doganiere austriaco, Andersen era solo un “danese sospetto” finché il console non interveniva di persona.

A dir il vero questa “persecuzione” da parte della burocrazia gli serviva anche per fare il martire egocentrico: aveva un bisogno quasi patologico d’essere compatito. E poi gli serviva per le sue stesse opere letterarie: voleva essere l’eroe che supera qualunque ostacolo (alcuni dei quali effettivamente furono anche pericolosi) per portare la sua arte nel mondo. Se il viaggio fosse stato facile, non sarebbe stato “epico”, come per es. quello che raccontò Thomas E. Lawrence nei suoi *Sette pilastri della saggezza* (lui però rappresentava la superpotenza britannica e non una nazione politicamente debole).

Semmai ci si può chiedere perché la Corona lo usasse all’estero come un “investimento politico”, ma lo lasciasse “massacrare” in patria dalla critica letteraria. Qui il discorso si fa complesso. Diciamo che nella Danimarca di metà Ottocento il potere politico-istituzionale e quello estetico-culturale operavano su binari diversi. I sovrani non entravano nel merito se una commedia fosse scritta secondo le regole hegeliane; a loro bastava che il nome di un danese fosse sulla bocca di tutti a Berlino o Pa-

rigi. Se il re di Prussia o della Grecia accoglieva Andersen come un genio, la Danimarca ne guadagnava in prestigio internazionale. Johan L. Heiberg invece era il “dittatore del gusto” al Teatro Reale. Per lui proteggere la cultura danese significava applicare un rigore formale assoluto. Le sue critiche feroci al diletterismo sentimentale di Andersen non erano un attacco alla persona (almeno non ufficialmente), ma un atto di “difesa della lingua e della forma”. Il re non poteva (e non voleva) interferire con le decisioni artistiche del Teatro Reale: sarebbe stata un’ingerenza volgare in un ambito che godeva di una propria autonomia aristocratica.

Tuttavia il fatto che la Corona pagasse Andersen per viaggiare era, in un certo senso, la soluzione al problema delle critiche: lui stesso nei suoi diari scrive che, appena mette piede fuori dalla Danimarca, si sente “libero”. Lo Stato sapeva benissimo che Andersen era infelice a Copenaghen e che la sua presenza creava tensioni nel ristretto circolo dei Collin e degli Heiberg. Finanziargli i viaggi era un modo per “tenerlo buono”: in questa maniera la Corona evitava imbarazzi in patria e raccoglieva gloria all’estero.⁴²

Jonas Collin era l’uomo che otteneva i soldi dal re, ma era anche colui che ricordava costantemente ad Andersen di “rimanere umile” e di accettare le critiche. Lo Stato investiva su Andersen ma non voleva che diventasse “troppo grande” in patria, poiché le sue opere avrebbero potuto scardinare gli equilibri del Teatro Reale o della politica culturale. Se ci pensiamo, Andersen è stato il primo caso di “conflitto tra marchio e prodotto”. Il “marchio Andersen” (il genio danese) era utilissimo alla diplomazia. Il “prodotto Andersen” (i suoi testi innovativi e “sporchi” di vita vera) era indigesto all’Accademia. Nella sua autobiografia lui si lamenta spesso di questa ipocrisia: si sentiva un re all’estero e un mendicante (intellettuale) in patria.

Il secondo viaggio

Interessante è il secondo viaggio, quello del 1840-41, in Italia, Grecia e Costantinopoli. Viene descritto magistralmente ne *Il bazar di un poeta*. Rappresenta uno dei momenti più intensi e psicologicamente faticosi della sua vita.

A Napoli rischiò di morire per una gravissima febbre debilitante:

⁴² I Collin avevano capito che Andersen, che pur andava tenuto sotto controllo, poteva essere accettato solo come “poeta folle”; ogni sua pretesa di vivere una vita normale (sposarsi, avere un ruolo burocratico), avrebbe infranto il patto non scritto che gli permetteva, grazie al suo genio, di stare a tavola col re. Diversamente la stessa società l’avrebbe respinto, in quanto si amano di più i poeti nella loro vita travagliata, “maledetta”.

probabilmente, come ipotizzato da alcuni biografi, una conseguenza dello stress estremo e del clima insalubre di alcune zone della città in quel periodo. Lui era convinto che non avrebbe mai più rivisto la Danimarca. Scrisse lettere d'addio e si sentiva abbandonato, specialmente dal suo amico-censore Edvard Collin, la cui freddezza epistolare lo tormentava più della stessa malattia.

Il secondo rischio di morte avvenne a bordo del piroscafo francese Leonidas. Andersen nutriva una fobia atavica per l'annegamento e il fuoco in mare. Durante la navigazione tra la Grecia e Costantinopoli, la nave fu colta da una tempesta violentissima nel Mar Egeo. Andersen descrive scene di panico, con le onde che travolgevano il ponte e il timore che la struttura della nave non reggesse. In quei momenti la sua immaginazione trasformava ogni scricchiolio del legno nel presagio di un naufragio imminente. D'altra parte la navigazione a vapore era ancora agli albori e i guasti meccanici durante le tempeste erano frequenti e spesso fatali.

Inoltre nel 1840 vi era un conflitto tra l'Impero Ottomano (sostenuto da Gran Bretagna, Austria, Prussia e Russia) e l'Egitto (sostenuto dalla Francia). In quel momento il vero pericolo per la stabilità europea non era il sultano a Costantinopoli, ma il suo vassallo ribelle, Muhammad Ali, il pascià d'Egitto, che minacciava di rovesciare la dinastia ottomana. Il Mediterraneo orientale era pattugliato da flotte militari: c'era il rischio reale di blocchi navali o di essere coinvolti in scaramucce tra potenze europee. Tuttavia, proprio mentre Andersen era in viaggio, le grandi potenze firmarono a Londra un accordo per costringere Muhammad Ali a ritirarsi.⁴³

Il viaggio di ritorno, di 21 giorni, lo fece lungo il Danubio per tornare in Austria. Qui il pericolo maggiore non erano i banditi ma la peste. Per passare dai territori ottomani a quelli austriaci Andersen dovette sottostare a una rigida quarantena a Orsova. Le condizioni dei lazzaretti erano pessime e il rischio di contrarre malattie proprio durante l'isolamento era altissimo. La navigazione del Danubio in quel tratto era pericolosa per la presenza di rapide e rocce affioranti (le famose "Porte di Ferro"). Le navi dovevano essere manovrate con estrema perizia per non frantumarsi. Andersen non esagerava affatto sulla durezza del viaggio. La Valacchia e i territori danubiani dell'epoca avevano infrastrutture minime e vi era un clima politico di costante sospetto.

Ma perché, se sapeva del conflitto turco-egiziano, volle andare lo stesso a Costantinopoli? Non vi andò con un incarico diplomatico forma-

⁴³ Per i russi schierarsi col sultano serviva a mantenere lo *status quo* e a impedire che la Francia diventasse la potenza egemone nel Mediterraneo.

le o con istruzioni precise della cancelleria danese su cosa riferire riguardo alla crisi turco-egiziana (non avendo interessi strategici diretti nel Levante, la Danimarca mantenne una posizione di sostanziale neutralità, anche se, dovendo scegliere tra francesi e inglesi, avrebbe scelto i primi). È vero che, una volta che la Corona pagava il viaggio, Andersen diventava automaticamente un rappresentante del prestigio danese (nel senso che il suo successo personale era un successo politico per il suo Paese), ma in questa occasione non fu costretto a vestire i panni del funzionario dello Stato incaricato di negoziare o riferire segretamente.

L'idea di spingersi fino in Oriente fu un suo personale desiderio. Andersen era mosso da un'irrequietezza cronica e da un'ambizione letteraria smisurata. Voleva scrivere un'opera che lo consacrasse come un grande viaggiatore e osservatore del mondo, sul modello di autori come Lamartine o Byron. Per lui il "viaggio in Oriente" era un passaggio obbligato, come per ogni intellettuale europeo dell'epoca. La consapevolezza del rischio aggiungeva, nella sua mente, un velo di eroismo e di fatalismo alla sua figura di poeta pellegrino. Scelse Costantinopoli perché era il "cuore dell'ignoto" per un europeo del XIX secolo. Il pericolo della guerra, invece di scoraggiarlo, alimentava la sua percezione di vivere un'esistenza straordinaria e tragica, quasi fosse il protagonista di una delle sue stesse fiabe o di un dramma romantico. Sebbene temesse la morte, la sua paura di restare nell'ombra o di essere dimenticato dal pubblico era decisamente superiore.

Quando Andersen riusciva a incontrare personalità di rilievo (come accadde in molte occasioni), il suo obiettivo era farsi conoscere come poeta e osservare i costumi locali per poterli descrivere nelle sue opere. A Costantinopoli la sua "missione" era puramente estetica: assistere alle cerimonie, visitare le moschee, i bazar e i dervisci, per poi trasformare tutto in prosa o in poesia.

Nell'autobiografia parla di sollevazioni cristiane anti-ottomane in Rumelia e Bulgaria. A cosa si riferiva? La Rumelia era il termine usato per indicare i possedimenti ottomani nella penisola balcanica. Andersen attraversò quelle terre proprio mentre il malcontento dei popoli slavi e ortodossi stava ribollendo. La Russia avrebbe dovuto parteggiare per loro, ma temeva che rivoluzioni non controllate in Bulgaria o in Serbia potessero favorire gli interessi austriaci o inglesi.

Andersen percepiva vividamente questa tensione. Da un lato provava un sincero orrore per l'oppressione dei cristiani che incontrava lungo il Danubio; dall'altro era consapevole che il mondo che stava visitando era retto da equilibri diplomatici fragilissimi. Era quasi inevitabile che le notizie provenienti da quelle terre parlassero di rivolta; lui stesso doveva muoversi con cautela per non offendere le autorità ottomane che ga-

rantivano la sua sicurezza. In questo contesto Andersen osserva se stesso non solo come un poeta in cerca di fiabe, ma anche come testimone di un'epoca in cui la religione era spesso usata come una pedina sulla scacchiera dei sovrani.

Tuttavia, quando nell'autobiografia, riferendosi a tutte queste cose, sostiene che non si sentiva coraggioso, e che lo spaventavano di più i pericoli piccoli, perché di fronte a quelli grandi si sentiva costretto a reagire per non soccombere, bisogna credergli. Andersen era un ipocondriaco cronico e un ansioso. Per lui i pericoli concreti, come per es. il timore di smarrire il passaporto, di aver offeso un ospite importante o di aver contratto una malattia invisibile, erano quelli che permettevano alla sua mente di costruire infiniti scenari catastrofici. In questo stato di incertezza lui affogava nella sua stessa ansia, apparendo pavido agli occhi degli altri e a se stesso.

Viceversa il “grande pericolo” – come una tempesta violenta nel Mar Egeo o una febbre che lo portava vicino alla morte – aveva una natura diversa, più oggettiva. Di fronte alla realtà brutale di un naufragio o di un'epidemia, l'ansia immaginativa veniva messa a tacere dall'adrenalina. In quei momenti Andersen non aveva più tempo per pensare a se stesso come a un personaggio fragile; doveva reagire per non soccombere. È il paradosso di molti ansiosi: crollano davanti alle piccole contrarietà quotidiane, ma mostrano una resilienza inaspettata nelle vere crisi, proprio perché l'urgenza del momento impedisce al cervello di torturarsi con i “se” e con i “ma”.

Nell'autobiografia ammettere una codardia innata gli serve per tre motivi: 1) *esaltare la provvidenza*: se un uomo così timoroso e inadeguato riesce a viaggiare fino a Costantinopoli e a tornare sano e salvo, la gloria non è sua, ma di Dio che lo protegge. Questo rafforza l'idea della sua vita come una fiaba scritta da una mano superiore; 2) *giustificare la sua diversità*: presentarsi come un essere ipersensibile e spaventato dal mondo era un modo per ribadire la sua natura di “poeta”, diverso dagli uomini comuni e dai pragmatici borghesi come i Collin; 3) *il controllo del lettore*: confessando una debolezza così intima, Andersen conquista la simpatia del lettore. È un modo per dire: “Guarda quanto sono onesto nel mostrarmi ridicolo”, distraendo così l'attenzione da altre verità più scomode o da calcoli più cinici.

In fondo, anche quando descriveva le sfide che gli provenivano dal mondo esterno, Andersen agiva come un regista: metteva in scena la propria fragilità per rendere ancora più straordinario il fatto di averla superata. La sua non era codardia, ma una forma estrema di egocentrismo che trasformava ogni viaggio in un dramma cosmico dove lui era l'unico vulnerabile protagonista.

Il rapporto coi Collin

Sulla famiglia Collin (Jonas Collin, il “patriarca”, e i suoi figli, in particolare Edvard e Louise) bisogna spendere qualche parola, anche perché qui si ha a che fare con una specie di “famiglia adottiva” nell’ambito di un progetto filantropico istituzionale. Jonas era l’architrave non solo della famiglia, ma di gran parte della vita culturale e burocratica danese.

Il rapporto coi Collin era molto ambivalente: da un lato offrivano ad Andersen protezione e stabilità sociale, dall’altro esercitavano su di lui un controllo paternalistico che lo faceva sentire eternamente in debito e socialmente inferiore. Loro non si limitavano a mantenerlo, a pagargli gli studi e a introdurlo in ambienti altolocati: volevano anche “riformatarlo”.

Andersen arrivò da loro ch’era, rispetto ai criteri di vita che seguivano (quelli di un’*élite* razionalista e burocratica, molto sobria e concreta), una specie di “selvaggio”: emotivo, sgrammaticato, figlio d’una lavandaia e di un calzolaio molto poveri, pieno di fantasie bizzarre. I Collin volevano “spezzare” la sua vanità provinciale ed egocentrica per farne un artista utile agli interessi borghesi. Andersen non perdonò mai del tutto questa castrazione intellettuale. La fiaba diventò comunque un luogo dove poteva dire la verità su se stesso e sui suoi contemporanei senza subire particolari rimproveri, naturalmente usando metafore, allegorie e simbologie più o meno ironiche o drammatiche.

Nella loro casa vigeva la regola: “Non credere d’essere speciale”. Anche quando Andersen divenne famoso in tutto il mondo, a casa Collin veniva trattato come “il piccolo Hans Christian”, quello strano. Se lui leggeva una fiaba geniale, loro commentavano: “Sì, ma hai sbagliato la grammatica qui” o “È un po’ troppo sentimentale, non trovi?”. Edvard si offrì di correggere le bozze di Andersen per tutta la vita: un atto di aiuto pratico, ma anche un modo per mantenere una posizione egemonica sull’opera dell’amico “illetterato”. Nonostante fossero coetanei, Edvard pretese sempre che Andersen si rivolgesse a lui usando il distaccato “lei”, non il confidenziale “tu”. Andersen doveva restare, finché li avesse frequentati, il *parvenu*, la scimmia ammaestrata che faceva divertire il salotto, ma che non doveva permettersi di sedersi a capotavola. La sua difficoltà nasceva proprio dal fatto che lui si sentiva un “cigno”, mentre loro insistevano a trattarlo come un’anatra fortunata.

Anche quando divenne chiaro che Andersen non era più il “povero poeta” da istruire, ma un uomo d’affari internazionale con un capitale

solido, la reazione di Edvard Collin non fu di ammirazione, ma di un sottile e costante fastidio. Lui era un burocrate statale, un uomo dalla vita ordinata e dallo stipendio fisso. Vedere Andersen accumulare decine di migliaia di rigsbankdaler grazie a “storielline” per bambini creava un corto circuito nella sua mentalità conformista. Per non perdere il proprio ruolo di guida, Edvard iniziò a trattare il successo economico di Andersen come un semplice colpo di fortuna o, peggio, come il risultato di una “prostituzione letteraria” al gusto popolare straniero (soprattutto tedesco). Non solo, ma, nonostante Andersen fosse diventato ricco, Edvard continuava a fargli i conti in tasca, criticando i suoi soggiorni in hotel di lusso o l’acquisto di abiti costosi. Non potendo più controllarne il portafoglio, cercava di controllarne la “moralità della spesa”.

Tuttavia, se vogliamo davvero demitizzare Andersen, non possiamo farne un martire senza riconoscere che i suoi “aguzzini” furono, in realtà, i suoi salvatori. Mettersi dalla parte dei Collin è, se vogliamo, un atto di onestà intellettuale.

Senza Jonas Collin, Andersen sarebbe probabilmente morto di fame, quasi analfabeta, o sarebbe rimasto una mediocre comparsa di teatro a Copenaghen. Jonas non gli diede solo soldi, ma il suo nome. Essere protetti dai Collin era il *passepartout* per la famiglia reale. Fu Jonas a capire che Andersen aveva bisogno di “arieggiare” il suo talento all’estero. Senza i finanziamenti della Corona che Jonas ottenne per lui, Andersen non avrebbe mai visto l’Italia o la Germania, i luoghi dove nacquero i suoi capolavori, e non avrebbe ottenuto una pensione statale, e tanto meno avrebbe potuto scrivere testi curati e pubblicati internazionalmente. Senza la protezione delle alte sfere, non avrebbe potuto incontrare re, principi e intellettuali di tutta Europa⁴⁴, né ricevere il titolo di “consigliere di Stato”, oltre a tantissime onorificenze.

*

Immaginiamoci questa scena. Andersen ha 17 anni. A 14 era arrivato a Copenaghen senza un soldo, fallendo come ballerino, come cantante e come attore. Era considerato da tutti un povero esaltato, un giovane sgraziato che bussava alle porte dei nobili declamando poesie terribili. Il consiglio del Teatro Reale l’aveva appena licenziato perché “mancava

⁴⁴ Tra gli intellettuali più famosi conosciuti personalmente si possono elencare, in ordine alfabetico: Honoré de Balzac, Adelbert von Chamisso, Charles Dickens, Alexandre Dumas padre e figlio, i fratelli Grimm, Heinrich Heine, Victor Hugo, Søren Kierkegaard, Henrik Ibsen, B. S. Ingemann, Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Adam Oehlenschläger, H. C. Ørsted, George Sand, Robert Schumann, Bertel Thorvaldsen, Ludwig Tieck e Richard Wagner.

di istruzione elementare”. Ed ecco che interviene Jonas Collin, rivolgendosi direttamente al re Federico VI. In una petizione personale chiede una borsa di studio per mandare questo ragazzo a scuola a Slagelse. Correvano un bel rischio. Se Andersen si fosse rivelato un fallimento totale, Jonas avrebbe fatto la figura dello sciocco davanti al sovrano, sprecando fondi della Corona per un “caso disperato”. Invece giocò la propria reputazione dicendo che aveva fiducia in lui: non lo presentò come un poveraccio, ma come un “diamante grezzo” che avrebbe potuto dare lustro alla nazione.

Quindi da un lato gli garantiva l'accesso alla casta degli istruiti; dall'altro gli chiedeva di diventare un suddito modello. Dove stava il problema? C'erano altre alternative? Ogni volta che Andersen si comportava in modo eccentrico a scuola, Jonas doveva scrivere lettere di scuse ai direttori scolastici, garantendo per lui come se fosse un proprio figlio. I Collin “ripulivano” letteralmente la sua immagine pubblica tutte le volte che occorreva.

Ora immaginiamoci un soliloquio di Jonas Collin di fronte alle lettere disperate del giovane Hans, che non sopportava il severo rettore Simon Meisling della *Slagelse Latinskole*. “Ancora una lettera. Guardo la calligrafia di Hans Christian e vedo il caos. Scrive che il rettore lo tormenta e che, per questo, vuole morire, che la sua anima è un fiore calpestato. Ma io vedo le fatture. Vedo le rette scolastiche che ho garantito attingendo ai fondi pubblici. Vedo un ragazzo che invece di studiare i verbi latini, scrive poesie sulla luna. Dicono che io sia freddo. Ma chi, a Copenaghen, avrebbe accolto un figlio di calzolaio senza scarpe, con pretese di attore e voce di soprano sgraziato? L'ho vestito, l'ho mandato a scuola, gli ho dato un futuro che la sua nascita gli avrebbe negato. Eppure lui mi ringrazia con la disperazione. È un pozzo senza fondo di bisogni emotivi. Se non lo correggessi, se non lo costringessi a questa disciplina, il mondo lo divorerebbe in un giorno. Non sto uccidendo il suo genio; sto costruendo l'uomo che possa permettersi di averne uno”.

E Jonas, coi suoi quattro figli, pensava probabilmente a queste cose, mentre nella sua abitazione trovava molte difficoltà a gestire un soggetto così strampalato. Il giovane Hans (ma anche quello adulto) era un uomo ipocondriaco, che entrava in crisi di pianto quando veniva criticato su un giornale, che pretendeva attenzioni costanti e che non rispettava i confini della *privacy*. Edvard Collin (il maggiore dei figli) non era un mostro; era un uomo che doveva gestire un amico (di tre anni più anziano) che si comportava come un bambino viziato (nelle sue memorie emerge spesso il fastidio per queste esplosioni emotive). Le sue “correzioni” non erano solo grammaticali, erano tentativi di dare una spina dorsale a un uomo che sembrava esserne privo. Correggendo la paratassi e

l'ortografia di Andersen, Edvard lo proteggeva dai critici feroci di Copenaghen, che non aspettavano altro che un errore formale o stilistico per distruggerlo. I Collin volevano che Andersen venisse preso sul serio come "uomo di cultura", non come un fenomeno da baraccone. Nel XIX sec. un autore che pubblicava testi sgrammaticati veniva immediatamente ridicolizzato dall'*élite*.

Formalmente la tutela di Jonas Collin terminò quando Andersen superò l'esame di accesso all'università nel 1828. Tuttavia il legame non si spezzò mai, anche perché lui, non frequentando alcuna facoltà, non poté accedere a uno dei mestieri più in vista. Jonas rimase il suo punto di riferimento fino alla morte (1861), e Andersen continuò a considerarsi un membro "adottivo" della famiglia, ovviamente sempre in un ruolo subordinato. Anche quando divenne una celebrità internazionale, ospite di re e di persone altolocate, nel suo Paese rimaneva ossessionato dal giudizio dei Collin, proprio perché questa famiglia rappresentava l'alta borghesia burocratica e intellettuale di Copenaghen. Essere accettato da loro significava avercela fatta nel rigido sistema di classi danese. Edvard Collin continuò a rivedere i manoscritti di Andersen praticamente per tutta la vita dello scrittore. Il loro carteggio copre gli anni dal 1828 al 1875. Edvard si sentiva in dovere di "proteggere" Andersen da se stesso e dalla sua mancanza di istruzione formale, convinto che la fama dell'amico fosse fragile e potesse crollare da un momento all'altro.

Alcuni critici russi vedono in Andersen il tipico intellettuale che "morde la mano che lo nutre" (in quanto nei diari e nelle lettere private criticava di continuo i suoi mentori), poiché non sopportava il peso del debito di gratitudine, che non avrebbe mai potuto ripagare. Tuttavia nella vita si è costretti a fare delle scelte, e ogni scelta avviene entro determinati limiti. Se si accetta di dipendere materialmente da una famiglia agiata, non si può pretendere un'assoluta libertà comportamentale.

Secondo i critici tedeschi il mecenatismo era un dovere sociale delle classi colte. È vero, ma questo dovere non poteva andare oltre i confini prestabiliti dalle regole di queste stesse classi. I Collin fecero molto di più di quanto Andersen, coi propri atteggiamenti eccentrici, inusuali, meritasse. Indubbiamente i Collin hanno dato ad Andersen le ali (i soldi, i viaggi, l'istruzione e le conoscenze altolocate), e hanno cercato di decidere la direzione del volo, ma Andersen cosa ha fatto? Ha preso le ali, ha volato dove voleva lui (usando il vittimismo come arma di ricatto), e poi si è lamentato che le ali erano troppo pesanti.

Alcuni studiosi nipponici hanno paragonato il suo legame coi Collin a una regola del loro sistema sociale (detta *giri*), dove il debito morale verso chi ti ha aiutato a salire di grado non può mai essere estinto del tutto (ancora oggi, nei contesti professionali e relazionali, è così). An-

dersen viveva in un perpetuo stato di gratitudine forzata che lo rendeva incapace di un atto di rottura violento.

Questo naturalmente non vuol dire che i Collin fossero dei “buoni samaritani”. Qui stiamo parlando di alta borghesia con funzioni pubbliche prestigiose. Jonas Collin vedeva in Andersen la possibilità di realizzare un progetto di “ingegneria sociale”. Voleva dimostrare che la monarchia danese poteva trasformare un analfabeta in un intellettuale apprezzato da un grandissimo pubblico, un vero “poeta nazionale”. Andersen non poteva essere “libero” come avrebbe desiderato, proprio perché era un “prodotto” dello Stato. Se scriveva male, non era solo un problema estetico, ma anche un danno erariale. Andersen sapeva benissimo d’essere un investimento pubblico e che Jonas non poteva permettersi il fallimento del suo protetto: ecco perché usava le sue lacrime per ricattarlo. Le lettere disperate che gli scriveva non erano solo sfoghi, erano strumenti per ottenere più attenzione, più soldi, più tempo. È quello che in psicologia chiameremmo un “narcisismo vulnerabile”, il vittimismo come forma di potere. In tal senso si potrebbe addirittura sostenere, calcando la mano, che Andersen sia stato particolarmente furbo a trasformare questo suo debito di riconoscenza in una narrazione di sofferenza per muovere a pietà il pubblico internazionale. Nella cultura giapponese un atteggiamento del genere viene visto come una gravissima mancanza di onore.

Insomma Andersen ha potuto permettersi il lusso d’essere un genio tormentato solo perché i Collin si erano assunti il compito d’essere persone noiose e concrete.

Il rapporto personale con Edvard Collin

Una considerazione a parte va fatta sul rapporto “personale” che Andersen avrebbe voluto avere con Edvard Collin. Nessun critico serio ha mai trovato prove di una relazione sessuale consumata. La critica contemporanea più autorevole, tra cui spicca Jackie Wullschläger nella sua monumentale biografia, parla chiaramente di un’attrazione omoerotica unilaterale di Andersen verso Edvard.

Edvard era un uomo eterosessuale, conformista e legato ai valori della borghesia danese dell’epoca. Il suo rifiuto del “tu” confidenziale non era solo una questione formale, ma un modo per erigere una barriera insuperabile contro l’eccessiva vicinanza emotiva (e potenzialmente fisica) che Andersen cercava.

Nella società danese dell’epoca agli artisti era concesso un raggio di espressione emotiva più ampio rispetto ai burocrati. Edvard utilizzò questa distinzione come scudo: poteva derubricare le confessioni di

Andersen come “esaltazioni poetiche” o manifestazioni di una natura ipersensibile. Accettando le confidenze ma restando formale, egli annullava il pericolo dell'intimità: ascoltava la confessione ma si rifiutava di abitarla.

Ovviamente non si può escludere che Edvard, pur essendo profondamente radicato nella sua identità eterosessuale e borghese, trovasse una forma di gratificazione nel sentirsi l'oggetto di un'adorazione così assoluta da parte di un uomo che stava diventando una celebrità internazionale. Essere il destinatario di tali sentimenti gli conferiva, in fondo, un ruolo di potere psicologico su Andersen.⁴⁵ Non è neppure da escludere che la dipendenza economica di Andersen verso Jonas sia stata utilizzata da Edvard, almeno in un primo momento, come un'arma consapevole per mantenere il controllo emotivo.

C'era comunque in Andersen un'ossessione che rasentava il patologico: scriveva a Edvard lettere strazianti, piene di gelosia (specialmente quando Edvard si fidanzò e si sposò con Henriette), chiedendo attenzioni che l'altro non poteva o non voleva dare. Andersen sapeva bene che la sua reputazione dipendeva dall'approvazione dei Collin. Un solo gesto “scomposto” o un sospetto di sodomia l'avrebbe distrutto. La sua “morbosità” restava figlia della paura d'essere escluso dal solo ambiente che gli garantiva rispettabilità.

Mentre la critica danese tradizionale (come Elias Bredsdorff) ha cercato per decenni di derubricare tutto ad “amicizia romantica” tipica dell'Ottocento, la critica internazionale più recente (soprattutto di area anglosassone e tedesca) riconosce in Andersen un'identità *queer* tormentata, sebbene la conclusione prevalente sia che la relazione tra i due rimase nel campo del desiderio represso e sublimato.

Nelle sue lettere private alla moglie Henriette, a suo padre Jonas o agli amici personali, Edvard mostra d'essere molto paziente ma anche esasperato. Descrive il suo rapporto con Andersen come una “croce” da portare. Si lamenta della sua suscettibilità, delle sue scenate di gelosia e della sua “vanità infantile”. Per lui le crisi di pianto erano sintomi di una “costituzione nervosa” debole. Non sopportava proprio l'incapacità di Andersen di stare al suo posto e il suo continuo bisogno di “sentimentalismo esagerato”.

Quando Andersen scriveva che la loro amicizia doveva rimanere

⁴⁵ Da notare che in varie culture del mondo esiste una tradizione di poesie d'amore dirette a un “amato” (spesso maschile) che rimane freddo, distante e crudele. In questo codice la crudeltà del destinatario (come quella di Edvard) è ciò che permette al poeta di elevare se stesso e la propria arte. Il destinatario non deve “ricambiare” per convalidare il sentimento; la sua funzione è quella di restare un idolo di pietra.

un “mistero non interpretato”, stava creando lo spazio teorico per un legame che non necessitava di una forma sociale (come il matrimonio). Nella sua mente la “femminilità” della sua natura gli permetteva di amare Edvard in un modo che non entrava in competizione con Henriette, ma che si poneva su un piano superiore, quasi “metafisico”. Anche dopo il 1836 (anno del matrimonio di Edvard), Andersen continuò a cercare momenti d'intimità esclusiva. Probabilmente sperò fino all'ultimo che Edvard cedesse, non necessariamente in un atto fisico, ma in una fusione totale delle anime che escludesse il mondo esterno. Se egli rimase vicino a Edvard per i decenni successivi al giorno del matrimonio, fu per il desiderio disperato di raccogliere le briciole di quell'affetto, trasformando se stesso in un'ombra che segue il padrone.

In tal senso è meglio vedere tra i due un rapporto più “strutturale” che personale. Edvard non aveva bisogno d'imporsi con la forza; era Andersen che, pur di non perdere lo sguardo del suo “idolo”, si sottometteva volontariamente a un'autorità che lo faceva sentire costantemente inadeguato. Naturalmente la ricchezza acquisita gli avrebbe permesso di cercare l'amore altrove (magari all'estero, dov'era meno controllato). Il fatto che non l'abbia trovato (almeno non l'abbia cercato con convinzione) suggerisce forse l'idea che la sua prigionia fosse più che altro psicologica: egli era innamorato della sua stessa catena.

Ma non vogliamo apparire esagerati in questi giudizi. Limitiamoci a dire che il comportamento freddo e compassato di Edvard non dipendeva da una sua caratteristica personale, bensì da un ruolo istituzionale, che si può facilmente riscontrare anche in altre culture. In Cina o in Giappone era del tutto normale vedere un burocrate che sacrificava il proprio fastidio privato per il decoro pubblico (non dimentichiamo che Jonas Collin aveva garantito per Andersen davanti al re). Edvard non doveva sopportarlo per “amore” ma semplicemente per mantenere l'armonia sociale. Se Andersen avesse rotto la facciata pubblica di fermezza borghese, l'intera impalcatura sociale sarebbe crollata. Anche nelle culture classiche arabe l'amicizia maschile comportava una pazienza estrema verso le eccentricità dell'amico colto o poeta. Edvard potrebbe aver interpretato il suo ruolo come quello di un “custode del decoro”, colui che deve contenere l'esuberanza (quasi mistica) di un poeta che non conosce limiti.

Diciamo inoltre che Andersen, anche quando divenne molto ricco, non si fidò mai delle proprie capacità amministrative e continuò a delegare a Edvard la gestione dei suoi investimenti, dei risparmi e dei contratti editoriali. Edvard era metodico, preciso e burocratico: tutto ciò che Andersen non era. La dipendenza nella gestione delle finanze alimentava ovviamente quella psicologica. Andersen era quasi “schiavo” della sua

stessa ascesa sociale. Forse per questo verso la metà degli anni Cinquanta cercava un'occasione per farla finita, poiché era convinto d'aver raggiunto quanto di più e di meglio non avrebbe mai potuto sperare.

Quindi non ci fu sesso, ma una sottomissione psicologica ed economica quasi totale. Andersen rimase legato a Edvard perché Edvard era la sua "ancora di realtà" e il suo cassiere, nonostante la freddezza di quest'ultimo fosse la fonte del suo dolore più grande. Lo stesso Edvard non poteva rompere il rapporto con lui, poiché Andersen era parte integrante dell'eredità morale e sociale che Jonas Collin aveva trasmesso a tutti i suoi figli. La pragmatica sopportazione borghese di Edvard era un modo per proteggere il buon nome della famiglia senza sacrificare il "genio" ch'essa stessa aveva contribuito a creare.

*

Pubblicando nel 1882 la sua opera monumentale, *H. C. Andersen e la casa dei Collin*, Edvard tende a ritrarre Andersen come un membro della famiglia che, nonostante le sue "stranezze", era pienamente integrato. Tentò cioè di dare l'immagine di una convivenza armoniosa, seppur faticosa. Viceversa, dalle lettere della moglie Henriette emerge un quadro molto più precario. Lei descrive spesso la sensazione di dover camminare sulle uova. Mentre Edvard cercava di rivendicare un successo relazionale (l'aver reso Andersen "uno di noi"), Henriette invece testimoniava quanto Andersen fosse rimasto, fino all'ultimo, un corpo estraneo che lei doveva costantemente proteggere dall'ostilità o dall'indifferenza dei Collin.

Sempre nelle sue *Memorie* Edvard parla del matrimonio con Henriette come di un evento naturale che non avrebbe dovuto cambiare nulla nel rapporto con Andersen. Senonché le lettere di Henriette di quegli anni mostrano una donna consapevole di trovarsi in mezzo a una vera tempesta psichica. Henriette vede il dolore di Andersen, ne percepisce la natura quasi erotica e disperata, e agisce con una pietà che nel libro di Edvard è del tutto assente, sostituita da una sorta di irritazione retrospettiva.

Edvard evita accuratamente qualsiasi accenno che possa suggerire una natura "altra" del sentimento di Andersen, etichettando tutto come "ipersensibilità d'artista". Henriette, pur non usando termini moderni, nelle lettere accetta la "femminilità" della natura di Andersen come un dato di fatto, non come un difetto da correggere. C'è una lettera in cui lei sembra quasi scusarsi con Andersen per la mascolinità troppo ruvida di Edvard, riconoscendo implicitamente che la sensibilità di Andersen apparteneva a un ordine diverso, più vicino al suo.

A parte tutto ciò, non dimentichiamo che Edvard, agendo quasi da *editor*, si sentiva in diritto-dovere d'intervenire massicciamente sui manoscritti di Andersen. Sebbene l'obiettivo dichiarato fosse quello di correggere la grafia e la grammatica spesso incerta del poeta, questo processo portava inevitabilmente a un livellamento del tono. Laddove Andersen usava espressioni colloquiali o immagini forti per descrivere la vanità aristocratica o borghese o clericale, la mano di Collin (o l'autocensura dello stesso Andersen) tendeva a rendere il linguaggio più consono alla rispettabilità borghese. Nei suoi manoscritti l'indignazione per l'indifferenza delle classi dominanti viene espressa con una soggettività molto più dolorosa e meno mediata rispetto alla versione a stampa. Andersen chiamava i suoi primi abbozzi "figli spirituali" che necessitavano di essere "vestiti a festa" per apparire in pubblico.

Il ruolo di Henriette

Andersen non era un interlocutore facile. Le sue nevrosi, i suoi sbalzi d'umore e quella "fame" insaziabile di approvazione lo rendevano un individuo che oggi definiremmo *borderline* o affetto da una profonda dipendenza affettiva. In questo contesto l'atteggiamento dei Collin assume i connotati di una strategia di sopravvivenza sociale.

Ma quale fu il ruolo di Henriette Thyberg (1813-94), la moglie di Edvard Collin, appartenente alla borghesia dei funzionari statali d'alto livello? Purtroppo la sua figura è rimasta quasi interamente nell'ombra della documentazione privata, seguendo rigorosamente i canoni della borghesia danese del suo tempo, per i quali la vita domestica e quella pubblica dovevano restare separate. Ma la sua importanza fu tutt'altro che limitata.

Il rapporto tra lei e Andersen è documentato da decenni di scambi epistolari e, soprattutto, da un legame che ha sfidato le convenzioni sociali del tempo. Indubbiamente un'altra donna, conoscendo le tendenze omosessuali di Andersen, avrebbe potuto percepirlo come un elemento di disturbo per l'intimità coniugale. Invece il rapporto fu di profonda complicità, in quanto fu lei a diventare la custode di molti segreti di Andersen. Questo peraltro suggerisce che per i Collin la gestione del poeta fosse un affare di famiglia. Accoglierlo come un "bambino difficile" o un "artista eccentrico" era l'unico modo per inserirlo in un contesto borghese senza che ne facesse saltare i cardini. Da un lato tutti volevano che avesse successo; dall'altro però che si comportasse, per quanto possibile, in modo decente.

In tal senso Henriette fungeva spesso da "cuscinetto" emotivo tra l'ipersensibilità di Andersen e la freddezza di Edvard. Quando i due uo-

mini entravano in conflitto (spesso a causa del desiderio di Andersen di una maggiore intimità o per il suo fastidio verso il formalismo di Edvard), era Henriette a scrivere ad Andersen per calmarlo, per spiegargli le intenzioni “educative” del marito o per rassicurarlo sul fatto che fosse sempre il benvenuto in casa. In molte lettere Andersen si rivolge a lei con una tenerezza che suggerisce una fiducia assoluta, come se sapesse che lei, meglio di Edvard, poteva comprendere il suo tormento interiore.

Non sarebbe sbagliato ipotizzare che Henriette avesse per Andersen una forma di *empatia elettiva* che il marito non poteva o non voleva concedere. Mentre Edvard si sforzava d’essere l’incarnazione del rigore burocratico danese, Henriette possedeva quella disponibilità emotiva che permetteva ad Andersen di sentirsi “visto” non solo come un genio da gestire, ma come un essere umano pieno di problemi relazionali. Da lei non veniva giudicato per i suoi errori grammaticali o per le sue stranezze. Nelle sue lettere Henriette non parla mai di Andersen come di un allievo da istruire, ma come di un uomo ferito che ha bisogno d’essere rassicurato. Laddove Edvard, nel suo libro autobiografico, giustifica la sua durezza come “necessaria”, Henriette nelle lettere ammette implicitamente che quella stessa durezza poteva distruggere lo spirito del poeta.

In ogni caso il matrimonio con Henriette fornì a Edvard lo “scudo” perfetto: essendo ufficialmente e felicemente accasato, poteva permettersi d’essere gentile con Andersen senza che questo potesse essere interpretato come un segnale di reciprocità.

Finché Andersen restava un “amico di famiglia” accolto con affetto dalla moglie di Edvard, le sue confidenze “femminili” potevano essere derubricate a eccentricità d’artista. Henriette lo teneva vicino per proteggere la reputazione del marito e l’immagine pubblica dei Collin. Va peraltro detto che il concetto di “famiglia” nella Danimarca nel XIX secolo poteva includere figure “esterne” in modo molto più fluido rispetto al resto d’Europa, dove la famiglia nucleare borghese s’era nettamente imposta. In un’epoca e in una nazione come quella danese, in cui le barriere di classe erano quasi insormontabili, Andersen usò la sua “diversità” (psicologica, fisica e di genere) per apparire come un essere “fuori categoria”. Non era un semplice figlio di una lavandaia e di un ciabattino; era un’entità esotica, quasi asessuata o sovra-sessuata, che poteva frequentare i salotti più esclusivi proprio perché non era percepito come un maschio predatore o un agitatore sociale tradizionale. Era il “genio” che, in quanto tale, aveva diritto a deroghe comportamentali.

Henriette cercava di non far sentire Andersen come un estraneo in casa Collin. Diventò la testimone silenziosa di una passione che lei stessa contribuiva a incanalare verso una forma accettabile di convivenza affettiva. Nella sua costante ricerca di una figura materna e protettiva che

però appartenesse alla classe elevata, Andersen trovò in Henriette la “sorella d’anima” ideale. Lei accettò questo ruolo con una grazia che suggerisce una profonda intelligenza emotiva (o forse una sottile consapevolezza della propria superiorità psicologica su entrambi gli uomini). Senza la sua diplomazia, Andersen non sarebbe mai diventato il “nonno della nazione”, ma sarebbe rimasto un emarginato rancoroso.

Nelle lettere il tono tra i due è sempre più rilassato rispetto a quello teso e colmo di rivendicazioni che Andersen riservava a Edvard. D’altra parte con Henriette non aveva bisogno di affermare la sua virilità o il suo *status*; poteva permettersi d’essere “femminile”, vulnerabile e bisognoso di cure. Henriette, da parte sua, sembrava sentirsi gratificata dal ruolo di confidente di un uomo così straordinario, tant’è che spesso era a lei che Andersen leggeva in anteprima le sue opere. Non dimentichiamo che Henriette era una figura chiave della *Salonkultur* (cultura dei salotti) di Copenaghen, dove le donne esercitavano un notevole potere culturale dietro le quinte.

Nelle lettere di quel periodo sembra quasi che Edvard cerchi di trasformare il “triangolo amoroso” in una sorta di “famiglia allargata”, dove Andersen viene infantilizzato per togliergli ogni carica erotica. C’è una lettera di Edvard a Henriette in cui lui dice quasi esplicitamente che Andersen deve essere trattato “come un bambino a cui non si può negare un giocattolo, purché non rompa i mobili”. Edvard va visto come un uomo che cercava di gestire una situazione oggettivamente destabilizzante: non era un cinico gestore di sentimenti altrui, anche se il suo ruolo lo fa apparire più freddo della moglie. Tenere Andersen a distanza di sicurezza era il modo in cui Edvard proteggeva se stesso, la propria famiglia e, paradossalmente, lo stesso Andersen dal rischio dello scandalo. Lamentarsi pubblicamente dell’atteggiamento di Andersen avrebbe significato ammettere che esisteva qualcosa di “anormale” nel protetto di Jonas Collin. Il silenzio di Edvard era una forma di protezione della rispettabilità di entrambi.⁴⁶

L’indizio più forte della natura di questo rapporto è il luogo della sepoltura di Andersen. Inizialmente infatti fu sepolto nella tomba della famiglia Collin, che si trova nel cimitero di Assistens a Copenaghen. Per decenni, sulla stessa lapide, vi furono i nomi di Hans Christian Andersen,

⁴⁶ Mi pare quindi eccessiva, anzi, unilaterale quella critica russa del secondo Ottocento che vedeva in Andersen un precursore dell’uomo “umiliato e offeso”. Nessuno l’aveva costretto a subire un martirio psicologico in cambio della gloria. Se proprio voleva affermarsi grazie al sostegno dei potenti, era inevitabile che dovesse accettarne le condizioni. E in ogni caso, considerando la sua personalità così eccentrica, appare quanto meno discutibile attribuire piena credibilità alla sua autorappresentazione come vittima.

Edvard Collin e Henriette Collin. Il fatto che Henriette abbia accettato (e probabilmente pianificato insieme al marito) di condividere il riposo eterno con l'uomo che aveva "corteggiato" emotivamente suo marito per tutta la vita, è la prova definitiva che non lo considerava un rivale da allontanare, ma una parte integrante e indissolubile di quel nucleo familiare.⁴⁷

Dalle lettere emerge che Henriette non si limitava a tollerare Andersen, ma condivideva con lui interessi letterari e pettegolezzi sulla scena culturale di Copenaghen. Esistono missive in cui discutono apertamente di Kierkegaard o delle novità teatrali, trattandosi da pari sul piano intellettuale. Questo suggerisce che Henriette avesse trovato in Andersen un interlocutore che forse le offriva sfumature emotive o culturali che il pragmatico Edvard non sempre riusciva a soddisfare.

Non esistono commenti pubblici o articoli firmati da Henriette sulle opere di Andersen. All'epoca non era considerato appropriato per una donna della sua posizione sociale intervenire nel dibattito letterario pubblico, specialmente riguardo a un intimo amico di famiglia. Tuttavia sarebbe stata assolutamente in grado di farlo: la sua corrispondenza privata rivela una donna dotata di una solida cultura, un'arguzia sottile e una profonda comprensione della psicologia umana. Dopo la morte di Andersen collaborò col marito Edvard alla redazione dell'opera su Andersen e la famiglia Collin. Va però detto che, mentre questo libro appare a tutti gli effetti come un'opera di difesa della reputazione familiare, cioè un'apologia scritta per "inquadrare" Andersen in una cornice borghese accettabile, le lettere di Henriette, invece, restituiscono la realtà nuda di un rapporto vivo e spesso doloroso.

Un esempio valga per tutti. Nel suo libro Edvard minimizza l'episodio del 1831 (quando rifiutò di passare al "tu" confidenziale con Andersen), descrivendolo come una questione di principio e di carattere, quasi una bizzarria senza troppa importanza. Le lettere di quel periodo, e in particolare quelle di Henriette, che fungeva da mediatrice, mostrano

⁴⁷ Nel 1920 scoppiò una polemica nazionale sulla tomba di Andersen, in quanto i turisti pretendevano ch'egli avesse una lapide separata da quella dei due coniugi. E così oggi sulla sua lapide si trova scritto il suo nome, le date di nascita e di morte, il titolo di "poeta" e un breve testo commemorativo, tratto da una sua composizione tardiva (*Il vecchio*, 1874). Il testo dice: "L'anima, che Dio ha creato a sua immagine, è indistruttibile, non può essere persa; la nostra vita quaggiù è il seme dell'eternità, il nostro corpo muore, ma l'anima non può morire!". Un'epigrafe un po' retorica. Infatti nel suo testamento aveva chiesto di porre la stessa frase ch'egli lasciava nei comodini degli alberghi in cui alloggiava all'estero, nel timore d'essere sepolto vivo per sbaglio: "Non sono morto davvero".

invece una realtà devastante. Lei sapeva bene che quel rifiuto non era una semplice formalità, ma una barriera che Andersen percepiva come una negazione del suo essere. Insomma era lei che doveva faticare per riparare i cocci di un'amicizia che il rigore del marito rischiava continuamente di rompere.

In sintesi, il legame spirituale con Henriette non cancellava l'odio o il risentimento che Andersen poteva provare per le umiliazioni subite dai Collin, ma rendeva quella "prigione" affettiva (comunque "dorata") un luogo in cui valeva la pena restare. Era una forma di equilibrio: Edvard rappresentava la realtà necessaria (e spesso crudele), mentre Henriette rappresentava la comprensione che permetteva ad Andersen di non perdere del tutto la fiducia in se stesso.

Questo è ciò che dicono i biografi Elias Bredsdorff (che si concentra sulla sociologia) e Jackie Wulfschläger (che punta sulla psicologia).⁴⁸

⁴⁸ Un esempio eloquente di questa "diplomazia del cuore" si trova in una lettera che Henriette scrisse ad Andersen nel gennaio del 1837, proprio nel periodo di massima prostrazione del poeta dopo il matrimonio di Edvard e durante la rifinitura de *La sirenetta*. Andersen si era lamentato della freddezza di Edvard, ed Henriette rispose con una notevole maestria: "Mio caro Andersen, non siate in collera con Edvard se vi scrive in modo così asciutto o se sembra non comprendere i vostri slanci. Egli ha un cuore onesto, ma la sua penna è mossa dal senso del dovere e dalla logica, non dalla fantasia. Sappiate che qui siete sempre amato e che i vostri successi sono la nostra gioia".

La situazione finanziaria

Nel 1834 la situazione finanziaria di Andersen era precaria. Nonostante la pubblicazione di alcune opere, non aveva un'entrata fissa. Per questo motivo, con l'appoggio di alcune figure influenti, tra cui i membri della famiglia Collin, cercò di ottenere un posto come assistente o segretario presso la Biblioteca Reale di Copenaghen. Era appena tornato dal suo grande viaggio in Italia (1833-34), un'esperienza che l'aveva trasformato artisticamente ma lasciato finanziariamente a terra. Nonostante il successo de *L'improvvisatore*, l'incertezza economica lo tormentava.

Tuttavia la sua domanda fu respinta. Il bibliotecario capo dell'epoca, Erich Christian Werlauff, motivò le ragioni del rifiuto sostenendo che il carattere di Andersen era troppo "poetico" e sognante per il lavoro meticoloso e burocratico richiesto da una biblioteca. Il lavoro di catalogazione e archiviazione richiedeva una disciplina che Andersen non sembrava possedere, anche perché veniva percepito come un autodidatta non pienamente integrato nel sistema accademico formale.

Questo rifiuto bruciò molto ad Andersen, che lo interpretò come una conferma del fatto che la società danese volesse confinarlo nel ruolo di "poeta per grazia ricevuta", impedendogli di elevare se stesso attraverso un incarico civile e rispettabile. Fu proprio questo fallimento a spingerlo, negli anni successivi, a cercare con ancora più determinazione quella fama internazionale che lo avrebbe poi reso intoccabile anche in patria.

Per fortuna, grazie all'intercessione dei Collin e del re Federico VI, ricevette nel 1838 una rendita statale di 400 rigsbankdaler annui, esentasse. Era un importo modesto rispetto ai suoi contemporanei più anziani e non bastava certamente a coprire lo stile di vita che il suo nuovo rango richiedeva, anche se segnava il passaggio da una fase di "accattonaggio assistito" – in cui dipendeva quasi totalmente dalla generosità privata di protettori come i Collin – a una fase di istituzionalizzazione. Non è da escludere che l'*élite* (incluso Jonas Collin) preferisse mantenerlo nel ruolo di "poeta di corte" itinerante e dipendente, piuttosto che stabilizzarlo in un ufficio burocratico dove avrebbe perso la sua utilità come "antenna culturale" nei suoi viaggi europei.

Lui però nell'autobiografia, applicando sistematicamente la struttura della fiaba alla propria vita, si lamenta che coi libri non guadagnava abbastanza per vivere, poiché non era ancora considerato uno scrittore famoso. Sostiene anche d'aver cercato nel 1839 un rapporto di collabora-

zione con la “Società per la libertà della stampa” al fine di realizzare un *Calendario popolare*: una sorta di progetto di autoapprendimento collettivo, in cui il popolo veniva educato attraverso storie, consigli e pillole di saggezza (era, in altre parole, un tentativo di uscire dai salotti dell’*élite*, parlando direttamente al popolo).

La Società era stata fondata nel 1835 da un gruppo di intellettuali liberali con l’intento di promuovere un uso responsabile della stampa e contrastare la censura attraverso l’istruzione. La sua rilevanza diminuì drasticamente dopo il 1849, quando la nuova Costituzione danese sancì la libertà di stampa, rendendo di fatto superata la missione originaria dell’organizzazione. Il *Calendario Popolare*, il progetto editoriale di maggior successo, iniziò con l’edizione del 1840 e proseguì annualmente fino al 1853.

I suoi racconti per il primo numero furono *Il fanciullo cattivo* e *Il giardino del paradiso*, già inclusi nelle prime raccolte di fiabe. Andersen cercava un’ulteriore vetrina per aumentare la diffusione (e il guadagno) delle sue opere, cioè sperava che il messaggio potesse risuonare anche tra i lettori meno istruiti o tra le classi sociali che non potevano permettersi i costosi volumi rilegati.

Andersen vi collaborò in maniera regolare nel periodo 1839-45. Il distacco avvenne dopo che nel 1845 la rendita statale fu aumentata a 600 rigsbankdaler annuali, permettendogli finalmente di guardare al futuro con una sicurezza economica che non aveva mai conosciuto prima. Intanto il suo successo come fiabista era esploso in Germania e stava per esserlo anche in Inghilterra. Il suo target si spostò verso il mercato internazionale. Lo Stato danese aveva interesse a sostenere finanziariamente un autore ch’era diventato un prestigioso ambasciatore culturale all’estero. Inoltre il re Cristiano VIII nutriva una sincera ammirazione per lui: pur essendo un assolutista, era un uomo colto che vedeva nel sostegno alle arti un dovere della Corona. È comunque indubbio che la sicurezza economica garantita dal sovrano rendesse Andersen meno incline a schierarsi a favore delle ali più radicali dei liberali. Egli utilizzò gran parte di questi fondi per finanziare i suoi numerosi viaggi all’estero, che considerava essenziali per la sua ispirazione.⁴⁹

⁴⁹ Giusto per avere un’idea sul potere d’acquisto dei soldi, un operaio non qualificato prendeva circa 150-200 rigsbankdaler annui, che non garantivano, di per sé, il superamento della povertà; un artigiano o un operaio specializzato ne prendeva circa 250-350, e con questi poteva permettere una sopravvivenza dignitosa alla sua piccola famiglia. Un professore universitario ne prendeva circa 1.200-1.600, e quindi apparteneva all’alta borghesia. Uno come Heiberg però arrivava a oltre 2.000, unendo vari stipendi. Quindi con 600 rigsbankdaler Andersen poteva finanziare le sue spedizioni in Europa senza dover implorare anticipi agli

La gestione del suo patrimonio finanziario era curata da Jonas Collin, direttore delle dogane e potente funzionario nelle finanze statali. Era lui a investire i suoi risparmi e a fargli trovare il “tappeto rosso” nelle ambasciate. Nei diari emerge che Andersen spesso non sapeva nemmeno quanto denaro avesse esattamente. In ogni caso sino alla fine della sua vita si lasciò trattare dai Collin come un bambino che non sa gestire i soldi, poiché gli serviva da “copertura” fiscale e sociale. In realtà era un genio del *marketing* di se stesso: in Danimarca fu sicuramente il primo autore letterario a trattare il proprio talento come un capitale finanziario.

Ad un certo punto la gestione finanziaria del suo patrimonio passò da Jonas a Edvard (il figlio maggiore).⁵⁰ I Collin erano l’incarnazione della prudenza borghese nella Danimarca dell’Ottocento: non giocavano in borsa, ma acquistavano soprattutto obbligazioni statali, che all’epoca erano l’investimento più sicuro, una sorta di “bene rifugio” che garantiva una rendita fissa senza i rischi della speculazione azionaria. Edvard non comprò mai immobili per conto di Andersen. La strategia era di mantenere il più possibile il capitale liquido. Ed era sempre Edvard che, con grande professionalità, gestiva i contratti editoriali e teatrali, tant’è che mentre Andersen viveva ogni offerta economica bassa come un insulto personale alla sua arte, Edvard invece manteneva un approccio più pragmatico.

Lo stesso Edvard, conoscendo il suo carattere incostante e vedendolo non intenzionato a sposarsi e ad avere dei figli, lo sconsigliò vivamente d’investire in una casa di proprietà, sicché Andersen visse quasi tutta la vita tra camere in affitto e hotel, senza mai cucinarsi un pasto in vita sua. Preferiva la libertà del viaggiatore, anche se questa libertà assomigliava molto a un’eterna fuga. Spesso però il suo modo di vivere “sul-

editori.

⁵⁰ Nell’autobiografia, che è un monumento edulcorato a se stesso, definisce Edvard Collin con aggettivi molto lusinghieri: ardito, razionale, pratico, giudizioso, decisionista, indipendente e volitivo. Un capolavoro di diplomazia e, al tempo stesso, di rimozione del trauma. Ciò infatti gli servì per giustificare la propria sottomissione: dipingendo Edvard come un gigante di saggezza e fermezza, Andersen trasformava la propria dipendenza psicologica nell’esigenza di una “necessaria guida” per un artista troppo “sensibile”. Egli inoltre sapeva che usare termini come “indipendente” e “volitivo” serviva a rassicurare Edvard sulla sua mascolinità e sul suo *status* sociale, contrapponendoli alla “femminilità” e all’instabilità emotiva che Edvard rimproverava spesso allo scrittore. Se però guardiamo ai diari e alle lettere (dove Andersen era più sincero), abbondano aggettivi che avrebbero reso il ritratto di Edvard piuttosto diverso: era anaffettivo, freddo, inibito, e fin troppo pedante e censorio, in quanto ossessionato dall’esigenza di correggere lo stile letterario di Andersen.

le spalle degli altri” era un tratto distintivo che irritava molti (famose le cinque settimane presso la famiglia di Charles Dickens, che alla fine lo cacciò letteralmente di casa).

Nelle grandi tenute danesi Andersen non pagava l'alloggio. Era l'ospite d'onore, il “trofeo” intellettuale da mostrare agli amici. In cambio del vitto e dell'alloggio, lui intratteneva la famiglia e gli ospiti leggendo le sue fiabe o facendo ritagli di carta. Viveva come un aristocratico senza però possedere un castello o una tenuta.

In sostanza la dipendenza finanziaria dalla gestione di Edvard era dovuta a una mancanza di autonomia emotiva. Andersen preferiva essere un “ricco nomade” sotto tutela piuttosto che un “proprietario terriero” libero, poiché la libertà di possedere l'avrebbe obbligato a quel confronto con la realtà che lui cercava di evitare attraverso la fiaba e il viaggio. Il suo nomadismo era in fondo una strategia di risparmio psicologico: restare ospite dei Melchior (nella tenuta di Rolighed, dove morì) o dei Sehested gli permetteva d'essere costantemente accudito senza dover mai assumersi il ruolo di “capofamiglia”.⁵¹ Questo aspetto del “ricco che vive da parassita” (socialmente accettato) rompe un po' l'immagine del povero poeta che deve tutto alla provvidenza, mostrandoci un uomo che gestisce cinicamente la propria celebrità per farsi mantenere dall'*élite*.

Negli ultimi anni, per sdebitarsi coi Collin, Andersen pagò di tasca propria tutti i viaggi e le spese per i giovani figli di Edvard che lo accompagnavano in Europa. Era il suo modo di “pareggiare i conti” per l'aiuto ricevuto in gioventù.

Da notare che di tutto ciò non viene detto quasi nulla nell'autobiografia. Sembra anzi ch'egli viva solo del sussidio statale ufficiale e dei diritti d'autore delle sue opere. In realtà, in quanto “protetto” della Corona, egli attingeva a fondi che nell'autobiografia non può nominare per non apparire un “impiegato di corte”. Sia Federico VI che Cristiano VIII disponevano di fondi privati non soggetti al controllo parlamentare.

⁵¹ I Sehested rappresentano un altro tassello fondamentale di quella rete di ospitalità nobiliare che ha permesso ad Andersen di vivere “da signore” senza possedere nulla. Erano una delle casate nobiliari più antiche della Danimarca. Il legame principale di Andersen era con Niels Frederik Bernhard (1813-82) e sua moglie Charlotte, proprietari del castello di Broholm, situato sull'isola di Fionia, la stessa dove si trova Odense. Sehested, rinomato archeologo, trasformò Broholm in un centro culturale, collezionando migliaia di reperti preistorici. Andersen fu loro ospite negli anni '50 e '60. Non ne parla nell'autobiografia perché loro rappresentavano una nobiltà di provincia, più legata alla terra e alla ricerca scientifica che non al potere centrale. Preferisce invece dare più spazio a luoghi come Glorup (dei conti Moltke-Hvitfeldt) o Bregentved (dei conti Moltke), politicamente più vicini alla corte reale di Copenaghen.

Molti dei viaggi di Andersen furono finanziati con “donazioni regali” *una tantum* per “motivi di salute” o di “studio”. Inoltre egli non ebbe mai problemi finanziari nel pubblicare le sue opere.

Finanziandolo ufficialmente a livelli modesti, la Corona mirava naturalmente a evitare lo scandalo politico: la Danimarca stava passando dalla monarchia assoluta alla monarchia costituzionale (1849); un sussidio troppo elevato a un poeta “fantasioso” avrebbe scatenato l’ira dei liberali in Parlamento. Bisognava mantenere, almeno formalmente, l’immagine del “poeta bisognoso”, del “brutto anatroccolo” che deve lottare per sopravvivere. Se avesse ricevuto ufficialmente uno stipendio da ministro, la critica letteraria (Heiberg in testa) l’avrebbe subito accusato d’essere un parassita dello Stato.

In ogni caso le traduzioni all’estero delle sue opere costituivano una fonte di guadagno massiccia che lui nell’autobiografia minimizza. Si limita a sottolineare che “è dall’estero che mi sono venuti tutti gli apprezzamenti e gli onori...”. All’inizio della sua carriera come fiabista d’autore, Andersen vendeva il manoscritto per una somma forfettaria, ma, una volta capito il valore del suo “brand”, cercò di mantenerne il controllo, pretendendo pagamenti per ogni singola edizione. Inoltre voleva collaborare attivamente coi traduttori per assicurarsi che lo spirito dell’edizione originale danese non andasse perduto (anche se spesso, paradossalmente, autorizzava traduzioni che lo rendevano più “edulcorato” per compiacere il pubblico straniero).

Andersen fu uno dei primi autori a capire l’importanza dei diritti d’autore internazionali.⁵² In Germania le sue edizioni complete gli fruttano cifre considerevoli. Grazie a Richard Bentley (il suo editore inglese), riceveva pagamenti che spesso superavano il suo sussidio annuo danese. Andersen era inevitabilmente diventato un “imprenditore di se stesso”: non era lui a pagare per essere tradotto; erano gli editori a contenderselo, proprio perché il suo “marchio” garantiva vendite sicure. Se sommiamo tutte queste cose, più i doni ricevuti (anelli di diamanti dallo zar, tabacchiere d’oro, ospitalità gratuita in castelli per mesi...), bisogna arrivare a dire che Andersen era un uomo piuttosto benestante. La sua presenza fisica a una cena o in un salotto valeva più di un pagamento in

⁵² A proposito di questi diritti d’autore, nell’Ottocento non esistevano trattati internazionali solidi sul *copyright*. Andersen fu uno dei primi autori a usare la “fama” come forma di protezione: anche se non poteva impedire le edizioni piratate, usava la stampa internazionale per denunciare le versioni non autorizzate, presentandosi come una vittima illustre. Questo creava un legame di simpatia col pubblico, il che aumentava le vendite delle edizioni ufficiali. Fu il primo a capire che l’autore di fiabe non era un trascrittore di miti popolari, ma un “marchio globale”.

contanti. Nei diari annota con precisione quasi maniacale ogni rigsbankdaler speso per le mance o per il teatro, come se avesse il terrore di tornare povero. Invece alla sua morte si scoprì che aveva accumulato un ingente patrimonio personale.

Vita e concezioni politiche

Definirsi “Skandinaver”

È sbagliato pensare che Andersen fosse uno sprovveduto. Generalmente la sua ingenuità era soltanto una forma di autodifesa aristocratica. Infatti era del tutto consapevole di avere un ruolo strutturale all'interno dell'ideologia della “Golden Age” danese, un periodo che non si ripeterà più nel suo Paese. Quando scrive nell'autobiografia di non intendersi di politica, sta usando un *tropo* letterario. La sua maschera del “fanciullo” era solo una strategia di sopravvivenza, un modo per farsi apprezzare in tutta Europa.

Il suo manifesto geopolitico (in rima) è un inno del 1839: *Un sol popolo noi siamo, Scandinavi è il nostro nome!* (in riferimento a danesi, svedesi e norvegesi). Nell'autobiografia scrive: “In quella poesia non c'era alcuna idea politica: mi è estranea; lo scrittore non deve lavorare al servizio della politica, ma precedere tranquillo i movimenti, come un veggente”. Era vero? Il fatto d'insistere che i versi gli erano “scaturiti dal cuore”, dopo aver visto gli studenti svedesi e danesi abbracciarsi, sembrava essere più che altro una narrazione romantica utile a nascondere la diplomazia culturale.

Andersen scrisse quei versi dopo un viaggio in Svezia, durante il quale fu accolto con calore dagli studenti dell'Università di Lund, cuore pulsante del movimento studentesco svedese. Non cercava un successo popolare immediato, ma il riconoscimento da parte di una specifica classe dirigente, i cui figli frequentavano appunto quella Università. Infatti a livello istituzionale si chiese a Otto Lindblad di comporre la musica per quell'inno.

Sebbene Andersen non scriva esplicitamente: “mi è stato ordinato di comporre questo testo”, il suo diario privato rivela una consapevolezza acuta di quanto la sua figura di poeta nazionale potesse servire a cementare alleanze che la diplomazia ufficiale non poteva ancora dichiarare apertamente. Infatti nel diario vengono registrate minuziosamente la presenza di figure influenti e il peso politico delle accoglienze ricevute.

Andersen racconta che l'ispirazione gli venne improvvisamente, sentendo il legame tra quelle popolazioni scandinave. Tuttavia, pochi giorni prima di scrivere l'inno (28 giugno), aveva avuto incontri diretti con quell'*élite* svedese che premeva per un'unione doganale e politica, e in quel periodo il movimento studentesco mirava a realizzare un'unità

politica dei tre regni del Nord contro l'espansionismo della Prussia nel Baltico e l'influenza russa.

Il testo è politico anche guardandolo semplicemente sul piano filologico. Ha un tono biblico o, se si preferisce, ancestrale. L'autore non si sta riferendo soltanto all'alleanza contingente del 1839, ma sta evocando una verità eterna e immutabile. La sua è la lingua del potere e della religione usata per blindare un'identità etnica. Non sta dicendo che gli Scandinavi sono "un" popolo tra i tanti, ma che sono "un solo e unico" popolo. È la negazione della soggettività: "non abbiamo scelto di essere scandinavi, lo siamo per natura".

Per un prussiano di allora quel grido non era un'astrazione poetica, ma un richiamo politico dirompente: l'idea di un unico popolo, unito dal sangue e dalla lingua, era proprio il motore del nazionalismo tedesco che mirava all'unificazione nazionale (l'enfasi sull'unità del *Volk* era il fulcro del pensiero di Herder e dei romantici). Sentirlo cantare da un danese per rivendicare l'unione del Nord poteva essere percepito come un'appropriazione indebita di un concetto germanico, usato però in funzione anti-tedesca.

Era come se Andersen volesse dire: "Se siamo un solo popolo con svedesi e norvegesi, la Danimarca non è più una piccola nazione isolata o un piccolo regno satellite della Prussia, ma il cuore di un impero culturale, la testa di ponte di un potenziale impero scandinavo". Non quindi un'identità inventata sul momento, ma un dato di fatto riconosciuto dal destino o dalla storia.⁵³

All'epoca definirsi "Skandinaver" era un atto di schieramento radicale. L'inno veniva percepito come un segnale di riallineamento geopolitico. Andersen, con la sua fama internazionale, stava fornendo la base ideologica per una "resistenza del Nord", un'area che la Prussia spera-

⁵³ In Russia intellettuali come Belinskij e i circoli legati allo *slavofilismo* stavano elaborando concetti simili di unità etnico-culturale. Lo zarismo vedeva con estremo sospetto ogni forma di pan-nazionalismo che non fosse il pan-slavismo sotto il controllo imperiale. Per lo zar Nicola I l'idea di un'unione dei popoli del Nord non era un idillio romantico, ma un focolaio di liberalismo che avrebbe potuto contagiare la vicina Finlandia o influenzare i territori baltici. Ecco perché la ricezione russa, mediata dai rapporti diplomatici, tendeva a considerare il testo di Andersen come un'opera potenzialmente sovversiva. Viceversa la Francia riteneva lo *scandinavismo* un modo per limitare l'egemonia russa nel Baltico e quella prussiana nel Centro Europa. Tuttavia la diplomazia francese non voleva che la Danimarca diventasse troppo dipendente dalla Svezia (allora guidata da Jean-Baptiste Bernadotte, di origine francese, ex militare napoleonico). L'Inghilterra invece temeva che un blocco scandinavo unito avrebbe potuto controllare l'accesso al Baltico e danneggiare la stabilità dei commerci.

va invece di dividere e dominare. Lui stesso racconta nell'autobiografia che attorno a quel testo furono organizzati degli incontri tra i vari circoli culturali dei tre Paesi.

Prima del 1839 Andersen era considerato in Prussia quasi un autore tedesco adottato, l'erede dei fratelli Grimm. Ma quando l'inno iniziò a circolare e lo *scandinavismo* divenne un movimento politico attivo, la stampa tedesca cambiò tono. Alcuni critici iniziarono a dipingerlo non più come l'ingenuo favolista, ma come un agitatore. Il fatto che un autore così amato nelle corti di Weimar e Berlino inneggiasse all'unità del Nord proprio mentre la questione dello Schleswig-Holstein (territori contesi tra Danimarca e Confederazione germanica) s'infiammava, fu visto con preoccupazione. Si intuì che se danesi, svedesi e norvegesi si fossero percepiti come "un sol popolo", la questione dei suddetti Ducati sarebbe diventata una questione scandinava di livello internazionale e non solo un affare interno danese.

I circoli diplomatici berlinesi iniziarono a vedere con fastidio questo "romanticismo politico". Una cosa infatti era presentare lo *scandinavismo* come un legame "spirituale" e "di sangue" (concetti molto cari al romanticismo tedesco); un'altra era far passare un messaggio politico sotto spoglie culturali. In effetti, quanto più ci si avvicinava al 1848, tanto meno l'ambiguità sarebbe diventata sostenibile. Non a caso Andersen, per non perdere il mercato tedesco, che per le sue opere era quello prevalente, dovrà poi correre ai ripari nelle sue memorie edulcorate.

Comunque, a parte tutto ciò, pensiamo che sarebbe stato impossibile per Andersen scegliere una "parola d'ordine" dei rivoluzionari del tempo o diffondere un testo con un tale potenziale incendiario senza il tacito assenso di Jonas Collin, che non era solo il suo mentore, ma anche un alto funzionario statale con una visione lucidissima della politica estera danese. Nel 1839 la Danimarca iniziava a sentire la pressione del nazionalismo tedesco nei due suddetti Ducati. Favorire un sentimento di unità scandinava era un modo per creare un blocco culturale difensivo. Andersen, con la sua immagine di poeta "ingenuo", era il perfetto strumento di *soft power ante-litteram*: se il testo fosse stato troppo provocatorio, si sarebbe potuto dare la colpa all'entusiasmo poetico; se avesse avuto successo, avrebbe rafforzato i legami con Svezia e Norvegia.

Nell'autobiografia Andersen dichiara d'essere un ingenuo sognatore, ma probabilmente il potere politico lo stava usando per lanciare un segnale di sfida diplomatica alla Prussia e alla Russia. È difficile pensare ch'egli non fosse consapevole di tale strumentalizzazione politica o che la subisse involontariamente. Nelle lettere a Henriette Wulff descrive lo *scandinavismo* come una "santa fiamma". Sappiamo anche che proprio nel 1838 lui aveva ricevuto un vitalizio statale, che non andava conside-

rato come un semplice premio alla carriera, ma proprio come una forma di contratto implicito: il poeta diventava un "bene nazionale", una voce ufficiale del Regno di Danimarca.⁵⁴

Il sistema della rendite di Stato e dei sussidi culturali nell'Età d'Oro danese rispondeva a logiche complesse, legate al prestigio nazionale, al mecenatismo d'*élite* e al favore della Corona o del Parlamento. La struttura del sistema tendeva a favorire chi proveniva dalle classi medio-alte o possedeva solide connessioni istituzionali. Cioè la condizione economica del poeta o dello scrittore non era affatto il criterio primario per ricevere il *digtergæge*. La rendita era piuttosto un riconoscimento istituzionale del valore artistico e del contributo culturale resi alla nazione (la ricevettero, per es., Adam Oehlenschläger, il più grande poeta del Romanticismo danese, Johan Ludvig Heiberg, direttore del Teatro Reale e lo scultore Bertel Thorvaldsen). Per ottenerla non bastava scrivere opere di valore, ma occorreva l'intercessione di patroni influenti. Un artista completamente privo di reti sociali o considerato "sconveniente" dal punto di vista politico o morale difficilmente avrebbe ottenuto l'attenzione della Corona. Nel caso di Andersen l'influenza di figure come Jonas Collin (direttore del Teatro Reale e alto funzionario statale), che garantiva per la sua formazione e la sua condotta intellettuale, fu assolutamente decisiva.

Chi beneficiava della rendita statale (o aspirava a ottenerla) sapeva che la propria sussistenza dipendeva dalla benevolenza della Corona e delle *élite* conservatrici, per cui costringeva se stesso all'autocensura: gli attacchi diretti all'assolutismo o alle gerarchie ecclesiastiche avrebbero irrimediabilmente compromesso il sostegno economico (Kierkegaard, per es., non chiese mai alcun sussidio). Ecco perché Andersen fu per tutta la vita attento a non alienarsi la simpatia dei suoi protettori, della famiglia dei Collin e della casa reale. Sebbene nelle sue opere scorra una vena sottile e corrosiva di critica sociale, l'involucro delle sue fiabe e dei suoi testi dovette sempre mantenere una patina di decoro e di accettabilità che non incrinasse la sua posizione istituzionale.

Nel 1839 il vecchio re Federico VI era morente. Il successore, Cristiano VIII (che salirà al trono a dicembre), era il re in cui gli scandinavi riponevano tutte le speranze: era stato lui a dare la Costituzione alla Norvegia nel 1814. L'inno di Andersen serviva a preparare il terreno culturale per un'unione politica che il nuovo re avrebbe dovuto guidare.

⁵⁴ Andersen ricevette ufficialmente "400 rigsbankspecie" (comunemente chiamati *specie* o *speciedaler*) all'anno. L'indicazione di "200 specie" che si trova in alcune traduzioni italiane dell'autobiografia è un evidente errore materiale, probabilmente derivato da una confusione sulla valuta o da una svista tipografica.

In questo senso Andersen non scriveva per il popolo danese, ma per "segnalare" alle potenze estere (Svezia *in primis*) che la Danimarca era pronta a cambiare rotta geopolitica, trasformando i suoi intenti colonialistici in proposte collaborative su base paritaria.

La monarchia danese aveva bisogno di capire quanto sostegno potesse ottenere dai "fratelli" svedesi in caso di conflitto con la Confederazione germanica. L'inno di Andersen funzionò come una sorta di sondaggio d'opinione: la reazione entusiastica degli studenti a Lund dimostrò che il terreno per un'alleanza politica era fertile, anche se ancora non era possibile stabilire dei trattati internazionali, in quanto la Danimarca era vincolata da trattati bilaterali con la Russia e la Prussia.

Probabilmente la "menzogna" dell'autobiografia non era solo una vanità personale, ma una necessità diplomatica: ammettere il carattere politico dell'inno avrebbe compromesso la sua neutralità di fronte al pubblico tedesco, che continuava a essere la sua principale fonte di reddito e di fama internazionale. Tuttavia nelle lettere inviate a Jonas Collin e a suo figlio Edvard chiede come sia stata recepita in Danimarca la sua missione. Non cerca solo un parere letterario sull'inno, ma la conferma che il colpo politico sia andato a segno. E chiede ossessivamente come le sue gesta in Svezia siano state riportate dai giornali danesi. Perché? Perché sapeva che quei versi erano la sua "credenziale" per essere ricevuto ufficialmente a corte al suo ritorno.

È documentato che Jonas Collin usasse Andersen come una sorta di "antenna" culturale. Mandarlo in Svezia nel 1839, proprio quando le tensioni con la Prussia sui Ducati dello Schleswig-Holstein iniziavano a farsi serie, era una mossa calcolata. Andersen godeva di una "neutralità" che i diplomatici ufficiali non avevano: poteva cantare l'unione dei popoli senza che ciò scatenasse una dichiarazione di guerra immediata, testando però le reazioni delle corti.

Infatti il testo non era finito in una raccolta di poesie bucoliche, ma fu inviato immediatamente a Copenaghen per essere pubblicato su "Fædrelandet" ("La Patria"), il giornale-chiave del liberalismo e dello scandinavismo politico danese. Un grafomane come lui, abituato a scrivere sotto pressione per il teatro (stava lavorando a *Il mulatto* proprio in quegli anni), poteva produrre versi patriottici di alta qualità in poche ore. La rapidità non esclude il calcolo, anzi, indica una mente già pronta, che aspettava solo l'occasione giusta per far uscire un messaggio concordato.

Ma c'è di più. Elevando il proprio registro linguistico a quello di un "testo sacro" della nazione, Andersen rendeva se stesso intoccabile. Un critico che avesse osato correggere la grammatica di quell'inno avrebbe commesso un atto di lesa maestà. Andersen aveva scritto un testo così "alto" e così politicamente necessario che nessuno avrebbe più

potuto trattarlo come il calzolaio semianalfabeta di Odense. Da quel momento ogni sua "licenza poetica" o errore grammaticale sarebbe diventato, agli occhi del pubblico, una "scelta di stile" del "Poeta nazionale". Paradossalmente la sudditanza politica ai Collin era diventata la sua definitiva liberazione dalla critica letteraria. Accettando d'essere lo strumento linguistico dello Stato, Andersen aveva comprato la propria immortalità e la propria libertà di narratore.

In tal senso è abbastanza affascinante notare il contrasto tra la sua insofferenza per i controlli grammaticali e la sua accettazione del ruolo di portavoce politico. Per quale motivo si umiliava a essere strumentalizzato politicamente da quelle stesse persone che lo torturavano sul piano accademico? Molto probabilmente per lui essere lo strumento privilegiato di un'operazione di alto livello, significava aver finalmente "fatto colpo". Essere utile alla Corona e ai Collin lo faceva sentire parte di quel mondo elitario da cui si sentiva costantemente escluso per le sue origini. Inoltre vi era un debito di riconoscenza: Jonas Collin era stato il suo salvatore. Se i Collin ritenevano che un viaggio in Svezia e la promozione dell'unità scandinava sarebbero state utili alla causa danese (in funzione anti-prussiana), Andersen non poteva che eseguire. La sua "spontaneità" poetica era spesso il risultato di un desiderio profondo di compiacere il suo mentore. Infine non va trascurato il fatto che, nonostante il vitalizio ottenuto dallo Stato, Andersen viveva nel terrore costante di ricadere nella povertà. Appoggiare la linea politica della corte gli garantiva la protezione necessaria per continuare a viaggiare e pubblicare.

Sebbene Jonas e soprattutto Edvard Collin abbiano continuato a esercitare il loro ruolo di revisori, la natura del loro controllo era cambiata. Prima del 1839 Andersen era il protetto da istruire; dopo l'inno diventò un *asset* dello Stato che i Collin stessi dovevano gestire con cura per conto della Corona. Accettando questo ruolo, Andersen ottenne una libertà di manovra che nessun altro scrittore dell'epoca possedeva. Di colpo aveva smesso d'essere il bersaglio preferito dell'*élite* intellettuale di Copenaghen.

Heiberg, il "papa" della critica danese, lo umiliava costantemente per la sua mancanza di rigore formale. Tuttavia, dopo il successo dell'inno, la dinamica cambiò. Quando Heiberg tentò di ridicolizzare le ambizioni scandinaviste di Andersen nella sua opera *Un'anima dopo la morte* (1841), la critica non ebbe l'effetto sperato, e non perché la commedia filosofica e satirica da leggere non fosse apprezzata in sé (al contrario, fu un successo letterario), ma perché colpiva un bersaglio che il pubblico borghese aveva già iniziato a proteggere. Andersen era ormai diventato una "celebrità europea": attaccarlo non era solo socialmente rischioso, era quasi un atto di autolesionismo per la reputazione cosmopo-

litica della Danimarca. Significava colpire l'uomo che aveva dato voce all'identità del Nord.⁵⁵

Andersen e la Germania

Quando Andersen si rese conto che, nonostante l'atteggiamento snobistico dei fratelli Grimm, aveva acquisito un successo immenso in Germania (era anche intimo amico del Granduca di Sassonia-Weimar), sapeva benissimo che se si fosse schierato politicamente durante la guerra danese-prussiana per i Ducati (Schleswig e Holstein), avrebbe perduto la metà del suo pubblico e tradito i suoi mecenati tedeschi. Viceversa, presentarsi come un essere etereo e apolitico gli permetteva di frequentare sia la corte di Copenaghen che quelle nemiche di Berlino o di Weimar senza essere accusato di spionaggio.⁵⁶ Non era "cieco" ai fatti; era un uomo che aveva capito che, per un artista povero, la verità politica è un lusso che solo i ricchi possono permettersi.

Sono però i suoi diari privati che tradiscono una realtà diversa: egli era ossessionato dalle notizie sulla guerra, leggeva compulsivamente i giornali e soffriva fisicamente per le sconfitte danesi. D'altronde per la Danimarca dell'epoca i Ducati non erano "territori occupati", ma parte integrante del "corpo mistico" della nazione. Andersen non vide mai la rivolta dei Ducati come un atto di liberazione dal colonialismo danese e si dispiacque che Francia e Inghilterra fossero rimaste neutrali. Per lui la Danimarca era vittima della "prepotenza prussiana", cioè di quella forza "bruta" che – secondo lui – non sopportava la civiltà, la cultura e la mitezza del suo Paese. E così finiva per avallare ciecamente la linea nazionalistica della Corona. D'altra parte, dipendendo completamente dai "po-

⁵⁵ Il testo di Heiberg è una commedia apocalittica in cui l'anima di un borghese di Copenaghen, dopo la morte, scopre che l'inferno non è altro che una replica monotona e priva di spirito della Copenaghen stessa. In pratica l'autore ridicolizzava l'idea che l'unione di Danimarca, Svezia e Norvegia potesse generare una nuova "età dell'oro" culturale. Andersen quindi veniva percepito come un provinciale che cercava di darsi arie da intellettuale europeo senza averne la caratura filosofica. In effetti, se guardiamo ai risultati politici concreti, lo scandinavismo di quell'epoca fu un fallimento quasi totale. Tuttavia per alcune istituzioni odierne il seme fu gettato proprio da quel clima culturale. Si pensi per es. al Consiglio nordico, un organismo interparlamentare consultivo nato nel 1952 a Copenaghen, inizialmente da Danimarca, Norvegia, Svezia e Islanda, cui si è aggiunta la Finlandia nel 1955 e successivamente altre regioni e isole.

⁵⁶ Le guerre furono due: la prima tra il 1848 e il 1851, in cui si confermò il controllo danese temporaneo sui Ducati; la seconda del 1864 vide la sconfitta definitiva danese contro Prussia e Austria alleate.

teri forti”, sostenere la “liberazione” dei Ducati sarebbe stato per lui un suicidio professionale.

Tuttavia questa sua apparente ambiguità durò poco. Jacob Grimm (il raccoglitore di fiabe) e altri intellettuali tedeschi consideravano Andersen un “ingrato”. Sostenevano che la Germania l’aveva scoperto e amato quando in Danimarca era ancora deriso. Vedere il “figlio adottivo” della cultura tedesca sostenere la Corona danese durante il blocco navale di fronte ai porti tedeschi, fu bollato come un tradimento. Agli occhi dei Grimm, Andersen era un “intellettuale organico” di una nazione che opprimeva i tedeschi dello Schleswig. Il suo “patriottismo sentimentale” era un inganno.⁵⁷

Era stato lo stesso Jacob Grimm, in quanto nazionalista tedesco e membro del Parlamento di Francoforte nel 1848, a presentare una mozione ufficiale, chiedendo la guerra contro la Danimarca per “liberare” lo Schleswig. Secondo lui l’identità di un popolo era definita dalla *lingua*: poiché nei Ducati si parlava tedesco, essi appartenevano alla Germania. Mentre Andersen usava la fiaba come uno scudo, Grimm usava la filologia per scatenare una guerra.

La corrispondenza di Andersen col Granduca ereditario Carl Alexander di Sassonia-Weimar-Eisenach, fervente sostenitore dell’unità tedesca, è molto eloquente in proposito. Durante la prima guerra dei Ducati (1848-51), il Granduca era un ufficiale dell’esercito. Andersen gli scrisse una lettera, divenuta poi celebre, il 4 maggio 1849 (che nell’autobiografia viene edulcorata) in cui tentava una mossa diplomatica disperata: “Allontaniamo la politica! Lasciatemi conservare la cara speranza che ci rivedremo presto... Non lasciamo che la nostra amicizia sia disturbata per causa di questo! No, in verità, questa è una fiaba cattiva, che non avete scritto voi e che io trovo misera e spiacevole”. Queste frasi erano una propaganda a favore del silenzio. Andersen definisce la guerra (e quindi le ragioni tedesche) come una “fiaba cattiva”, togliendo loro dignità politica. Chiedendo di “allontanare la politica”, supplicava il Granduca d’ignorare che i soldati danesi stavano uccidendo quelli tedeschi e viceversa, e questo solo per mantenere il suo *status* di “amico dei principi”. Poteva essere accettato?

Utilizzava la figura del poeta come un essere *super partes*, che soffriva per i conflitti dei “grandi”, cercando di smarcarsi dalle responsabilità politiche concrete. Giustificava il suo patriottismo non come un’adesione a un’ideale liberale o democratico, ma come fedeltà assoluta alla Corona. Chiedeva al Granduca di non giudicarlo per le sue opinioni,

⁵⁷ Per quanto riguarda il rapporto extra-politico con fratelli Grimm si rimanda al capitolo specifico.

ma per i suoi sentimenti. Tuttavia il Granduca gli fece capire che non riusciva a comprendere come il “poeta dell’umanità” potesse parteggiare per una causa nazionale così ristretta.

Paradossalmente la sua ambivalenza veniva usata contro di lui anche dagli stessi nazionalisti danesi più accesi, che lo accusavano d’essere “filo-tedesco”. Il suo fanatismo nazionalistico nel capitolo XIV dell’autobiografia è quindi, in parte, una sovra-compensazione per lavare via l’ombra del sospetto.

Una famosa lettera politica

Mentre Andersen si trovava in Inghilterra, nel 1848, William Jerdan, direttore della rivista “Literary Gazette” (uno dei periodici letterari più importanti d’epoca vittoriana, pubblicato settimanalmente a Londra), gli chiese di scrivere un articolo a favore della causa danese nella guerra contro la Prussia. Andersen lo conosceva bene, poiché Jerdan era stato uno dei suoi primi sostenitori in Inghilterra e l’aveva ospitato durante il suo viaggio del 1847. In quel momento la Danimarca era isolata diplomaticamente e cercava disperatamente il sostegno degli inglesi. Il funzionario in loco del governo danese gli diede il *nulla osta*. Facendo leva sulla sua fama internazionale, Andersen sapeva bene che la sua parola avrebbe avuto più peso di quella di un diplomatico professionista, ma sapeva anche che, se si fosse esposto in quella maniera politica, si sarebbe alienato le simpatie letterarie dei tedeschi, fonte principale dei suoi redditi e dei suoi riconoscimenti ufficiali.

Come documentano diari privati e lettere aveva mille perplessità, ma la retorica della lettera appare evidente. Mise subito le mani avanti dicendo che “la politica non è mai stata una cosa per me, il poeta ha un’altra missione, ma ora che i moti attraversano le nazioni... bisogna parlarne.... [La Danimarca] è in guerra. Ma è una guerra combattuta da tutto il popolo danese entusiasta...”. Dipinse la Danimarca come una piccola nazione aggredita dalla “furia prussiana”. Come se volesse dire: se persino un poeta apolitico come lui sostiene le armi, allora la causa deve essere per forza “sacra”. Non a caso usa un’espressione molto forte: dice che se i prussiani dovessero vincere, sarebbe come se “la luce venisse soffocata dall’oscurità”. È interessante notare come egli applichi la struttura narrativa delle sue fiabe (luce contro ombra) alla geopolitica europea del 1848.

Parla di “nobili e contadini” uniti e si pone contro “i faziosi dello Schleswig-Holstein”, contro “il principe di Noer, che si era impadronito

di Rendsborg”.⁵⁸ Giudica il principe come un figlio ribelle che tradiva il padre (il re danese), un peccato che lui non poteva nemmeno concepire di commettere verso Jonas Collin, il suo principale protettore. Nello specchio deformante della sua psiche, la fedeltà alla nazione e la devozione alla famiglia Collin finivano per coincidere, reggendosi sul medesimo, indissolubile dovere di gratitudine. Insomma rifiuta categoricamente di accettare l’idea che quei “faziosi” lottino giustamente contro il colonialismo danese. Per lui lo Schleswig era indissolubilmente legato alla Corona danese da secoli.

Andersen era figlio di un uomo ch’era stato un fante (la “giubba rossa”) in un’epoca in cui il soldato semplice era spesso considerato un paria sociale, un “povero diavolo”. Vedere che nel 1848 anche i nobili e i borghesi indossavano quella stessa divisa conferiva ad Andersen un immenso senso di riscatto. Significava che il passato di suo padre – e dunque le sue stesse radici – non era più motivo di vergogna, ma di onore nazionale. In questo senso la guerra – secondo lui – agiva da “livellatore”: elevava il povero al rango dell’aristocratico nella comune dedizione alla patria. Ecco perché l’unione di “nobili e contadini” andava, secondo lui, esaltata, poiché avveniva sotto l’autorità del re. Era un’unione gerarchica: tutti i sudditi, indipendentemente dalla classe, erano uniti nell’obbedienza e nel sacrificio per la Corona. Questo tipo di “livellamento” rafforzava ovviamente il sistema monarchico come perno della nazione.

Semmai era il livellamento proposto dal movimento liberale attraverso la Costituzione e la democrazia che terrorizzava Andersen. D’altra parte lui aveva passato l’intera vita a cercare di farsi accogliere

⁵⁸ Il principe di Noer era Federico di Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1800-65), che condivise col fratello maggiore, il duca Cristiano Augusto II, le pretese dinastiche sui ducati di Schleswig (con popolazione mista) e Holstein (prevalentemente tedesco) contro la Corona danese. Fu il principe di Noer che diede inizio materialmente alle ostilità. Il 24 marzo 1848 si presentò alla fortezza di Rendsborg e convinse la guarnigione a passare dalla parte dei ribelli dello Schleswig-Holstein. Gli obiettivi degli insorti erano tre: staccare i ducati dalla monarchia danese per formare uno Stato separato; mantenerli uniti come un’unica entità; inserire il nuovo Stato nella Confederazione germanica. La prima guerra inizia così (1848-51). Il duca rinunciò formalmente alle sue pretese nel 1852 (Protocollo di Londra), ma suo figlio Federico VIII le rinnovò nel 1863, dopo aver visto che il re danese Cristiano IX aveva violato il Protocollo di Londra, integrando completamente alla Danimarca il ducato di Schleswig, invece di tenerlo unito allo Holstein. La guerra del 1864 portò alla definitiva annessione dei ducati alla Prussia. La Danimarca fu il primo Stato europeo a essere travolto dalla nuova politica di potenza tedesca.

dalle élite aristocratiche e borghesi; inevitabilmente temeva che, se il potere fosse passato nelle mani della massa o di un'assemblea elettiva, quella struttura sociale privilegiata, che l'aveva "adottato", sarebbe crollata. In sostanza lodava l'unità del popolo in armi proprio perché essa rappresentava un'alternativa conservatrice e patriottica alla rivoluzione democratica imminente, ch'egli considerava caotica e pericolosa per la propria sicurezza personale e sociale.

Infatti nelle sue lettere e negli incontri privati non parlava della guerra come di un evento "politico", ma come di un'aggressione personale alla sua "anima poetica". Si presentava come un uomo distrutto dal fatto che i suoi "fratelli" (tedeschi e danesi) si stessero uccidendo; trasformava un conflitto territoriale in una crisi di nervi privata.

Poi, nella lettera politica, parlò anche delle vittorie danesi, mostrando un patriottismo nazionalistico fanatico. "L'esercito avanza rapido e vittorioso, l'isola di Als è stata conquistata, come le città di Flensburg e di Slesvig; siamo al confine dello Holstein e abbiamo fatto più di mille prigionieri...". E conclude col clericalismo più bieco e reazionario: "Dio è dalla parte della Danimarca, che reclama solo il suo diritto...; la verità è la forza vittoriosa tra i popoli e le nazioni". Questo non era un semplice reportage di guerra, ma la celebrazione retorica di una "punizione paterna" andata a buon fine contro i figli ribelli.

Nell'autobiografia, scritta anni dopo, Andersen presenta la suddetta lettera in maniera molto sfumata rispetto alla versione del 22 aprile 1848. È molto più cauto nei confronti dei tedeschi. Trasforma un conflitto territoriale complesso in una fiaba morale dove la piccola Danimarca è l'eroe perseguitato. Sostiene che la guerra stava distruggendo i "ponti spirituali" che lui stesso aveva costruito tra le nazioni. Si lamenta del fatto che i suoi libri venivano bruciati o messi al bando in Germania: un dettaglio che mostra quanto la sua preoccupazione fosse legata anche alla sua carriera e immagine pubblica, e non solo al destino dei soldati al fronte. In sostanza si presenta come un'anima pura e ingenua e la sua condanna della Prussia appare come una verità morale inevitabile piuttosto che come una posizione politica di parte.

Dopo la seconda guerra danese-prussiana del 1864 molti amici tedeschi si sentirono definitivamente traditi dal suo acceso nazionalismo.⁵⁹ La stessa critica tedesca moderna ha evidenziato che, nonostante

⁵⁹ Da notare che nell'ultima versione americana della sua autobiografia divenne molto più guardingo riguardo al tema del nazionalismo. Invece di usare il pubblico americano per confessare la sua tensione interiore tra le amicizie verso i principi tedeschi e la necessità di apparire un patriota impeccabile agli occhi dei danesi, utilizza le nuove pagine per auto-assolversi, presentandosi come un "uomo di pace" universale, un'anima candida che soffre per i conflitti ma che resta

la loro apparente ingenuità, alcune sue fiabe erano cariche di xenofobia simbolica o di esaltazione dello spirito nazionale. Se per lui il “diverso” (lo straniero) è cattivo o grottesco, ciò serve a legittimare il dominio danese sui territori di lingua tedesca. Il colonialismo danese viene fatto passare per “missione protettiva”, civilizzatrice. E, in fondo, il controllo dei due Ducati, fino alla guerra del 1864, avvenne sulla base di questo assunto, condiviso dalle grandi potenze europee anti-prussiane.

Lacerazioni interiori

Molte delle pagine autobiografiche sul 1848 sono scritte per “scusarsi” coi tedeschi, senza però rinnegare la Danimarca. Cercava di riabilitare se stesso, dipingendosi come una vittima del destino che ama entrambi i contendenti.⁶⁰ Nei diari privati però si lamentava che la Danimarca fosse stata lasciata piuttosto sola. Se tra svedesi e danesi restò l'amicizia e la collaborazione, non si era però realizzata un'alleanza militare vera e propria. Gli stessi inglesi si limitarono a inviare diplomatici, non navi da guerra, e questa indifferenza fu percepita in maniera traumatica da molti danesi. D'altronde la *realpolitik* inglese non aveva alcun interesse a farsi trascinare in una guerra continentale per due Ducati. La priorità di Londra era che nessuna nazione (né Prussia né Danimarca né Russia) controllasse in modo esclusivo gli stretti danesi che portano al Baltico. Finché lo *status quo* garantiva il libero commercio, agli inglesi andava bene così. Peraltro la Germania era un partner commerciale troppo importante per essere alienato del tutto. Lord Palmerston preferì agire come mediatore piuttosto che come alleato dei danesi: voleva una soluzione diplomatica che non umiliasse né i danesi né i tedeschi.

La disillusione fu ancora più forte nei confronti degli svedesi. Esisteva già un movimento intellettuale (molto caro ad Andersen) che sognava l'unione dei popoli del Nord. Re Oscar I era un fervente sostenitore dell'idea di “fratellanza scandinava” e aveva promesso aiuti alla Danimarca. Tuttavia governo e parlamento svedesi erano molto più cauti. Te-

fedele alla Corona. È un'operazione di chirurgia estetica sulla propria reputazione.

⁶⁰ Infatti questa sua attitudine a non voler mai rompere definitivamente i ponti e a sostenere che l'arte non ha confini, è ciò che gli permise di tornare in Germania nel 1850 e riprendere il suo posto nei salotti di Weimar, come se il 1848 fosse stato solo un brutto sogno. Tuttavia i Collin gli dissero che un vero patriota avrebbe dovuto attendere che le ferite della nazione fossero guarite prima di correre a Weimar a farsi omaggiare, ricordandogli che la sua posizione a Copenaghen dipendeva dalla stima della borghesia e non dai sorrisi dei duchi tedeschi o svedesi.

mevano che un intervento diretto avrebbe scatenato una rappresaglia prussiana o russa sulle coste svedesi. Ecco perché la Svezia si limitò a inviare circa 4.000 soldati in Fionia come forza di riserva per impedire ai prussiani d'invadere le isole. Non entrarono mai nello Schleswig per combattere. Per Andersen, vedere quei soldati svedesi (e in parte anche norvegesi) così vicini ma così "immobili" era una tortura.

Spesso inoltre si dimentica che l'attore che salvò davvero la Danimarca non fu un alleato "liberale", ma lo zar Nicola I. La Russia non tollerava l'idea di una Germania unita e potente che si affacciasse sul Baltico. Lo zar minacciò la Prussia di un intervento armato se non si fosse ritirata dallo Jutland. Andersen, che temeva le rivoluzioni, si trovò salvato dal sovrano più reazionario d'Europa. La diplomazia russa fu molto più efficace della "simpatia" svedese o inglese. Andersen cercava di nobilitare la guerra trasformandola in una questione di "verità" e "diritto divino", quando invece la Danimarca era solo una pedina in un gioco molto più grande.

Incredibilmente, in mezzo a parole così dense sul piano politico, se ne esce, nell'autobiografia, con un particolare un po' imbarazzante: in Svezia lo attirava particolarmente "il giovane, amabile principe Gustavo: i suoi grandi occhi azzurri possedevano un'intensità che esercitava grande potere...".⁶¹ Proprio mentre il mondo brucia, lui si rifugia nell'ammirazione della bellezza aristocratica. L'attrazione per i principi era per Andersen una forma di "rifugio feudale" contro l'incertezza del capitalismo industriale emergente nel suo Paese, la cui borghesia pretendeva una Costituzione con cui ridimensionare l'assolutismo della corona.

Andersen e il 1848

Nell'autobiografia, pur avendo riportato una citazione a suo favore ("Andersen ha un legame col Romanticismo tedesco, ma rifiuta la costruzione filosofica [quella dell'idealismo] e l'inclinazione politica [quella liberale], e non accetta neppure l'ironia fine a se stessa [quella tipica di certo Romanticismo critico]"), dedica molte pagine alle rivoluzioni del 1848. Lo fa al capitolo XIV, esordendo con un riferimento alla morte del re danese Cristiano VIII, avvenuta nel gennaio di quell'anno, subito sostituito da Federico VII, che promulgherà la Costituzione, spe-

⁶¹ Il principe Gustavo di Svezia e Norvegia, duca di Uppland (1827-52), secondogenito di re Oscar I, era conosciuto in Scandinavia come il "Principe Cantante". Infatti era un eccellente musicista e compositore (scrisse lo *Studentsången*, ancora oggi cantato dagli studenti svedesi). Rappresentava il connubio perfetto tra sangue reale e sensibilità artistica. La sua morte prematura (per tifo) distrusse Andersen, che lo pianse come si piange un ideale perduto di bellezza artistica.

rando di calmare gli animi.

Così scrive, tutto preoccupato: “L’Europa era attraversata da grandi moti, a Parigi scoppiò la rivoluzione, Luigi Filippo lasciò la Francia con la famiglia; la rivolta si diffuse come una grande marea nelle città tedesche; da noi ancora ne leggevamo soltanto. Solo qui era una dimora della pace! Qui si poteva ancora respirare liberamente, pensare a coltivare l’arte, il teatro e tutte le cose belle. [Confonde l’assenza di libertà e democrazia con la conservazione della pace!] Ma la pace durò poco, le grandi onde stavano per raggiungerci. La rivolta scoppiò nello Holstein. Le voci colpirono come un lampo e tutto era in agitazione”. “Grandi schiere di persone intonavano canti patriottici; non ci furono eccessi, ma... era come se fosse affiorata una generazione completamente diversa... venni incluso nel Comitato d’ordine per collaborare a mantenere la calma...”. Sembra più realista del re.

Il Comitato di Sicurezza fu istituito dalle autorità municipali della capitale (il Magistrato e i rappresentanti dei cittadini) il 21 marzo 1848. In quella data una grande manifestazione popolare si era diretta verso il palazzo reale di Christiansborg per chiedere riforme liberali e una Costituzione. Andersen era molto preoccupato. Le autorità cittadine, temendo che la tensione politica potesse sfociare in una rivoluzione violenta o in saccheggi, come stava accadendo in altre capitali europee (Parigi e Berlino *in primis*), decisero di organizzare un corpo di cittadini volontari per vigilare sulla città. Lo scopo del Comitato era puramente conservativo e di ordine pubblico: i membri avevano il compito di pattugliare le strade, specialmente durante la notte, per evitare atti di sciaccallaggio o scontri tra fazioni. La presenza di cittadini rispettabili e noti (come artisti, professori e borghesi) per le strade serviva a rassicurare la popolazione e a dimostrare che l’ordine sociale non era crollato, nonostante il cambio di governo e la fine dell’assolutismo. Chi faceva parte del Comitato indossava spesso una fascia bianca al braccio come segno distintivo di neutralità e impegno per la sicurezza collettiva. Andersen visse questa esperienza con notevole disagio. Pur accettando l’incarico per senso del dovere verso la monarchia e la stabilità sociale, i suoi diari rivelano che la vista della città “in agitazione” e l’incertezza del futuro politico gli causavano crisi d’ansia e un profondo senso di smarrimento. Per lui il Comitato non era un organo rivoluzionario, ma un baluardo per proteggere la “pace” e la “bellezza” che considerava minacciate dai cambiamenti democratici.

Quando Andersen scrive che la Danimarca era una “dimora della pace”, non sta solo descrivendo una condizione politica, ma il suo ideale estetico di vita (il cosiddetto *Biedermeier* danese). Nei suoi diari del marzo 1848 l’agitazione di Copenaghen, guidata da Orla Lehmann, leader

dei nazional-liberali, non è vissuta come un'epifania democratica, ma come un incubo. Teme che la folla possa scatenarsi come i giacobini. Il suo ingresso nel "Comitato d'ordine" non nasce da ardore civico, ma dal desiderio che nulla cambi troppo drasticamente. Lui sapeva benissimo che la sua intera carriera era stata costruita sul favore dei monarchi; la fine dell'assolutismo gli sembrava la fine di un mondo protetto. Per questo, pubblicamente, cercò di non inimicarsi mai troppo la stampa liberale.

Durante la guerra il Teatro Reale divenne il tempio del patriottismo. Andersen si sentiva sotto esame: l'*élite* dominante l'aveva sempre considerato un provinciale troppo emotivo. Heiberg vedeva nella pretesa apoliticità di Andersen una forma di debolezza di carattere. E in ogni caso non credeva alla favola del "poeta fanciullo" che non capisce il mondo; la trovava una posa. E così, per dimostrare d'essere un vero patriota danese (e un autore degno del Teatro Reale), Andersen dovette accentuare il proprio nazionalismo, naturalmente in senso conservatore.

*

Le fiabe che meglio riflettono la sua angoscia politica di quegli anni sono quattro: *La goccia d'acqua*, *Il lino*, *Storia di una madre e L'ombra*. Sono un tentativo di compiacere quel circolo politico e intellettuale che lo guardava sempre dall'alto in basso.

1) *La goccia d'acqua* (1848) è la fiaba più direttamente "politica", scritta proprio all'inizio dell'anno rivoluzionario. Attraverso un microscopio, un mago di nome Krible-Krable osserva una goccia d'acqua stagnante e vi scopre migliaia di creature mostruose che si combattono ferocemente per la supremazia. Queste creature rappresentano la folla di Copenaghen che Andersen vedeva dalle finestre. Il loro lottare frenetico riflette il suo terrore per la rivoluzione: non vede ideali, ma solo un caos ferino. La società è un luogo dove tutti vogliono stare sopra gli altri. Questa fiaba riflette il suo disprezzo per le pretese di uguaglianza che provenivano dal basso; per lui, senza un'autorità superiore, l'umanità è solo un ammasso di creature che si sbranano.

2) *Il lino* (1848). In questa fiaba il lino subisce una serie di torture: viene strappato, macerato, filato e infine trasformato in carta. Invece di lamentarsi, il lino accetta il dolore come un passaggio necessario per diventare qualcosa di "più alto". Questa fiaba è lo specchio del suo pensiero sulla Danimarca in guerra. Il dolore della nazione è visto come una purificazione divina. È la giustificazione metafisica del sacrificio dei soldati che tanto lo turbava nei diari. Invece di affrontare la realtà brutale del conflitto, Andersen la trasforma in una parabola di resilienza spirituale, dove la distruzione è solo l'inizio di una nuova forma di esistenza.

3) *Storia di una madre* (1848). È una delle storie più cupe e radicali di Andersen. La madre deve accettare la volontà di Dio e della Morte senza poter intervenire. È l'antitesi dell'attivismo politico. In un anno in cui il popolo chiedeva di decidere del proprio destino, Andersen scrive una fiaba sull'impotenza umana di fronte al volere superiore. È una difesa dell'ordine costituito: opporsi al destino (o al re) è inutile e può portare a sofferenze ancora maggiori.

4) *L'ombra* e la sua eco nel '48. Sebbene pubblicata nel 1847, l'ombra divenne la metafora perfetta per le ansie di Andersen durante la transizione costituzionale. L'ombra che prende il posto del sapiente è l'incubo di Andersen per il 1848. È la forza oscura, materiale e pragmatica che soppianta l'ideale e l'arte. Rappresenta la classe emergente, i nazional-liberali o la "piazza" che usurpa il ruolo dei sapienti e dei nobili.

Tutta la critica internazionale è concorde nel vedere in queste fiabe una trasformazione dell'ottimismo romantico in un *realismo disilluso*, in cui la paura si trasfigura in *destino*. Studiosi cinesi vi leggono la tensione tra l'individuo che vuole cambiare la società e la struttura confuciana della fedeltà all'ordine. Andersen cercava una "figura paterna ideale" tra il re di Danimarca, il principe Gustavo e il granduca di Weimar, i "padri" che Andersen non aveva mai avuto e che non l'avrebbero mai tradito, a cui lui sarebbe stato sempre riconoscente.

Anche la critica giapponese (in particolare quella di Yoichi Nagashima) vede come l'atteggiamento di Andersen verso il 1848 sia simile a quello degli intellettuali dell'era Meiji: un misto di desiderio di modernizzazione occidentale e di terrore per la perdita delle tradizioni gerarchiche. La fedeltà di Andersen al re e la sua ricerca di armonia (anche a costo di sembrare contraddittorio) sono state lette come una forma di "etica della stabilità". Laddove noi vediamo un uomo pavido, la critica asiatica spesso scorge un uomo che cerca di preservare l'ordine del mondo (il "cosmos") contro il caos della rivoluzione e del conflitto.

La stessa critica russa (in particolare quella di Ljudmila Braude) evidenzia come in questo periodo la sua doppiezza non fosse semplice ipocrisia, ma una forma di "esilio interiore". Andersen si sentiva minacciato dalla modernità e usava la retorica del 1848 come uno scudo. Per lui il re non è solo un sovrano politico, ma il perno di un ordine morale senza il quale la sua stessa identità di artista andrebbe in pezzi. Anche il suo linguaggio si fa più secco e meno descrittivo, segno di una fretta interiore dovuta all'ansia del presente.

Le due baronesse

Nel 1848 pubblica il romanzo *Le due baronesse*, allontanandosi

in parte dal fantastico puro per abbracciare una narrazione più vicina al realismo sociale e al “romanzo di formazione” (*Bildungsroman*).

Al centro della vicenda c'è Elisabeth, una ragazza di umili origini che, attraverso una serie di vicissitudini, viene accolta e cresciuta dalla vecchia baronessa di Guldborg⁶², che incarna l'aristocrazia feudale, legata alle tradizioni e a una visione del mondo rigida, ma dotata di una forza morale e di una certa dignità. Viceversa la nuova “baronessa” rappresenta la nobiltà dello spirito e del carattere che trascende la nascita. Quindi il titolo fa riferimento al contrasto e, al contempo, al legame tra due generazioni e due modi d'intendere l'aristocrazia. La trama segue il percorso di crescita di Elisabeth, la sua educazione e il suo inserimento in un mondo che non le appartiene per sangue, ma di cui diventa parte per merito.

L'affinità tra l'opera e il clima rivoluzionario del 1848 risiede nel tema del superamento delle barriere di classe. Il romanzo suggerisce che il vecchio ordine sociale sta morendo per lasciare spazio a un'aristocrazia del talento e del cuore. Tuttavia Andersen propone una transizione armoniosa: non vuole la distruzione della nobiltà, ma una sua rigenerazione attraverso l'innesto di forze nuove (come Elisabeth). È un'opera che riflette il desiderio di un'evoluzione pacifica della società danese, dove il merito personale permette a un individuo di elevare se stesso senza condannare un passato che non gli appartiene. La ricerca di un posto nel mondo non dipende da un intervento magico, ma da una negoziazione costante col potere.

In Inghilterra ebbe un successo popolare immediato. Pubblicato inizialmente dall'editore Richard Bentley (prima ancora dell'edizione danese), il romanzo fu lodato (persino nel prestigioso settimanale “The Athenaeum”) per quella freschezza che sembrava mancare ai romanzieri locali e per la capacità di ritrarre la vita rurale e sociale con uno sguardo nuovo (le descrizioni della routine quotidiana, della gerarchia della servitù e del potere quasi assoluto dei baroni sulle terre circostanti riflettono fedelmente un sistema feudale destinato all'obsolescenza; inoltre Andersen inserisce riferimenti alle riforme agrarie e alla transizione verso un sistema più moderno).

Viceversa in Danimarca molti critici consideravano la sua prosa troppo sentimentale o priva di una struttura formale rigorosa. Non solo, ma il successo inglese fu usato come arma contro di lui, accusandolo di scrivere per compiacere il gusto straniero (Andersen aveva visitato

⁶² Guldborg è un villaggio situato sulle sponde del Guldborgsund, lo stretto che separa le isole di Lolland e Falster, cuore pulsante del sistema dei latifondi danesi e quindi dello sfruttamento della classe rurale. Andersen frequentava regolarmente le grandi tenute nobiliari di quelle isole.

l'Inghilterra nel 1847, accolto come una vera celebrità letteraria). In particolare Meïr Aron Goldschmidt, che recensì il romanzo sulla sua rivista "Nord og Syd", accusò Andersen di appoggiarsi troppo alla cronaca e ai dettagli immediati, perdendo di vista la struttura artistica superiore. Notò inoltre, con una certa punta di sarcasmo, come la protagonista Elisabeth agisse esplicitamente sotto l'influsso della lettura di *Il cuore del Midlothian* di Walter Scott.

Goldschmidt non aveva tutti i torti. Andersen non era un romanziere "architetonico". Spesso i suoi romanzi procedono per quadri o episodi, in modo simile alla struttura delle fiabe, perdendo quella compattezza che la critica danese (influenzata dall'estetica di Heiberg) considerava fondamentale per il genere. Andersen scriveva sotto l'impulso dell'ispirazione momentanea, trascurando la coerenza psicologica profonda dei personaggi e lasciando che la propria sensibilità travolgesse la forma.

La natura del suo talento lo rendeva, per molti versi, inadatto alla forma del grande romanzo ottocentesco. I suoi protagonisti sono quasi sempre delle sue proiezioni. Questa soggettività, che è la forza delle sue fiabe e dei suoi diari di viaggio, diventa un limite nel romanzo, dove la trama appare spesso frammentata e piegata alle esigenze emotive dell'io narrante. I suoi romanzi sembrano una successione di quadri, privi di quella ferrea struttura logica e psicologica che sostiene le opere dei grandi realisti russi o francesi. Anche quando cercava di scrivere in modo realistico, non si avverte quella tensione drammatica che in Europa andava affermandosi con la nuova corrente realistica, più cruda nei confronti delle contraddizioni sociali. Andersen rimaneva ancorato a un sentimentalismo di matrice romantica che, già alla metà dell'Ottocento, iniziava ad apparire datato. La sua modernità, se esiste, risiede in certe intuizioni emotive e nella rottura di alcuni schemi linguistici.

Tuttavia la capacità di mescolare realismo e soggettività, cioè di dar voce a temi sociali con un'empatia che superava il rigore formale, non andava ostracizzata. Anche il suo restava pur sempre un linguaggio nuovo, sicuramente anti-accademico. Indubbiamente altri autori, a lui contemporanei, avevano saputo costruire cattedrali narrative che definiscono ancora oggi il genere romanzesco (Dickens, Balzac, Flaubert, Hugo, Dostoevskij o Turgenev). I romanzi di Andersen sono invece rimasti confinati a un interesse puramente specialistico o storico.

In quel momento però, nelle sue lettere e nei suoi diari privati, Andersen continuava a sentirsi vittima di un "veleno" tutto danese, che si soffermava sui "difetti nel vestito", mentre all'estero si apprezzava "lo spirito". Forse anche per questo non cercò mai veramente di cambiare il suo modo di scrivere; al contrario, si convinse sempre più che la sua

grandezza risiedesse proprio in quella spontaneità che i critici di casa sua chiamavano “mancanza di forma”.

Conclusioni provocatorie

A questo punto chiunque dovrebbe chiedersi se Andersen sia stato soltanto una vittima della società classista del suo tempo, e non anche il suo più abile complice. In effetti, mentre l'Europa del 1848 bruciava e si batteva per i diritti delle classi subalterne, Andersen – il “povero figlio del calzolaio” – dove si trovava? Era nelle corti, a leggere fiabe ai principi, incarnando il proletario innocuo. Era il rivoluzionario che amava le catene. Vendeva alla nobiltà danese ed europea un'immagine rassicurante della povertà: quella che non chiede diritti, ma che ringrazia per la benevolenza. Il suo era il paradosso di un uomo fuggito dal fango di Oden- se non per elevarne i suoi abitanti, ma per essere l'unico a cui era permesso dimenticarlo, purché continuasse a “intrattenere” le *élites*.

Il 1848 fu naturalmente un anno spartiacque. Lui voleva essere un *rivoluzionario del sentimento*, ma era terrorizzato dalla rivoluzione politica. “La signora Politica è la Venere che attira gli scrittori sul suo monte dove vanno in rovina”, scriveva nella sua autobiografia. Mentre l'Europa bruciava e la Danimarca passava dalla monarchia assoluta a quella costituzionale, Andersen non era sulle barricate. Nei suoi diari di quell'anno leggiamo di un uomo paralizzato dall'ansia. Temeva che la “folla” (la stessa borghesia che stava nascendo) avrebbe distrutto i teatri, le corti e quel mondo di “vecchie case” che, pur soffocandolo, gli garantivano la sopravvivenza. Ecco perché non uscì mai davvero dalla “casa” dei Collin: quella casa non era un indirizzo fisico, ma un perimetro psicologico. “Nella nostra epoca – scrive sempre nell'autobiografia – vogliono tutti governare, l'individualismo fa valere la sua forza; ma la maggior parte non ricorda che molte cose che si possono pensare in teoria, non per questo si possono mettere in pratica”.

La pratica di Andersen si basava su quella che potremmo definire la “morale del ricatto”. Attraverso le sue lettere e il suo comportamento presso la famiglia Collin, aveva imposto una semplice equazione: “Siccome soffro più di voi, ho più ragione di voi”. Facendo leva su questa tirannia della fragilità, poteva tranquillamente scrivere nella sua autobiografia: “la politica non è cosa per me, lì non sono in grado di combinare niente”.

Trasformando ogni critica in un “attentato al cuore”, Andersen aveva reso se stesso incriticabile. Dove stava la sensibilità in questa strategia di dominio? Guardiamo per es. la fiaba dei *Fidanzati*: il trottolino non cerca una vera relazione paritaria, ma la conferma del proprio *status*

attraverso il rifiuto. C'è una furbizia quasi crudele nel crogiolarsi nell'abbandono per poter poi puntare il dito contro il mondo "cattivo".

È triste questa forma di identità camaleontica. Andersen è stato il primo grande esempio di individuo "alienato" che fa della propria mancanza di centro una forza d'urto. In Russia è stato letto come un martire della purezza, un "povero di spirito" di stampo dostoevskijano. Ma Andersen sapeva anche essere un freddo osservatore dei meccanismi sociali.⁶³ La critica giapponese ha spesso esaltato la sua malinconia come un valore estetico assoluto, ma quella malinconia era spesso un "prodotto d'esportazione", un modo per rendersi "interessante" e degno di protezione.

Sono due secoli che andiamo avanti con questi abbagli ermeneutici. Demitizzare Andersen non significa negare la sua grandezza, ma riconoscergli una dote che di solito non gli viene attribuita: la *spregiudicatezza*. Lui non è il "brutto anatroccolo" che diventa cigno per natura divina; è un anatroccolo che ha studiato meticolosamente come muoversi per convincere i cigni a farlo entrare nel loro stagno. Lui stesso lo fa capire nella sua autobiografia: "Nei principi, nella nobiltà e nella gente più povera ho trovato i segni di una comune nobiltà umana; nei nostri tratti migliori ci assomigliamo tutti".

Se accettiamo questo, Andersen smette d'essere un santino sbiadito e diventa un personaggio molto più ambiguo: l'uomo che, per non morire nel seminterrato, ha deciso di fare della propria anima un palcoscenico e del proprio dolore una carriera. Ha creato il mito della mobilità sociale individuale (i suoi tanti viaggi) basata sul "merito del cuore", oscurando la necessità di una giustizia sociale nel suo Paese.

*

⁶³ Riguardo alla critica russa d'epoca zarista, si ha la netta impressione che vi sia un forte rischio di sovrainterpretazione religiosa. Sicuramente quella cultura, dalle radici ortodosse, vedeva in Andersen una religiosità tragica e profonda alla Dostoevskij. D'altra parte il dolore non veniva considerato soltanto come un fatto sociale, ma anche e soprattutto come un fatto *espiativo*. Per es. il bambino de *L'angelo* non era solo una vittima della povertà, ma un piccolo "Cristo" che redime il mondo attraverso il martirio. La sofferenza veniva percepita come "icona". Tuttavia questa interpretazione non teneva conto del fatto che Andersen era molto più pragmatico: il suo uso del "divino" serviva più che altro a dare una cornice accettabile a sentimenti che altrimenti sarebbero apparsi troppo deprimenti per l'epoca. La sua fede religiosa era piuttosto convenzionale, utile a non essere censurato; nel migliore dei casi era di tipo animistico o panteistico, come ben comprese la critica nipponica.

Cerchiamo però di non esagerare con questi giudizi e vediamo di essere un po' più obiettivi. Certamente nelle sue fiabe la collettività è spesso dipinta come ottusa, crudele o conformista. Pensiamo alla folla ne *I vestiti nuovi dell'imperatore* (che accetta la menzogna finché un bambino non parla) o al pollaio "razzista" ne *Il brutto anatroccolo*. Questo *fabulist* è troppo complicato perché un critico possa emettere giudizi apodittici.

In alcuni studiosi marxisti russi e cinesi della metà del XX sec. Andersen è stato a lungo un problema critico. Da un lato, infatti, lo celebravano per le sue origini subproletarie (il figlio di un calzolaio fallito e di una lavandaia alcolizzata); dall'altro restavano perplessi di fronte al suo rapporto condiscendente verso i re e i duchi. Molti hanno interpretato questo come un "trauma da sottomissione": Andersen non amava i re, ma temeva che senza di loro il mondo sarebbe tornato a essere quel fango da cui era fuggito.

Oggi appare piuttosto curioso vedere come molti di quegli studiosi marxisti cercassero di dipingere Andersen come un "precursore del realismo sociale" a causa delle sue origini, non senza prima, però, aver censurato pesantemente i suoi riferimenti religiosi e monarchici per farlo apparire accettabile al proletariato. Sarebbe stato sufficiente dire che la sua esperienza sociale "reale" era stata quella della povertà estrema, che lui non associava alla solidarietà, ma alla sporcizia, alla superstizione e alla mancanza di bellezza. Per questo, una volta entrato nel circolo dei Collin, non cercò di portare il popolo con sé, ma di differenziarsi da esso come "scelto dal destino".

Andersen non fu solo "a-politico"; fu *anti-politico*, in quanto riteneva che la politica (specialmente quella democratico-socialista) fosse una faccenda volgare che distoglieva l'uomo dalla contemplazione della bellezza, della natura, da viverci secondo dei buoni sentimenti. Il suo rifiuto di associarsi a qualunque frangia democratica non è un'omissione, ma una scelta deliberata di se stesso per proteggere il proprio *status* di "eccezione". Il suo rapporto con il "popolo" è semplicemente emotivo, soprattutto quando gli veniva chiesto, espressamente, di fare il "nazionalista".

La sua reazione al socialismo forse è riassumibile in due punti: 1) Andersen conosceva la fame, ma la interpretava come una prova spirituale individuale, non come un'ingiustizia strutturale. Se lui ce l'aveva fatta "da solo" (con l'aiuto teorico di Dio e pratico del Re), perché gli altri avrebbero dovuto ribellarsi collettivamente?; 2) durante i suoi viaggi in Inghilterra, quando incontrò Charles Dickens, che certamente era un riformista sociale appassionato, si limitava a guardare la povertà di Londra con gli occhi del turista sentimentale, non del militante. Tale atteggiamento

giamento (quello di chi “guardava i poveri dall’alto di un balcone dorato”, come disse Lu Xun, che tradusse Andersen in cinese), non dipendeva da una sua particolare ipocrisia, ma da una sorta di *trauma da sradicamento*.

Andersen ha forse usato il materiale della sofferenza proletaria per costruire una carriera borghese? È difficile pensare che abbia fatto una cosa del genere con convinzione. La descrizione che fa dei poveri, la prima volta che arriva a Londra (1847) per incontrare appunto Dickens, è abbastanza impressionante nella sua autobiografia (cap. XIII): “ricordo i mendicanti, uomini e donne, che portavano sul petto un grosso cartone rigido con le parole: ‘Muio di fame! Pietà!’ Non osano parlare, non gli è permesso chiedere l’elemosina, e così scivolavano via come ombre. Vi si mettono davanti e vi fissano con un’espressione affamata e malinconica nei volti pallidi e magri; si mettono fuori dai caffè e dalle pasticcerie, scelgono un cliente tra gli altri, che fissano senza sosta...”.⁶⁴

Considerando che scriveva più che altro “per se stesso”, come forma di catarsi per superare i propri incubi sociali pregressi, forse la sua vera “politica” non era nel sostegno alla monarchia, anche se doveva compiacere i suoi mecenati, ma nella descrizione spietata della miseria (come ne *La piccola fiammiferaia*), che, di fatto, smentiva la propaganda di uno Stato felice e ordinato.

Alcuni critici moderni lo considerano un esempio di “scrittore colonizzato” all’interno della sua stessa nazione, in quanto doveva adottare la lingua e i valori dei suoi “padroni” (i Collin, la corte) per essere ascoltato, sacrificando la sua vera identità e i legami con la sua classe d’origine (come dimostra il rifiuto nei confronti della sorellastra Karen Marie). Si è persino arrivati a paragonare la sua posizione a quella dei “nativi istruiti” sotto l’impero britannico: persone che, pur venendo dagli strati bassi, adottavano i valori dei dominatori per essere accettate, diventando “più inglesi degli inglesi”. Andersen quindi sarebbe diventato “più borghese dei borghesi” proprio per nascondere il terrore di non esserlo affatto.

Tuttavia non si può essere troppo severi con lui. Andersen è stato la dimostrazione più eloquente che non basta avere delle origini infime

⁶⁴ Si riferisce al “Vagrancy Act” del 1824 che proibiva l’accattonaggio verbale. I poveri usavano i cartelli proprio per aggirare la legge, “mostrando” la fame anziché “chiedendo” l’elemosina. Nei suoi diari privati Andersen appare molto più spaventato e “fisicamente” disturbato da ciò che vede, poiché aveva sempre l’incubo del suo passato, anche se certamente a Odense non c’era mai stata una miseria paragonabile a quella di Londra. Tuttavia proprio in quell’anno scriveva ai Collin per vantarsi di quanto fosse stato celebrato dalla contessa di Blessington o da lord Palmerston.

per nutrire idee progressiste o per assumere atteggiamenti rivoluzionari. Diciamo soltanto che nelle fiabe scritte dopo i moti rivoluzionari del 1848, il suo atteggiamento nei confronti delle istanze popolari s'incupisce: se prima c'era una pietà quasi ingenua, in seguito appare un sarcasmo difensivo. Per esempio nella fiaba *Tutto al suo posto* la conclusione è che solo chi ha "nobiltà d'animo" merita il successo, non la classe sfruttata in quanto tale; ne *Il giardiniere e il padrone* il servo vince perché è un artista, non perché è un proletario.

Andersen non si sentiva un "traditore" degli umili ed oppressi, ma semplicemente un "cigno nato in un nido d'anatra". Si consideri, peraltro, che il clima intellettuale della prima metà dell'Ottocento fu un periodo in cui il crollo delle grandi speranze napoleoniche e l'irrigidimento delle monarchie potevano anche portare le menti più brillanti e potenzialmente eversive a rifugiarsi in un individualismo molto contraddittorio. La sua Danimarca costituiva poi un laboratorio molto particolare, dove si viveva di riflesso e, nel contempo, si voleva brillare di luce propria.

Il rapporto con Dickens

Andersen ammirava Charles Dickens fin dagli anni Quaranta. Lesse con entusiasmo i suoi romanzi sociali, in particolare *Il Circolo Pickwick* (1836-37) e *Oliver Twist* (1838). Vi riconosceva l'attenzione ai poveri, la centralità dell'infanzia, la sensibilità verso gli umili, una miscela di sentimentalismo e ironia a lui affine. Tuttavia, laddove Dickens vedeva un sistema da scardinare, Andersen vedeva un fondale teatrale su cui far brillare la propria ascesa.

Nel 1847 Andersen visitò per la prima volta l'Inghilterra e conobbe personalmente Dickens a Londra, a casa della contessa di Blessington. L'incontro fu caloroso. Dickens, sinceramente ammirato dalla sua creatività fiabesca, lo trovava "singolare", un po' melodrammatico ma interessante; Andersen era entusiasta, quasi reverenziale. Dickens gli regalò le sue opere con dediche affettuose. Per Andersen, questo non era un incontro tra due uomini che si preoccupano della povertà, ma un'incoronazione: il "Re dei romanzieri" riconosceva il "Re delle fiabe".

Per anni si scambiarono lettere cordiali. Andersen considerava Dickens una sorta di fratello maggiore letterario, anche se Dickens non fu mai stilisticamente influenzato dalle sue fiabe.

Nel 1867 Andersen tornò in Inghilterra. Dickens lo invitò a soggiornare nella sua casa di campagna, Gad's Hill Place, nel Kent. L'invito era per una o due settimane. Andersen rimase cinque settimane. Ed è qui che l'amicizia si incrina irrimediabilmente. A prima vista il problema non sembrava ideologico o letterario, ma personale. Andersen veniva considerato estremamente ansioso, bisognoso di continue rassicurazioni, ossessionato dalla propria salute, incline al vittimismo. Durante il soggiorno si lamentava continuamente, piangeva leggendo recensioni negative, si comportava in modo patetico, dipendeva emotivamente dall'attenzione di Dickens, che però, da uomo energico e pragmatico qual era, non sopportava questo atteggiamento.

Anche gli altri componenti della famiglia trovavano Andersen imbarazzante, goffo, socialmente inadeguato, non in grado di padroneggiare la lingua inglese, poco naturale nelle conversazioni.⁶⁵ Quando final-

⁶⁵ Quando andò a trovare Dickens, Andersen parlava un misto di danese, tedesco, francese e un pessimo inglese. La traduttrice di Dickens lamentava l'oscurità del danese di Andersen, ma non si rendeva conto che egli in realtà parlava il dialetto di Odense; semmai, era Dickens a non possedere gli strumenti per comprendere il francese o il tedesco che Andersen usava come ponte nei suoi viaggi

mente partì, Dickens scrisse su uno specchio della stanza degli ospiti: “Hans Andersen dormì in questa stanza per cinque settimane – che sembrarono alla famiglia delle ere geologiche”.

Nelle sue lettere private e memorie familiari, Dickens lo definiva con aggettivi piuttosto pesanti, tra i quali i più delicati riguardavano il suo comportamento eccentrico: “ritagliava la carta con ogni sorta di motivo e raccoglieva i più strani mazzi di fiori nei boschi”. C’è da dire che Dickens, essendo uno scrittore completamente urbanizzato, difficilmente avrebbe potuto apprezzare una persona molto amante della natura: solo dopo il 1860 si era trasferito in un ambiente rurale.

La critica sostiene che il personaggio viscido, servile e ipocrita di Uriah Heep (da *David Copperfield*, 1849-50) sia stato modellato, tanto nell’aspetto fisico quanto nei manierismi, proprio su Andersen: in particolare l’autore mostra di non sopportare, di questo suo personaggio, l’umiltà usata come maschera di falsa modestia.

Dopo il 1867 le lettere di Dickens si fanno fredde. L’amicizia si spegne. Non ci fu una rottura ufficiale, ma un lento distacco. Andersen, come spesso accadeva, non comprese fino in fondo la gravità della situazione. Continuò a parlare con orgoglio della sua amicizia con Dickens.

E pensare che entrambi provenivano da ambienti poveri; entrambi costruirono un’identità pubblica fortissima; entrambi erano ossessionati dal riconoscimento sociale. Ma il romanzo sociale dell’uno non s’incontra mai con la fiaba autobiografica e psicologica dell’altro. Questo perché Andersen rappresenta l’artista europeo continentale sensibile, insicuro, ancora legato a una dimensione aristocratica del riconoscimento. Dickens invece rappresenta l’autore moderno, pragmatico, professionista, inserito nella società borghese industriale. Probabilmente Andersen cercava in Dickens una figura di legittimazione maschile forte. Ma Dickens non aveva alcuna intenzione di assumere quel ruolo. Qui si ripete uno schema tipico di Andersen: ammirazione intensa, investimento emotivo sproporzionato, delusione.

Quando Dickens morì nel 1870, Andersen ne fu sinceramente colpito. Continuò a parlarne con rispetto. Non risulta invece che Dickens, negli ultimi anni, abbia mai cercato di ristabilire il rapporto.

*

europei. Ma con ciò non è da escludere che Dickens usasse la “questione linguistica” per ridimensionare un rivale che, pur parlando “male”, arrivava al cuore di tutta Europa, ottenendo un successo clamoroso.

Ora, la domanda cui si dovrebbe cercare di rispondere è la seguente: lo scontro tra i due si può definire una incompatibilità caratteriale o ci fu qualcosa di più ideologico? Diciamo che Andersen dava l'impressione di voler essere un Dickens, ma senza il peso della responsabilità sociale di Dickens. Voleva la fama del riformatore, ma preferiva la compagnia dei principi. Questa sua incapacità di comprendere la missione politica di Dickens è l'ennesima prova del suo conformismo: per lui, la povertà era una scena da descrivere bene per commuovere la regina, non un'ingiustizia da combattere.

Dickens cercava in Andersen un alleato nella critica sociale della società vittoriana. Sperava che un uomo che aveva conosciuto la povertà potesse comprendere la sua battaglia contro le *workhouses* e lo sfruttamento. Ma Andersen, pur descrivendo, nella sua autobiografia, i mendicanti coi cartelli al collo, non voleva approfondire le cause sistemiche di quella miseria; preferiva restare nella superficie estetica del dolore. Dopo averlo incontrato, Andersen annotò nei suoi diari più il prestigio d'averlo conosciuto che le discussioni sui poveri di Londra.

Mentre Dickens usava la sua penna per denunciare le leggi sui poveri, Andersen la usava per creare mondi in cui la sofferenza veniva trasfigurata dal destino o dalla provvidenza divina. Molti dei personaggi delle opere di Dickens provenivano da quei bassifondi che Andersen osservava con distacco. Andersen ammirava i personaggi di Dickens come "creazioni poetiche", dimenticando ch'erano basati su persone in carne e ossa che morivano di fame a pochi metri dai suoi hotel di lusso.

*

Tuttavia con questo non vogliamo esimerci dall'esprimere una qualche critica anche alla politicità di Dickens. Questo perché si ha l'impressione ch'egli fosse diventato una specie di "professionista della filantropia". Se Andersen cercava la comprensione del mecenate, Dickens cercava l'assegno del lettore e il voto del parlamentare. Sembrava volesse diventare borghese proprio per avere il potere di denunciare il sistema. Ma la sua soluzione alla povertà era spesso di stampo paternalistico: il povero merita aiuto se è "buono" e "onesto", proprio come in un contratto borghese.

Entrambi seppero trasformare il trauma iniziale della privazione materiale in "merce letteraria" e in scalata sociale, ma Dickens appare decisamente più scaltro, molto più "imprenditore" di Andersen. Usava la miseria come una lente d'ingrandimento per mostrare gli ingranaggi rotti della società vittoriana. La sua ascesa borghese era la garanzia della sua indipendenza: non doveva compiacere nessuno, se non il suo pubblico.

Quanto questo atteggiamento rientri nel concetto di “socialismo”, lascio al lettore decidere. Di sicuro entrambi hanno usato la fame come trampolino, ma mentre Dickens ha cercato di costruire una scala perché altri potessero salire (o almeno per denunciare che la scala era rotta), Andersen ha cercato di tirare su la scala dopo essere arrivato in cima. Andersen usava il dolore degli umili per parlare, di riflesso, della propria eccezionalità: il brutto anatroccolo che diventa cigno non è un inno alla mobilità sociale per tutti, ma la celebrazione di un’elezione divina. La sua è una “estetica della compassione” che serve a rassicurare l’aristocrazia: la povertà in Andersen è quasi sempre rassegnata, spiritualizzata, pronta a essere trasfigurata nel regno dei cieli (o nel salotto di un principe).

O forse, in maniera più sociologica, sarebbe meglio dire che la loro narrazione della povertà diventa un prodotto adatto al proprio pubblico: Dickens doveva confezionare una povertà “riformabile” per il lettore inglese che voleva sentirsi moralmente superiore ma anche rassicurato dal progresso; Andersen invece doveva confezionare una povertà “estetica” e rassegnata per non spaventare i suoi protettori, come i Collin o il re. Per lui, la scalata sociale non passava per la riforma della legge, ma per l’accettazione individuale nel salotto buono. In tal senso sarebbe sbagliato sostenere che ci sia “più cuore” in uno rispetto all’altro: c’è solo un diverso modo di gestire il proprio trauma. Garantendosi comunque una stabilità economica. Dickens combatteva, perché in Inghilterra il conflitto era l’unico modo per emergere come leader d’opinione; Andersen preferiva assumere un atteggiamento condiscendente, poiché sapeva che in Danimarca l’armonia estetica era l’unico modo per farsi adottare dall’*élite*.

Andersen non viveva le contraddizioni del capitalismo come Dickens, poiché la Danimarca dell’Età d’Oro era un’isola di conservatorismo estetico. La sua “incapacità” di capire la missione politica di Dickens non era un suo limite intellettuale, ma il riflesso di un Paese dove il dibattito sui diritti civili era ancora agli albori rispetto al fermento inglese.

Non a caso a Copenaghen i Collin, di fronte all’intenzione di Andersen di accreditarsi come pari di Dickens, miravano a ricondurlo costantemente entro i confini della sua condizione di “protetto”. Per Edvard Collin l’amicizia con Dickens non era un traguardo artistico, ma l’ennesima manifestazione della vanità di Andersen. Nelle sue risposte, Edvard non nascondeva il fastidio per l’elenco incessante di nomi illustri che affollavano le lettere di Andersen. Gli ricordava che la fama all’estero era volatile e che, una volta tornato a Copenaghen, sarebbe rimasto lo stesso uomo con i soliti obblighi sociali. Il fatto che Andersen cercasse di assomigliarsi così rapidamente all’alta società inglese era per Edvard un segno

di debolezza di carattere. Le lettere londinesi erano percepite come un rischio per la stabilità psicologica del poeta, che tendeva a esaltarsi eccessivamente per poi cadere in depressioni profonde alla prima critica.

Andersen cercava di usare la vicinanza a Dickens come una moneta di scambio per ottenere più rispetto in Danimarca. Tuttavia più Andersen vantava l'amicizia con Dickens, più i Collin si irrigidivano, leggendo in quelle parole la prova che non era ancora riuscito a dominare se stesso e la propria ansia di ascesa sociale.

Non va comunque escluso che questa freddezza dei Collin fosse una forma di "pedagogia repressiva". Per loro Andersen doveva rimanere "il piccolo Hans", il poeta di corte da tenere sotto controllo; la sua amicizia col gigante Dickens minacciava questo equilibrio di potere. Alcuni studi nipponici hanno letto la reazione dei Collin come la difesa di un modello sociale conservatore contro l'influenza del liberalismo inglese, di cui Dickens era il vessillo. Il modo in cui Andersen "metteva in mostra" il suo legame con Dickens veniva percepito dai Collin come un'ostentazione che danneggiava l'immagine della Danimarca, facendola apparire come una nazione di provinciali pronti a esaltarsi per un cenno d'intesa da parte di una celebrità straniera.

Anche gli Heiberg la pensavano come i Collin. Nelle sue memorie Johanne Luise Heiberg descrive spesso Andersen come un uomo talmente assorbito dal proprio "io" da risultare incapace di quella sobrietà che la società danese dell'epoca esigeva dai suoi membri più illustri. In altre parole, mentre Andersen vedeva nell'amicizia con Dickens una consacrazione universale, gli Heiberg la interpretavano come la prova definitiva della sua incapacità di elevarsi al di sopra della sua natura di "eterno fanciullo" in cerca di approvazione, confermando quel giudizio critico che l'avrebbe accompagnato per tutta la vita nei circoli più esclusivi di Copenaghen.

*

Tra i due artisti vi fu comunque una differenza abissale nel patrimonio finanziario accumulato. A quel tempo Dickens era uno degli scrittori più pagati della storia. Lui viene spesso ricordato come la voce degli oppressi, ma era anche un uomo d'affari estremamente determinato e consapevole del proprio valore economico. La sua infanzia traumatica – segnata dai debiti del padre e dal lavoro forzato in una fabbrica di lucido da scarpe – gli aveva lasciato una paura viscerale della povertà, che lo spinse ad accumulare ricchezza con una costanza quasi ossessiva. Infatti non si limitava a scrivere libri, guadagnando dai diritti d'autore; era un editore di successo, dirigeva riviste ("Household Words" e "All the Year

Round”) e organizzava tour di letture pubbliche che facevano registrare il “tutto esaurito” in due continenti. Un solo tour di letture negli Stati Uniti gli fruttò circa 19.000 sterline, una cifra che da sola superava di gran lunga tutto ciò che Andersen aveva accumulato in una vita. D'altra parte in Danimarca il mercato editoriale era talmente piccolo che per diventare qualcuno, bisognava essere “dentro” il sistema della Corona. Cosa che appunto Andersen fece, anche se con la Germania ebbe un rapporto editoriale privilegiato. Fuori del suo Paese sarebbe stato “solo” uno scrittore famoso; dentro, era un simbolo nazionale protetto dall'alto.

Dickens invece era così facoltoso che poteva vivere come un signore nella sua tenuta di Gad's Hill Place, sostenendo uno stile di vita molto dispendioso. Pur denunciando le storture del sistema vittoriano, ne sfruttò ogni meccanismo per consolidare la propria posizione finanziaria. Era, a tutti gli effetti, un esponente di spicco dell'alta borghesia del suo tempo. Mentre Dickens gestiva la sua immagine come una moderna star editoriale, Andersen, nonostante il successo internazionale, continuava a sentirsi, per certi versi, un estraneo nei salotti della borghesia danese, anche quando questa lo ospitava con onore. Il suo patrimonio, seppur cospicuo, derivava più da risparmi oculati, investimenti in titoli e pensione statale che non da un'attività imprenditoriale aggressiva.

Si potrebbe dire che Dickens usò il suo successo per acquisire il potere che il denaro conferisce, mentre Andersen lo usò per cercare di sentirsi finalmente al sicuro e accettato in un mondo che sentiva d'aver conquistato partendo dal gradino più basso. Sebbene i suoi libri fossero tradotti in tutto il mondo, la mancanza di leggi internazionali sul copyright (specialmente negli Stati Uniti) gli impedì d'incassare gran parte delle *royalties* estere. Andersen visse una vita agiata ma spesso era “ospite” nelle case di amici facoltosi o protettori, riducendo le sue spese personali.

Alla sua morte Dickens lasciò un patrimonio di circa 93.000 sterline. Per l'epoca si trattava di una fortuna immensa, equivalente a circa 10-12 milioni di sterline odierne. Andersen lasciò un patrimonio di 30.000 corone. Per fare un confronto diretto, dobbiamo guardare al tasso di cambio del periodo 1860-1870: una sterlina valeva circa 18 corone. Non ci vuol molto a capire di quanto Dickens fosse più ricco di Andersen.

Il rapporto coi fratelli Grimm

Un postilla bisogna dedicarla al rapporto letterario controverso di Andersen coi famosi fratelli Grimm, che eluda però le questioni politiche, trattate in altro capitolo.

Dei due Grimm, Jacob era il gigante intellettuale, il filologo austero e il fondatore della linguistica germanica, mentre Wilhelm era l'anima più letteraria e sensibile, colui che materialmente "ripuliva" le fiabe per renderle leggibili.

Nella sua autobiografia Andersen cerca di nascondere un fallimento bruciante sotto un velo di cortesia borghese. Egli arrivò a Berlino nel 1844, convinto d'essere ormai una celebrità universale. Senza lettera di presentazione, si recò in visita alla casa dei Grimm, ma Jacob, aperta la porta, lo guardò con aria vacua e chiese: "Andersen? Quale Andersen? Che cosa avete scritto?"

Probabilmente la vicenda è in parte romanzata, ma di sicuro Andersen si sentì di nuovo come l'anatroccolo sporco di Odense. Visse il fallimento di quell'incontro come un'offesa mortale, anche perché una raccolta di fiabe l'aveva dedicata proprio a loro, che rappresentavano l'intellettualità scientifica di un folklore da tempo consolidato, evidentemente poco disposta a leggere "storie per bambini" di un autore contemporaneo.

Dietro il mancato riconoscimento c'era una divergenza filosofica profonda: i Grimm (specialmente Jacob) credevano nella *Volks poesie* (poesia del popolo). Per loro la fiaba era un reperto archeologico, archetipico, un frammento dell'anima germanica che andava preservato con assoluto rigore. L'autore doveva essere trasparente, anzi invisibile, mentre custodiva la memoria condivisa di un popolo.

Viceversa Andersen preferiva la *Kunst poesie* (poesia d'arte). Usava la fiaba come un palcoscenico per il proprio ego, la propria sofferenza e la propria biografia: sembrava un individualista borghese che sfidava la storia o "recitava" la semplicità per veicolare tormenti moderni. Nelle fiabe dei Grimm un oggetto magico è uno strumento (un tavolo che si apparecchia, un bastone che picchia); in Andersen l'oggetto ha un'anima tormentata e spesso fallimentare. Questo perché, non potendo, anzi non volendo attingere a una saggezza collettiva che lo proteggesse, doveva per forza usare la propria carne come materia prima. Andersen è l'architetto di una prigione di specchi: ogni volta che cercava di guardare fuori, verso una fonte folkloristica, finiva per vedere solo il proprio volto

deformato dalle umiliazioni subite a Copenaghen.

Le fiabe dei Grimm vivono in un tempo ciclico e rassicurante (il lieto fine, il ritorno all'ordine). Le fiabe di Andersen introducono il tempo lineare della biografia, della decadenza e della morte. Jacob trovava le fiabe di Andersen troppo "artificiali", troppo piene di sentimentalismi individuali e di riferimenti alla realtà moderna (come i piroscafi o le Assemblee degli Stati). Non gli perdonava d'aver usato una "forma sacra" per descrivere, ad es., le nevrosi di un trottolino o i dubbi di una palla di gomma. Non sopportava ch'egli avesse introdotto la storia nell'eternità del mito, corrompendone la purezza; lo considerava un plagiatore del tono popolare per scopi egocentrici.

In Germania la sensibilità di Andersen veniva a volte definita *kränklich* (malaticcia); ma chi lo faceva non si rendeva conto che proprio in questa "malattia" poetica stava la chiave della sua modernità, espressa peraltro in forma paratattica, decisamente rifiutata dai Grimm. Andersen insomma aveva capito una cosa che ai Grimm pareva un'assurdità totale: il lettore moderno non vuole più l'eroe senza macchia e senza paura, ma vuole rispecchiarsi nella ferita dell'autore.

Nella prima edizione dell'autobiografia Andersen non parla della fondamentale differenza tra *morfologia della fiaba* (regole fisse) e *psicologia del frammento*, semplicemente perché non voleva mostrare che il suo testo si poneva in maniera opposta al tradizionale folklore. Anzi, nelle versioni successive, per non alienarsi il sostegno del pubblico tedesco, scriverà che tra lui e i fratelli Grimm si era stabilita "un'ottima amicizia".

Tuttavia le lettere private dicono altro. Jacob rimase sempre freddo e distaccato, mentre Wilhelm mostrò una qualche empatia per la "morbosità" poetica di Andersen: infatti lo definì una "buon'anima, un po' strana ed eccentrica", sottolineando che le sue fiabe avevano una "forza poetica che parlava al popolo" in un modo che la loro filologia non poteva catturare. Wilhelm capì che Andersen non mirava a diventare uno scienziato della lingua, ma un creatore di miti moderni. Ecco perché cercò di convincere Jacob (inutilmente) che Andersen non era un "competitore" sul piano della verità storica, ma un "alleato" sul piano della sensibilità nazionale.

Andersen voleva che i Grimm (il passato nobile e scientifico) lo "battezzassero" come loro erede. A volte inseriva nelle prefazioni delle sue raccolte fiabistiche un'umile giustificazione: diceva che mentre i Grimm scrivevano per la "nazione tedesca", lui si rivolgeva all'individuo singolo; mentre loro era un "monumento", lui era una semplice "voce" che scriveva fiabe così come le avrebbe raccontate a un bambino (il che naturalmente gli serviva per creare quel legame diretto che scavalcava la mediazione culturale della borghesia danese).

Ma tutti questi sforzi psicopedagogici non servirono a nulla. Andersen non è mai stato un raccoglitore di “leggi fisse” della storia folklorica dei popoli, ma un manipolatore che usava il sentimento per scavalcare i fatti: le sue fiabe apparivano come una forma di “follia narcisistica” che inquinava la purezza di repertori ancestrali. D’altra parte lui non sopportava la “morale binaria” delle fiabe popolari, legata alle leggi immutabili del mito (il buono va premiato, il cattivo va punito, spesso in modo atroce). Il genere letterario fiabistico lo vedeva soltanto come un guscio in cui racchiudere la propria biografia e una raffinata critica sociale.

Andersen si rese conto che questa incompatibilità di vedute era insanabile, sicché nella prefazione alla terza raccolta di fiabe del 1837 compie un passo decisivo che lo allontana definitivamente dal metodo dei fratelli Grimm. Lui si sentiva un “architetto” non un “archeologo del verbo”. Ecco perché chiarisce che le storie ivi contenute (tra cui *La sirenetta*) non erano rielaborazioni di leggende popolari, ma una sua “invenzione”. Questo perché la fiaba – nella sua concezione – non appartiene solo al passato o al popolo, ma può nascere anche dall’io individuale, al fine di creare una nuova tradizione, in cui il tono paratattico e lo stile trasandato dovevano apparire una scelta metodologica.

Rivendicando l’invenzione, Andersen demitizzava la fiaba come “reperto sacro” e la trasformava in “arma letteraria”. Se la fiaba è sua, allora lui può infonderci la propria sofferenza, la propria rabbia, la propria visione animistica o panteistica, senza dover rendere conto alla filologia germanica. Anzi teorizza definitivamente il suo metodo stilistico: scrive per l’*orecchio*, non per l’occhio. Spiega che le espressioni idiomatiche, le interiezioni e la sintassi spezzata delle sue fiabe solo le stesse che usa quando racconta le storie ai figli di Jonas Collin e di altre famiglie dell’alta borghesia. Questo realismo psicologico e linguistico era l’esatto opposto della purezza formale e senza tempo cercata dai filologi tedeschi. Uccidendo letterariamente “il padre” (i Grimm), voleva diventare il primo autore moderno che usa la forma-fiaba per fare una confessione autobiografica.

Questo scontro metodologico divenne evidente agli stessi contemporanei. Quando i due modelli entrarono in rotta di collisione sul mercato letterario europeo, la critica più conservatrice accusò Andersen di aver “corrotto” la purezza del genere fiabesco con la sua ironia e la sua presenza invadente. In realtà aveva appena inventato la fiaba d’autore moderna.

Non è da escludere che Jacob vedesse in Andersen l’intellettuale che si piegava ai desideri della nobiltà (i Collin) e dei re, mentre i Grimm stavano costruendo un’identità tedesca dal basso, basata sulla lingua del popolo. Oppure, al contrario, la freddezza di Jacob era in realtà un pre-

giudizio di classe. I Grimm rappresentavano l'*élite* accademica; Andersen era il figlio della lavandaia che "osava" scrivere. È vero, Jacob proteggeva la *Volks poesie* (che è di tutti e di nessuno), ma forse lo faceva per negare ad Andersen il diritto di possedere una propria voce letteraria autonoma.

Va detto che nel 1846 Andersen tornò a Berlino. Quella volta Jacob lo accolse, ammettendo d'aver letto alcune sue fiabe. Ma Wilhelm, nelle sue note, descrive Jacob come "ancora profondamente perplesso" davanti a quel danese che parlava della propria anima come se fosse un affare di Stato. Gli appariva come un individuo che non sapeva vivere la realtà e doveva inventarsene una parallela. Sta di fatto che oggi i bambini di tutto il mondo conoscono il nome di Andersen, mentre i Grimm sono spesso visti come un "marchio" collettivo.

Post scriptum

A partire dal 1844 Andersen cerca di emanciparsi dall'etichetta di "scrittore per l'infanzia", convinto che il suo pubblico sia universale. Vuole essere riconosciuto come "Poeta" (*Dichter*). Il conflitto coi Grimm si fa più aspro, proprio perché rivendica la fiaba come forma d'arte pura. Tuttavia solo nelle *Note e commenti* del 1874 (una sorta di testamento spirituale e artistico) ammetterà che tante sue fiabe non erano che frammenti della sua vita o riflessioni su se stesso: per es. il *Brutto anatroccolo* racconta il passaggio dalle sofferenze di Odense alla gloria di Copenhagen; nei *Fidanzati* ammette che il rifiuto della palla e la sua pretesa di avere una relazione con un rondone (invece che con un umile giocattolo di legno) derivavano dalla sua esperienza di "escluso" dai circoli che contano; nell'*Usignolo* fa riferimento alla soprano svedese Jenny Lind, di cui si era innamorato; nel *Soldatino di stagno* voleva dare una rappresentazione di sé come persona che, pur apparendo "stramba" e isolata, era integra nella propria sofferenza; nella *Sirenetta* e nell'*Ombra* fa indirettamente capire che le sue passioni amorose era particolarmente frustranti... Evita di citare i Collin, ma chiaramente vuole che il lettore legga la sua vita in ogni riga delle sue fiabe, tant'è che scrive di sé con una consapevolezza quasi distaccata, come se fosse ormai diventato lui stesso un personaggio letterario.

I critici russi sono arrivati a dire che nelle sue prefazioni alle raccolte fiabistiche Andersen voleva far capire di non avere intenzione di "scrivere un libro", ma di lanciare un messaggio al mondo, di stabilire un contatto esistenziale. Soprattutto nelle *Note* del 1874 essi non vedono un "letterato" che vuole istruire il lettore (come facevano i Grimm con le loro note erudite), ma vedono uno che vuole "testimoniare". Se ci pensia-

mo, questa era la stessa ambizione di Kierkegaard, essere “testimone della verità” (sulla base della sofferenza religiosa del singolo), espressa però vent’anni prima.

L'esperienza teatrale

Premessa

Questo lungo capitolo dedicato alle molteplici esperienze teatrali di Andersen è dovuto al fatto che l'autore preferiva considerarsi anzitutto un autore di opere teatrali, come aveva sempre sognato di diventare sin da bambino. Il fatto che divenne famoso in tutto il mondo come scrittore di fiabe d'autore va considerato quasi accidentale: per Andersen, la fiaba rappresentò inizialmente una deviazione rispetto alla sua originaria vocazione drammatica, un percorso amplificato anche dalle dolorose incomprendimenti e dalle aspre stroncature che la sua produzione per il palcoscenico dovette subire da parte dell'*élite* culturale dell'epoca.

Andersen arrivò a Copenaghen nel 1819 con l'unico obiettivo di calcare le scene come attore, ballerino o cantante, e poi come drammaturgo. Per tutta la vita ha considerato il teatro la forma d'arte suprema, quella che dava la vera "patente" di intellettuale. Quando pubblicò le prime fiabe nel 1835, lo fece quasi sottotono, considerandole un genere minore, un passatempo. Il fatto che la fama mondiale sia arrivata da lì, e non dai suoi grandi drammi romantici, fu per lui un paradosso quasi ironico. E comunque il passaggio alle fiabe non fu un mero ripiego dopo la fine della carriera teatrale, ma le due attività corsero parallele per decenni (scrisse per il teatro fino agli ultimi anni di vita). Anzi, la sua scrittura fiabesca è impregnata di tecnica teatrale (dialoghi serrati, colpi di scena, focalizzazione visiva).

Senza aver la pretesa di una certezza assoluta, potremmo dire che Andersen scrisse dal 1822 al 1872 quattro commedie, sette *vaudeville*, sette libretti per opere liriche e cinque fiabe teatrali e commedie magiche che andarono tutte in scena; dei suoi undici drammi o tragedie sei non andarono mai in scena. Nelle commedie è sempre presente la satira sociale; nei *vaudeville* spesso si ispira a testi francesi; nei libretti d'opera lirica collaborò coi maggiori compositori danesi dell'epoca (J.P.E. Hartmann, C.E.F. Weyse e Niels Gade); nei drammi e nelle tragedie si ispirava a Adam Oehlenschläger e William Shakespeare; nelle fiabe teatrali la componente fantastica, allegorica e magica si serviva spesso di grandiose macchine e musiche sceniche.

Per decenni la critica letteraria (influenzata dai giudizi severi di Johan Ludvig Heiberg e di parte della cerchia dei Collin) ha liquidato il teatro di Andersen come un fiasco totale. Ma gli studi moderni hanno di-

mostrato che Andersen fu uno dei drammaturghi più rappresentati al Teatro Reale e al Teatro Casino; molti suoi *vaudeville* e commedie furono grandi successi di pubblico e registrarono incassi notevoli.

Lo studio critico fondamentale, interamente e unicamente dedicato all'esperienza teatrale di Andersen è la monografia del saggista e storico del teatro Frederick J. Marker, intitolata *Hans Christian Andersen and the Romantic Theatre: A Study of Stage Practices in the Prenaturalistic Scandinavian Theatre* (pubblicata originariamente nel 1971). Questo testo rappresenta una pietra miliare perché scardina il vecchio pregiudizio critico che liquidava la produzione drammatica dell'autore come un semplice fallimento o un'infatuazione giovanile senza importanza. Marker dimostra invece come Andersen fosse un uomo di teatro a tutto tondo. Anzi, la sensibilità visiva e la complessa struttura dei dialoghi che troviamo nelle fiabe derivano proprio da quegli anni d'intensa (e spesso dolorosa) scrittura per le scene.⁶⁶

Il Teatro Reale e i suoi censori

Nella sua autobiografia Andersen sostiene che il Teatro Reale danese era tra i primi in Europa. Ma cosa aveva di così speciale? La pretesa non era una semplice esagerazione da patriota, anche se lui si serve di questa grandiosità per costruire uno scudo protettivo attorno ai propri fallimenti drammaturgici. Il prestigio del Teatro Reale non derivava solo dalla magnificenza dell'edificio, ma da una struttura organizzativa e artistica raramente riscontrabile altrove.

Anzitutto, a differenza di molti teatri europei specializzati, quello di Copenaghen ospitava sotto lo stesso tetto – e con la stessa compagnia – la prosa, l'opera e il balletto. Questa sinergia permetteva produzioni integrate di altissimo livello. In secondo luogo il balletto danese stava diventando uno dei migliori al mondo grazie ad August Bournonville. La sua tecnica e i suoi soggetti portarono il teatro a competere direttamente con l'Opéra di Parigi. Infine la direzione artistica era dominata da Johan Ludvig Heiberg, il volto estetico e filosofico della Copenaghen di allora, il teorico del *Vaudeville* danese e arbitro assoluto del gusto. Heiberg impose standard di rigore formale e perfezione artistica quasi maniacali, rendendo il palco di Copenaghen un banco di prova spietato.

L'accesso al Teatro Reale dipendeva ovviamente dalla Direzione. Negli anni della giovinezza Andersen ebbe come suo grande protetto-

⁶⁶ Naturalmente vi sono altri autori che si sono dedicati all'argomento: Dorthe Sondrup Andersen, Tove Barfoed Møller, Klaus P. Mortensen e la critica del Centro H.C. Andersen della SDU.

re Jonas Collin, che esercitava un'influenza enorme come membro del Consiglio direttivo e tesoriere. Fu grazie alla sua pressione costante che ad Andersen vennero concesse le prime opportunità.

Tuttavia tra il 1849 e il 1856 il direttore unico fu Heiberg (1791-1860), un censore di idee hegeliane che non faceva sconti nemmeno alla fama internazionale di Andersen fiabista.⁶⁷ Certo è che più Andersen diventava famoso in Europa, più diventava difficile per il Teatro Reale rifiutarlo categoricamente. Sarebbe stato imbarazzante negare il palco all'uomo che veniva ricevuto nelle corti di tutto il continente e che ormai era diventato un monumento vivente della Danimarca. Tuttavia questo non garantiva la benevolenza della critica, tant'è che spesso le sue opere venivano rappresentate solo per pochissime sere.

Andersen naturalmente non era così sprovveduto da non capire che poteva sfruttare la sua celebrità per ottenere quello che il suo talento drammatico, da solo, non gli avrebbe mai garantito. Ma aveva bisogno di far credere al pubblico che il suo fallimento come drammatico e librettista era dovuto a un "eccesso di qualità".

Per dimostrare la fondatezza della sua verità, Andersen sosteneva che alcune sue opere teatrali (come per es. *Il mulino di Ravenhoff* del 1845), stroncate in patria, erano state apprezzate all'estero. Usava questa discrepanza per dipingere i direttori danesi come "pedanti" e "limitati" dal loro stesso eccesso di rigore, piuttosto che ammettere che, forse, fuori dalla Danimarca godeva semplicemente del fascino della novità esotica.

Ci teneva a essere rappresentato in quel Teatro, perché sapeva benissimo ch'era l'istituzione centrale dell'assolutismo danese; e che dominare quel palco significava dominare l'anima della nazione. Quando non ci riusciva, la sua unica via d'uscita era sostenere che l'asticella fosse stata posta così in alto che solo un miracolo avrebbe potuto permettergli di superarla. Ecco perché l'autobiografia si pone soltanto come un'autodifesa curata nei minimi dettagli per nascondere che, nel campo del dramma, egli non riusciva a reggere il confronto coi giganti del suo tempo.

L'eminenza grigia di Christian Molbech

Peraltro Heiberg non era l'unico a ostacolarlo. Nell'ombra dei

⁶⁷ Heiberg fu criticato duramente da Kierkegaard nel testo comico-satirico *Prefazioni* (1844), giudicandolo come capofila di una tendenza speculativa che riduceva la ricerca della verità a una recita teatrale per le classi benestanti della capitale. Tuttavia in questo anti-hegelismo Andersen e Kierkegaard non trovarono mai un punto d'incontro.

verbali del Teatro Reale in cui si sosteneva quanto Andersen fosse precario come drammaturgo, vi era un'altra figura, più burocratica e spietata: Christian Molbech, storico e filologo. Mentre Heiberg attaccava Andersen per ragioni di gusto e di "genere", Molbech lo faceva per ragioni di decoro e gerarchia. Nei suoi diari e nei rapporti di censura emerge una critica che non riguarda solo la poesia, ma anche la "tenuta sociale" delle opere di Andersen. Questo "censore invisibile" era ossessionato dalla purezza del danese. Spesso bocciava i libretti di Andersen non perché fossero brutti, ma perché "sgrammaticati" o "troppo popolari". Questo serviva a ricordare ad Andersen le sue origini umili: per l'*élite* lui restava quello che non aveva frequentato le scuole giuste o che comunque aveva ricevuto tardi e male l'istruzione necessaria.

Spesso inoltre Molbech sosteneva che Andersen non avesse la statura morale per scrivere tragedie, o non possedesse la "necessaria maturità virile" per il dramma. Questa era una forma di *censura di classe*: solo chi apparteneva all'alta borghesia o alla nobiltà poteva maneggiare il tragico; il figlio della lavandaia doveva limitarsi al patetico o al buffo o alla semplice commedia. La "forma", per questi critici, non era un guscio separato dal contenuto, ma il certificato di appartenenza alla *dannelse*, ovvero la cultura e la formazione morale della borghesia illuminata. E ad Andersen mancava la capacità di trattare il tragico come un gioco di pesi e contrappesi intellettuali, anziché come un grido dell'anima.

È vero, molte sue fiabe sono sommamente tragiche. Ma si tratta di un tragico *simbolico*, condensato e spesso "sub-umano" (oggetti, animali, creature ambigue). In quel perimetro l'*élite* gli permetteva di muoversi con molta più libertà, poiché la fiaba era considerata un genere "minore" o "ingenuo". Quando però Andersen cercava di trasferire quel tragico sul palcoscenico del Teatro Reale, si scontrava con la concezione aristocratica del dramma. Nei verbali di Christian Molbech riguardanti opere come *Agnete e l'uomo del mare* emerge un termine ricorrente: la mancanza di "plasticità". Molbech scriveva che Andersen non possedeva la capacità di oggettivare il dolore. Per i direttori il tragico di Andersen restava "sentimentale" (un peccato veniale per un borghese, un crimine per un drammaturgo). Il figlio del calzolaio proiettava se stesso e le proprie ferite nei personaggi senza quel filtro di astrazione che la cultura aristocratica esigeva. Il suo non era un tragico *metafisico*, ma un tragico dell'esclusione sociale, e questo dava fastidio.

Differenza tra commedia e *vaudeville*

Nell'Ottocento europeo – e in particolare nel contesto del Secolo d'Oro danese guidato da Heiberg – la distinzione tra commedia e *vaude-*

ville non era solo una questione di etichetta, ma una netta separazione tra due architetture drammaturgiche distinte.

La differenza fondamentale risiede nel ruolo della musica, nella struttura del testo e nell'intento sociologico dell'opera. La commedia classica ottocentesca (che in Danimarca guardava come modelli a Molière e a Ludvig Holberg) si basava interamente sulla parola e sull'intreccio parlato. Il centro della commedia è il carattere dei personaggi o la situazione sociale. La trama si sviluppa attraverso dialoghi serrati, equivoci e conflitti verbali che mettono a nudo i vizi, le ipocrisie o le manie della borghesia o dell'aristocrazia. La struttura è generalmente divisa in tre o cinque atti, legata a causa ed effetto. Richiede un'evoluzione psicologica (o una punizione morale) dei personaggi entro la fine della vicenda. Il fine è quello di castigare i costumi ridendo (*castigat ridendo mores*). Ha una funzione pedagogica e sociale molto forte: il pubblico deve riconoscersi nei difetti dei personaggi e uscirne moralmente rinvigorito.

Viceversa, il *vaudeville* è un genere che fonde organicamente il teatro di parola con il canto. A differenza dell'opera o dell'operetta, nel *vaudeville* le canzoni (chiamate ariette o *couplets*) non hanno musiche originali scritte appositamente, ma utilizzano motivi musicali già noti al pubblico (canzoni popolari, arie d'opera famose, ballate tradizionali) su cui l'autore scrive testi nuovi. La musica non è un intermezzo decorativo: il canto fa avanzare l'azione stessa o esprime il vero pensiero del personaggio. La struttura è solitamente più breve (uno o due atti) ed è un vero e proprio "meccanismo ad orologeria", in cui i tempi d'ingresso e uscita degli attori, il ritmo sincopato della parola e l'attacco della musica devono incastrarsi al millesimo di secondo. Il fine non è moralistico, ma la ricerca di brillantezza, arguzia, leggerezza e armonia formale. È un divertimento colto, dove il piacere del pubblico deriva dal riconoscere la melodia famosa e dall'apprezzare come il drammaturgo sia stato capace di adattarla alla nuova situazione scenica.

Heiberg aveva importato il *vaudeville* dalla Francia, reinventandolo per il suo Paese col celebre *I re di Bobbio* (1825). L'anno dopo scrisse un saggio fondamentale avente per titolo *Sul vaudeville*. Intorno a questo genere teatrale, inteso come sintesi superiore di prosa, musica e realismo poetico, costruì tutta la sua carriera professionale. Accettava chiunque sapesse scrivere dialoghi brillanti e canzoni orecchiabili senza pretese filosofiche eccessive.

Gli elementi costitutivi del genere erano per lui i seguenti: 1) il meccanismo strutturale deve essere perfetto, ogni battuta serve all'intreccio; 2) i personaggi devono essere tipi sociali ben definiti, osservati con distacco ironico e superiore; 3) l'autore deve dominare con rigore la materia, non c'è spazio per l'improvvisazione emotiva; 4) le canzoni vanno

inserite per sottolineare l'azione o l'ironia sociale, ma il ritmo deve rimanere serrato. Il *vaudeville* doveva essere una "commedia di situazione", dove la musica non doveva mai interrompere il realismo della scena.

Compito dell'autore era quello di porsi come un "chirurgo del dialogo", non come un poeta che si serve di attori per rappresentare se stesso. Heiberg non riusciva proprio a sopportare il "lirismo invasivo" di Andersen: vedere in scena un attore che si ferma a contemplare la luna o che piange sulla propria sventura, era per lui una forma di "impurità". L'ispirazione poetica o il patetismo non potevano strabordare, rompendo l'illusione del perfetto equilibrio formale, né le canzoni potevano essere concepite come piccoli momenti lirici isolati, dove il personaggio "si confessa" al pubblico.

Andersen ammirava profondamente Eugène Scribe, il maestro del *vaudeville* francese. Senonché, quando si ispirava a qualche sua opera, compiva sempre un'operazione di "ammorbidimento": là dove Scribe appariva cinico, veloce, matematico, Andersen iniettava nei testi una dose di nostalgia o di desiderio che rendeva il meccanismo meno oliato. Heiberg vedeva in questo una corruzione della forma, in quanto il teatro non era il luogo dove "sentire", ma dove "vedere la perfezione dell'idea realizzata". Quando respingeva i testi di Andersen, spesso nei verbali scriveva che le scene erano "troppo lunghe e piene di chiacchiere inutili" (intendendo i monologhi introspettivi).

Perché la distinzione tra commedia e *vaudeville* metteva in crisi Andersen? Il motivo è molto semplice: riusciva a scrivere commedie di successo perché la maggiore ampiezza del testo gli permetteva d'inserire quelle digressioni liriche e quelle atmosfere malinconiche che gli erano congeniali. Nel *vaudeville*, invece, la sua scrittura rapsodica e sentimentale urtava contro la spietata ritmica del genere. Se una commedia tollera un momento di abbandono lirico, il *vaudeville* no: se l'ingranaggio tra la parola e la battuta musicale perde anche solo un battito, l'intera architettura crolla e l'effetto comico svanisce, trasformando il brio in imbarazzo.⁶⁸

La crisi del *vaudeville* e dell'estetica di Heiberg iniziarono dopo il 1848. Con la fine dell'assolutismo in Danimarca, il pubblico iniziò a

⁶⁸ Da notare che alcune fiabe hanno, in qualche maniera, una struttura vaudevillistica: *I fiori della piccola Ida* (1835), *Il porcellino di bronzo* (1842), *I fidanzati* (1843), *Il brutto anatroccolo* (1843), *Il vecchio lampione* (1847), *Il porcellino salvadanaio* (1855), *Il vento racconta di Valdemar Daae e delle sue figlie* (1859), *Il gallo del cortile e il gallo del tetto* (1859). Il *vaudeville* gli aveva insegnato il ritmo, l'economia dei personaggi, la forza della scena breve. Di sicuro questa struttura non appare ne *La sirenetta*, *La regina delle nevi* e *La piccola fiammiferaia*.

percepire il *vaudeville* e la commedia leggera come gusci vuoti. Si cercava una verità più cruda, legata all'identità nazionale e alla realtà sociale. Tuttavia, paradossalmente, proprio questa spinta verso il realismo e la drammaticità finì per emarginare Andersen ancora di più. Se prima Heiberg lo respingeva perché troppo "sentimentale e disordinato", dopo il 1856 (anno delle dimissioni di Heiberg dalla direzione del Teatro Reale) i nuovi critici lo consideravano troppo legato a una sensibilità fiabesca che mal si conciliava con la scena drammatica.

Dopo l'era di Heiberg il gusto si spostò verso il cosiddetto Romanticismo nazionale e, successivamente, verso i primi vagiti del Realismo. I nomi che dominavano erano quelli che sapevano coniugare la forza del dramma con la nuova coscienza civile. Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), di origine norvegese: l'opera *Fra i combattimenti* (1857) fu un capolavoro. Henrik Ibsen (1828-1906), anche lui norvegese, ma parte integrante del sistema culturale danese. Già nelle sue fasi giovanili (come con *I pretendenti alla corona*), egli era in grado di padroneggiare profondità tragica e coerenza strutturale. Meïr Aron Goldschmidt (1819-87), pur non essendo un drammaturgo puro, contribuì a spostare il gusto verso l'analisi sociale, rappresentando quella borghesia intellettuale che cercava risposte ai problemi del presente. Carsten Hauch (1790-1872), le cui tragedie storiche rispondevano al bisogno di eroismo e di riflessione sul destino nazionale che il pubblico danese cercava dopo le sconfitte militari con la Prussia e le tensioni politiche di quel periodo.

Il rapporto con gli Heiberg

Johan Ludvig Heiberg gestì il Teatro Reale di Copenaghen come direttore ufficiale dal 1849 al 1856, ed esercitò un'egemonia culturale quasi assoluta in Danimarca sin dagli anni Trenta, dopo aver conosciuto Hegel a Berlino nel 1824 (il suo principale discepolo fu Martensen, che diventerà primate luterano). Insieme a sua moglie, l'attrice Johanne Luise Heiberg, formava una coppia che decideva il gusto della nazione: se un'opera non piaceva agli Heiberg, difficilmente avrebbe avuto vita lunga o successo critico. Il suo dominio cominciò a incrinarsi verso la metà degli anni Cinquanta, a causa della sua resistenza alle nuove istanze del realismo e del dramma popolare.

Tuttavia il clima di ostilità che aveva creato nei confronti di Andersen gli sopravvisse attraverso i suoi successori o seguaci. Da fine intellettuale hegeliano vedeva in Andersen un fenomeno interessante ma profondamente imperfetto. Ecco i punti cardine della sua critica.

1. *La mancanza di architettura drammatica*. Il rimprovero principale di Heiberg riguardava la forma. Per lui il teatro era una struttura

razionale e oggettiva che richiedeva una solida “architettura”. Giudicava i lavori teatrali di Andersen come una serie di frammenti lirici slegati tra loro, privi di una logica interna necessaria. Definiva le sue opere come dei tentativi dilettantistici sul piano sentimentale più che dei risultati organici compiuti, accusando lo scrittore di non avere la disciplina necessaria per costruire un vero dramma teatrale.

2. *Il lirismo come limite.* Heiberg utilizzava spesso il termine “lirismo” in senso spregiativo quando lo riferiva al teatro di Andersen. Secondo il suo giudizio, Andersen non scriveva per i personaggi, ma proiettava se stesso in ogni riga dei suoi testi. Questo soggettivismo era l'esatto opposto dell'ideale di Heiberg, che cercava un'arte distaccata, dove l'autore scompare dietro l'opera. Heiberg considerava Andersen incapace di questo distacco, vedendolo prigioniero delle proprie emozioni e della propria biografia.

3. *Il dilettantismo di una “natura” opposta alla “cultura”.* Nel sistema di valori di Heiberg l'arte era il risultato di un'alta formazione estetica. Vedeva in Andersen un artista di “natura”, un talento grezzo che però mancava di quella cultura profonda necessaria per accedere ai generi letterari superiori. Per Heiberg, Andersen restava un eterno dilettante che cercava di competere in un campo, quello del dramma e della filosofia estetica, per il quale non aveva gli strumenti intellettuali adeguati.

4. *Il successo popolare come segnale di decadenza.* Heiberg guardava con sospetto al grande successo di pubblico che Andersen riscuoteva a teatro, come per es. nel caso di *Mulatten*. Per lui l'applauso delle masse non era una conferma della qualità dell'opera, ma piuttosto un segno che l'autore aveva solleticato i sentimenti più bassi e facili del pubblico. Questo aumentava la sua freddezza: vedeva in Andersen un competitore pericoloso che minacciava di abbassare il livello qualitativo del Teatro Reale per compiacere la folla.

5. *La fiaba come unico luogo legittimo.* Paradossalmente Heiberg fu tra i primi a intuire che Andersen aveva trovato la sua vera strada con le fiabe. Tuttavia accettava Andersen come favolista proprio perché la fiaba era considerata un genere “minore”, dove la mancanza di rigore formale e il tono infantile potevano essere tollerati o persino apprezzati. In pratica diceva ad Andersen che poteva essere un genio solo a patto di restare nel mondo dei bambini e delle piccole cose, lasciando il grande teatro ai “veri” intellettuali.

Questi elementi descrivono un rapporto di potere in cui Heiberg si sentiva il custode di una cittadella assediata dall'emotività disordinata di Andersen. Lo scontro non era tanto personale, quanto piuttosto tra due visioni del mondo: quella del rigore aristocratico contro quella dell'ispirazione anarcoide.

I favoriti del “regno” di Heiberg erano Henrik Hertz (1797-1870), colto, raffinato, maestro della metrica e dello stile. La sua opera simbolo fu *La figlia di Re René*. Poi naturalmente Adam Oehlenschläger (1779-1850), titano del Romanticismo danese, letteralmente intoccabile: le sue tragedie storiche erano il pilastro del Teatro Reale. Occorre citare anche Jens Christian Hostrup (1818-92), maestro della commedia studentesca e del *vaudeville* più leggero, brioso. Tra i favoriti di Heiberg vi era anche sua madre, Thomasine Gyllembourg (1773-1856), che, sebbene scrivesse principalmente racconti (pubblicati anonimi), ebbe un’influenza enorme sul figlio per quanto riguarda il gusto teatrale. Le sue storie descrivevano la vita quotidiana della borghesia con un distacco ironico che divenne il canone estetico del Teatro diretto dal figlio.

Johanne Luise Pätges, moglie di Heiberg

Su Andersen l’opinione della moglie di Heiberg, Johanne Luise (1812-90), non era molto diversa. Diciamo ch’era abbastanza acuta nel distinguere l’uomo dall’artista. Nelle sue memorie, *Una vita rivissuta nei ricordi* (1891-92)⁶⁹, descrive Andersen con affetto misto a ironia, come amico eccentrico, smisuratamente vanitoso e socialmente goffo, ma geniale artista di fiabe, in cui riusciva a infondere una particolare vita a oggetti inanimati. Scrive anche che il suo bisogno costante di attenzione e conferme, la sua tendenza a parlare incessantemente di se stesso e dei suoi successi, lo rendevano “stancante”, “estenuante”, “infantile”. Arriva ad ammettere che provava una certa difficoltà psicologica di fronte alla sua “nudità” emotiva.

Sul piano teorico condivideva l’impianto estetico del marito, basato sull’equilibrio, sulla forma e sulla “bella illusione”. Le opere anderseniane erano indubbiamente troppo sentimentali, troppo lontane dalle leggi della drammaturgia hegeliana. Mentre gli Heiberg cercavano di elevare l’arte a una dignità olimpica, Andersen portava in scena le sue ferite, i suoi complessi e il suo bisogno di amore in modo diretto, quasi spudorato. Questo sul palcoscenico era per lei intollerabile: il teatro era un luogo dove si dominano i sentimenti, non dove si espongono le proprie piaghe per ricevere compassione. Peraltro lui le ricordava ciò che lei cercava disperatamente di dimenticare o di sublimare. La vulnerabilità di Andersen non era solo stancante, ma quasi pericolosa: lui era lo specchio vivente di ciò che lei era stata e che aveva faticosamente sepolto sotto la

⁶⁹ Queste memorie sono oggi considerate un capolavoro della letteratura nordica, offrendo uno sguardo sulla vita culturale del tempo molto più vivido e psicologicamente profondo rispetto agli scritti teorici di suo marito.

sua maschera di grande attrice. Non lo criticava ovviamente perché era povero, ma perché non sapeva essere “discreto” riguardo alla sua povertà passata.⁷⁰

Il rifiuto di Johanne nei confronti delle opere teatrali di Andersen non era un capriccio, ma una scelta di coerenza artistica. Lei credeva fermamente nella “bella postura”, ovvero nell’idea che l’attore e l’autore dovessero mantenere un certo distacco e un controllo ferreo sulla materia rappresentata. Johanne sentiva che, recitando i drammi di Andersen, non avrebbe interpretato un personaggio, ma sarebbe diventata un megafono per le lamentele personali dello scrittore.

Accettò di recitare in *Mulatten* (*Il mulatto*, 1840) perché vi riconosceva una forza poetica che poteva essere disciplinata dalla sua recitazione, ma dopo il fallimento di *Maurerpigen* (*La fanciulla moresca*, 1840) divenne estremamente cauta.⁷¹ Nelle sue memorie Johanne descrive con una certa freddezza come Andersen, dopo il fiasco, cercasse disperatamente di giustificarsi, attribuendo la colpa a tutto e a tutti tranne che a se stesso.⁷²

Si badi, l’origine sociale di Andersen non era il motivo del rifiuto. Infatti entrambi venivano dai bassifondi. Nata Johanne Luise Pätges, lei era figlia di un povero immigrato tedesco che gestiva una piccola taverna di dubbia fama a Copenaghen. La sua infanzia fu segnata dalla povertà e dalla precarietà sociale: non studiò mai in un’accademia nel senso moderno del termine. Entrò nella scuola di ballo del Teatro Reale all’età di otto anni proprio per sfuggire a quella miseria, ed è lì che le sue tracce

⁷⁰ Nelle sue memorie Johanne ritrae Andersen come ospite assiduo di casa Heiberg: “un uomo alto e magro con un’anima sensibile”, che recitava versi propri a cene e serate, a volte piangendo, cercando sempre approvazione; era geloso verso Øhlenschläger e ammirava lei come attrice; ballava goffamente. Lei lo lodava per la sua immaginazione infantile, ma lo vedeva insicuro; lo criticava per la mancanza di mondanità (“un’anatra selvatica tra i cigni”) e perché non sopportava le recensioni negative di Heiberg alle sue opere teatrali.

⁷¹ Accettò ancora di recitare ne *La nuova camera della puerpera* (1845) e ne *La piccola Kirsten* (1846), ma quest’ultima divenne un vero successo solo nella versione rivista dallo stesso Heiberg nel 1858-59.

⁷² Il fallimento di *Maurerpigen* non fu solo un insuccesso di pubblico, ma una vera e propria esecuzione sommaria da parte dell’élite intellettuale danese. Andersen scrisse la tragedia in cinque atti, ma lo fece con la sensibilità di un poeta lirico, per cui le esplosioni di sentimento degli attori risultavano ancora più stucchevoli sul palcoscenico. Secondo la critica avrebbe dovuto limitarsi, in teatro, al *vaudeville*. La sua reazione fu scomposta: era convinto che ci fosse una cospirazione contro di lui, il che lo portò a cercare rifugio nei lunghi viaggi all’estero, sperando che la gloria internazionale potesse lavare l’umiliazione subita in patria.

si sovrappongono a quelle di Andersen: nel 1821 entrambi erano “comparse” o giovanissimi allievi che cercavano di trovare un posto nel mondo del teatro.

Tuttavia avevano scelto strade opposte per gestire i loro traumi. Johanne, che aveva la fortuna di possedere una grazia naturale e una voce che colpirono immediatamente i registi, entrò nell’*élite* culturale attraverso il matrimonio con Johan L. Heiberg nel 1831.⁷³ Fu capace di costruire intorno a sé, nascondendo le proprie origini, un’immagine di forte aristocrazia intellettuale. Aveva adottato i modi, la lingua e l’estetica della classe colta con una disciplina ferrea e quasi maniacale. Divenne la regina indiscussa del salotto più esclusivo della Danimarca. Nel periodo 1827-64 fu lei a definire lo stile recitativo danese, interpretando 276 ruoli diversi, dal *vaudeville* alla tragedia shakespeariana. Fu anche la prima donna a ricoprire il ruolo di *instruktrice* (regista/direttrice di scena) al Teatro Reale tra il 1867 e il 1874, dimostrando un’autorità intellettuale che andava ben oltre la semplice presenza scenica. Non era solo il marito a decidere cosa mandare in scena ma anche lei.

Andersen invece passò tutta la vita a raccontare la propria scalata, esponendo pubblicamente la sua sofferenza, le sue umiliazioni e il suo costante bisogno d’essere accettato. Non nascondeva mai d’essere “l’anatroccolo” che cercava di diventare cigno: restava, per certi versi, un “eterno debuttante” delle emozioni. Non riusciva a capire che non poteva dare ai coniugi Heiberg ciò che volevano, proprio perché, per farlo, avrebbe dovuto smettere d’essere se stesso. Nelle fiabe invece non aveva bisogno di compiacere un direttore di scena o una prima attrice. Lo scrittore svedese Per Olov Enquist ha descritto magistralmente le loro rispettive dinamiche individuali nel suo dramma *Dalla vita dei vermi di terra* (1981).

In sintesi, obiettivamente

Quindi, se guardiamo al teatro di Andersen con gli occhi di un critico del suo tempo, la diagnosi di “fallimento” è quasi inevitabile (ma riprenderemo questo aspetto alla fine del capitolo). Dal punto di vista della tecnica teatrale e della coerenza formale, avevano ragione gli Heiberg a cercare un’arte che fosse oggettiva, controllata e strutturata. I suoi

⁷³ Heiberg s’innamorò di lei quando, dopo aver scritto nel 1826 il *vaudeville* *Aprilsnarrene* (*I pesci d’aprile*), stava cercando un’attrice che potesse incarnare la sua teoria estetica: un misto di naturalezza, spirito e compostezza aristocratica. La portò in casa sua (inizialmente sotto la protezione della madre, Thomasine Gyllembourg) per educarla, raffinarne il linguaggio e la cultura. Johanne accettò questa trasformazione totale di se stessa in un’opera d’arte vivente.

drammi invece erano spesso estensioni della sua soggettività, pieni di quel sentimentalismo che la critica colta dell'epoca (ma anche il filosofo Kierkegaard e il teologo Martensen) considerava un limite invalicabile. Per lui il teatro era un mezzo per essere visto e amato, mentre per gli Heiberg era un tempio della forma.

Anzi, se vogliamo essere onesti, dovremmo dire che Andersen non era fatto neppure per il romanzo, in quanto i suoi testi hanno una struttura narrativa debole, sorretta più dall'entusiasmo descrittivo e dall'autobiografismo che da una reale tenuta architettonica.

Tuttavia il punto non è se lui fosse un pessimo drammaturgo (spesso lo era), ma perché fosse un pessimo drammaturgo e, contemporaneamente, il creatore della fiaba moderna. Qui la spiegazione può essere solo una: Andersen non ha "fallito" il teatro, ma lo ha come "miniaturizzato". Se analizziamo le sue fiabe, noteremo facilmente che sono costruite come piccoli atti teatrali, con indicazioni sceniche implicite, dialoghi serrati e una gestione dello spazio che deriva direttamente dalla sua ossessione per il palcoscenico. Forse la sua vera intuizione non era stata casuale, ma il risultato di un travaso: ha portato la drammaturgia dove nessuno l'aveva mai messa, ovvero tra i giocattoli e gli oggetti inanimati. Questo passaggio dalla tragedia teatrale alla fiaba non fu un ripiego, ma una *trasfigurazione*: Andersen capì che per parlare di se stesso senza essere deriso doveva usare la maschera dell'oggetto o dell'animale. È lì che l'animismo diventa, sotto la parvenza del luteranesimo, la sua arma più efficace.

Il fallimento della *Fanciulla moresca* fu paradossalmente l'ancora di salvezza per la sua produzione fiabistica. Se avesse avuto successo come drammaturgo, probabilmente avrebbe speso il resto della vita a scrivere tragedie mediocri per compiacere gli Heiberg. Il rifiuto violento di quell'opera lo costrinse a riversare tutto se stesso (il suo senso di esclusione) in quel genere "ristretto" della fiaba, dove nessuno poteva dirgli come scrivere.

Andersen era un dilettante in quasi tutto ciò che non fosse la fiaba. Ma proprio questo suo essere "fuori posto" nei generi alti gli ha permesso di scardinare il linguaggio della fiaba, che fino ad allora era o puramente popolare o eccessivamente letterario. La sua mancanza di "cultura estetica" (quella che gli si rimproverava) è stata la sua forza nelle fiabe, dove il tono colloquiale e l'apparente disordine narrativo diventavano innovazione. In questo senso gli Heiberg sono stati i suoi involontari promotori: chiudendogli le porte del "vero" teatro, lo hanno costretto a inventarne uno tutto suo, fatto di pura immaginazione, dove le regole le dettava lui.

È bene comunque sapere che Andersen non ha mai smesso di

cercare il successo teatrale. La sua è stata un'ossessione durata oltre cinquant'anni, dal primo tentativo fallito nel 1822 fino alle ultime opere degli anni Settanta. Anche quando era ormai una celebrità mondiale per le *eventyr*, continuava a considerare il teatro come il vertice della gerarchia artistica. Per lui essere un grande favolista non era abbastanza: voleva essere il grande drammaturgo nazionale, ma non riuscì mai a sottomettere la sua fantasia a una forma rigorosa, né a costruire dei personaggi teatrali che avessero una vita indipendente dai suoi sentimenti.

D'altra parte produceva testi a una velocità tale che impediva qualsiasi revisione critica seria. Dopo il fallimento di *Maurerpigen* continuò a inondare il teatro di proposte, convinto che ogni suo pensiero meritasse d'essere recitato. Era vittima di un paradosso: più cercava di elevarsi al livello di Heiberg scrivendo drammi "alti", più confermava l'opinione ufficiale che fosse un artista "ingenuo", privo di controllo formale. Ai coniugi Heiberg il successo delle fiabe appariva come l'unico ambito in cui la natura anarchica e infantile di Andersen potesse avere un senso. Ma lui, ostinato, vedeva nelle fiabe solo un'occupazione secondaria, continuando a considerare il teatro il campo di battaglia dove dimostrare di non essere più il povero ragazzo dei bassifondi.

Il caso di *Mulatten*

Il mulatto (1840) è uno dei testi teatrali più scomodi e moderni di Andersen, ed è interessante proprio perché è un racconto realistico-sentimentale con forti implicazioni sociali.

L'ambientazione è quella della Martinica francese (ma era facile intuire che potesse riferirsi anche alle Antille danesi: St. Croix, St. Thomas, St. John) e ruota attorno alla figura di Horatio, figlio di un uomo bianco e di una donna nera schiava: dunque un "mulatto". Horatio riceve un'educazione europea, coltivando ideali elevati e una forte sensibilità morale. Tuttavia il colore della pelle e l'origine lo rendono irrimediabilmente un escluso: non appartiene davvero né al mondo dei bianchi né a quello dei neri. Quando tenta di affermare la propria dignità e di rivendicare il diritto all'amore e al riconoscimento sociale, la società coloniale reagisce con ostilità e ipocrisia.

Il risultato è tragico. Horatio arriva a capire che non esiste per lui uno spazio sociale legittimo. Ogni tentativo di elevarsi lo fa sentire più colpevole. L'educazione ricevuta non è una via di salvezza, ma una trappola. Siccome il mondo non gli nega solo i diritti, ma anche il senso stesso di esistere come soggetto morale, il suicidio diventa inevitabile. Non c'entra la disperazione romantica, ma il fatto che non c'è più un "luogo simbolico" in cui vivere.

Il cuore del racconto non è tanto la questione razziale in senso biologico, quanto l'impossibilità di appartenere a un ordine sociale rigido. Horatio è "troppo bianco" per i neri e "mai abbastanza bianco" per i bianchi. Questo lo rende un personaggio tipicamente anderseniano, anche se in un contesto insolito: come l'anatroccolo brutto, come l'ombra, come la sirenetta, è una creatura intermedia, sospesa, ibrida.

Andersen non fa un discorso teorico sull'abolizionismo, ma mostra la netta contraddizione tra ideali cristiani e pratica sociale. I bianchi parlano di civiltà, educazione, moralità, ma non tollerano sino in fondo l'uguaglianza. Horatio viene educato come un europeo, ma proprio questo lo rende più pericoloso: uno schiavo colto è una minaccia all'ordine simbolico. Quindi l'educazione non libera davvero, se la società rifiuta di riconoscerne gli effetti. Horatio è moralmente e intellettualmente superiore a molti dei suoi persecutori, ma questo non gli serve a nulla. Qui Andersen è sorprendentemente lucido: la cultura non basta, se il mondo non vuole cambiare.

A differenza di molte sue fiabe, qui non c'è riscatto simbolico, non c'è metamorfosi, non c'è "altra vita" che ricompensi l'ingiustizia. È un Andersen duro, quasi spietato, che rinuncia a ogni consolazione poetica. Ed è significativo che lo faccia proprio in un racconto realistico, che peraltro anticiperà temi che diventeranno centrali nel Novecento: identità, razza, esclusione, colonialismo, il fallimento morale della civiltà europea. Naturalmente il testo è autobiograficamente leggibile: Horatio è Andersen, figura dell'uomo stigmatizzato, del diverso che interiorizza il giudizio sociale, è l'uomo di origini umili (il "sangue misto" metaforico) che cerca d'essere riconosciuto "nobile" per i suoi meriti.

Sebbene a Copenaghen l'opera fosse stata un trionfo (in quanto al pubblico piacevano le storie ambientate in luoghi lontani e "primitivi"), la sua rappresentazione nei territori d'oltremare (le Indie Occidentali Danesi, cioè le attuali Isole Vergini americane nel Mar dei Caraibi) sarebbe stata considerata altamente pericolosa per motivi che toccavano i nervi scoperti del sistema schiavista danese.

Soprattutto veniva ritenuta eversiva per un'altra ragione: nell'opera non vi era solo Horatio, ma anche Paléme (o Palmyre), un personaggio molto più temibile per i piantatori, perché di estrazione sociale più bassa, che non ha nulla da perdere se si ribella. Paléme è un cosiddetto *maroon*, uno schiavo fuggitivo che vive tra le montagne e guida un gruppo di ribelli chiamati "i vendicatori". Non aspira a un riconoscimento morale universale, né a un amore "impossibile". Vedere in scena uno schiavo che non chiede pietà ma cerca vendetta, invocando la libertà con le armi, era considerato un incitamento diretto alla rivolta per la stragrande maggioranza della popolazione schiava delle isole. Tuttavia Paléme

non viene punito, non muore, non si ribella davvero. Resta integrato nella società coloniale, ma a un prezzo altissimo: il compromesso. Non è una “soluzione”, è una sopravvivenza mutilata (anche in lui vi era una parte di Andersen).

In effetti nel testo vi sono dei passaggi che, letti in una piantagione di St. Croix, avrebbero potuto scatenare l’inferno. Eleonore, moglie di un piantatore, urla in scena al marito: “Tu sei odiato! La preghiera serale del nero è questa: che tu possa morire! Il suo sogno è bello quando tu ti mordi le labbra per la disperazione! La sua preghiera del mattino è poterti uccidere!”. Per i proprietari terrieri danesi queste parole non erano “poesia lirica”, ma una descrizione brutale della realtà che cercavano di reprimere con la violenza e la censura.

Tuttavia il “sistema dominante” premia Paléme e distrugge Horatio. E il pubblico è costretto a chiedersi chi abbia ragione. La risposta di Andersen è volutamente imbarazzante: Paléme ha ragioni per vivere, Horatio ha ragioni per morire. Paléme è la prova che il sistema funziona, se accetti di piegarti. Ed è per questo che Andersen non lo redime né lo condanna apertamente. Lo lascia lì, vivo, adattato, silenzioso. Se Horatio rende tragico *Il mulatto*, Paléme lo rende *politicamente* tragico. Senza Paléme il racconto sarebbe stato una *denuncia morale*; con Paléme diventa una *diagnosi sociale*, e questa, forse, è la cosa più difficile da accettare.

Il fatto che Andersen, con prudenza diplomatica, ambientasse l’opera in una terra straniera, gli permise di far passare il dramma a Copenhagen come una critica al sistema coloniale francese (ritenuto più brutale di quello danese). Tuttavia nelle Indie Occidentali Danesi questa distinzione spariva: la realtà sociale era la stessa.

Il governatore delle colonie, Peter von Scholten, amico dei Collin, stava cercando di gestire una transizione lenta e controllata verso l’emancipazione (che avverrà solo nel 1848, nonostante che la tratta fosse già stata formalmente abolita dalla Corona danese nel 1803). Un’opera teatrale che scuoteva le passioni e mostrava il “diritto naturale” dello schiavo alla ribellione era l’ultima cosa di cui aveva bisogno. La censura coloniale, molto più rigida di quella della madrepatria, impedì che il messaggio di Andersen arrivasse a chi avrebbe potuto trasformarlo in azione politica.

Andersen era quindi capace di intuizioni quasi “profetiche” e tragiche, ma la sua posizione sociale e il controllo dei Collin lo costringevano a travestire queste verità. Se nelle fiabe il tragico è protetto dal simbolo, nel teatro coloniale la realtà era troppo nuda per essere esibita. Lo dimostra il resoconto di Henriette (Jette) Wulff, l’amica di Andersen che trascorse lunghi periodi a St. Thomas e St. Croix, e che morì tragicamen-

te nel 1858 nel naufragio del piroscafo Austria sull'Atlantico.

Le sue lettere, a lui inviate tra il 1838 e il 1840, offrono un controcanto brutale alla gloria che Andersen stava ricevendo a Copenaghen per il dramma *Mulatten*. Infatti, mentre il pubblico danese applaudiva la nobiltà d'animo del protagonista Horatio, Jette scriveva da un mondo dove quella stessa "nobiltà" era considerata una minaccia mortale. Nelle isole regnava quello che lei definiva un "terrore bianco": i piantatori vivevano nel costante incubo di una rivolta nera simile a quella avvenuta ad Haiti. Un'opera che umanizzava lo schiavo e mostrava la legittimità della sua ribellione (attraverso il personaggio di Paléme) sarebbe stata vista in scena come un manuale di sedizione.

Nelle sue descrizioni Jette racconta di un'atmosfera pesante, carica di odio e di quello che lei chiama il "fetore" della schiavitù, che nessuna brezza tropicale riusciva a spazzare via. Scrisse ad Andersen che, mentre lui cantava la bellezza delle palme e dei mari del sud, lei vedeva solo la degradazione umana e la paura negli occhi dei bianchi. Il tragico di Andersen, quando toccava la carne viva della realtà coloniale, diventava insostenibile per le istituzioni.

Indirettamente Jette accusava Andersen di non comprendere fino in fondo la portata politica di ciò che scriveva. Mentre lui infatti si lamentava dei rifiuti dei direttori del Teatro Reale o della scarsità dei sussidi, lei gli ricordava che la vera tragedia era la condizione di migliaia di esseri umani trattati come bestiame sotto la bandiera danese.

Insomma Andersen, pur senza voler essere un eversivo, aveva toccato un nervo scoperto del potere. I Collin e l'*élite* di Copenaghen potevano gestire il suo successo finché restava un fenomeno estetico, ma non potevano permettere che la sua "mezza tragedia" personale si trasformasse in una tragedia politica collettiva capace d'incendiare le colonie. Andersen, al massimo, poteva andar bene finché il pubblico piangeva le sofferenze dell'eroe individuale, non per le contraddizioni del sistema coloniale.

Jette Wulff vide quello che Andersen non riusciva a vedere: che la bellezza della sua poesia poggiava su un sistema di oppressione che non tollerava intrusioni da parte della realtà. La voce della Wulff restava quella di una testimone che, dall'interno del sistema coloniale, smascherava le ambiguità di un autore che cercava la gloria presso i potenti, mentre, quasi suo malgrado, dava voce agli ultimi.

La critica danese però non lo criticò per questi motivi politici (almeno non lo fece direttamente), ma perché si era ispirato a un'opera straniera, *Les Épaves (I relitti)*, una novella della scrittrice francese Fanny Reybaud, pubblicata nel 1838. La trama racconta le peripezie di un giovane mulatto istruito e nobile d'animo che si scontra coi pregiudizi e la

crudeltà della società coloniale nelle Antille. In pratica Heiberg e gli altri critici l'accusavano d'aver copiato da mode straniere (il gusto francese per il melodramma), non essendo in grado di produrre un dramma "nazionale" e filosoficamente rigoroso, di non saper inventare nulla da sé.

Tuttavia Andersen, sapendo benissimo che se una storia funzionava nel teatro parigino, vi erano ottime probabilità che funzionasse anche in Danimarca, ammise apertamente d'aver tratto gran parte dell'intelaiatura narrativa dalla novella della Reybaud. D'altra parte nell'Ottocento l'adattamento di romanzi o novelle per il teatro era una pratica comune e accettata. Ma parlare di plagio era ridicolo: Andersen espanse i dialoghi, accentuò il lirismo e, soprattutto, inserì nei protagonisti molti tratti della propria sensibilità e della propria lotta per il riconoscimento sociale.

Quando l'opera andò in scena al Teatro Reale il 3 febbraio 1840, grazie soprattutto alla mediazione di Jonas Collin, ottenne un successo clamoroso, uno dei più grandi incassi dell'epoca (che fece sicuramente bene a un Teatro in perenne crisi finanziaria). Il pubblico si commosse per la sorte di Horatio e fu rapito dall'esotismo della messa in scena.

D'altra parte quando Johanne Luise Heiberg accettò il ruolo di Cecilie, il successo era già per metà assicurato. Cecilie era la figlia di un mercante danese e di una schiava caraibica: Horatio era il suo promesso sposo durante la fanciullezza, rappresentante dell'amore idealizzato ma fragile, interrotto dal razzismo coloniale; con Paléme invece, schiavo nero maturo e ribelle, sviluppa un legame passionale e tragico, simbolo di ribellione contro la schiavitù. La Heiberg aveva intuito che il personaggio le avrebbe permesso di mostrare quella nobiltà d'animo e quella passionalità contenuta che il pubblico amava vedere nella sua recitazione.

Andersen ne fu entusiasta, convinto che il successo al botteghino fosse la prova definitiva del suo genio e la risposta silenziosa ai suoi detrattori. Ancora non aveva capito che l'aristocrazia voleva la catarsi, non la ferita aperta.

Solo poche settimane dopo egli aveva già pronta una nuova opera, *Maurerpigen* (*La fanciulla moresca*), che invece fu un fallimento colossale.

L'uccello sul pero

Nella sua autobiografia Andersen sostiene, quasi con distrazione, senza offrire particolari motivi, che nel 1842 la sua commedia *L'uccello sul pero* ebbe successo nel Teatro Reale. Di cosa tratta?

La vicenda si svolge interamente in un giardino e segue lo schema classico della commedia degli equivoci e del teatro leggero (*vaude-*

ville). Al centro della storia ci sono due giovani innamorati, Elisa e Emil. Il loro amore è però ostacolato dal padre di Elisa, un assessore che desidera per la figlia un matrimonio socialmente più vantaggioso o comunque diverso. Il “motore” dell'azione è un messaggio d'amore (o una lettera) nascosto in un nido d'uccello su un albero di pero nel giardino (il che richiama la sensibilità di Andersen verso la natura, che spesso funge da testimone silenzioso nelle vicende del cuore). Questo nascondiglio diventa il punto focale di una serie di fraintendimenti. Attraverso scambi di persona, intercettazioni di messaggi e la presenza di personaggi secondari, come per es. il servitore Morten (che con la sua goffaggine e i suoi tentativi di aiuto complica la situazione), la trama s'infitte in un gioco di “visto e non visto”. Come tipico del genere, dopo una serie di peripezie verbali (l'informazione è asimmetrica) e situazioni comiche, l'equivoco viene chiarito. Il padre di Elisa si convince della bontà del legame tra i due giovani e concede la sua benedizione, portando la storia al lieto fine.

La commedia funziona perché è chiara, fluida, non mette in crisi nessuno, non c'è la cupezza tedesca, né il moralismo tragico, né l'ossessione romantica del genio sofferente, nulla di problematico nel senso romantico. È una commedia moderna, europea, elegante, di buon gusto. Si rifà apertamente alla *comédie française* ottocentesca (quella di Eugène Scribe, Eugène Labiche, Victorien Sardou), in quanto i dialoghi sono brillanti, il ritmo è serrato (ogni scena nasce dalla precedente), il meccanismo teatrale è oliato e il finale è armonizzante (persino lo spettatore sa più dei personaggi). L'idea di “mondo” che la sorregge è tipicamente borghese/progressista del periodo 1820-50, in tutta Europa. Si suppone infatti che la società sia riparabile, i conflitti siano gestibili, i problemi derivino da malintesi, non da strutture ingiuste. Il dramma non è metafisico, è contingente, logistico. D'altra parte il pubblico di quel teatro era ampiamente urbanizzato, desideroso d'intrattenimento riconoscibile e poco incline a drammi psicologici o conflitti sociali espliciti. Non voleva uscire sconvolto dal teatro ma rassicurato. Andersen, che spesso sbagliava registro teatrale (troppo lirico, troppo serio, troppo irregolare), qui fa una cosa insolita per lui: si adegua al codice.

La protagonista era proprio la moglie del suo “nemico” giurato, l'attrice più amata di Danimarca, Johanne Luise Heiberg, che interpretò il ruolo di Elisa con una grazia che incantò il pubblico. Molti critici del tempo suggerirono che il successo non fosse dovuto alla penna di Andersen, ma alla magnetica presenza scenica della Heiberg. Addirittura il marito di lei arrivò a dire che il successo fosse dovuto non tanto alla trama della commedia quanto alla struttura in sé del *vaudeville*, un genere che lui stesso aveva introdotto in Danimarca come una forma d'arte “scienti-

fica". Quindi Andersen non aveva creato qualcosa di nuovo, ma aveva semplicemente abitato una casa costruita da altri. Se la commedia funzionava, era merito della solidità delle regole del genere, non della sua ispirazione.

La commedia ebbe successo anche perché, attingendo a motivi fiabeschi popolari (il tema dell'uccello magico e dell'amore contrastato), favoriva nettamente l'unità del Paese, che in quel momento stava vivendo un forte risveglio del Romanticismo nazionale. Andersen fu capace di tradurre il folklore in una forma urbana ed elegante. Mentre la sua erudizione veniva messa in dubbio, la sua capacità di toccare le corde del mito popolare appariva imbattibile. Anche all'estero l'opera fu molto apprezzata. In Germania i critici tedeschi trovarono la conferma che Andersen era un "poeta della natura", capace di nobilitare la scena teatrale senza bisogno delle rigide regole aristoteliche. In Francia la stampa lodò la freschezza della trama.

Premesso tutto ciò, perché nell'autobiografia non tenne in particolare considerazione questo successo? Il motivo è molto semplice: Andersen simpatizzava per chi perde, non per chi si integra; scriveva per l'emozione, non per la soluzione. Il suo immaginario era irrazionale, disarmonico, spesso senza riparazione. Nel *vaudeville* invece mancano o sono molto attenuati l'eccesso di autobiografismo, la sensibilità ferita, la figura dell'escluso, l'elemento perturbante. Per poter sostituire tutto ciò con convenzioni assodate e riconciliazione finale, l'autore aveva dovuto autocensurarsi. Alla fine il successo della commedia era un successo del sistema voluto proprio da quel Teatro.

La nuova camera della puerpera

Una sua commedia di costume, in un unico atto, *La nuova camera della puerpera*, del marzo 1845, ebbe un successo clamoroso. Nella prima rappresentazione recitò la parte della protagonista la grande attrice Johanne Luise Heiberg. Il titolo è un omaggio diretto alla commedia di Ludvig Holberg del 1723: tradurlo – come a volte si legge – con un termine anacronistico e clinico, *La nuova sala parto*, è sbagliato.

Il modello è quello del *vaudeville* francese (alla Scribe): intreccio leggero, equivoci, ritmo rapido, ambientazione borghese contemporanea, ma l'intento di Andersen era una parodia del circolo di Heiberg. Infatti, mentre si festeggia la nascita del bambino, la casa si riempie di una folla di visitatori petulanti; tra questi, Andersen inserisce figure che la Copenaghen del 1845 poteva riconoscere facilmente: i critici pedanti, i poeti falliti e gli esteti del "buon gusto".

Come spesso accadeva in lui, la forma breve, senza bisogno di

sviluppo “drammatico” lungo più atti, era quella che gli riusciva meglio. L’unica scenografia consiste in una camera (con culla, visitatori e conflitti familiari, senza divisori o *location* multiple) dove una donna ha appena partorito.

Nella tradizione danese la *barselstue* era la stanza dove la puerpera riceveva le visite. Nella versione di Andersen questo spazio smette d’essere un luogo di recupero fisico per diventare un’esposizione museale. L’arredamento, la qualità dei tessuti e l’ostentazione di oggetti costosi servono a comunicare ai visitatori che la famiglia ha raggiunto una solidità economica tale da potersi permettere il superfluo.

I personaggi della commedia cercano costantemente di elevare il proprio registro linguistico. L’uso di termini ricercati o di citazioni (spesso a sproposito) è un tentativo di nascondere le proprie origini umili. Ogni personaggio, cercando di affermare se stesso come membro della colta borghesia, finisce per tradire la propria natura attraverso errori di etichetta o eccessi di zelo. Questa ansia da prestazione sociale è tipica della classe media che non si sente ancora sicura della propria posizione e cerca legittimazione attraverso il formalismo.

Un altro segno inequivocabile dell’avanzamento di *status* è la gestione delle relazioni. Gli invitati non sono scelti in base all’affetto, ma in base al prestigio che conferiscono alla casa. Ottenere la presenza di figure influenti o legate a circoli di potere è l’obiettivo finale. Il neonato diventa quasi un accessorio, uno strumento per consolidare alleanze e mostrare al mondo di far parte della “buona società”. Il tema di fondo è quindi lo scollamento tra l’essere e l’apparire in una classe media in ascesa.

Il fatto che il parto venga “messo in mostra”, appare anche come un’anticipazione di una dinamica che nelle fiabe diventerà più drammatica: le figure femminili esposte allo sguardo e al giudizio sociale.

L’opera fu scritta per il centenario del Teatro Reale, in quanto esisteva un invito rivolto ai principali autori dell’epoca affinché contribuissero con opere nuove per celebrare la tradizione nazionale. Andersen presentò il testo in forma anonima, tramite un intermediario per garantirsi l’imparzialità della lettura. Voleva sottoporre Heiberg a una specie di esperimento psicologico: dimostrare a se stesso che il rifiuto delle sue opere non dipendeva dal valore del testo ma da un’antipatia personale.

Paradossalmente la trappola riuscì molto bene: finché l’autore rimase sconosciuto, il pubblico e la critica (Heiberg incluso), videro la commedia come un brillante esercizio di stile, un omaggio riuscito al classicismo di Holberg. Non vedendo la firma di Andersen, Heiberg non cercò tra le righe quel sentimentalismo soggettivo che solitamente rimproverava allo scrittore. Tuttavia non appena si scoprì che l’autore era

Andersen, la percezione mutò: il trucco venne letto quasi come un atto di insicurezza o una sfida irritante, non una mossa geniale per smascherare l'ottusità della critica danese, che finì addirittura per accusare Andersen d'aver solo scimmiettato Holberg senza possederne la vera vis comica.⁷⁴

Purtroppo la rivelazione dell'identità di Andersen non portò ad alcuna riconciliazione, anzi, acutizzò il fastidio dell'*élite* culturale, sentitasi aggirata. Persino Johanne Luise Heiberg nelle sue memorie, pur ammettendo che il ruolo vivace della protagonista fu uno dei più gratificanti della sua carriera, non mancò di ribadire la sua scarsa stima per Andersen come drammaturgo, definendolo un "improvvisatore lirico" incapace di rigore formale.

Lo stesso Edvard Collin, privatamente, glielo disse: pur riconoscendo il trionfo del suo protetto, cercò di moderarne l'entusiasmo vendicativo, ricordandogli che la benevolenza di Heiberg era fragile e che il successo fosse dovuto più alla ricorrenza celebrativa che all'effettivo valore del testo. Egli temeva che la pubblica rivelazione della "trappola" tesa a Heiberg avrebbe reso la posizione di Andersen ancora più precaria. Nelle missive si legge il tentativo di fargli capire che, sebbene le lodi provenissero da ogni parte finché l'autore era ignoto, la verità avrebbe trasformato quel successo in un affronto personale per il potente direttore del Teatro. I Collin non vedevano l'episodio come una semplice vittoria artistica, ma come un pericoloso incidente diplomatico e giudicavano l'ambizione di Andersen come una sorta di vanità. Ecco perché lo spinsero verso una normalizzazione, che lui però, visceralmente, rifiutava.

Andersen trasse la conclusione che il pregiudizio risiedeva proprio nei confronti della sua persona, poiché Heiberg faticava ad accettare il successo di un autore che considerava, per certi versi, un "intruso" nell'*élite* intellettuale. Esiste la bozza della critica ufficiale scritta da lui il 19 marzo 1845, pochi giorni prima della messa in scena. In quel momento l'opera era ancora anonima. Heiberg la definì un'idea "stravagante e sorprendente", pur trovandovi passaggi che giudicava "insulsi e triviali". Quando l'identità di Andersen divenne di dominio pubblico, Heiberg smise di elogiare l'originalità dell'idea e iniziò a sottolineare i soliti difetti tecnici: patetismo, soggettivismo...

L'episodio dimostra che Andersen possedeva una straordinaria

⁷⁴ Molti critici tedeschi, recensendo l'opera poco dopo che l'identità dell'autore era stata svelata, notarono con una certa ironia come lo stile di Andersen fosse percepibile nonostante il tentativo di mimetizzarsi nei panni di Holberg. Cioè, sebbene la struttura seguisse i canoni classici, le sfumature emotive e certi passaggi più lirici non potevano che appartenere al "poeta delle fiabe". La "dissonanza", che tanto infastidiva Heiberg, era per i tedeschi il marchio di fabbrica del suo genio.

capacità mimetica. Sapeva perfettamente quali fossero i canoni estetici richiesti dall'*élite* di Copenaghen e, quando aveva deciso di scrivere in modo anonimo, aveva dato prova di poterli padroneggiare con maestria. Tuttavia questa non era la sua vera natura artistica; era piuttosto una "maschera" indossata per sfidare il sistema.

In ogni caso il successo della commedia restò abbastanza isolato nella carriera teatrale di Andersen. Subito dopo (maggio 1845) Heiberg rifiutò *Il fiore della felicità*, altra commedia fiabesca in un atto, ispirata questa volta a elementi fiabeschi. La trama non era che una satira borghese su un fiore magico che avrebbe dovuto garantire felicità eterna. Nella lettera che Heiberg gli inviò la motivazione del rifiuto era sostanzialmente la solita: *manca di "senso plastico"*, cioè incapacità di dare una forma concreta e visiva, un'azione chiara e logica a idee poetiche e liriche, caotiche e frammentate. Non era possibile risolvere in scena un conflitto umano, autentico e realistico, in maniera artificiale, usando un *deus ex machina*. Il teatro borghese chiedeva di più. Per l'estetica heibergiana, basata sull'equilibrio e sulla verosimiglianza, il passaggio continuo tra il fantastico e il satirico risultava dispersivo e poco professionale.

Queste stroncature furono particolarmente dolorose per Andersen, che aveva scritto l'opera proprio nel tentativo di dimostrare a se stesso e al pubblico di Copenaghen di poter padroneggiare il linguaggio teatrale tanto quanto quello delle fiabe. Il verdetto di Heiberg non solo bloccò la messa in scena dell'opera, ma rafforzò nell'autore la convinzione d'essere vittima di un pregiudizio estetico insuperabile da parte dell'*establishment* culturale danese. In sostanza, quando Andersen imitava Holberg o i modelli francesi cari agli Heiberg (marito e moglie), veniva celebrato; ma non appena cercava d'introdurre la sua cifra stilistica più autentica – l'elemento magico che agisce sulla realtà – veniva respinto. Probabilmente le critiche di Heiberg non provenivano soltanto da un'analisi tecnica, ma anche dal timore che Andersen stesse cercando di "fiabizzare" il Teatro Reale, un istituto che Heiberg voleva mantenere rigorosamente razionale.⁷⁵

Herr Rasmussen

Dopo *Il fiore della felicità* fu la volta della commedia in un atto, *Herr Rasmussen* (1846), in cui ridicolizzava l'ossessione per i titoli, lo

⁷⁵ Dopo alcune revisioni (e l'aggiunta delle musiche di Frederik Rung) l'opera riuscì alla fine a essere ammessa sulle scene dello stesso Teatro Reale, dove debuttò il 16 febbraio 1845, per poi essere pubblicata in formato cartaceo pochi giorni dopo.

status sociale e il desiderio di apparire diversi da ciò che si è. Nel testo l'equivoco stava nel fatto che Rasmussen (un ex figurante del Teatro Reale) veniva scambiato per una persona di rango molto più elevato, il che induceva chi lo frequentava a cambiare atteggiamento non appena credeva di trovarsi di fronte a un uomo di potere.

Heiberg, in veste di censore, subodorò immediatamente l'attacco personale. Non potendo però rifiutare del tutto il testo (perché Andersen cominciava ad avere un peso internazionale notevole), impose una revisione drastica. Costrinse lo scrittore a tagliare le battute più taglienti e i riferimenti satirici diretti al mondo teatrale; doveva inoltre smussare i toni della commedia, riducendola di fatto a una farsa sbiadita e priva di quella carica polemica originale che le dava senso.

Amareggiato dalle mutilazioni subite dal testo, Andersen pretese che l'opera andasse in scena in forma totalmente anonima. Non voleva che il suo nome fosse associato a quel testo così svuotato del suo vigore. In effetti, la commedia, privata dei suoi elementi migliori, apparve debole. Il pubblico e la critica, non sapendo che l'autore fosse Andersen, non ebbero pietà. Le cronache dell'epoca (tra cui le memorie del biografo Nisbet Bain) parlano esplicitamente di un "miserabile collasso" della messinscena. Il verdetto del pubblico fu così spietato che lo spettacolo rimase in cartellone per una sola recita. Venne immediatamente cancellato dal repertorio.

L'umiliazione per Andersen fu tale che il testo originale non venne nemmeno pubblicato daccapo in volume per i successivi decenni, come accadeva di solito. Per vederlo stampato si dovette attendere il 1913, quando l'editore Emil Agerholm recuperò e pubblicò finalmente la commedia basandosi sui manoscritti.

Sul ponte lungo

La commedia popolare in quattro atti con canti, *Sul ponte lungo* (1850), presentata da Andersen in forma anonima per evitare i pregiudizi di Heiberg, ebbe un certo successo, poiché il genere era molto amato dal pubblico danese. La commedia affronta i classici temi anderseniani del divario sociale e della nobiltà interiore, mettendo in luce come la vera nobiltà non risieda nel titolo, ma nelle azioni. Fu accolta con favore anche dalla stampa, che parlò di "naturalzza" e di "una ventata d'aria nuova".

Tuttavia, appena l'identità dell'autore fu svelata, il tono della critica, anche questa volta, subì una metamorfosi radicale. Quelli che erano stati definiti "dialoghi vivaci" divennero improvvisamente "chiacchiere infantili"; la struttura che prima appariva "agile" fu bollata come "priva

di nerbo drammatico”. Il quotidiano “Fædrelandet”, molto vicino al circolo di Heiberg, guidò la carica dei detrattori, sostenendo che l’opera, dopotutto, mancava di quella profondità intellettuale che solo i veri drammaturghi possiedono. Nonostante ciò, il pubblico continuò ad affollare il teatro. Difficile quindi pensare che non fosse anche per la sua satira sociale, con cui metteva a nudo le ipocrisie del suo tempo, che Andersen veniva ostracizzato dall’*élite* culturale dominante.

Una notte a Roskilde

A differenza di molti altri suoi lavori drammatici, il *vaudeville* in un atto di *Una notte a Roskilde* (scritta nel 1847 e rappresentata all’inizio del 1848), ottenne un successo immediato e duraturo, venendo replicato ben 31 volte. Andersen si era ispirato al tipico *vaudeville* di equivoci ambientato in una locanda francese. Il testo era intitolato *Une nuit au rempart. ou Un voyage à Rosny*, scritto nel 1842 dal collaudatissimo trio di drammaturghi francesi Félix-Auguste Duvert, J.-B. de Lausanne (Adolphe de Leuven) e Paul Duport (con la collaborazione di Xavier, ovvero Joseph-Xavier Boniface, noto come Saintine).

Il contenuto è molto semplice: a causa del maltempo o del sovraffollamento della carrozza postale, un gruppo di viaggiatori eterogenei è costretto a fermarsi per la notte in una locanda. La mescolanza di classi sociali e interessi amorosi crea il terreno fertile per la satira. La notte di caos si risolve al mattino col chiarimento di tutti gli equivoci e il trionfo dei sentimenti (e del buon senso). Gli spettatori lodarono parecchio la “leggerezza e la briosità” dell’azione.

Le ragioni del successo presso la direzione teatrale provenivano da fattori molto precisi: 1) non c’erano elementi fiabeschi o simbolici “caotici”. La struttura era quella solida e collaudata della farsa borghese; 2) vi era aderenza al modello francese, che Heiberg stimava molto; 3) la satira sociale era presente ma restava nei binari dell’intrattenimento, senza quell’inquietudine esistenziale che spesso rendeva le opere di Andersen “scomode” per il pubblico del Teatro Reale. Questa commedia dimostra che, quando Andersen accettava di confrontarsi col realismo spicciolo e la satira di costume, conformandosi al gusto della Copenaghen dell’epoca, riusciva a ottenere quel consenso che tanto cercava e che spesso gli veniva negato nelle sue opere più visionarie.

La madre del sambuco

Heiberg, pur non sopportando le atmosfere fiabesco-sentimentali, accettò anche *La madre del sambuco* (1851); poi, quando vide che al

pubblico non dispiaceva, permise 35 repliche. In fondo doveva anche amministrare le casse del Teatro Reale. Questo dramma lirico riuscì a sopravvivere nel repertorio perché toccava le corde del sentimento nazionale e della nostalgia, elementi che il pubblico danese dell'epoca apprezzava. Tuttavia, per Heiberg, ogni replica era una sorta di concessione al "basso gusto" popolare: l'opera – secondo lui – mancava di azione drammatica e Andersen si limitava a mettere in scena delle "tabelle viventi" (scenografie animate) invece di un vero conflitto.

Andersen invece non voleva rinunciare all'idea che anche la fiaba avesse diritto a un proprio posto nel teatro nazionale. In ciò trovò conferme nella critica tedesca, molto legata alla tradizione del *Lied* e del teatro fiabesco, la quale notò che il successo dell'opera suddetta era dovuto anche alla perfetta simbiosi con la musica di Niels W. Gade. In sostanza si era convinti che Andersen avesse inventato un nuovo genere di "teatro totale", in cui venivano fuse musica, poesia, teatro, danza e scenografia in un'unica esperienza estetica (Wagner realizzò la stessa cosa nei suoi cicli operistici, come per es. *L'anello dei Nibelunghi*).⁷⁶

Il poeta del *Lied*

La tradizione del *Lied* (termine tedesco che significa semplicemente "canzone") nacque dal folklore popolare dei *Minnesinger* medievali (XII-XIV sec.) e si sviluppò con la Riforma luterana (corali domestici in tedesco), passando per il Barocco (Heinrich Schütz, 1585-1672) fino al Settecento, con forme monodiche influenzate dall'opera italiana.

Al tempo di Andersen quella tradizione rappresentava uno dei vertici della cultura europea, in cui la poesia e la musica si fondevano in maniera indissolubile (in genere una canzone artistica per voce solista e pianoforte). Non era solo un genere musicale, ma un'espressione filosofica e sentimentale che metteva al centro l'interiorità dell'individuo. Nel Romanticismo tedesco lo si elevò a forma colta.

Era proprio in questa forma che il "lirismo", tanto criticato da Heiberg, trovava la sua massima legittimazione in Germania. A differenza dell'aria d'opera, che è teatrale e virtuosistica, il *Lied* è *intimo* (pensato per i salotti o per una dimensione raccolta, non per le grandi platee), è *letterario* (il testo non è un semplice supporto alla melodia, ma una poesia di alto valore, che la musica deve interpretare e "illuminare"); è *pari-*

⁷⁶ Nella sua autobiografia Andersen afferma che nella musica e nella poesia pretende "tre elementi: intelletto, fantasia e sentimento, e quest'ultimo si rivela nelle melodie". Dicendo questo, critica Wagner, che, secondo lui, pensava solo all'intelletto, per cui lo considerava inferiore a Mozart e Beethoven.

tetico (il pianoforte non è un semplice accompagnamento, ma un co-protagonista della voce, capace di imitare ciò che le parole non dicono, come per es. il fruscio del vento, il battito del cuore, il mormorio di un ruscello).

Inevitabilmente in Germania i testi teatrali di Andersen venivano accolti a braccia aperte proprio dai compositori di *Lieder*. Andersen possedeva quella sensibilità ingenua e profondamente soggettiva ch'era il cuore pulsante del Romanticismo tedesco. Un esempio celebre: Robert Schumann, uno dei padri dei *Lieder moderni*, rimase folgorato dalle poesie di Andersen (tradotte in tedesco da Chamisso). Nel suo ciclo *Op. 40* mise in musica quattro testi di Andersen. Qui, quel "patetismo" che Heiberg detestava a teatro, diventava pura arte metafisica. Per Schumann la poesia di Andersen era intrinsecamente drammatica proprio perché carica di tensione interiore. Egli non vedeva il lirismo come un ostacolo, ma come la nuova frontiera dell'arte moderna.

Naturalmente per Heiberg portare il *Lied* sul palcoscenico del Teatro Reale sotto forma di dramma era un errore di gusto, una confusione tra il "privato" del sentimento e il "pubblico" dell'azione drammatica. Andersen però non riusciva a scindere le due cose: per lui la verità era nel sentimento, e se quel sentimento era degno di un *Lied* di Schumann (ma anche di Schubert), perché non avrebbe dovuto esserlo per una scena teatrale?

Tuttavia proprio in Germania esistevano critici che davano ragione ad Heiberg, quale difensore della classicità intesa non come imitazione pedante degli antichi, ma come padronanza assoluta dei mezzi espressivi. La sua introduzione del *vaudeville* in Danimarca era interpretata proprio come un'operazione di pulizia: sostituire la pesantezza di certi drammi romantici con una forma agile, urbana e, soprattutto, tecnicamente impeccabile.

Heinrich Theodor Rötcher (1803-71), uno dei più influenti critici teatrali hegeliani della Germania dell'Ottocento, sosteneva che l'opera d'arte dovesse possedere una struttura razionale, una coerenza drammatica che poteva anche prescindere dalla genialità dell'artista. Dal suo punto di vista le critiche di Heiberg ad Andersen non erano atti di censura, ma necessari richiami all'ordine estetico compiuti da un raffinato teorico della forma. Andersen rappresentava una sorta di "infantilismo letterario" che, pur avendo successo nel mercato internazionale delle fiabe, non doveva essere ammesso nel tempio del Teatro Reale senza prima accettare la disciplina del genere.

Anche Robert Prutz (1816-72), influente letterato e critico, pur ammirando la vena poetica di Andersen, notava come i suoi drammi sembrassero spesso una successione di *Lieder* e non una costruzione tea-

trale solida. Prutz evidenziava come Andersen avesse la tendenza a isolare il momento emotivo, rendendo il personaggio una voce solista che canta il proprio dolore o la propria gioia, al pari di un ciclo di *Lieder* in Schumann. Questo era un difetto, in quanto la scena richiede il conflitto, mentre il *Lied* richiede l'estasi o la malinconia solitaria.

All'unisono era Ludwig Rellstab (1799-1860), noto critico berlinese, il quale osservò che la forza di Andersen risiedeva nella sua capacità di evocare immagini provenienti direttamente dal regno dell'invisibile e del sentimento. Tuttavia quando queste immagini venivano portate sul palco, perdevano la loro magia perché mancavano di quella "logica del ferro" che critici come Heiberg esigevano. Secondo lui Andersen non scriveva per l'attore, ma per l'anima, e l'anima si esprime meglio attraverso la brevità di una poesia messa in musica che attraverso i cinque atti di una tragedia.⁷⁷

Heiberg era convinto che Andersen dovesse imparare a governare se stesso prima di poter governare una trama. La sua critica non era tanto rivolta alla bellezza delle singole scene, che spesso riconosceva, ma all'incapacità dell'autore di fonderle in un organismo unitario; e un dramma che si risolve in una serie di *Lieder* è un fallimento strutturale, è un'opera che rinuncia alla sua natura pubblica per rifugiarsi nel solipsismo.

In questo senso il successo internazionale di Andersen come fiabista aveva creato un equivoco. Si pensava che la sua capacità d'incantare con la parola breve potesse tradursi automaticamente nell'arte del dialogo scenico. Ma il teatro non è un *Lied* dilatato; è un mondo in cui ogni parola deve pesare sull'azione, e non solo sul cuore dello spettatore.

Una critica favorevole

Quando si esamina una biografia così complessa come quella di Andersen, sembra di mappare un labirinto mentre le pareti si spostano. Di fronte alla critica ufficiale, quella di Heiberg e di Christian Molbech (i *gatekeeper* della cultura), che minimizzava continuamente i suoi successi, lui si sentiva solo. La critica voleva dimostrare che i meriti dell'opera, anche se provenivano da un'ispirazione genuina, restavano "rozzi" finché non venivano filtrati dall'istituzionalità. Andersen percepiva chiara-

⁷⁷ Naturalmente il movimento della "Giovane Germania" (Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg) la pensava diversamente su Andersen, vedendo in lui un autore radicalmente moderno nella forma del sentire, cioè un critico dell'ipocrisia borghese, con uno stile ironico, mobile, ibrido, in grado di dimostrare che la modernità può nascere ai "margini" dei centri culturali ufficiali.

mente questa ostilità: soffriva nel sentirsi considerato un estraneo persino nel momento del trionfo. Comprendeva benissimo che per l'*élite* di Copenaghen l'artista doveva essere uno specchio della tradizione, non una sorgente autonoma.

Va detto tuttavia che proprio negli anni Quaranta iniziò a consolidarsi un'opposizione che cercava di abbattere quel muro di erudizione pomposa. C'erano voci divergenti che stavano dalla parte di un'arte più libera e, in qualche maniera, vicina alle esigenze di Andersen.

Il critico più agguerrito che osò sfidare il primato di Heiberg fu Peder Ludvig Møller. Attraverso la sua pubblicazione annuale "Gæa", Møller cercò di promuovere un'estetica che valorizzasse l'ispirazione, il sentimento e la modernità, contrapponendosi alla fredda dialettica hegeliana di Heiberg. Møller era uno dei pochi a capire che la forza di Andersen risiedeva proprio nella sua mancanza di accademismo. Sosteneva che l'"ingenuità" di Andersen non era un difetto d'istruzione, ma una scelta estetica superiore, che la scuola non poteva insegnare e che i critici accademici non potevano comprendere. La fine di Møller però fu vergognosa: vittima di una campagna di fango (in cui ebbe per nemico anche Kierkegaard), si sentì costretto a espatriare. Andersen andò a trovarlo a Parigi nel 1843, ma non ebbe mai il coraggio di formare con lui un fronte comune esplicito. Preferiva che i meriti della sua opera provenissero da un riconoscimento universale piuttosto che da una battaglia di fazione.

Anche Meïr Aron Goldschmidt, con la sua rivista "Corsaren", che rappresentava la nuova forza del giornalismo satirico e politico, attaccava sistematicamente l'ipocrisia della società danese e l'altezzosità dei suoi intellettuali. Sebbene a volte punzecchiasse anche Andersen per la sua vanità, lo faceva come un pari che combatte contro lo stesso sistema. "Corsaren" era la prova che esisteva un pubblico che non ne poteva più dei discorsi cattedratici della critica alla Heiberg.

Persino sulla stampa quotidiana ("Fædrelandet" e "Flyveposten") si potevano leggere recensioni che tenevano conto del calore del pubblico. Spesso questi articoli sottolineavano come Andersen riuscisse a far vibrare le corde dell'anima nazionale meglio di tanti drammi costruiti a tavolino secondo le regole di Heiberg. Il problema era che, nonostante queste voci, la critica ufficiale rimaneva arroccata. Esisteva una vera e propria frattura generazionale e sociale.

Purtroppo Andersen soffriva di una contraddizione non facilmente spiegabile. Cercava disperatamente l'approvazione proprio da parte di chi lo disprezzava. Voleva essere accettato dai Collin e dalla cricca di Heiberg perché, nella sua mente, loro rappresentavano il traguardo della sua scalata sociale. Per lui gli apprezzamenti del "Corsaren" o la difesa di un critico "ribelle" come Møller non avevano lo stesso peso del rico-

noscimento accademico che gli veniva negato. In questo senso Andersen era vittima del suo stesso desiderio di nobilitazione. Insisteva nel dare più peso alla tragedia, poiché voleva essere riconosciuto come “poeta”, entrare nel “pantheon”, non essere “quello che fa ridere”. Il suo modello di riferimento, ovviamente da superare, non era Scribe, ma Oehlenschläger. Scrivere tragedie era una forma di auto-interpretazione.

Il risultato fu paradossale ma coerente con la sua *forma mentis*: Andersen fallì nel teatro alto, riuscì abbastanza nella forma più bassa (commedie), e si realizzò davvero in un genere che allora contava assai poco: la *fiaba*. Fu proprio questo genere letterario a permettergli una profondità senza tragedia, un dolore senza patetismo, una marginalità senza palcoscenico istituzionale. Il teatro voleva un Andersen normalizzato; la fiaba ha accettato l'Andersen “storto”. Non solo, ma mentre in patria le fiabe venivano spesso percepite dalla cultura dominante come informi, non artistiche, per molti versi immorali, all'estero invece venivano lette come prosa poetica, esercizio di fantasia, anticipazione di nuove forme espressive. Ciò che lo rendeva “non recitabile” in Danimarca, lo rendeva interessante altrove. D'altra parte il suo Paese era esteticamente conservatore, chiuso in una bolla di classicismo che faticava a digerire le innovazioni che stavano infiammando il resto dell'Europa ultraborghese.

Bisognerà aspettare il cosiddetto *Modern Breakthrough*, guidato da Georg Brandes, prima di vedere una svolta culturale radicale che investirà la letteratura scandinava (e poi europea) a partire dagli anni Settanta. Sarà lui, a partire dalle lezioni tenute a Copenaghen nel 1871 sulle grandi correnti della letteratura del XIX secolo, ad aprire la strada ad autori completamente innovativi, come Henrik Ibsen, August Strindberg, Herman Bang, J. P. Jacobsen. La sua tesi era brutale: la letteratura che non mette i problemi in discussione pubblica è morta. Di qui il termine *breakthrough*: rottura, sfondamento, passaggio violento.

Andersen assistette personalmente alla terza lezione di Brandes, restandone profondamente turbato. Scrisse che Brandes parlava con “molta eloquenza”, ma lo definì un “uomo pericoloso”, che mirava a “abbattere tutto, Dio e gli uomini”, chiedendosi cosa avrebbe offerto in sostituzione dei valori distrutti. Nelle lettere inviate ai suoi amici più stretti, come Dorothea Melchior, esprime un misto di ammirazione per l'intelligenza di Brandes e timore per le sue idee radicali e ateistiche. Descrisse l'atmosfera delle lezioni come qualcosa che faceva “tremare il terreno sotto i piedi”, percependo l'imminente fine dell'era culturale in cui era cresciuto.

Gli ultimi tentativi teatrali

Andersen continuò a cercare il successo drammatico con diverse opere teatrali sin quasi alla fine della sua vita, dimostrando che non aveva alcuna intenzione di arrendersi ai canoni imposti dai suoi critici.

Col libretto d'opera *Nøkken*, traducibile come *Lo spirito delle acque* (1853), la cui musica era di Franz Gläser (compositore boemo attivo a Copenaghen), tornò a esplorare temi folcloristici nordeuropei, convinto che il fantastico potesse ancora avere un posto nel repertorio operistico nazionale, come forza drammatica capace di mettere in crisi le certezze del realismo scenico.

Nel libretto citato l'elemento magico stava in uno spirito che abita le acque e che, dopo aver assunto una forma per poter interagire col mondo dei vivi, li incanta con la potenza ipnotica della musica del suo violino. Tuttavia la sua visibilità è una sorta d'inganno ottico, una maschera che la natura selvaggia indossa per comunicare con l'uomo, restando però intrinsecamente aliena. Il fulcro del dramma non è tanto l'azione, quanto il contrasto tra il mondo umano, con le sue regole e i suoi affetti, e il richiamo misterioso e malinconico della natura indomita rappresentata dallo spirito delle acque, che può dare un'illusione di rapimento spirituale o di comunione con l'infinito. La sua essenza profonda è però legata al pericolo e alla distruzione: infatti il richiamo dello spirito è quasi sempre fatale. Porta alla morte perché rappresenta una forza naturale che non può essere addomesticata: chi si lascia trascinare in quel mondo perde il legame con la realtà umana. Non c'è malvagità nel senso cristiano del termine, ma una radicale alterità che annulla l'individuo. Lo spirito delle acque agisce secondo leggi proprie, che riflettono la natura fluida e non lineare del desiderio e della natura stessa.⁷⁸

In pratica Andersen cercò di proiettare se stesso come un riformatore del teatro lirico danese, scontrandosi però con una struttura che preferiva la forma alla sostanza emotiva. In effetti, mentre la musica di Gläser passò con favore il vaglio della critica, il libretto fu bersagliato dalle solite riserve che provenivano dal circolo di Heiberg, che accusava Andersen d'aver costruito una trama liricamente debole e priva di quella solidità drammatica che il teatro istituzionale esigeva. Comunque l'opera ottenne un successo superiore alle aspettative: rimase in cartellone per quindici rappresentazioni.

Nel 1861, un anno dopo la morte di Heiberg, Andersen realizzò un atto unico (meta-teatrale), da lui definito uno "scherzo drammatico": il titolo era *Il primo debutto di Heiberg*. Raggiunse un totale di undici recite. Non fu un trionfo popolare paragonabile ad altri suoi lavori, ma ven-

⁷⁸ In ciò la critica nipponica ha riletto l'opera come una celebrazione dell'animismo nordeuropeo.

ne accolto con grande rispetto, poiché fungeva da omaggio pubblico a un grande personaggio, sicuramente il più grande critico e legislatore del gusto teatrale danese. La *pièce* però dimostrava quanto il rapporto con Heiberg pesasse ancora sullo stesso Andersen e sulla sua percezione artistica.

Fu, a tutti gli effetti, un gesto di riconciliazione postuma. Andersen voleva mostrare alla vedova, Johanne Luise Heiberg, e all'intero *establishment* teatrale d'aver superato le vecchie amarezze, e che non aveva alcuna difficoltà a celebrare, in modo affettuoso, l'eredità culturale del suo principale oppositore estetico. Era un'opera d'occasione, strutturata più come un *tableau* celebrativo che come un dramma d'azione, lontana dalle tensioni e dai conflitti che avevano segnato i loro rapporti per decenni. Forse l'aveva scritta anche per assicurarsi un posto definitivo nella memoria storica del teatro.

Il suo ultimo sforzo significativo in campo teatrale fu *Quando c'erano gli spagnoli*, del 1864 (rappresentata l'anno dopo): una commedia romantica in tre atti ambientata nel 1808, un periodo in cui le truppe spagnole (all'epoca alleate della Francia) erano acquisite in Danimarca, in particolare sull'isola di Fionia. Ottenne solo un successo moderato e non riuscì a diventare il trionfo che lui sognava per suggellare la sua carriera: dovette rassegnarsi a un'accoglienza solo di cortesia. Molti recensori considerarono l'opera stilisticamente superata, definendola troppo sentimentale e priva di un vero vigore drammatico.

Andersen aveva attinto ai propri ricordi d'infanzia a Odense, dove da bambino era rimasto affascinato da quella strana presenza di soldati stranieri. La trama segue le vicende di una giovane donna danese e di un ufficiale spagnolo, sviluppandosi attraverso intrecci amorosi, equivoci culturali e una forte componente nostalgica: ben visibile era il contrasto tra il temperamento mediterraneo dei soldati e quello nordico della popolazione locale; forte la discrepanza tra il ricordo d'infanzia (autentico) e la struttura della commedia romantica (convenzionale).

Insomma il fatto che Andersen abbia continuato a scrivere per il teatro anche dopo la morte di Heiberg, e che le sue opere venissero mal digerite dalla critica ufficiale, dimostra che il suo problema non era solo con una persona, ma con un'intera struttura culturale. In effetti le dimissioni di Heiberg nel 1856 non servirono a cambiare granché le linee generali del Teatro Reale. I suoi successori fino al 1875 (Niels Viborg, Andreas Christian Linde, Andreas Christian Hanson) favorirono senza dubbio una lenta transizione verso un repertorio meno rigido, una faticosa apertura a influenze più moderne, ma Andersen continuò a sentirsi incompreso. Le critiche che provenivano dai nuovi direttori erano meno feroci, ma altrettanto limitanti; anzi erano ancora più orientate verso un na-

scente realismo che lo scrittore faticava a intercettare.

A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta il gusto europeo stava evolvendo verso il *Realismo* (Zola, Ibsen, Strindberg...), intrinsecamente legato alla denuncia sociale e a un laicismo militante.⁷⁹ Mentre Andersen scriveva ancora una commedia romantica basata sull'atmosfera, sui sentimenti e sui ricordi storici, la critica danese iniziava a subire l'influenza delle nuove correnti che avrebbero poi portato alla "Svolta Moderna" (*Det Moderne Gjennembrud*), il movimento letterario realista danese degli anni 1870-1890. Molti critici trovarono *Quando c'erano gli spagnoli* un'opera fuori tempo massimo, anche se molte opere di Andersen spesso provenivano da una sensibilità "proletaria" che anticipava le teorie di Zola, smascherando il controllo sociale esercitato dalle istituzioni.

Nei suoi diari relativi agli anni della direzione di Hanson (1866-75) lo scontro non appare più frontale e ideologico, come al tempo di Heiberg, ma resta comunque inevitabile. Certo, c'è più cortesia ma anche più indifferenza, e questo nonostante che in quel periodo Andersen fosse diventato, grazie alle fiabe, una celebrità mondiale. Hanson lo accoglieva con una deferenza che Heiberg non gli avrebbe mai concesso, ma questa gentilezza nascondeva spesso un'indifferenza sostanziale verso le nuove proposte teatrali dello scrittore.

Peraltro, quanto più il teatro si avviava verso le teorie di Georg Brandes e del *Modern Breakthrough*, tanto più il romanticismo anderseiano diventava anacronistico. Il nuovo pubblico voleva vedere i problemi della classe media: il denaro, il sesso e la politica, non le anime che cercano la bellezza o gli artisti incompresi.

Nei suoi ultimi diari registra con precisione maniacale dove viene fatto sedere a teatro. Se non riceve un posto specifico in platea o un invito ufficiale o se Hanson non lo saluta col calore sperato, si scatena in lui la solita spirale di amarezza, di vulnerabilità. Da tempo per lui il Teatro Reale non era più solo un palcoscenico, ma il termometro del suo *status* sociale, uno specchio deformante della propria identità. Anche se Hanson è cordiale, nei diari Andersen continua a rivangare i torti subiti

⁷⁹ In area scandinava meritano d'essere ricordati Jens Peter Jacobsen, autore di *Niels Lyhne*, considerato il manifesto dell'ateismo e del laicismo scandinavo. Fu lui a tradurre Darwin in danese, portando il determinismo biologico nella letteratura. Poi Alexander Kielland, il più spietato satirico norvegese nei confronti del clero e della borghesia. Poi ancora Herman Bang, maestro dell'impressionismo letterario danese, che descrisse con precisione chirurgica la solitudine e il declino delle classi sociali emarginate e della piccola borghesia di provincia. Infine Bjørnstjerne Bjørnson, che approdò a un realismo di forte denuncia sociale, affrontando temi come la verità nel matrimonio e l'etica laica.

decenni prima, spostando la sua critica da una singola persona autorevole all'istituzione stessa del Teatro.

Senza la figura autoritaria di Heiberg, Andersen sembrava quasi smarrito. Hanson era un amministratore burocratico, non un critico militante. Questo privava Andersen della possibilità di sentirsi un martire dell'arte, trasformandolo in quello che lui temeva di più: un "vecchio monumento" da onorare ma da non ascoltare troppo.

Il teatro popolare del Casino

Andersen collaborò anche con una nuova struttura teatrale di Copenaghen: il Casino.⁸⁰ L'edificio era nato originariamente nel 1847 come un "giardino d'inverno" e una sala per assemblee e concerti. Tuttavia nel 1848, sotto la direzione di Hans Wilhelm Lange, venne trasformato nel primo grande teatro privato della Danimarca, approfittando del clima di apertura portato dalla fine dell'assolutismo e dalla nuova Costituzione del 1849.

Rappresentò la prima vera sfida al monopolio secolare del Teatro Reale. La concorrenza era a due livelli: economica e artistico-sociale. Il nuovo teatro offriva una capienza molto maggiore (circa 2.500 posti contro i circa 1.000 del Reale di allora) e prezzi contenuti. Questo permise a studenti, artigiani e alla piccola borghesia di accedere a spettacoli di grande qualità. Come noto, il Teatro Reale era molto costoso e, per certi versi, esclusivo. Era il luogo della corte, dell'aristocrazia e dell'alta borghesia dei funzionari. Frequentare il Reale era un atto di appartenenza sociale; i palchi erano spesso riservati per intere stagioni alle famiglie più in vista.

Mentre sul piano artistico il Teatro Reale era il custode della tragedia classica, dell'opera e del balletto di alto livello (spesso percepiti come rigidi o elitari), e naturalmente del *vaudeville* riveduto e corretto da Heiberg, il Casino Theatre invece puntava soltanto sul "teatro popolare": *vaudeville*, commedie musicali e le spettacolari fiabe teatrali di Andersen, utilizzando macchine sceniche moderne per creare effetti speciali

⁸⁰ Il termine deriva dal diminutivo di "casa". Tra il Settecento e l'Ottocento, in tutta Europa (soprattutto in area tedesca e scandinava), il "Casino" era un luogo di ritrovo sociale della buona società. Era l'equivalente di quello che oggi chiameremmo un "club" o un "circolo privato". Inizialmente erano piccoli edifici in parchi o giardini (come i "casini di caccia" dei nobili italiani). In seguito il termine passò a indicare grandi edifici pubblici destinati a concerti, balli, letture e conversazioni. Quello di Copenaghen fu ideato da Georg Carstensen, lo stesso genio visionario che aveva fondato i Giardini di Tivoli. Nel 1848 ospitò l'assemblea dove i cittadini chiesero una Costituzione democratica.

che il Teatro Reale, più tradizionale, faticava a eguagliare o guardava con sospetto (si pensi per es. al fatto che l'illuminazione a gas, introdotta da poco a Copenaghen, permetteva sfumature di luce, penombre e improvvise accensioni che il Teatro Reale, ancora legato a candele o lampade a olio per motivi di tradizione e sicurezza, non era in grado di gestire, almeno non con la stessa agilità).

Andersen scrive nell'autobiografia che nel 1850 andò in scena in questo teatro con *Ole Lukøje* (conosciuto in Italia come *Ole Chiudilocchio* o *L'omino dei sogni*). Fu un grande successo, replicato ben 54 volte mentre lui era in vita, un numero incredibile per l'epoca. Non si trattava di una semplice rilettura della fiaba, ma di una *féerie* (un dramma fantastico) in tre atti, con musiche di Edvard Helsted. Andersen trasformò la struttura della fiaba in uno spettacolo visivo imponente: il protagonista, Ole, fungeva da filo conduttore portando il pubblico attraverso una serie di quadri onirici, sogni e visioni fantastiche. Era uno spettacolo ricco di trasformazioni sceniche, danze e costumi elaborati, pensato per stupire gli occhi oltre che per toccare il cuore: i trucchi visivi anticipavano quasi il cinema.

A dir il vero Andersen vi aveva esordito l'anno prima con *Più dell'oro e delle perle*, una commedia fiabesca tratta da un'opera del celebre drammaturgo austriaco Ferdinand Raimund, *Il diamante del re degli spiriti*, del 1824. Anche questo fu un successo clamoroso, grazie anche agli effetti scenici spettacolari; anzi fu una delle opere più replicate della storia del teatro danese dell'Ottocento, dimostrando che l'Andersen autore di fiabe sapeva dominare la scena popolare tanto quanto la pagina scritta.

La critica tedesca e francese iniziava a vedere in questi spettacoli una nuova forma d'*arte totale*: l'uso di diorami mobili o le proiezioni di luci che simulavano i sogni di Ole non erano percepiti come semplici "trucchi", ma come strumenti per raggiungere il sublime. Mentre i conservatori di Copenaghen temevano che la macchina uccidesse l'ispirazione, la critica francese (vicina a correnti che avrebbero poi portato al Simbolismo) apprezzava proprio la capacità di Andersen di usare il progresso tecnico per rappresentare l'irrazionale e il sogno. Vedevano nel Casino una sorta di "succursale nordica" dei grandi teatri di *boulevard* parigini, ma con una purezza poetica che consideravano tipicamente scandinava.

Insomma, nello scontro tra il "formalismo" del Teatro Reale e la "vitalità" del Casino vi era un riflesso dei cambiamenti democratici che stavano scuotendo l'Europa in quegli anni.

Nella sua autobiografia Andersen parla poco di questo e di altri successi nel nuovo teatro popolare, poiché vuole costruire con cura il proprio mito: quello del "brutto anatroccolo" guidato dalla Provvidenza,

per cui la vera vittoria non era il plauso della folla nel Casino Teater, ma il riconoscimento accademico e istituzionale del Teatro Reale. Heiberg infatti avrebbe bollato queste opere come prodotti di “basso genere” o di puro spettacolo visivo, tecnologicamente pacchiano. Ecco perché Andersen desiderava essere un drammaturgo serio al pari di Adam Oehlenschläger; essere il re delle *féeries* popolari gli sembrava quasi una diminuzione del suo genio.

Dopo il 1850 continuò a produrre per il Casino diversi lavori: *La nuova sala del parto*, *La madre del sambuco*, *Il Nix*, *La fortuna può stare in un bastoncino...* Spesso prendeva il nucleo di una sua fiaba già celebre e lo espandeva in uno spettacolo visivo; oppure danesizzava testi stranieri (soprattutto viennesi o francesi), aggiungendo il suo umorismo e il suo lirismo. Andersen scriveva a Edvard Collin che questa collaborazione gli permetteva di sentirsi molto più libero rispetto all'estetica rigida di Heiberg, anzi di diventare un pioniere, in quanto, realizzando le sue visioni più audaci, permetteva al pubblico di cercare non solo la lezione morale ma anche lo stupore.

Comunque il successo al Casino, per quanto remunerativo e popolare, non gli dava la soddisfazione teatrale che cercava, probabilmente perché si rendeva sempre più conto che la nascita del Realismo e del Naturalismo in letteratura stavano cambiando il gusto del pubblico, che tendeva a considerare superato l'elemento spirituale e fantastico nella rappresentazione della realtà. Ecco perché nell'ultimo periodo della sua vita scelse d'investire il suo genio non tanto sulla scena fisica del teatro, quanto piuttosto sulla “scena mentale” del lettore attraverso le sue raccolte di *Historier* (le storie o fiabe brevi), dove si sentiva un sovrano assoluto. Capì che un libro poteva viaggiare più velocemente di una scenografia ingombrante.

Il teatro Casorti

Nelle ultime opere di Andersen vi è un richiamo anche al teatro di Casorti, Che cos'era? La famiglia Casorti (di origine italiana) è stata la dinastia che ha letteralmente inventato la pantomima danese. Giuseppe Casorti (1749-1826) arrivò in Danimarca alla fine del XVIII sec. portando con sé le maschere della Commedia dell'arte: Arlecchino, Colombina e, soprattutto, Pierrot. Si esibivano inizialmente a Dyrehavsbakken, ma con l'apertura dei Giardini di Tivoli a Vesterbro nel 1843 la pantomima trovò la sua casa definitiva. All'epoca, Vesterbro era una zona fuori le mura di Copenaghen, luogo del divertimento popolare e spesso del vizio. Citare il teatro di Casorti significava per Andersen uscire dai salotti bene degli Heiberg per andare tra la gente comune.

Era un teatro di gesti, acrobazie e lazzi. Non c'era parola. Per Andersen questo silenzio era la metafora perfetta della condizione umana sotto il potere: si può agire, si può soffrire, ma non si può parlare apertamente. Tuttavia lui non scrisse mai sceneggiature formali per i Casorti, e per un motivo molto semplice: la pantomima era basata su canovacci tradizionali e improvvisazione fisica.

Era però appassionato a quel tipo di teatro, anzi, conosceva personalmente Gaëtano Casorti (1801-90) e ammirava la capacità del suo Pierrot di comunicare il tragico attraverso il comico. Si era convinto che la pantomima fosse una forma d'arte seria pur nella sua popolarità. Tuttavia fu Niels Henrik Volkersen a diventare nel 1843 il Pierrot per eccellenza ai Giardini di Tivoli durante l'epoca di Andersen; era stato lui a trasformare il malinconico Pierrot francese (a sua volta evoluzione dell'astuto servo italiano Pedrolino) in un'icona unicamente danese: un misto di ingenuità infantile e di saggezza contadina.

Le sue ultime fiabe, come per es. *Peiter, Peter e Peer* (1868), citano esplicitamente il teatro di Casorti e l'atmosfera di Vesterbro, inteso quasi come un luogo sacro della memoria, ben lontano dalla freddezza dei teatri ufficiali. In fondo era da lì, dalla polvere della strada, che le sue storie provenivano originariamente. Ecco perché provava nostalgia per la "purezza" di questo teatro. Forse, dopo una vita passata a cercare di farsi capire a parole dai critici danesi, aveva intuito che il silenzio acrobatico di Pierrot era molto più onesto delle chiacchiere delle autorità. O forse era solo un desiderio di tornare alla sua infanzia, visto che suo padre costruiva per lui teatrini di marionette a Odense, per i quali il piccolo Hans passava ore a cucire vestiti per i pupazzi e a inventare drammi muti.⁸¹

Il critico russo Vsevolod Mejerchol'd vede nel Pierrot anderseiano l'estetica della marionetta che soffre, l'artista che deve scindersi per sopravvivere: una parte di sé resta vera e muta per nascondere le sue origini misere; l'altra è la maschera che recita per il pubblico il ruolo del favolista stravagante. È quindi un essere liminale, a metà tra la vita e la morte (il trucco bianco come un sudario). Moltissimi eroi di Andersen vivono in questa terra di mezzo: sono oggetti inanimati che prendono vita

⁸¹ Altre fiabe che si possono rapportare a questo tipo di teatro sono *Il temporale spostato le insegne* (1865), ove viene descritta la figura di Arlecchino durante una parata, intento a mettere l'insegna di un "istituto di alta cultura" sopra un club di biliardo. Poi *Il burattinaio* (1851), dove il protagonista afferma che i suoi burattini sono migliori degli esseri umani perché non hanno bisogno di parole inutili e sono "onesti" nella loro finzione. Ma anche ne *Il libro illustrato senza illustrazioni* (1839) vi è un accenno quando la Luna descrive un attore che, dopo essere stato fischiato dal pubblico, si rifugia dietro le quinte di un teatro di provincia piangendo sotto il trucco bianco.

(i giocattoli, il fiammifero, il lampione...) o esseri umani congelati in una stasi emotiva.

In Germania il legame tra Andersen e la pantomima è stato letto attraverso il concetto di “effetto di straniamento” *ante litteram*. Le maschere dei Casorti servono ad Andersen per dire che le gerarchie sociali non sono naturali, ma costumi che possono essere tolti.

Alcuni studiosi giapponesi hanno paragonato l'uso della maschera in Andersen e nei Casorti al teatro Kyōgen. In entrambi i casi la fisicità e il “non-detto” servono a sovvertire le gerarchie sociali. Il “Pierrot di Andersen” somiglia al servo scaltro o al folle sapiente che, attraverso la sottomissione fisica, evidenzia la vacuità dei potenti. Sarebbe interessante indagare se sia stata proprio la gestualità dei Casorti a influenzare la “scrittura visiva” di Andersen, che spesso descrive i movimenti dei personaggi come se fossero diretti da un coreografo di pantomima.

Sicuramente il teatro di Casorti gli aveva insegnato che per sopravvivere alla censura bisognava diventare una “maschera”. Se sei Pierrot, puoi essere preso a calci, ma nessuno può condannarti per quello che dici, perché, ufficialmente, non dici nulla.⁸²

Ricezione estera dei drammi teatrali

Se analizziamo la critica internazionale (russa, francese e tedesca), emerge un quadro che conferma questa impressione: Andersen cercava di proiettare sul palcoscenico un'ombra senza avere il corpo che la generasse. Quindi, nel complesso, sarebbe meglio spostare le responsabilità da un “Heiberg cattivo” a un “Andersen che non padroneggiava lo strumento”.

In Germania, dove Andersen cercava costantemente approvazione, la ricezione dei suoi drammi fu spesso gelida proprio per ragioni tecniche. Critici legati alla scuola hegeliana o alla tradizione del “dramma ben costruito” vedevano nelle sue opere teatrali una mancanza di unità d'azione. Lo giudicavano un eccellente improvvisatore ma un pessimo architetto della scena.

È vero che una parte della critica restava vicina al gusto di Andersen per il folklore, ma ciò non le impediva di evidenziare un limite “teatrale” del suo “irrazionale”. Mentre un autore come E.T.A. Hoff-

⁸² Il teatro di Casorti, oggi noto come “Teatro della Pantomima”, è uno dei gioielli storici più preziosi di Copenaghen. Si trova esattamente dove lo frequentava Andersen. È l'unico luogo al mondo dove la pantomima della famiglia Casorti è sopravvissuta quasi ininterrottamente. Gli attori usano ancora i canovacci ottocenteschi e la recitazione è rigorosamente muta, accompagnata dall'orchestra.

mann riusciva a rendere il magico spaventoso e reale, Andersen a teatro restava “sentimentale”, dimenticando che il teatro è anzitutto “presenza fisica”. Se il testo è troppo fiabesco, l’attore diventa un ostacolo alla visione del pubblico, invece di esserne il tramite. Gli adulti non possono guardare un attore che finge d’essere uno spirito con lo sguardo di un bambino, proprio perché il “corpo” dell’attore urla realtà, mentre le parole di Andersen sussurrano fiaba. Questo scollamento non faceva sognare ma imbarazzare.

Naturalmente in Germania (ancora frammentata), centro propulsore dell’estetica europea, c’era anche chi aveva accolto Andersen come una sorta di messia della nuova sensibilità romantica. Molte riviste letterarie dell’epoca lo ritenevano un innovatore radicale, il vero erede, in teatro, di Holberg. Il fatto che non ricoprisse alcun ruolo ufficiale nelle istituzioni culturali danesi veniva interpretato come una prova del provincialismo di Copenaghen. In vari articoli si leggeva che la Danimarca si stava comportando come una “matrigna”, incapace di onorare un figlio che portava il nome della nazione in tutto il mondo. Questa esclusione era vista come il risultato di una casta intellettuale chiusa, che preferiva proteggere il proprio orto accademico piuttosto che aprirsi alla modernità di cui Andersen era portatore.

Anche in Russia la si pensava nella stessa maniera: non era apprezzato il fatto che nelle sue opere il *deus ex machina* o l’atmosfera fiabesca tendessero a sostituire quel conflitto tragico o comico che doveva essere risolto attraverso la logica interna dei personaggi. Dalla grande critica democratica dell’Ottocento – guidata da figure come Dobroljubov – fino ai teorici del realismo socialista e post-sovietico si è sempre preteso che l’elemento fantastico fosse un veicolo per una verità psicologica o sociale profonda. Cioè se è vero che il dramma deve avere una “necessità ferrea”, in Andersen il fantastico teatrale appare spesso come un capriccio lirico. Se in una fiaba la magia è un postulato accettato, in teatro (per un pubblico adulto) la magia deve essere la risposta a una crisi umana insostenibile. Se la magia arriva prima della crisi, il dramma si svuota. La critica russa vedeva in Andersen un’incapacità di “ancorare” il miracolo alla sofferenza reale dell’individuo nella società.

Quindi in Russia non si era così categorici come in Danimarca. Per esempio Pëtr Gansen (nato Peter E. Hansen, 1846-1930), letterato danese naturalizzato russo e principale mediatore di Andersen in Russia tra il XIX e il XX secolo (insieme alla moglie Anna Gansen, 1869-1942), notò come proprio gli elementi che Heiberg definiva “difetti” – il patetico e il sentimentale – fossero ciò che rendeva Andersen un autore vicino all’anima slava, per cui si apprezzava la sua capacità di rappresentare la sofferenza dell’individuo anche in contesti apparentemente leggeri. Non

era sbagliato inserire elementi sentimentali e patetici all'interno delle strutture classiche: bisognava però saperlo fare.

In Francia la scuola della *pièce bien faite* (Scribe, Sardou...) dominava l'Ottocento. Il teatro era visto come una macchina ad orologeria. Il pubblico francese (e quello danese che lo scopiazzava) cercava la "verosimiglianza interna", nel senso che se anche un regista metteva in scena un fantasma, il modo in cui i "vivi" (attori e pubblico) reagivano doveva essere logico. Il problema di Andersen era invece proprio questo, che trasferiva meccanicamente la logica della fiaba (dove le transizioni sono fluide e metaforiche) in uno spazio che esigeva logica ferrea per essere poetico. In Francia si sarebbe detto che ad Andersen "mancava la *charpente*", cioè non aveva l'armatura o l'ossatura. Senza armatura il sogno crolla. Il pubblico adulto non "sogna" se vede un autore che baratta la coerenza col sentimento. La critica s'era già accorta che Andersen, quando si ispirava a un *vaudeville* francese, "indeboliva" la struttura comica a favore di un'atmosfera di tipo onirico, molto più malinconica. Potrebbe essere interessante indagare se questa "dissonanza" non fosse in realtà un'anticipazione del dramma moderno, che rompe la barriera tra i generi (viene in mente il simbolismo di Maeterlinck o lo scollamento grottesco di Pirandello). Cioè non è da escludere che Andersen fallisca nel XIX secolo proprio perché usava la sintassi del XX; cercava di mettere in scena l'invisibile e l'onirico quando il palcoscenico dell'epoca esigeva solo gli ingranaggi perfetti di Scribe.

Appunti di semiotica del teatro

Il teatro è come il cinema, deve far sognare. Ma se il regista fa vedere qualcosa che è *già* un sogno (perché è qualcosa di fiabesco), lo spettatore sogna di meno, cioè ha meno possibilità di vivere un momento onirico. Si ha bisogno di vedere qualcosa di sufficientemente realistico per sognare, e in questo ci si deve sentire relativamente liberi. Il sogno non può essere imposto a un adulto, altrimenti non riuscirebbe a distinguere dalla realtà, che già di suo è piena di imposizioni o di contraddizioni. Nessun regista può sentirsi in diritto d'imporre un sogno col pretesto che è comunque migliore della realtà.

Il teatro e il cinema funzionano per contrasto. Il sogno è tale solo se si staglia contro una veglia riconoscibile. Viceversa Andersen partiva dal tetto (il fiabesco) senza aver costruito le fondamenta (il realismo). Era la stessa migliore critica a fargli capire che se un elemento magico o perturbante o imprevedibile appare in un mondo dove tutto è già "strano", la sua carica eversiva svanisce, diventa un pezzo di arredamento fantastico. Se in scena un elemento del genere fosse apparso, per es., in

un ufficio postale di Copenaghen tra impiegati annoiati, allora sì che il pubblico avrebbe “sognato”, avvertendo lo strappo nella realtà. Andersen riusciva in questo meccanismo teatrale solo quando si atteneva strettamente, in un atto, alle regole del *vaudeville*. I suoi drammi lirici erano invece poco convincenti.

Non ci voleva un genio per capire che esiste una differenza *ontologica* tra la pagina e il palcoscenico, non solo di comunicazione linguistica o di scenografia. Tuttavia il problema principale di Andersen era proprio questo, che non scriveva “per” il teatro, ma “dentro” il teatro con la testa nella fiaba. Solo che mentre nella fiaba la voce del narratore media tutto, per cui se dice “era un castello fatato”, il lettore lo costruisce con la propria rappresentazione mentale; viceversa in teatro la parola deve farsi corpo. Se si mette un attore con le squame finte e gli si fa recitare versi sentimentali, la magia muore nel ridicolo. L’adulto vede il trucco, non il *simbolo*. Andersen sembrava non accettare l’idea che il linguaggio del teatro non è la “descrizione della meraviglia”, ma la costruzione dell’azione attraverso il conflitto.

Per quale motivo la tragedia di una fiaba ci commuove nel libro, ma ci sembra “da bambini” a teatro? Semplicemente perché la realtà ha il suo peso. In un’opera di Ibsen la tragedia è reale perché le conseguenze sono reali (soldi, reputazione, morte fisica). Se invece la tragedia è legata a un sortilegio, l’adulto la percepisce come un gioco di regole arbitrarie. Se non c’è la traduzione in un linguaggio “adulto” (ovvero psicologico o sociale), la fiaba a teatro resta un’illustrazione, non un’esperienza.

Non è che la fiaba non possa stare a teatro (pensiamo a Shakespeare nella *Tempesta* o a certe opere di Wagner), ma per starci deve smettere d’essere “fiabesca” e diventare “mitica” o “psicologica”. Andersen, invece, portava in scena quella specie di “teatro delle marionette” della sua infanzia, pretendendo che gli adulti ci vedessero il dramma della vita. Il suo limite non era la mancanza di fantasia, ma l’eccesso di fiducia nella meccanicità del meraviglioso. Pensava che bastasse evocare un elemento magico perché il pubblico ne fosse rapito, dimenticando che il pubblico adulto vuole essere sedotto dalla verità, non ingannato da un trucco che già conosce.

Il concetto di “irrazionale” viene percepito nel romanzo o nella fiaba attraverso la mediazione della parola. Il lettore lo ricostruisce nella sua mente, filtrandolo attraverso la propria immaginazione. È un’esperienza intima e protetta. Viceversa in teatro l’irrazionale deve porsi di fronte allo spettatore: è un attore, è una musica, è una luce. Se la regia è convenzionale, l’irrazionale sembra ridicolo; se la regia è visionaria, l’irrazionale diventa epifania. Ma trasformare la scena teatrale in un portale verso l’inconscio non è certamente semplice. L’irrazionale in teatro è

come l'elettricità: se non è isolata bene, fulmina la messinscena. Andersen aveva sicuramente capito che il teatro deve "incantare" (nel senso magico e pericoloso del termine) prima ancora di "spiegare", ma la struttura che regge l'azione deve seguire precise regole.

Potremmo forse riassumere a cinque le argomentazioni di massima per sostenere che il problema del fallimento di Andersen sul piano teatrale risiedeva nell'opera stessa e nel suo rapporto col mezzo scenico.

1. *Il conflitto tra logica "microscopica" e "macroscopica"*. Il genio di Andersen è essenzialmente microscopico: la sua forza risiede nel dettaglio, nell'anima dell'oggetto, nella sfumatura del sentimento che si rivela in una singola parola o in un'immagine fulminea. Il teatro dell'Ottocento, invece, era una macchina macroscopica. Esigeva grandi architetture drammatiche, conflitti esteriorizzati e una progressione narrativa ferrea. Andersen cercava di proiettare una miniatura su un'immensa parete: il risultato era spesso quella "esiguità lirica" lamentata dai critici. Non era cattiveria di Heiberg; era la constatazione che la materia prima di Andersen (la suggestione, l'atmosfera) evaporava negli ampi spazi del Teatro Reale.

2. *L'assenza della dialettica tragica*. Il teatro vive di conflitto dialettico. I personaggi devono scontrarsi con forze opposte che li costringono a una trasformazione positiva o a una caduta. I protagonisti teatrali di Andersen sono spesso entità passive, travolte da un destino che non comprendono o da forze naturali contro cui non possono lottare. Questa passività rende l'azione scenica statica. Se un personaggio non "agisce" ma "subisce" soltanto il proprio dolore o il proprio incanto, il dramma muore. Il pubblico può provare simpatia, ma non tensione catartica.

3. *La trappola del "teatro d'occasione" e dello status sociale*. Per Andersen il teatro era diventato un termometro sociale. Molte delle sue opere (soprattutto le ultime) erano lavori d'occasione o gesti di posizionamento politico-culturale. Senonché quando l'urgenza creativa viene sostituita dal bisogno di legittimazione, l'opera ne risente sempre. Quando Andersen scriveva per dimostrare d'essere un drammaturgo, non perché avesse una visione scenica che non poteva fare a meno di esprimere, i testi diventavano stilisticamente incerti, divisi tra l'ossequio alla tradizione e sprazzi di un'originalità che non trovava mai una forma definitiva.

4. *Il corpo dell'attore contro l'anima dell'oggetto*. Andersen era un maestro nel dare voce all'inanimato. Nelle fiabe l'astrazione è totale e la magia è accettata come postulato. In teatro, però, c'è il corpo fisico dell'attore. Quando una figura allegorica entra in scena, la sua natura metafisica deve fare i conti con carne e ossa. Andersen non aveva ancora gli

strumenti registici (che arriveranno solo col Simbolismo del Novecento) per trasfigurare la presenza fisica dell'attore in pura suggestione. Senza una regia d'avanguardia, il suo "irrazionale" appariva semplicemente come un'ingenuità fiabesca fuori posto.

5. *L'errore del "contenitore"*. Il secondo Andersen scelse di combattere la sua battaglia usando generi che stavano tramontando, come il *Singspiel* o la commedia romantica. Se fosse stato un vero rivoluzionario della scena, avrebbe dovuto inventare un nuovo linguaggio teatrale, anziché cercare di farsi accettare dentro i canoni imposti dai suoi critici. Il suo fallimento è la prova che non si può scardinare un sistema culturale parlando la sua stessa lingua e per di più peggio degli altri. Aveva intuito che il teatro poteva essere il luogo dell'irrazionale e del perturbante. Ma c'è una differenza enorme tra chi intuisce una nuova strada e chi la sa asfaltare. Strindberg e Ibsen, pochi decenni dopo, presero quelle stesse intuizioni e le trasformarono in capolavori strutturalmente perfetti.

Conclusioni

L'irrazionale in scena e la sintassi della sofferenza

Si è dunque capito che la battaglia culturale più dura contro l'*élite* dominante non è stata condotta da Andersen sul versante fiabistico ma su quello teatrale. Come fiabista d'autore egli ebbe, in vita, un successo internazionale, veloce e inaspettato; un successo che in patria non poté essere messo in discussione in alcun modo, a meno che non ci si volesse porre al di fuori della realtà. Tuttavia Andersen faceva fatica ad accettare che le sue opere teatrali passassero il *nihil obstat* del controllo heibergiano non per il loro valore intrinseco, ma perché lui era famoso nel mondo per le sue fiabe. Non solo, ma non voleva tanto affermarsi come autore di commedie – genere in cui aveva dimostrato di saper rispettare le regole dominanti, conseguendo anche un notevole riscontro –, quanto piuttosto come autore di *drammi lirici*.

Ora, dal fatto che in questa sua specifica battaglia la sconfitta (almeno nella sua epoca) sia stata piuttosto netta, che cosa dobbiamo arguire? Probabilmente qui le risposte possono andare soltanto in due direzioni: o le sue opere drammatiche erano troppo avanti rispetto al suo tempo, oppure effettivamente avevano uno scarso valore su un palcoscenico. Di sicuro i fallimenti di Andersen al Teatro Reale non erano sempre dovuti a pregiudizi. Opere come i suoi drammi storici o le tragedie mancavano spesso di quella che Heiberg definiva "necessità interna". Andersen tendeva a scrivere per accumulo di scene madri, trascurando lo sviluppo coerente dei personaggi e della trama. Quando gli si diceva che le sue

trame peccavano di un eccesso di soggettività – nel senso che le emozioni non scaturivano dall'azione scenica, ma provenivano direttamente dal lamento dell'autore –, non si aveva tutti i torti.

Per Andersen, infatti, l'arte non era un semplice esercizio di stile. La sua scrittura era visceralmente legata alla sua esperienza personale, alla sofferenza e a una sensibilità che cercava di rompere gli schemi del classicismo. Scrivere secondo il gusto di Heiberg significava, per lui, rinunciare alla propria identità di poeta per diventare un abile artigiano. Quello che la critica definiva “mancanza di disciplina”, per Andersen era l'essenza stessa della verità emotiva. Rinunciarvi era come tradire la propria voce. Qui siamo in presenza di un paradosso, quello di un uomo che desiderava la chiave del castello (il Teatro Reale) ma che, una volta ottenuta la capacità di fabbricarla, preferiva continuare ad abbattere il portone a testate.

Andersen soffriva di quella che oggi potremmo definire una forma estrema di ipersensibilità e un bisogno patologico di convalida, forse un disturbo narcisistico compensatorio dovuto alle sue origini umili. Per lui il teatro era il luogo del riscatto sociale definitivo. Il fatto che decidesse di non assecondare il gusto imperante non era solo un atto di ribellione, ma l'incapacità fisiologica di separare la propria sofferenza interiore dalla scrittura. Andersen non voleva solo successo; voleva essere amato per quello che era, incluse le sue “dissonanze”, il suo caos emotivo.

Heiberg invece era l'opposto polare, l'ordine glaciale, il simbolo dell'elitarismo dogmatico. Per lui l'estetica era una religione coi suoi dogmi razionali e Andersen rappresentava l'eresia del sentimento incontrollato. Sembravano due psicologie incompatibili che si alimentavano a vicenda in un circolo vizioso di rifiuto e ossessione. Ridurre Heiberg a un mero custode del passato o a un censore ideologico sarebbe però un errore storiografico. Lo dimostra il fatto che l'introduzione del *vaudeville* francese in Danimarca fu opera sua. Non aveva una chiusura preconcetta verso l'estero, proprio perché cercava dei generi teatrali che possedessero una struttura architettonica precisa. Il *vaudeville*, per lui, era una forma d'arte che esigeva una perfetta sincronia tra parola e musica, un meccanismo ad orologeria che Andersen, con la sua scrittura più rapsodica, faticava a padroneggiare, anche se non mancarono in questo genere alcune sue opere di grande successo.

Il conflitto tra Andersen ed Heiberg non era una “lite di condominio letterario” ma un vero e proprio scontro tra sistemi estetici europei. La “severità” del direttore teatrale non era un puntiglio personale, ma una posizione condivisa dall'*élite* intellettuale europea, che guardava alla tenuta del dramma. Agli occhi di questa critica Andersen non era “sbagliato”, ma semplicemente “altrove”: era un autore che cercava di abitare il

teatro con gli strumenti di una lirica che cozzava con la coerenza estetica acquisita.

Per il razionalismo del Secolo d'Oro danese il fantastico, in teatro, doveva essere un semplice ornamento o una parabola morale chiara e rassicurante. Andersen, invece, introduceva una forza che era attraente e letale al tempo stesso, senza una giustificazione logica. Questa irrazionalità è la riprova di quanto Andersen cercasse di spostare i confini del teatro verso un simbolismo in cui il magico non era un gioco per l'infanzia, ma la rappresentazione del lato oscuro e ingovernabile dell'animo umano; un elemento che rompe la solidità drammatica pretesa dai critici, poiché non si lascia rinchiudere in una struttura narrativa di causa ed effetto. Tale forza drammatica, che mette in crisi il realismo, è esattamente ciò che permette di leggere la sua opera teatrale attraverso una strana lente "animistica" (pre-cristiana, nordeuropea), dove gli oggetti e gli elementi naturali possiedono una volontà propria, spesso indifferente o comunque ostile alle necessità della morale umana.

Naturalmente, guardando la questione dall'alto, con l'occhio di chi osserva secoli di evoluzione drammaturgica, l'irrazionale non sembra un errore da doversi evitare; anzi, oggi si potrebbe dire che il teatro, proprio quando cerca d'essere troppo logico, rischia di morire o di trasformarsi in un saggio didascalico. In teatro l'irrazionale non è l'assenza di senso, ma la presenza di un "senso altro". Se i personaggi agissero sempre secondo logica e convenienza, non avremmo avuto la tragedia greca né Shakespeare e oggi non avremmo il teatro dell'assurdo. Rendere "visibile" l'invisibile, sul palco, trasforma una metafora letteraria in un'esperienza fisica.

Andersen, con questa sua concezione, stava inconsapevolmente gettando i semi di quello che sarebbe diventato il Simbolismo e, più tardi, l'Espressionismo. Mentre i suoi contemporanei cercavano la solidità drammatica (trame lineari, cause ed effetti chiari), lui cercava la *suggestion*. L'idea di un'entità che è al contempo seducente e inquietante anticipa i grandi drammi di Strindberg o le atmosfere di Maeterlinck, dove il "non detto" e le forze della natura pesano più del dialogo. Andersen non stava scrivendo opere "sbagliate", ma forse stava scrivendo opere per un pubblico che non era ancora nato.

Certo, se Andersen fosse potuto entrare nel consiglio direttivo del Teatro Reale, le cose sarebbero andate diversamente. È infatti documentato che egli non cercava solo il successo di pubblico, ma aspirava a un impiego fisso, un ruolo che lo sottraesse alla condizione di "eterno supplicante" e lo ponesse ufficialmente tra i legislatori del gusto. Per questo motivo chiedeva a Jonas Collin una posizione di rilievo, come quella di "censore teatrale" o membro della direzione, ruoli che

spettavano proprio a intellettuali del calibro di Heiberg. Senonché Andersen sarebbe stata la persona meno adatta a giudicare le opere altrui in modo distaccato: leggeva tutto attraverso la lente della propria sensibilità. Heiberg lo sapeva bene e usava questa mancanza di equilibrio come pretesto per tenerlo ai margini. E Andersen vedeva questo rifiuto non come una valutazione professionale, ma come un atto di crudeltà personale.

Tuttavia, proprio questa costante pressione alla “conformità”, che proveniva sia dai nemici dichiarati come Heiberg sia dagli amici protettivi come i Collin, lo indusse a cercare un rifugio definitivo in un genere letterario minore, la fiaba, dove poteva nascondere le sue verità più sofferte e più scomode dietro metafore destinate a un successo planetario che, per un intellettuale danese, era senza precedenti.

Lo spettro del bambino

C'è un aspetto che si dovrebbe approfondire sul piano psicanalitico, che qui possiamo solo accennare per sommi capi. Chiediamoci: i limiti di Andersen a livello teatrale (drammi lirici o tragedie) erano dovuti senza dubbio a un'incapacità tecnica, ma da dove nascevano? È possibile sostenere che il fallimento teatrale di Andersen sia stato la prova del nove del suo solipsismo infantile?

Ci si pone questa domanda perché si ha come l'impressione che Andersen abbia usato la sua povertà infantile/adolescenziale come un “marchio di fabbrica”, un'eterna giustificazione per la sua fragilità. La sua sofferenza non è diventata “saggezza”, ma un credito perenne che lui pretendeva di riscuotere dal mondo (e dal pubblico teatrale). La miseria materiale, vissuta senza la volontà di guardarsi nudo allo specchio, gli ha evitato l'incontro reale con l'“altro”, e così l'ha indotto a dialogare con i propri spettri.

Il “lavoro su di sé” richiede di accettare con distacco la propria finitudine e i propri limiti. Andersen invece sembra aver creato un mondo fiabesco dove gli oggetti parlano solo perché era lui che, in realtà, non sapeva come parlare con le persone senza sentirsi inferiore o minacciato. È rimasto lo stesso bambino ferito o egocentrico dell'inizio, costruendo cattedrali di fiabe così grandi da potercisi nascondere dentro completamente. Non c'è stata evoluzione, ma solo *espansione*.

Il teatro è l'opposto del solipsismo, è *relazione forzata*. Quando Andersen portava i suoi “spettri” sul palco, pretendeva che il pubblico entrasse nella sua stanza dei giochi e seguisse le sue regole infantili. Ma il pubblico adulto cerca a teatro una verità condivisa, non tanto una proiezione privata. Il “lavoro su di sé” che Andersen non ha fatto, gli ha impedito di sviluppare quella distanza ironica necessaria per scrivere

grande drammaturgia. Ai suoi occhi una critica a una sua trama non era un giudizio tecnico, ma un attacco al suo “mondo-rifugio”: chi toccava la sua fiaba, uccideva il bambino. Un adulto, invece, sa che l’opera è un oggetto distinto dal sé soggettivo. Andersen non è riuscito a sfondare nel teatro proprio perché il teatro richiede di “diventare gli altri”, mentre lui preferiva che gli altri “diventassero lui”. Questa è una forma di “autismo artistico” che il teatro – arte sociale per eccellenza – rigetta come un trapianto incompatibile.

Il teatro non è una camera da letto dove si può sognare in solitudine, ma un’istituzione pubblica che richiede maturità relazionale. Forse sarebbe il caso di ripensare la narrazione vittimistica del “genio incompreso”, per sostituirla con quella più cruda, ma più realistica, dell’*inadeguatezza sociale*. Se il teatro è un rito collettivo che poggia su regole condivise, uno come Andersen – che quelle regole le viveva come catene al proprio ego – era destinato a fallire.

Molto probabilmente gli Heiberg (marito e moglie) non avevano solo una superiorità di classe, ma anche una *competenza di realtà*. Cioè sapevano che l’arte richiede una forma, e la forma è, per definizione, un limite. Accettare le regole del dramma non è “essere servili”, ma essere professionisti. Heiberg non era un tiranno per il gusto di esserlo; era il custode di un ordine che permetteva al teatro di funzionare come centro della vita civile danese. Proporre qualcosa di “ragionevole” significava per lui avere rispetto per il pubblico. Andersen, nel suo egocentrismo, pretendeva che il pubblico facesse lo sforzo di entrare nel suo caos emotivo, senza offrire in cambio una struttura logica solida. Per lui la realtà era una ferita aperta che solo la fiaba (o il fantastico) poteva medicare. Ma questo atteggiamento, che funziona sulla pagina scritta (dove il lettore è solo con l’autore), diventa tossico in teatro.

Andersen non è stato “sconfitto” da Heiberg, ma è stato espulso da un organismo (il teatro) di cui non condivideva il codice genetico. Il suo individualismo radicale e la sua incapacità di rispettare l’autorità estetica lo rendevano un corpo estraneo. Il teatro è l’arte più collaborativa che esista. Richiede di negoziare con attori, registi, musicisti, tecnici e, infine, col pubblico. Andersen non negoziava: lui esigeva adorazione. La sua continua contestazione non era una battaglia politica d’avanguardia, ma lo sfogo di chi non voleva crescere. Essere “seri” per lui significava tradire il bambino interiore; eppure sarebbe stato proprio grazie a quella serietà che lui avrebbe potuto diventare famoso al mondo anche per le sue opere teatrali. Questo perché era indubbiamente una persona geniale.

Non è stato capito o lo capivano anche troppo?

Supponiamo che Andersen fosse talmente avanti, sul piano teatrale, rispetto ai suoi critici, ch'era impossibile capirlo. Se fosse stato così, dovremmo chiederci: perché il pubblico teatrale di Copenaghen non ha afferrato per primo, istintivamente, ciò che la critica non era riuscita ad afferrare intellettualmente o ciò che non poteva permettersi sul piano ideologico? Quando un'opera è davvero "profetica", spesso il pubblico la adotta prima dei critici. Come mai ciò non avvenne?

La risposta sta nel fatto che nel caso della Copenaghen di allora il "pubblico" e la "critica" non erano due entità separate, bensì due facce della stessa medaglia altolocata. Non si può parlare di un pubblico "puro" o "istintivo" al Teatro Reale. Per decenni il circolo di Heiberg aveva esercitato una vera e propria "pedagogia del gusto". Heiberg non scriveva solo recensioni; dettava le leggi di ciò che era elegante, accettabile e colto. Il pubblico che sedeva in platea era stato educato a cercare la simmetria, la chiarezza e il *vaudeville*. Quando Andersen proponeva qualcosa di fluido, irrazionale o psicologicamente magmatico, lo spettatore medio non lo percepiva come "genio d'avanguardia", ma come "sciatteria tecnica". Quella mancanza di solidità drammatica non era una scelta artistica, ma un errore di grammatica teatrale.

L'insistenza di Andersen nel voler diventare un drammaturgo di rango, nonostante i limiti scenici e strutturali delle sue opere, rivelava una forma di megalomania. Confondeva il proprio desiderio di gloria istituzionale con l'effettiva padronanza del mezzo teatrale. Insopportabile poi era l'uso che faceva della "maschera del perseguitato": se l'opera falliva, la colpa era della "cattiveria" altrui, mai della propria incapacità di creare personaggi oggettivi e universali.

Il pubblico amava Andersen, ma lo amava "a compartimenti stagni". Lo celebravano come autore di fiabe, il poeta del sentimento e delle piccole cose. Quando però entrava in teatro, la gente si aspettava di ritrovare la stessa atmosfera rassicurante di sempre o, al massimo, un esotismo di maniera. Le opere che mettevano in crisi le certezze del realismo scenico con forze naturali letali e ambigue, creavano un disagio che il pubblico non sapeva gestire.

In una piccola capitale come Copenaghen il pubblico del Teatro Reale era una comunità ristretta, dove il prestigio sociale dipendeva dal mostrare di avere lo stesso gusto delle *élite* intellettuali. Se il circolo di Heiberg definiva "esile" un'opera, lo spettatore borghese, per non apparire provinciale o incolto, tendeva a uniformarsi a quel giudizio. Non esisteva ancora una "massa" critica indipendente; c'era solo una classe sociale che usava il teatro come termometro della propria adeguatezza culturale.

Il pubblico andava a vedere le opere teatrali di Andersen per affetto verso la sua figura di celebrità nazionale ed europea, ma ne usciva spesso perplesso. L'irrazionale veniva percepito come una debolezza della trama: lo spettatore si sentiva smarrito anziché elevato. La vera tragedia di Andersen non fu solo lo scontro con un critico potente, ma il fatto che quel critico aveva plasmato la mente degli spettatori a tal punto da rendere Andersen un "alieno" in casa propria. Il pubblico era ostaggio di una struttura culturale. In questo senso il fatto che lui abbia continuato a scrivere per il teatro, nonostante quella freddezza, conferma la sua natura di *outsider*: non scriveva per il pubblico che aveva davanti, ma per un'idea di teatro che esisteva solo nella sua testa e che sarebbe diventata realtà solo decenni dopo la sua morte e in forme diverse da come lui avrebbe voluto.

Andersen ha anticipato il teatro surreale?

Raramente, nei teatri del mondo, si vedono recitare le opere che Andersen aveva prodotto appositamente per essere sceneggiate. Il verdetto del tempo è il più spietato dei tribunali. Se un'opera sparisce, è difficile che sia solo colpa della sfortuna o dei critici inclementi. Naturalmente il fatto che non siano rappresentate non significa che non fossero "profetiche" o "visionarie" nelle intenzioni. Significa, molto più semplicemente, ch'erano esperimenti falliti nell'ambito di una determinata cultura.

Andersen aveva intuizioni moderne (l'irrazionale, lo spirito che incanta, la fluidità del desiderio...), ma cercava di forzarle dentro contenitori che stavano già facendo il loro tempo: il *Singspiel* operistico tedesco, l'opera romantica nazionale, il dramma d'occasione. I tragici greci crearono archetipi universali che funzionano ancora oggi perché sono strutture nude, essenziali. Andersen aveva scritto opere troppo legate ai tic dell'Ottocento danese. Una volta morto il genere (il contenitore), è morta anche l'opera. Quello che resta sono le "scintille" di una modernità che non bastano a tenere in piedi un'intera messa in scena oggi.

È vero, c'è qualcosa di surreale in alcune sue opere teatrali che verrà ripreso successivamente: oggetti che parlano e ragionano con una loro logica autonoma e straniante; il mondo visto dagli ultimi, dagli esclusi, dalle cose inanimate; finali privi di consolazione o di senso compiuto, contro la logica narrativa tradizionale; commistione di registro comico e tragico in modo destabilizzante. Sono sufficienti questi elementi per definire Andersen un precursore del teatro surreale?

Diciamo che Andersen rimane fondamentalmente un autore romantico. Il suo surrealismo non è programmatico né sovversivo: non vuole distruggere la logica, vuole meravigliarci. Il vero ponte è

probabilmente questo: sia Andersen che i surrealisti attingono alla stessa fonte, ovvero la logica del sogno e della fiaba popolare, dove le regole causali del mondo reale sono sospese. Ma mentre Andersen usa quella logica per incantare, il teatro surreale la usa per inquietare o smontare.

Tuttavia gli autori surrealisti del teatro novecentesco sono stati raggiunti più dalle sue fiabe che non dalle sue opere teatrali. Ci riferiamo ovviamente a Alfred Jarry (*Ubu Roi* del 1896), capostipite del surrealismo teatrale; Guillaume Apollinaire (*Le mammelle di Tiresia* del 1917); Eugène Ionesco (*La cantatrice calva* del 1950); Samuel Beckett (*Aspettando Godot* del 1953); Fernando Arrabal (*Il cimitero delle automobili* del 1957); Jean Genet (*Le serve* del 1947); Harold Pinter (*Il compleanno* del 1958).

Quindi se Andersen è stato un anticipatore indiretto e inconsapevole del surrealismo, è difficile sostenere che ne sia stato un diretto precursore. Limitiamoci quindi a dire che se gli Heiberg videro giustamente i limiti del drammaturgo Andersen sulla pagina del teatro d'attore, non potevano immaginare che proprio quei "difetti" – l'anticonvenzionalità, la sregolatezza visiva, la commistione di tragico e comico – avrebbero reso immortale la sua prosa narrativa. La scomparsa delle sue opere dai teatri moderni non fa che confermare un assunto difficilmente confutabile: la sua vera e definitiva scena sono diventate le pagine delle sue fiabe. È in questo genere letterario ch'egli ha potuto assemblare il surreale con le tecniche del teatro, cioè introducendo i personaggi con pochissimi tratti visivi, come indicazioni di regia, facendo parlare oggetti, animali e persone con una vivacità e un ritmo che provengono direttamente dall'esperienza del *vaudeville* e sfruttando la gestione dello spazio e del tempo narrativo come colpi di scena teatrali.

L'atteggiamento verso la religione

Il tratto che risalta di più, nell'atteggiamento di Andersen nei confronti della religione, è l'*ambiguità*, a testimonianza che su un argomento del genere, in società dove l'antagonismo sociale ha bisogno di paraventi per essere mistificato, non si può mai essere completamente liberi di esprimersi secondo coscienza. Esiste un aspetto esplicito e uno implicito, e in entrambi lui resta sghembo, obliquo, come se dovesse rendere conto a qualcuno posizionato "sopra" e che "osserva", sia esso reale o immaginario.

Nelle sue fiabe non si vede mai il cristiano sereno, né il credente critico alla Kierkegaard, né il romantico ribelle, ma un uomo angosciato, che usa, almeno formalmente, la religione luterana per dare un qualche significato a ciò che non si riesce a modificare o che appare ineluttabile. La sua è una religione in cui, più che la fede, è la *paura* che gioca un ruolo centrale. La fiaba è il luogo in cui la paura viene addomesticata dalla *natura*, non dalla dottrina. E questo spiega perché, mentre i bambini sentono le fiabe come vere, gli adulti invece le trovano inquietanti.

Su di lui la tentazione dei critici di "ricondurlo in chiesa" è sempre stata fortissima. Tuttavia nelle sue fiabe vi è un'assenza quasi totale di episodi neotestamentari, non vi è nessuna centralità della figura storica di Cristo, nessuna imitazione narrativa dei vangeli e neppure alcuna parabola "alla Gesù".

Se guardiamo gli aspetti dominanti nelle sue fiabe (il tono salmodiante, il lamento, la supplica, l'invocazione, l'alternanza di fiducia e disperazione, ecc.), dobbiamo ammettere che questa è una religiosità più *ebraica* che cristologica. I Salmi, continuamente citati, non spiegano il dolore, lo dicono, non lo giustificano ma lo espongono davanti a Dio. Andersen "prega" come un *salmista*, non come un cristiano: è vicino all'ebraismo per struttura spirituale, non per dottrina. Infatti le sue fiabe non hanno una conclusione edificante in cui il male è risolto e il mondo è riscattato: lui sospende, sublima, piange. Prova un'identificazione emotiva con l'ebraismo insolitamente forte.

La fiaba sull'alunna ebrea è emblematica. Qui l'ebraicità non costituisce alcun ostacolo, non è un problema da superare, non è "redenta" dal cristianesimo, ma è semplicemente una forma di dignità autonoma. Andersen non "assimila" l'ebreo: lo riconosce. Non usa mai stereotipi antiebraici. Lui stesso si sentiva un ebreo itinerante, un esiliato, un diverso. Questo atteggiamento tollerante è piuttosto raro nel XIX secolo. Ne-

gli ultimi anni della sua vita scelse delle famiglie ebraiche come ambiente affettivo e quotidiano, lasciando loro dei beni in eredità.

È vero, pochi scrittori ottocenteschi sono così ossessionati dal destino dell'*anima*. *La sirenetta* è l'esempio più famoso, e il tema attraversa tutto Andersen. Eppure nei suoi testi l'immortalità non è certezza, è sempre condizionata, dipende da prove, meriti, sofferenze. Non c'è la gioia dell'"essere salvati", ma l'ansia del "forse". Qui si ha a che fare con una specie di fede "contrattuale", dove l'anima va guadagnata come un salario.

Il tema corpo/anima attraversa le sue fiabe senza mai risolversi in una vera teologia, ma piuttosto in una *antropologia laica*, dolorosa e moderna. Il narratore non parte da una dottrina dell'anima (cristiana o platonica), ma mette in scena corpi che soffrono, desiderano, si trasformano, e anime che non trovano mai una collocazione stabile. Ciò che mostra non è la riconciliazione cristiana di carne e spirito, bensì la loro frizione permanente.

Il corpo è il luogo in cui l'identità si forma e si lacera: non è il "basso" da superare, ma il terreno stesso della tragedia umana. *La sirenetta* è appunto l'esempio più evidente: il desiderio dell'anima passa attraverso una mutilazione del corpo (la perdita della coda, il dolore dei passi come lame). Non c'è alcuna ascesi spirituale: il corpo è sacrificato, ma senza garanzia di redenzione. Nel *Soldatino di stagno* la menomazione fisica (una gamba sola) non è compensata da alcuna superiorità morale o spirituale: il personaggio resta muto, rigido, destinato alla distruzione.

Nelle sue fiabe l'immortalità è un'ipotesi fragile, spesso ironica o addirittura crudele. Non si vede mai una vera esperienza religiosa. Più che altro l'anima incontra il dolore, il sacrificio, l'attesa. L'aldilà non è il senso della vita, ma una possibilità remota che non consola sino in fondo.

Uno degli elementi più caratteristici delle sue fiabe è la *metamorfosi*, che però non coincide con la salvezza. L'abete che diventa ceneri, la ballerina di carta che brucia, il soldatino che si fonde in un cuore di stagno non portano a una vita superiore, ma a una dissoluzione dell'individuo. Il corpo scompare, ma l'anima non trionfa: resta al massimo un residuo simbolico, una traccia.

Nelle sue fiabe non c'è perdono o resurrezione dei corpi o giustizia ultraterrena. I personaggi innocenti soffrono e muoiono senza compenso. Quando c'è una "ricompensa", è spesso tardiva, indiretta, narrativamente fragile. Questo rende le fiabe eticamente severe ma teologicamente vuote. Il bene non salva, al massimo nobilita interiormente, ed è una nobiltà che spesso resta invisibile. Alla fine il rapporto corpo/anima conduce a una visione laica e tragica dell'esistenza: il corpo è ciò che ci

espone al dolore; l'anima è ciò che ci fa desiderare l'impossibile. Nessuno dei due vince davvero.

Andersen non promette salvezza, ma *autenticità del sentire*. Le sue fiabe insegnano soltanto come soffrire senza mentire. Ed è forse per questo che, paradossalmente, non sono adatte ai bambini: perché mettono in scena un mondo in cui l'anima non redime il corpo, e il corpo non può essere abbandonato senza perdere se stessi.

Nella sua religiosità la sofferenza non diventa protesta, ma accettazione sublimata. Dove Andersen è autentico (e anche grande) è sul piano *estetico* (angeli, luce, silenzio, lacrime trasfigurate, natura come pre-epifania). Qui la religione funziona come linguaggio poetico, non come sistema teologico coerente. Infatti, quando la religione diventa soprattutto "bella", è chiaramente innocua, incapace d'interrogare il male con convinzione. Andersen ha una fede infantile, intensa, commovente, ma anche colpevolizzante e paralizzante.

La sua fede consola l'individuo, giustifica la sofferenza, sublima il fallimento, ma non emancipa, non riscatta. Ed è forse per questo che le sue fiabe sono così potenti e insieme così crudeli: Dio non salva mai del tutto e il dolore resta sempre necessario. Il suo Dio è raramente fonte di gioia, molto più spesso è un tribunale invisibile. Se si pone come ancora di salvezza contro il caos, ciò avviene al prezzo di una forte violenza interiore. Dio diventa un grande "Occhio", non un padre misericordioso.

D'altra parte nella sua Danimarca la Chiesa luterana era religione di Stato, l'identità civile e quella religiosa coincidevano, per cui dichiararsi atei o agnostici o anche solo "laici" in senso moderno non era semplicemente una posizione intellettuale, ma una forma vera e propria di auto-esclusione sociale, quasi un suicidio simbolico. Andersen non aveva realmente l'opzione della non-fede, né biograficamente né culturalmente. Questo però porta a una conseguenza interessante: la sua religiosità va letta non come adesione ideale, ma come spazio obbligato di espressione artistica. In altre parole, non parla da cristiano convinto, ma da uomo che non può parlare se non in quel linguaggio, che è quello dominante. Il suo rapporto col cristianesimo è *culturale* più che identitario.

Il vero Andersen però è altrove. Nelle sue fiabe gli oggetti soffrono, le piante sentono, la natura giudica, il mondo è animato da intenzionalità diffuse. Questo non è compatibile col luteranesimo ortodosso, che separa nettamente creatore e creato, diffida dell'"anima del mondo", sospetta ogni sacralizzazione della natura. L'*animismo* anderseniano non è decorativo: è un modo implicito di ridistribuire il sacro, sottraendolo alla trascendenza pura.

L'*animismo* dice: tutto è vivo, tutto ha interiorità, intenzione, sofferenza. Questo è appunto ciò che troviamo strutturalmente nelle fiabe

di Andersen: oggetti che provano vergogna, orgoglio, dolore; animali che non sono simboli, ma soggetti; elementi naturali che reagiscono, ricordano, giudicano; assenza di una legge universale che li unifichi. L'animismo anderseniano è affettivo, discontinuo, doloroso. E il mondo di riferimento è frammentato, pluralistico, pullulante di anime.

A prima vista il suo animismo cosmico e il suo ebraismo sofferente sembrano lontani. In realtà condividono una cosa fondamentale: il mondo è carico di voci, ma non di divinità autonome. Gli oggetti parlano, ma non sono degli dèi. La natura soffre per le ingiustizie subite, ma quando si pone come un dio, è veterotestamentaria, cioè vendicativa.

Eppure non c'è solo animismo e cripto-ebraismo ma anche *panteismo*, che funziona come religione parallela: Dio non è solo "in alto", è anche disseminato, filtrato dalla materia, presente nell'infinitamente piccolo. Questo è un cristianesimo decentrato, quasi eretico, ma nascosto nella forma della fiaba.

Anzi, si potrebbe addirittura sostenere che, mentre il panteismo è filosoficamente nobile, in quanto compatibile, in qualche maniera, col linguaggio cristiano (Dio ovunque, Provvidenza diffusa), e quindi spendibile pubblicamente nel XIX secolo; viceversa l'animismo è infantile, pagano, teologicamente sospetto, non si può rivendicare apertamente. E allora Andersen fa questa sintesi paradossale: pensa alla natura come un pagano-animista, sente il dolore come un ebreo, scrive di Dio panteisticamente e si giustifica dalle critiche come un luterano.

Se avesse scritto saggi, sarebbe apparso conservatore. Ma scrivendo fiabe, fa una cosa molto più sottile: formalmente resta cristiano, simbolicamente svuota la teologia ufficiale e trasferisce il senso del sacro nella natura, nella sofferenza muta, nell'innocenza non redenta. E così la fiaba diventa un luogo di contrabbando metafisico. Non c'è ateismo esplicito ma nemmeno ortodossia. Andersen lavora per slittamenti, non per rotture.

Nelle sue fiabe Dio agisce assai poco, quasi mai direttamente, non parla, non interviene. Chi agisce davvero è il vento, il mare, il fuoco, gli animali, gli oggetti. Questa è una teologia depotenziata: Dio può anche restare come orizzonte ultimo, ma il senso si produce immanentemente. Andersen è un cristiano-borghese, che col tempo diventa sempre più borghese e sempre meno cristiano. È un cristiano culturalmente obbligato dalle circostanze, che però, poeticamente, va oltre il cristianesimo; o forse sarebbe meglio dire che è più pagano di quanto osi ammettere, è più laico di quanto riesca a mostrare. Questa tensione irrisolta tra cristianesimo imposto e sacralità naturalistica diffusa è ciò che lo rende moderno.

In un certo senso si può dire che Andersen pensa per esperienza

estetica, non per scelte esistenziali, come Kierkegaard. Il suo modo di stare nel mondo è quello del soggetto che “percepisce”, non di colui che “decide”. Gli è congeniale, se vogliamo, la terza *Critica* di Kant, quella del *Giudizio*. Questo perché la natura è finalistica senza fine dichiarato; il senso emerge dalla forma, non da un comando; il giudizio è riflettente, non dogmatico; il bello e il sublime aprono all’idea del noumeno senza nominarlo. Questo è esattamente il funzionamento delle sue fiabe: il significato non è imposto e la natura offre “significati” senza spiegarsi.

In questo, inevitabilmente, somiglia anche allo Schelling della *Filosofia della natura*, in quanto la natura viene concepita come spirito visibile, che dissolve l’opposizione rigida tra soggetto e oggetto, e pensa il divino come processo immanente. Andersen fa lo stesso per immagini, non per concetti: il mare pensa, il fiore ricorda, l’oggetto soffre, la natura è “morale” senza essere giudicante.

Le sue fiabe han qualcosa che sembra essere preso anche dalla filosofia spinoziana, che lui probabilmente non aveva mai letto. Infatti il suo “Dio” è ovunque proprio perché non appare, la natura non è creata “una volta per tutte”, ma perennemente animata, il sacro è nella necessità, non nel miracolo. Nei suoi mondi fantastici, pur non essendoci una vera provvidenza, esiste una certa coerenza ontologica, che non è affatto superficiale.

Andersen non si sente un “chiamato”, un “testimone della verità”, un “martire”, anche se si lamenta d’essere un “incompreso”, un “escluso”. Indicativamente potremmo dire che lui non sacralizza la sofferenza come scelta, la mostra semplicemente come condizione e spesso la giudica ingiusta, anche quando la sublima. Forse sarebbe meglio dire che lui si sente un “immerso”.

Nel suo animismo il dolore è diffuso, non ha un centro definito, non risponde a una legge, colpisce anche ciò che non può “peccare”, come per es. un fiore che appassisce, un giocattolo che brucia, una sirena che perde la voce, che ovviamente non possono essere colpevoli. Eppure soffrono. Questo rende impossibile dire: “È giusto così”. E infatti Andersen non lo dice mai davvero. Quando prova a dirlo (finali cristiani), il testo lo ha già smentito. Ecco perché si può dire tranquillamente che Andersen mostra un mondo in cui il dolore precede la morale, la sofferenza è ontologica, la giustizia arriva, se arriva, come aggiunta artificiale. Questa è un’*anti-teodicea narrativa*, anche se non dichiarata. Andersen non scrive per salvare il mondo, ma per testimoniare che il mondo soffre anche quando è innocente.

Certo, nei testi pubblicati la religione è più marcata, più “leggibile”, ma nei diari privati non appartiene al suo nucleo interiore, che invece riguarda altri atteggiamenti: paura sociale, desiderio di riconoscimento,

ossessione estetica, ipocondria. Nelle fiabe non c'è ipocrisia ma semplice strategia espressiva verso i lettori e verso la censura morale, istituzionale. In fondo le fiabe funzionano a livello universale proprio perché non sono confessioni di fede, ma *cosmologie poetiche*.

La religione nei testi pubblicati

Nella sua *opera omnia* il rapporto con le figure religiose è spesso venato di una satira pungente o di una critica morale profonda. Facciamo alcuni esempi in cui Andersen mostra di nutrire diffidenza verso l'istituzione ecclesiastica e il formalismo dei suoi rappresentanti.

La fiaba *Il vescovo di Børglum e i suoi parenti* (1861) è molto dura nei confronti dell'alto clero. Il vescovo Oluf Glob viene descritto come un tiranno sanguinario. Andersen metteva sempre in discussione l'autorità morale del clero quando compromessa col potere temporale. Una sua frase è molto eloquente: "Portava la mitra e il bastone pastorale, ma sotto la veste batteva il cuore di un lupo che cercava solo la preda".

Nello stesso anno, nella fiaba *Lo scarabeo* una forbicina dichiara che "il suo supremo obiettivo è poter un giorno strisciare dentro l'orecchio d'un prete". L'insetto vuole entrare lì perché ha sentito dire che vi risiede la santità, ma l'effetto è grottesco e ridicolizza l'aura di sacralità del clero. Andersen stava suggerendo l'idea che è feticistico ridurre la sacralità a un luogo fisico o a una carica formale, svuotata di vero spirito: chi vi crede, soffre di allucinazione.

Nel capitolo "Le avventure del guardiano" della fiaba *Le galosce della fortuna* (1838) il protagonista viaggia nel tempo fino al Medioevo e osserva criticamente gli ambienti clericali dell'epoca. Andersen ironizza sulla presunta santità della vita dei chiostristi, dipingendola come una via di fuga ignorante e gaudente. La critica è rivolta all'oscurantismo e alla mancanza di vera spiritualità.

Nella fiaba *La campana* (1845) il contrasto tra la religione naturale e quella istituzionale è evidente. Mentre i giovani cercano la fonte del suono della campana (simbolo del divino), il "pastore" della città viene invece presentato come colui che dà spiegazioni razionali e sterili che non portano alla vera scoperta. Il clericalismo satirico qui si manifesta come incapacità congenita del clero di comprendere il meraviglioso. Il prete diventa un ostacolo tra l'uomo e Dio, per cui è giusto utilizzare la natura per umiliare l'istituzione. L'identificazione di Dio con la natura è così forte da rendere superflua la figura del sacerdote: un concetto che veniva regolarmente smussato nelle edizioni ufficiali delle sue opere per non offendere le autorità ecclesiastiche.

Nella fiaba *Anne Lisbeth* (1859) il clero, quando gestisce il con-

petto di peccato, la severità del dogma e la redenzione per i poveri, è custode di una morale sociale che risulta ipocrita o fredda.

Nella fiaba *Qualcosa* (1858) il più giovane di cinque fratelli decide di intraprendere la carriera ecclesiastica per puro opportunismo, sulla base della seguente motivazione: “Io diventerò pastore! [...] È una vita comoda! Ci si siede in un posto elevato [il pulpito] e si grida agli altri quello che devono fare; nessuno può risponderti o contraddirti”.

Nella fiaba *Sotto il salice* (1852) ritiene che il pastore del villaggio sia privo di umanità.

Nella fiaba *Il patto dell'amicizia* (1842) Andersen, durante il suo viaggio in Grecia, rimase colpito negativamente dal clero ortodosso, che descrisse in termini quasi disgustati: “Il prete greco era un uomo rozzo, con la barba sporca e le unghie lunghe... non sapeva nulla della carità cristiana che predicava”. Cioè per lui era inconcepibile che parole divine provenissero da un individuo che mostrava tale trascuratezza verso se stesso e verso il decoro della sua missione. Nella fiaba il prete non è una guida, ma un testimone muto e un po' ripugnante di un patto che trae la sua vera forza solo dal cuore dei due amici. Il che dimostra che l'insofferenza di Andersen verso il clero non era limitata all'ambiente danese conservatore di Copenaghen, ma colpiva ogni forma di religiosità da lui percepita come superstiziosa o puramente esteriore.

Ne *Una perla di valore* (1856), un racconto realistico con elementi allegorici, Andersen riflette sulla differenza tra la preghiera e il teatro, criticando l'aspetto scenico delle funzioni: il prete che si mette in mostra con la propria voce e i propri paramenti, è un attore che ha sbagliato palcoscenico.

Nel diario di viaggio *In Svezia* (1851) Andersen osserva le chiese svedesi e il loro formalismo, e scrive: “Il pastore predicava a panche vuote... le sue parole erano come polvere che cadeva su vecchi libri”. Praticamente il sacerdote gli appare come un burocrate del sacro che non riesce più a comunicare la vita, perdendo il confronto con la natura e il divino che Andersen trovava fuori dalle mura ecclesiastiche.

Nei suoi viaggi in Italia Andersen ebbe modo di osservare da vicino la gerarchia cattolica, provandone spesso un senso di estraneità o fastidio per lo sfarzo. Nell'*Improvvisatore* (1835) descrive il papa come “l'uomo più splendido e più misero della terra”, sottolineando la vacuità della pompa che circonda la sua figura. In una nota del suo diario del 1861 racconta d'essere rimasto profondamente urtato da una processione: “Uscì un vescovo... e mostrava una bambola che simboleggiava il Bambino”.

L'ex critica sovietica notò come la figura del clero nei romanzi *O.T.* (1836) e *Soltanto un violinista* (1837) assume un ruolo politico pre-

ciso: quello di guardiano ideologico dello *status quo*. Cioè il clero è il braccio destro della borghesia. D'altra parte nella Danimarca del Secolo d'Oro la Chiesa luterana di Stato non era un'entità spirituale indipendente, ma un'istituzione fusa con l'*élite* burocratica di Copenaghen. Nei due suddetti romanzi Andersen mostra come i sacerdoti e i vescovi siano gli alleati naturali dei poteri dominanti. La povertà viene da loro presentata come una condizione divinamente stabilita, scoraggiando ogni forma di ribellione o di ascesa sociale non strettamente controllata dall'alto. Il personaggio del prete diventa il volto "rispettabile" di un sistema che esclude l'individuo che non si piega alle convenzioni.

Naturalmente Andersen dovette "limare" i testi per non urtare la sensibilità del pubblico borghese e dei suoi protettori. Si pensi per es. al fatto che nei manoscritti originali di *O.T.* il riformatorio di Odense viene gestito da uomini che si dicono "cristiani". Nella versione definitiva la sofferenza del protagonista viene interiorizzata: non è più tanto il "sistema" a essere sotto accusa, quanto il "destino". Vi sono passaggi eliminati o mitigati in cui Otto prova un disgusto profondo nei confronti dei nobili e dei teologi quando usano il concetto di "ordine divino" per giustificare l'esclusione di chi è nato nel fango. Nella versione a stampa questi dialoghi sono stati resi più filosofici e astratti. La rabbia di Otto viene presentata come un tratto del suo carattere "byroniano", un male di vivere intellettuale che lo rende affascinante ma innocuo. La critica all'ipocrisia clericale viene mascherata da "inquietudine dello spirito".

Da notare che nei suoi diari privati, dove il tono non è mai edulcorato, Andersen critica spesso vescovi e primati come "arroganti" o "vuoti". Tuttavia egli sapeva bene che se avesse usato un linguaggio così diretto, non avrebbe avuto alcuna possibilità di carriera. L'attacco alla gerarchia ecclesiastica doveva essere trasformato in metafora, in un "linguaggio esopico". Il rifiuto istintivo verso un clero che si comportava come una polizia morale doveva cercare un compromesso col desiderio d'essere accettato dalla società borghese.

Tuttavia Andersen mostra di non saper nulla di "esegesi laica": intellettuali come Reimarus, i rivoluzionari francesi o Strauss e Feuerbach della Sinistra hegeliana erano totalmente fuori dal suo orizzonte. La sua fede era un rifugio psicologico, una "tutela" superiore che giustificava il suo successo e leniva le sue ansie.

Nei suoi diari privati non cita mai questi intellettuali e non perché non potesse conoscerne i nomi (Copenaghen era un centro culturale vivace), ma perché il suo metodo di comprensione del mondo era radicalmente diverso. Egli "sentiva" le idee attraverso il filtro della propria sofferenza e del proprio desiderio di ascesa sociale, rigettando attivamente il razionalismo ateo o radicale che avrebbe minacciato la sua visione di un

mondo retto da una Provvidenza poetica. Andersen conosceva bene il dibattito religioso – fu persino accusato di non essere un “buon cristiano” per le sue idee poco ortodosse sull’immortalità – ma la sua risposta non era quella del critico storico. Preferiva rifugiarsi in una fede poetica e sentimentale. Sebbene avesse studiato al liceo il mondo greco-romano, non ne assorbì mai lo scetticismo razionalista. La sua mente funzionava per immagini e analogie, non per sillogismi.

Se c’è una corrente che traspare nei suoi scritti (specialmente in *Essere o non essere*), è un panteismo mediato dalla scienza del suo amico Hans Christian Ørsted, autore dello *Spirito nella natura*. Come lui, Andersen vedeva Dio nella natura e nella scienza, ma non nella maniera del panteismo eroico e tragico di un Giordano Bruno. Essendo dipendente dal patronato dei nobili e dei sovrani, Andersen era, per temperamento e per necessità, un conservatore. Nella sua autobiografia dichiara d’aver “combattuto molte lotte religiose” durante la sua vita, e poi aggiunge che “scienza e fede si sono spesso incontrate nel segreto del mio cuore”. “Segreto” è una parola per dire che cercava dei compromessi a favore della scienza, sulla base appunto della lezione di Ørsted.

Nelle sue cronache di viaggio e nei diari del 1848, esprime orrore e paura per i moti popolari e per lo spirito rivoluzionario. Per lui, figure come Robespierre o Marat erano simboli di caos distruttivo, non riferimenti intellettuali.

Un appendice dell’Antico Testamento

Esiste un’inquietudine profonda nel percorso di Andersen che sembra sfuggire alle maglie del cristianesimo danese del XIX secolo. Mentre la Copenaghen dell’epoca cercava di addomesticare la fede in una morale borghese e rassicurante, la vita di Andersen si dipanava come un’appendice dimenticata del canone ebraico, un luogo dove la Provvidenza non ha il volto della Grazia, ma quello del Destino inesorabile che, a tratti, può anche essere spietato.

Se volessimo redigere un ipotetico “Libro di Andersen” come appendice dell’Antico Testamento, dovremmo popolarlo di figure che hanno conosciuto l’abisso prima della vetta. Egli è, innanzitutto, un Giuseppe venduto dai fratelli: il sognatore che, pur parlando una lingua che gli altri non comprendono, viene proiettato dai bassifondi della storia fino alla corte del Faraone, portando però con sé la cicatrice indelebile di un’estraneità che neppure il lino più fine può nascondere.

Al pari di Giobbe, Andersen vive la propria esistenza come una prova costante. Non è una tragedia eroica la sua, ma una “mezza tragedia” quotidiana, fatta di umiliazioni burocratiche e rifiuti teatrali. La sua

pazienza non è rassegnazione, ma un patteggiamento continuo con un Dio che sembra averlo scelto per il successo solo a condizione di negargli la felicità terrena. In questo, il suo spirito è profondamente ebraico: la divinità non è un Padre che perdona, ma un Potente con cui si stipula un patto di sangue e inchiostro.

In filigrana tra le pieghe del suo vissuto e delle sue riscritture, emerge con forza la vicenda di Tobia. Come il giovane figlio di Tobì, anche Andersen intraprende un viaggio incerto verso una terra lontana, spinto dal bisogno e guidato da figure provvidenziali che assumono il ruolo di messaggeri intermediari. Tuttavia, se nel racconto biblico l'angelo Raffaele conduce Tobia verso la guarigione del padre e un'unione benedetta, nel "Libro di Andersen" la guida si sdoppia. Da un lato vi è il "compagno di viaggio" soprannaturale delle sue fiabe, proiezione di un io magico e riparatore; dall'altro vi sono le figure paternalistiche e razionali dei Collin, i suoi "angeli custodi" terreni che lo guidano attraverso le insidie della società di Copenaghen, esigendo però in cambio il tributo di una costante gratitudine. Il viaggio di Andersen non serve a guarire la cecità di un padre, ma a riscattare se stesso dall'ombra di un'origine che la società considera una colpa.

Non mancano i tratti di Giona, in perenne fuga da una missione e da una natura che lo tormentano, costretto a restare nel ventre della balena – una Copenaghen soffocante e critica – per poi essere sputato fuori su spiagge straniere dove riceve quegli onori che la sua Ninive gli nega.

Ma vi è in lui anche la tragica staticità della moglie di Lot: pur correndo verso il futuro, Andersen resta costantemente con lo sguardo rivolto al passato, ai traumi dell'infanzia a Odense, trasformando i propri ricordi in statue di sale che ancora oggi brillano di una luce spettrale.

In questa strana biografia di Andersen dovrebbe anche emergere un *panteismo cosmico*, dove ogni oggetto possiede un'anima senziente e dolente. È il riflesso di un uomo che non ha trovato conforto nel Vangelo, ma ha cercato risposte nel rigore della Legge e nel mistero della creazione, vivendo se stesso come un profeta incompreso in una terra che preferiva i poeti laureati ai geni irregolari.

Il "Libro di Andersen" va visto come un testo sacro del dolore, dove la scalata sociale non è che il cammino nel deserto di un uomo che, pur avendo visto la Terra Promessa, ha dovuto abitarla come un eterno ospite.

La questione ebraica in Andersen

L'ebraismo in Danimarca era tollerato ufficialmente già dal Settecento, ma giuridicamente restò subordinato fino al 1814, e solo nel 1849 arrivò la piena uguaglianza costituzionale.

Nel periodo di Andersen (1805-75) l'integrazione ebraica passava necessariamente attraverso il cristianesimo luterano come norma culturale; la conversione restava una via privilegiata di piena accettazione. Perciò l'integrazione non era un dialogo interreligioso tra pari, ma l'avvicinamento di una confessione minoritaria a una religione dominante che si pensava universale. In tal senso mandare i propri figli nelle scuole danesi statali o private significava per una famiglia ebraica interiorizzare la cultura cristiano-borghese, entrare nelle reti sociali giuste.

La Danimarca non imponeva abiure di massa, ma la conversione restava la forma più completa d'integrazione, la via più rapida a carriere statali, accademiche, militari, il sigillo simbolico dell'accettazione piena. Chi non si convertiva, sapeva che il limite ultimo dell'inclusione era, in ultima istanza, religioso. L'ebraismo veniva tollerato come fatto privato, ma diventava problematico quando era visibile, rituale, comunitario, non mediato dalla cultura luterana. In pratica non c'era un'apertura, quanto semmai una forte pressione alla discrezione identitaria. Lo stesso *yiddish* al massimo restava come lingua liturgica.

Dal 1814 l'integrazione degli ebrei (2-3.000 persone in tutto) avvenne con poche restrizioni e scarsi episodi di discriminazione amministrativa. Ma restava più *sociale* che culturale, e riguardava più che altro le *élite* ebraiche urbane (Copenaghen): mercanti, banchieri, professionisti colti, famiglie già danesizzate linguisticamente. Questi ebrei frequentavano salotti, finanziavano istituzioni culturali, entravano nei circuiti dell'alta borghesia. Ai margini restavano gli ebrei poveri, i piccoli commercianti, ecc. La situazione era sicuramente migliore rispetto ad altri Paesi europei, ma l'integrazione, quando inclusiva, non era pluralista: non esisteva un vero riconoscimento della differenza.

Quando il giovane Hans giunse a Copenaghen nel 1819, assistette a tumulti antisemiti nelle strade. Il che gli fece comprendere, provendo lui da una classe sociale vulnerabile, che l'alterità (sia essa religiosa, sociale o sessuale) era pericolosa. Fu questa percezione che lo portò a sviluppare una scrittura stratificata: un livello superficiale accettabile per la borghesia cristiana danese e un sottotesto più complesso e tormentato.

Nella sua autobiografia, descrivendo il viaggio compiuto nei

Paesi Bassi del 1841, Andersen si meraviglia molto che gli ebrei non vengano ammessi al teatro di Amsterdam. Dicendo questo però, forse non si rendeva conto di mettere a confronto due nazioni molto diverse: la sola Amsterdam aveva una comunità circa dieci volte più numerosa di quella di Copenaghen, e quindi poco disposta a lasciarsi assorbire nel tessuto cristiano. Nel 1860 l'intero Regno di Danimarca contava circa 4.214 ebrei, su una popolazione nazionale di circa 1,6 milioni, mentre in Olanda gli ebrei erano, in termini assoluti, quindici volte di più. Inoltre gli ebrei che frequentava Andersen erano spesso convertiti o profondamente secolarizzati.

Il fatto tuttavia che in Danimarca ci fosse una certa integrazione giuridico-sociale, non spiega granché il motivo per cui Andersen abbia passato gli ultimi 15-16 anni di vita (1859-75), incluso il suo decesso, presso le famiglie ebraiche di Martin Henriques e di Moritz G. Melchior (sefarditi colti, ricchissimi e filantropi tra loro imparentati). Erano stati i Collin a metterlo in contatto con loro. In particolare la famiglia Henriques rappresentò per Andersen l'ingresso nel cuore pulsante dell'avanguardia artistica e della modernità cosmopolitica di Copenaghen. Soprattutto fu quella famiglia che seppe valorizzare i suoi famosi ritagli di carta (*papirklip*) come metafora sovversiva, da aggiungere a quello di certe fiabe.

Ciò fa pensare che Andersen si sentisse meglio inserito in un *network* di potere culturale internazionale, di respiro assai più ampio della visione classicistica dell'*élite* dominante e della critica ufficiale filohegeliana. Nelle sue lettere afferma di aver finalmente trovato quella libertà morale che non era mai riuscito a trovare nella "fredda" borghesia luterana dei Collin (sicuramente figlia del pietismo). Descrive i Melchior come coloro che avevano capito la sua vera natura, senza volerlo "aggiustare". Loro erano la prova vivente che il talento poteva ignorare le barriere etnico-religiose. Li considerava gli amici più "intimi": sapeva di essere per loro una specie di "dandy geniale della narrazione".

Prima ancora dei Melchior e degli Henriques, una figura chiave fu l'editore Mendel Levin Nathanson, uno dei primi a credere nel suo talento, offrendogli supporto e introducendolo in circoli influenti. Nathanson, pur essendosi convertito al cristianesimo insieme alla sua famiglia, mantenne sempre un'identità culturale legata alle sue radici ebraiche, e Andersen fu testimone diretto di questa transizione identitaria.

Non sappiamo se Andersen si sentisse come una specie di "ebreo errante" all'interno della famiglia dei Collin, simbolo plastico dell'immobilità danese. Sappiamo però che in nessuna sua opera viene mai detto qualcosa contro gli ebrei; anzi, la sua capacità di gestire il denaro, di viaggiare e di creare reti internazionali ricorda proprio la dinami-

ca della diaspora o comunque la borghesia ebraica illuminata.

Vi sono alcuni aspetti nella sua produzione letteraria che risuonano pienamente con la mistica e la condizione ebraica: l'*esilio* e il *ritorno* (l'estraneo che cerca una casa ricalca perfettamente la condizione della diaspora). Ma è importante anche il valore del *nome*: come nella *Kabbalah* il nome è l'essenza, così nelle fiabe di Andersen perdere il nome o la voce significa perdere la propria natura divina, e il compito è proprio quello di recuperarla.

Forse si potrebbe sostenere che le fiabe di Andersen sembrano "parabole aperte" (richiedenti un'interpretazione) esattamente come i racconti dei rabbini che si possono trovare nell'*Aggadah* (la parte narrativa, non giuridica, del *Talmud*), dove la morale non è un sigillo chiuso, come nelle fiabe di Perrault o nelle raccolte dei Grimm (chi ha vinto, chi ha perso e perché), ma l'occasione per porsi delle domande.

Non solo ma l'*Aggadah* usa spesso il metodo del *Midrash*: prendere un dettaglio minuscolo e costruirci attorno un'impalcatura metafisica. Andersen fa esattamente questo. Elevando a protagonisti oggetti inanimati, compie un'operazione rabbinica. Conferisce una "scintilla divina" o un'anima a ciò che è infimo.

Nell'esegesi ebraica ogni lettera ha un peso: cambiando una vocale, cambia il destino del mondo. Leggere Andersen nelle traduzioni edulcorate è come leggere un riassunto della Torah senza i commentari. Nelle edizioni originali lo stile di Andersen è colloquiale, quasi orale, pieno di onomatopée e interiezioni che sembrano provenire direttamente da una discussione in una sinagoga di Praga o di Vilna. È un linguaggio che invita alla replica, non al silenzio rispettoso: non pronuncia sentenze definitive.

L'insistenza di Andersen sul "sacrificio silenzioso" di certi suoi personaggi fiabeschi può essere vista come una metafora della condizione degli ebrei convertiti ("marrani dello spirito"), costretti a nascondere la propria identità mentre lavorano per la salvezza degli altri. Le fiabe non sono solo storie cupe, ma testimonianze in codice di una condizione di minoranza. Andersen possedeva una specie di "psiche da diaspora", nel senso che scriveva come chi abita costantemente una terra straniera, guardando il mondo con l'occhio di chi non possiede nulla se non la parola. Di qui il suo culto per la scrittura.

Le sue fiabe sono profondamente "politiche", perché denunciano lo scarto tra la rigidità degli schemi sociali (i razionalisti sicuri di sé) e la verità del dolore individuale. La sua scrittura è viscerale e materiale (una goccia d'acqua, un vecchio lampione, un frammento di vetro...), proprio perché l'oggetto non è mai un simbolo astratto, ma un corpo che soffre. Questa sensibilità è la stessa che si trova nei Salmi: il grido non è verso

un'idea di Dio, ma verso un Dio che deve intervenire nel fango e nella polvere.

In molte sue fiabe la struttura narrativa ricalca perfettamente i moniti rabbinici sul potere distruttivo della parola. La parola non descrive solo la realtà: la crea o la distrugge. Andersen non cerca di convincere il lettore con la logica, ma di scuoterlo con l'evidenza del sentire. Questo spiega perché sia così amato in culture non occidentali (asiatiche e arabe). Le ragioni di molti altri fiabisti sono soltanto schemi mentali; il dolore di Andersen sembra essere un fatto biologico che si fa verbo.

Esistono leggende (mai provate genealogicamente) secondo cui Andersen sarebbe stato un figlio illegittimo di un nobile o che avesse radici ebraiche per via materna. È certo che da bambino frequentò a Odense delle scuole materne private destinate soprattutto ai bambini di famiglie ebraiche. Anche a Copenaghen, sin dall'inizio del suo ingresso, era entrato in contatto con membri della comunità ebraica.

Forse pochi avranno notato che mentre il libro anticotestamentario dei Salmi viene ricordato in almeno 26 fiabe, i Vangeli invece lo sono più che altro di sfuggita in sole tre fiabe, di cui una avente per titolo *La ragazza ebrea* (1856). Ciò fa pensare che Andersen usasse testi e simboli religiosi in modo selettivo, lirico, personale, senza preoccuparsi minimamente d'essere ligio a una narrativa dominante o a una specifica tradizione di fede.⁸³

La questione ebraica in tre testi

Vediamo ora più in dettaglio i testi in cui parla di figure ebraiche. Paradossalmente tutta l'integrazione di cui più sopra si è detto, appare qui piuttosto problematica. Le famiglie Henriques e Melchior rappresentavano sicuramente l'apice del successo e della secolarizzazione. Tuttavia, per un autore che si sentiva "straniero in patria" come Andersen, l'ebreo integrato era una realtà poco utile alla narrazione.

In questa seconda parte, infatti, vedremo un Andersen che recupera l'ebreo marginale, che gli serve per dar voce al proprio senso di inadeguatezza. Lui frequentava gli ebrei che ce l'avevano fatta, ma scriveva

⁸³ Leah Goldberg (1911-70), che ha introdotto Andersen al pubblico israeliano moderno, vedeva in lui non tanto il "re delle fiabe", quanto il maestro del "realismo magico del quotidiano", per la sua capacità di dare anima agli oggetti inanimati: il che lo rendeva affine alla tradizione chassidica, dove ogni scintilla di materia può contenere il divino. Secondo lei l'ebraicità di Andersen stava proprio nella sua capacità di vedere il sacro nel piccolo e nel reietto, una sorta di "santificazione del profano", molto vicina alla sensibilità ebraica dell'Europa orientale.

di ebrei che soffrono, perché in loro vedeva il riflesso del proprio passato di povertà e del proprio senso di frustrazione quando frequentava i circoli altolocati.

A onor del vero, sarebbe bene non dare per scontato che l'integrazione amministrativa degli ebrei (quella del 1814) coincidesse necessariamente con l'accettazione psicologica. Nonostante le leggi, l'odore del "ghetto" (reale o metaforico) restava appiccicato a chiunque fosse percepito come diverso. Andersen non poteva non saperlo: lui era integrato nei salotti buoni, ma i critici gli ricordavano costantemente le sue origini umili. Per questo, nei suoi testi, l'ebreo torna ad essere discriminato: è una proiezione della sua ferita narcisistica. Anche se la legge dice che siamo tutti uguali, la società (e il cuore) ribadisce che sei un estraneo. Questo spiega perché Andersen può essere sinceramente non antisemita, ammirare singoli ebrei, usare figure ebraiche come specchio etico, ma non riuscire mai a immaginare un ebraismo che resti pienamente tale, intonso, senza pagarne un prezzo. L'ebreo integrato è salvo solo a patto di diventare narrativamente trasparente.

Soltanto un violinista (1837)

Il primo testo è il romanzo *Soltanto un violinista* (1837). Racconta la vita di Christian, giovane musicista povero, fragile e sensibile, dotato di vero talento ma privo di protezioni sociali. Cresce ai margini, ama senza essere ricambiato, non riesce a trasformare il dono artistico in riconoscimento pubblico. Consumato dalla miseria, dalla solitudine e dall'indifferenza del mondo, muore giovane. È il romanzo della vocazione senza successo: non il genio incompreso che trionfa tardi, ma l'artista autentico che la società non sa né vuole salvare.

Qui compare il personaggio di Naomi, una giovane ebrea complessa e passionale, amata da Christian: un tropo letterario della "bellezza ebraica" (esotica) tipico del XIX secolo, associato a una sensualità e a una volontà ribelle, che si contrappongono ai modelli femminili cristiani dell'epoca, più sottomessi e domestici.

Lei è l'unica che riconosce davvero il talento di Christian, ma non può salvarlo proprio perché "ebrea". Naomi rappresenta una comunità separata, compatta, che sopravvive; lui è l'individuo moderno isolato, che soccombe. Il loro amore è impossibile non per qualche colpa morale, ma per asimmetria storica: Christian è un artista senza mondo; Naomi appartiene a un mondo che non può integrarlo. Entrambi sono fuori dal centro della società cristiano-borghese.

Attraverso di lei Andersen esplora non solo l'estraneità sociale, ma anche una sorta di vitalità sensuale e intellettuale da contrapporre alla

rassegnazione dei personaggi cristiani. Naomi non è una caricatura, ma una figura tragica e moderna, specchio delle inquietudini dello stesso Andersen. Lei incarna l'*outsider* che, nonostante la ricchezza e l'adozione in una famiglia aristocratica, non riesce mai a integrarsi pienamente nella società danese, rimanendo prigioniera di una natura selvaggia, di una passione inquieta, che la portano a una vita di scandali e infelicità. Non è un "personaggio ebraico" in senso stereotipato: è il punto in cui Andersen mostra che il talento, da solo, non redime nulla. In pratica l'ebraismo viene utilizzato per decostruire l'ideale di armonia borghese del "Secolo d'oro" danese, mostrando le ferite insanabili di chi vive ai margini della norma.

Kierkegaard criticò duramente quest'opera, mettendo in guardia Andersen dal voler fare il filosofo senza averne la tempra. Non aveva capito che Andersen voleva soltanto esprimere un certo pessimismo sulla possibilità di cambiare il proprio destino.

Ahasverus (1847)

Il dramma epico *Ahasverus*, tradotto in italiano col nome di *As-suero*, rappresenta un punto di svolta cruciale e, paradossalmente, il culmine dell'ambizione intellettuale di Andersen. Chi è il protagonista? Ahasverus è una figura sdoppiata: ha un volto biblico-storico e uno leggendario-medievale. Nel libro di *Ester* è il nome del re di Persia, che regna dall'India all'Etiopia. È il marito di Vasti (ripudiata) e poi di Ester. È il sovrano sotto il quale gli ebrei vengono minacciati di sterminio da Aman, ma grazie a Ester e a Mardocheo il genocidio viene sventato. Dal punto di vista storico Ahasverus è quasi certamente Serse I (V sec. a.C.). Nella Bibbia non è un mostro né un eroe: è un sovrano potente ma passivo, facilmente manipolabile. La salvezza degli ebrei non nasce da lui, ma malgrado lui.

Nel Medioevo cristiano il nome viene invece riutilizzato in chiave antisemitica per indicare l'ebreo errante. Secondo la leggenda cristiana il calzolaio Ahasverus avrebbe insultato Gesù sulla via del Calvario, per questo viene condannato a vivere sino alla fine dei tempi, vagando senza patria né riposo. Persino in epoca romantica viene usato come figura tragica dell'esclusione eterna, senza redenzione storica.

L'opera quindi spazia dalla crocifissione di Cristo alla caduta dell'impero romano, dal Medioevo alla scoperta dell'America, fino a proiettarsi in un futuro dominato dalla tecnologia. Ahasverus non è solo un personaggio leggendario, ma incarna l'"Angelo del Dubbio", un'entità tormentata che osserva il cammino dell'uomo nel tempo, cercando disperatamente una risposta al senso dell'esistere. Ad Andersen interessa

rievocarlo simbolicamente perché vuole sottolineare l'erranza come destino moderno, l'impossibilità di "tornare a casa", la sopravvivenza come condanna, non come privilegio. In tal senso *Ahasverus* non è il "colpevole eterno", ma l'uomo che la storia non sa lasciar morire.⁸⁴

Se in *Soltanto un violinista* l'ebraismo di Naomi era carne, sangue e conflitto sociale; in *Ahasverus* il protagonista diventa un'astrazione metafisica, il simbolo dell'umanità in cammino. Questo spostamento di traiettoria era ciò che la critica dell'epoca (influenzata dalla filosofia hegeliana) chiedeva: trasformare il particolare (l'ebreo come individuo) nell'universale (l'uomo come spirito storico). Andersen cercava disperatamente di dimostrare alla critica danese dominante di saper gestire concetti filosofici elevati, allontanandosi dal "realismo sporco" dei suoi primi romanzi.

Il finale di *Ahasverus* è celebre per l'elogio della modernità: compaiono navi a vapore, telegrafo e ferrovie. *Ahasverus*, che per secoli ha vagato nel dolore, trova una sorta di pacificazione nella visione del progresso scientifico. Scienza e tecnologia non sono nemiche della fede, ma l'ultimo modo in cui Dio si manifesta all'uomo. Per Andersen la storia è una scala che porta verso l'alto. O forse è meglio dire che la pacificazione non deriva dal progresso in sé, ma dall'idea che la storia – anche quella moderna – rientra in un disegno provvidenziale cristiano, nel senso che il progresso tecnico è segno di un'umanità che avanza, una riconciliazione possibile, una storia che non è pura catastrofe. Non siamo di fronte a una "religione del progresso" in senso laico-positivista, ma a un progresso letto dentro una teleologia cristiana. L'inquietudine ebraica, che prima era vissuta come una ferita aperta, qui viene integrata in un luteranesimo modernizzato, di cui il progresso scientifico è sintomo, non terapia.

In un certo senso Andersen smette di identificarsi con il paria, scegliendo invece il "testimone del secolo". *Ahasverus* è un'opera di mimetismo culturale, in cui si cerca di "luteranizzare" l'erranza, rendendola funzionale a una visione del mondo dove tutto, alla fine, trova un posto ordinato, che è poi, nella Danimarca dell'Ottocento, quello cristiano-borghese.⁸⁵ Andersen sapeva bene che, per essere preso sul serio dall'*intelli-*

⁸⁴ Galit Hasan-Rokem, studiosa del folklore, ha sostenuto che il tema dell'erranza (intesa come condizione universale di mancanza di patria) e quindi il tema dell'ebreo errante (giudicato negativamente nella tradizione cristiana) siano il punto di contatto più forte tra la poetica di Andersen e l'identità ebraica.

⁸⁵ Esistono diverse lettere del biennio 1846-47, indirizzate a Edvard Collin, in cui Andersen cerca di spiegare che *Ahasverus* l'aveva scritto proprio per dimostrare che l'etichetta di "sentimentalismo" cucitagli addosso dall'*élite* di Copenaghen, era del tutto fuorviante, in quanto lui era anche in grado di fare una ri-

ghenzia di Copenaghen, doveva smettere di parlare di ghetto e di povertà in modo così “basso” e sentimentale: doveva sacrificare l’*outsider* Nao-mi sull’altare della rispettabilità intellettuale.

Infatti la tesi del libro – come lui stesso spiega nell’autobiografia – voleva mostrare un semplice concetto: “l’umanità ripudia il divino, ma pure procede verso la perfezione e la conoscenza”. Una tesi, questa, forse più adatta a essere discussa in un ambiente ebraico secolarizzato come quello dei Melchior, che non nei circoli luterani più rigidi. La figura di Ester, ebrea colta, era sicuramente una prova che la verità spirituale è universale e non esclusiva di una confessione.

Nonostante tutte queste buone intenzioni, il riscontro fu quasi unanimemente negativo. Il pubblico danese, abituato alle sue fiabe o ai suoi romanzi più intimi, trovò *Ahasverus* pretenzioso, eccessivamente lungo e filosoficamente confuso. Fu percepito come un “mostro” letterario senza una chiara forma drammatica, un’opera che voleva dire troppo senza riuscire a emozionare. Non fu stroncato solo dal circolo di Heiberg, ma anche da Adam Oehlenschläger, all’epoca il “re” incontrastato della letteratura danese e massimo esponente del Romanticismo classico (a lui Andersen aveva inviato il libro sperando in una sua benedizione). Le ragioni erano sia estetiche che personali: 1) *assenza di forma*: l’opera appariva come un ammasso informe di astrazioni, un “pasticcio” incomprendibile privo di vera bellezza poetica; 2) *manca di profondità intellettuale* necessaria per scrivere un’epopea filosofica: far apparire i simboli del progresso come segni di una pacificazione storica era considerato una estetizzazione ingenua della modernità o un ottimismo non concettualmente fondato; 3) *conflitto generazionale*: mentre Andersen cercava d’essere un “modernista” che celebrava l’industria e il futuro, Oehlenschläger restava legato a un’idea di bellezza eterna e mitologica.

Il circolo di Heiberg fu ancora più duro. Oltre alle critiche suddette, aggiunse che per la cultura romantica europea l’ebreo errante era una figura tragica, un simbolo dell’irridimibile, un’incarnazione della frattura metafisica. “Integrarlo” dentro il progresso storico voleva dire banalizzarlo. Insomma le critiche furono così dure che persino gli amici più stretti di Andersen, come i Collin, non se la sentirono di difendere l’opera, confermando l’isolamento del poeta in quello che lui considerava il suo capolavoro.

La stessa critica russa, capeggiata da Vissarion Belinskij, giudicò negativamente l’opera, anche se non per gli stessi motivi. Infatti vide da

flessione profonda (filosofica) sulla storia. E se non lo si capiva in questo sforzo di “oggettivazione”, lo si obbligava a sentirsi come un ebreo, cioè “straniero in patria”.

Soltanto un violinista ad *Ahasverus* la cronaca di un'ambizione che, nel tentativo di farsi "accettabile", finiva per diluire la propria forza vitale. Se prima l'ebraismo era una condizione esistenziale subita e ruggente, dopo diventa una categoria storiografica. Agli occhi di questa critica Naomi veniva giudicata un capolavoro letterario, in quanto rappresentava una donna che lottava contro il fango e il pregiudizio. Quando invece arriva *Ahasverus* i russi avvertono che il "sangue" era stato sostituito dall'inchiostro: trovavano l'opera troppo "tedesca", troppo astratta, troppo simile a quei poemi filosofici che la Russia stava superando in favore del realismo sociale di Dostoevskij e Turgenev. Appariva assolutamente artificioso che Andersen usasse un simbolo da "poeta maledetto" come l'ebreo errante, per celebrare il telegrafo.

La ragazza ebrea (1856)

La fiaba *La ragazza ebrea* (1856), dal tono moralistico, racconta la storia di una giovane ebrea povera, emarginata e silenziosa, che vive in un ambiente cristiano ostile o indifferente. È malata, sola, segnata dalla sofferenza fisica e morale. Lavora come serva in una famiglia cristiana. Ascoltando i salmi e le lezioni di catechismo impartite ai bambini della casa, si sente profondamente attratta dal cristianesimo. Tuttavia è frenata da una promessa solenne fatta al padre sul letto di morte: non farsi mai battezzare. Sarah non viene "salvata" da una conversione trionfale né da un lieto fine sociale: muore restando ebrea, e la sua morte è narrata come una liberazione intima, quasi una restituzione di dignità. La sua fede ebraica viene trattata come una condizione esistenziale di esclusione e fedeltà dolorosa.

La ragazza non incarna stereotipi negativi (avidità, astuzia, cecità spirituale). Al contrario, è una figura d'innocenza sofferente, quasi cristologica, senza diventare cristiana. L'ebraismo è la condizione storica che la espone alla violenza del mondo. L'ostilità, l'isolamento e l'indifferenza che la circondano non sono mai giustificati dal narratore. Andersen non "spiega" perché Sarah venga respinta: lo mostra come un fatto brutale, ingiusto, non risolto. Il "vincolo del sangue" è l'unico ostacolo formale che le impedisce di diventare cristiana: il che crea una tensione tra la legge esteriore (il proposito) e il sentimento interiore. Questo però vuol dire che Sarah è già cristiana nello spirito, pur restando ebrea nella forma. Quindi Andersen promuove l'idea che la vera fede risieda nel cuore e non nei riti formali.

Il fatto che nei suoi testi l'ebreo venga visto come simbolo dell'estraneo assoluto, del non-integrabile, non c'entra niente con l'antisemitismo: è solo un uso tragico e compassionevole di una figura storica-

mente perseguitata. La ragazza ebrea sta dalla stessa parte del brutto anatroccolo, della sirenetta, del mulatto: creature che pagano con il corpo la loro differenza. Sarah muore mentre ascolta musica sacra. La fiaba non è contro l'ebraismo: è contro un mondo che non sa che farsene degli innocenti irriducibili. Se c'è una colpa, non è nell'ebrea, ma nella storia. Andersen sfidava il pregiudizio del suo tempo, sostenendo che la grazia divina non è una proprietà esclusiva della Chiesa, ma un dono per chiunque possieda una "scintilla divina" nel cuore. In pratica usava figure ebraiche per parlare di un diritto all'appartenenza che andasse oltre il sangue e il dogma.

In fondo aveva ragione Kierkegaard, ma senza volerlo. Faceva male Andersen a cercare di travestirsi da filosofo della storia, lui che si sentiva un ebreo come Naomi. Il suo genio non risiedeva nella filosofia (men che meno in quella accettata dai poteri dominanti), bensì in quella "ferita" che Naomi incarnava e che Ahasverus cercava inutilmente di medicare col progresso. In lui c'era una radice profonda, una specie di "identità marrana", che vive in un mondo (quello degli ebrei integrati) portando dentro di sé un altro mondo (quello dell'esclusione o della diversità). Andersen era un "marrano sociale": un figlio di calzolaio che cenava coi re, o un luterano che si sentiva a casa tra i salmi ebraici, cioè un essere che appartiene a due mondi senza appartenere pienamente a nessuno dei due.

Il passaggio da Andersen a Brandes

Georg Brandes, contemporaneo dell'ultimo Andersen, era su posizioni molto più radicali, come dimostra nella sua *Questione ebraica* (1882), che segna il passaggio dal Romanticismo spiritualista al Realismo critico del *Modern Breakthrough*. Mentre uno viveva la questione ebraica attraverso la lente del sentimento e dell'assimilazione spirituale, l'altro l'affrontava come una battaglia politica, sociale e profondamente laica.

Vediamo le fondamentali differenze. Ricapitoliamo la posizione di Andersen. La "questione ebraica" è un problema di sofferenza, purezza, destino, anima: si soffre, ci si purifica, si è accolti (forse). La visione è tragico-teleologica. L'integrazione è sostanzialmente un fatto morale e individuale. L'ebraismo è un'esperienza esistenziale, non una condizione storica. Andersen usa l'ebreo come specchio della vulnerabilità, come figura dell'esclusione universale, ma lo fa diventare un simbolo astratto. Lo umanizza ma lo spolitizza, lo destoricizza. Non gli interessa la tutela della cultura ebraica, non la vede come una tradizione storica. A lui interessa il sentimento, non tanto la pluralità: il racconto deve commuover-

ci. La società non viene interrogata come “struttura”, anche quando è evidente che l’ebreo si sente “estraneo” per colpa del sistema. Il cristianesimo (luterano) resta un orizzonte universale imprescindibile, anche quando viene moralmente superato dalla sofferenza individuale di chi, in quanto ebreo, si sente escluso, emarginato. La conversione al cristianesimo è narrativamente “naturale”, anche quando non avviene, non perché il cristianesimo sia migliore, ma perché senza conversione non c’è integrazione. In tal senso l’ebraismo è, rispetto al cristianesimo, soltanto una fase precedente, incompiuta, destinata a sciogliersi, anche se di fronte alla virtù morale individuale tutte le religioni sono equivalenti.

Ora vediamo la posizione di Brandes, teorico del *radicalismo culturale*. L’ebraismo è una questione politico-culturale: l’integrazione non è sufficiente, serve un’emancipazione reale (l’assimilazione è una forma di conformismo). L’ebraismo va riconosciuto come una tradizione storica autonoma, non come una “religione sbagliata”. La “questione ebraica” è un problema creato dalla società cristiano-borghese: il problema non sono gli ebrei, ma le condizioni che li rendono “problema”. L’ebraismo non deve sparire per diventare moderno, semmai può trasformarsi, ma non deve sentirsi obbligato a dissolversi nel cristianesimo. L’ebreo moderno è sicuramente una figura critica, non conciliata, ma il primo passo verso il cambiamento sociale va fatto dai poteri dominanti, che sono cristiani. È la cultura in generale che va messa in discussione, laicizzata, secolarizzata e pluralizzata: questo vale tanto per i cristiani quanto per gli ebrei. Il simbolismo che neutralizza il conflitto non serve a niente. Anzi il conflitto è utile per far progredire la società. Ma non ha senso porre un conflitto tra ebraismo e cristianesimo. Il vero conflitto è *politico*, tra democrazia moderna (popolare) e autoritarismo aristocratico e dell’alta borghesia. La Danimarca deve entrare nella modernità critica e la letteratura è lo strumento principale per realizzare la transizione. L’innocenza anderseniana diventa storicamente impossibile, anzi eticamente insostenibile: l’idea dell’ebreo come “eterno sofferente” è una misera estetizzazione dell’esclusione. Non solo va rifiutato l’antisemitismo cristiano, ma anche il paternalismo filocristiano.

In estrema sintesi: 1) per Andersen l’ebraismo era spesso ammantato di un’aura romantica ed elegiaca. L’identità ebraica veniva vista come una condizione di nobile sofferenza che trova la sua risoluzione in una forma di spiritualismo che tende verso una morale cristiano-universalista (e in ogni caso il “cuore” non ha religione); 2) per Brandes la “questione” non riguardava la salvezza dell’anima o l’armonia spirituale, ma l’emancipazione civile e il superamento dei dogmi, sia ebraici sia cristiani, che favoriscono la chiusura mentale. L’ebreo moderno deve essere un libero pensatore capace di scuotere le fondamenta conservatrici della

cultura dominante, inclusa quella rappresentata dai circoli altolocati di Heiberg o dei Collin, che s'illudevano di poter preservare una presunta "purezza" nazionale.

Brandes trasforma la figura anderseniana dell'ebreo solitario, *outsider*, quasi magico o tragico, in un simbolo della modernità stessa: l'ebreo, in quanto perennemente "altro", diventa il critico naturale della società, colui che, una volta laicizzato, può portare il pensiero scientifico e razionale in Europa. Non essendo integrato nella Chiesa di Stato danese, non può sentirsi vincolato alle tradizioni e ai pregiudizi che soffocano la cultura nazionale. Può quindi guardare alla società con una lucidità e un distacco critico che ai cristiani sembrano essere preclusi. La modernità richiede di mettere ogni cosa in discussione, e chi vive già ai margini è il più adatto a farlo, a condizione ovviamente che si liberi da inutili riferimenti alla religione.

L'analisi di Katharina Bock

Katharina Bock è una studiosa e ricercatrice tedesca, esperta di filologia nordica. Si occupa prevalentemente di letteratura danese e svedese del XIX sec., con un interesse specifico per la costruzione dell'identità nazionale e la rappresentazione dell'"altro" (in particolare delle figure ebraiche). In una monografia accademica del 2021, *Fantasie filosemitte. Figure ebraiche nella letteratura narrativa danese del XIX secolo*⁸⁶, ha dedicato vari capitoli al rapporto di Andersen con l'ebraismo, la cui analisi è piuttosto condivisibile.

L'autrice divide gli argomenti in due parti: i rapporti di Andersen con le due famiglie ebraiche, Melchior ed Henriques, e i testi in cui lui parla di figure ebraiche.

Avendo già trattato il secondo, vediamo soltanto il primo aspetto. La Bock descrive come Andersen, a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta, abbia trovato nelle case di Martin R. Henriques e Moritz G. Melchior un'accoglienza che si distingueva nettamente dal clima dei Collin, nel senso che, mentre i Collin rappresentavano la norma luterana e l'autorità educativa, le famiglie Melchior e Henriques offrivano ad Andersen un ambiente cosmopolita e intellettualmente aperto.

Queste due famiglie vengono descritte come i pilastri dell'integrazione ebraica nella Danimarca del XIX secolo. Erano l'espressione più alta della *Bildungsbürgertum* ebraica (la borghesia colta), in quanto

⁸⁶ Il titolo originale in tedesco è *Philosemitische Schwärmereien. Jüdische Figuren in der dänischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts* (Göttingen, ed. Vandenhoeck & Ruprecht).

rappresentavano un modello d'integrazione che non passava per la negazione delle proprie radici, ma per una partecipazione attiva e prestigiosa alla vita culturale, economica e sociale danese. Bock le definisce famiglie "filosemite" non in senso religioso, ma per la loro capacità di creare un ponte tra l'identità ebraica e l'identità nazionale danese. A differenza di molte altre famiglie ebraiche dell'epoca, che scelsero la conversione al luteranesimo per facilitare la loro ascesa sociale o politica, i Melchior e gli Henriques rimasero ebrei; anzi erano membri attivi della *Mosaiske Troessamfund* (la Comunità ebraica di Danimarca). In particolare Melchior fu una figura di spicco e un leader all'interno di tale comunità.

La Bock descrive la loro pratica religiosa come un ebraismo moderno o riformato. Non erano ebrei ortodossi nel senso stretto e tradizionale (legati a rituali rigidi o all'isolamento), ma seguivano la corrente guidata dal rabbino Abraham Alexander Wolff. Questa visione cercava di armonizzare il culto con la cultura moderna, enfatizzando i valori etici e universali della religione contro ogni formalismo fine a se stesso. Nelle loro case si respirava un'atmosfera liberale, dove la religione era vissuta come una nobile tradizione di famiglia perfettamente compatibile con la modernità.

Queste famiglie non indussero mai Andersen a cambiare fede. Tuttavia l'ambiente dei Melchior e degli Henriques ebbe un'influenza profonda sul suo pensiero spirituale. Almeno per tre motivi: 1) *affinità spirituale*: Andersen trovò in queste famiglie una risonanza per la sua fede personale, ch'era un cristianesimo "senza dogmi", focalizzato sull'immortalità dell'anima e sulla provvidenza divina; 2) *libertà intellettuale*: in quel contesto ebraico-liberale Andersen si sentiva libero dai giudizi moralistici e dai dogmi luterani più rigidi che invece caratterizzavano il rapporto con la famiglia Collin; 3) *spiritualità universale*: più che una "fede diversa", i Melchior gli offrono uno spazio per una spiritualità universale, per una fratellanza tra i popoli.

In sostanza per la Bock queste famiglie permisero ad Andersen di vivere gli ultimi anni della sua vita in un clima di accettazione incondizionata, dove la sua natura di *outsider* trovava finalmente pace specchiandosi nella loro equilibrata alterità. Andersen non cercava gli ebrei per esotismo, ma perché riconosceva in loro la stessa condizione di chi deve negoziare il proprio spazio in una società ideologicamente chiusa. È vero – come scrive nei suoi diari – ch'egli partecipava regolarmente alle cene del venerdì sera (*shabbat*) e alle festività principali come il *seder* di *Pesach* presso i Melchior, ma lo faceva perché gli piaceva l'atmosfera di calore familiare che vi regnava. Non ci sono prove che lui abbia mai considerato l'ebraismo come una fede da abbracciare. Al contrario, nel testo della Bock viene confermato che i Melchior e gli Henriques offrivano ad

Andersen una legittimazione che passava esclusivamente per l'appartenenza a un *network* internazionale, che peraltro gli permetteva di guardare al Teatro Reale come a un'istituzione provinciale.

Nel testo della ricercatrice viene menzionata la residenza estiva dei Melchior, Rolighed (che in danese significa "tranquillità" o "calma"), come il luogo in cui Andersen trascorse gran parte del suo tempo negli ultimi quindici anni, trasformando la sua visione dell'ebraismo da una curiosità letteraria giovanile a un legame personale profondo.⁸⁷ Dunque, per quale motivo uno scrittore così legato alle tradizioni danesi aveva scelto di finire i suoi giorni in un contesto ebraico? Semplicemente perché vedeva in queste famiglie uno specchio della propria condizione di *outsider* che ha avuto successo; come lui, anche i Melchior e gli Henriques erano perfettamente integrati nella società danese, ma mantenevano una distinzione culturale che li rendeva diversi dalla popolazione luterana borghese.

L'autrice sostiene anche che le discussioni avute in quel circolo spinsero Andersen a riflettere più seriamente sui temi della fede, dell'immortalità e della tolleranza religiosa. Il rapporto di Andersen con l'ebraismo era diventato, negli anni della maturità, una parte integrante della sua identità sociale e umana.

La Bock descrive le case degli Henriques e dei Melchior come veri e propri centri di potere culturale. I loro salotti erano frequentati da artisti, musicisti e scienziati provenienti da tutta Europa. Le due famiglie, infatti, avevano legami strettissimi con le *élite* ebraiche di città come Amburgo, Parigi e Londra (inclusi i contatti coi Rothschild).⁸⁸ Andersen, frequentandoli, non era più il poeta provinciale danese, ma un autore inserito in un flusso di idee internazionali. Gli Henriques furono i primi a sostenere le nuove tendenze artistiche europee. Essere loro ospite significava essere al centro della Copenaghen più moderna e dinamica. Il passaggio dai Collin ai Melchior/Henriques fu un vero e proprio salto di paradigma per Andersen, che trovò negli ultimi suoi anni una dimensione in cui il suo genio non era più visto come una "stranezza" da correggere, ma come un valore da celebrare all'interno di una modernità che non aveva paura della diversità.

Non furono i Melchior i primi ad aprirgli le porte, ma gli Henri-

⁸⁷ Israel Berendt Melchior (fratello di Moritz) era un pioniere della fotografia e scattò moltissime immagini di Andersen a Rolighed.

⁸⁸ Non è da escludere che Andersen si sentisse influenzato dal modello dei salotti berlinesi, come per es. quello di Rahel Varnhagen (1771-1833), un'intellettuale ebreo-tedesca (convertita al cristianesimo per sposare il diplomatico Karl August Varnhagen von Ense), celebre per aver ospitato intellettuali del calibro di Goethe, Schlegel, Heine e Hegel.

ques (Martin Ruben e sua moglie Therese): attraverso di loro Andersen conobbe Moritz G. Melchior e Dorothea. Si creò una sorta di “rivalità affettuosa” per la compagnia del poeta; in famiglia circolava persino una battuta secondo cui i Melchior avrebbero prima “rapito” Andersen agli Henriques e poi lo avrebbero “ucciso” – un riferimento scherzoso al fatto che il poeta morì proprio nella loro villa. Questo dimostra che, lontano dal freddo paternalismo dei Collin, Andersen era diventato un vero e proprio “trofeo” affettivo e culturale per queste famiglie, che lo trattavano come un ospite d'onore e non come un protetto da educare. I Melchior arrivarono a riservargli una stanza fissa con balcone sull'Øresund e, negli ultimi tempi, i loro figli scrivevano sotto dettatura i suoi diari quando lui non aveva più le forze.

Insomma l'ebraismo viene associato da Andersen a una forma di nobiltà morale o purezza sentimentale in senso lato: l'ebreo non è più l'emarginato da compatire, ma il saggio da cui imparare a recuperare la fede perduta nella modernità. Una posizione, questa, che l'avrebbe messo in rotta di collisione con l'ortodossia luterana del tempo, ma – se si vuole – anche con lo stesso ebraismo ortodosso, benché resti affascinante l'idea di considerare l'ebraismo un “dispositivo poetico” e non solo un tema religioso.

La ricercatrice conclude questa parte dedicata all'Andersen filosemita in una maniera curiosa. Sostiene che gli anni trascorsi presso le due famiglie ebraiche chiudano in un certo senso un cerchio iniziato nella scuola elementare di Fedder Carstens: infatti quella scuola ebraica, in cui lo volle mettere sua madre, fu per lui il primo spazio di sicurezza in cui la sua sensibilità non veniva punita, ma accolta. Questo generò in lui l'idea che l'ambiente ebraico fosse un porto sicuro rispetto alla rigidità del mondo luterano ufficiale. Quindi la frequentazione degli ebrei non fu un accostamento intellettuale tardivo, ma si basava su un *imprinting* emotivo profondo, di cui neppure lui era pienamente consapevole. Di sicuro il fatto di morire circondato dai Melchior, in un'epoca di crescente nazionalismo luterano, assumeva una valenza quasi politica. La ricerca di una patria non doveva basarsi sul sangue o sulla fede ufficiale, ma sulla comprensione del dolore e dell'alterità.

Paradossalmente però, nonostante il legame viscerale coi Melchior, Andersen fu sepolto nella tomba della famiglia Collin. Vivere con gli uni e appartenere formalmente agli altri per l'eternità sembra essere stata la sintesi perfetta della sua vita, divisa tra il bisogno di amore incondizionato (come un bambino) e il desiderio di legittimazione sociale da parte di chi rappresentava la legge e l'autorità (che però lui stesso non riusciva a rispettare).

La concezione della scienza e della tecnica

Per avere una panoramica al contempo generale e sintetica della concezione anderseniana della scienza e della tecnica è sufficiente esaminare il diario di viaggio *In Svezia*, del 1851, forse il suo testo più sperimentale, il cui stile Edvard Collin non mancò di sottolineare come troppo frammentato, nervoso. La frenesia descrittiva – che noi oggi chiamiamo “flusso di coscienza” – era vista come una mancanza di controllo su se stessi. Invece nella sua autobiografia Andersen afferma che il meglio delle seguenti sue quattro caratteristiche l’aveva dato proprio in quel testo: “le descrizioni della natura, l’elemento fiabesco, l’umorismo e l’aspetto lirico, come può esprimersi in prosa”.

Il diario non è solo una cronaca, ma un vero e proprio collage di impressioni, sogni e riflessioni sulla modernità. Qui troviamo un Andersen sorprendentemente d’avanguardia sul piano linguistico e spirituale. Non voleva limitarsi a descrivere il progresso, ma voleva trasfigurarlo attraverso il proprio marchio di fabbrica.

Il capitolo intitolato “California della poesia” è un punto di svolta ideologico.⁸⁹ Mentre molti intellettuali del tempo guardavano alla rivoluzione industriale con orrore, Andersen sostiene che la scienza e la tecnologia (il vapore, l’elettricità, il telegrafo) non uccidono la poesia, ma ne sono la nuova frontiera. “La poesia non è dietro di noi, ma davanti a noi”, scrive, immaginando le nuove muse che non cavalcano Pegaso, ma viaggiano su locomotive a vapore. La sua era una ribellione contro il romanticismo nostalgico che i critici di Copenaghen cercavano d’imporgli. Era come se vedesse nel progresso una manifestazione del “divino”.

Il viaggio sul battello a vapore attraverso il Canale di Göta diventa una metafora della sua vita. Andersen osserva la natura selvaggia della Svezia dominata dall’ingegno umano. C’è un passaggio bellissimo in cui descrive la locomotiva come un “cavallo di ferro” che attraversa le foreste. Per lui la “tutela” era rappresentata dai confini geografici e mentali della Danimarca, mentre la “ribellione” era la velocità del vapore che lo portava altrove.

In Svezia Andersen sembra trovare Dio nei boschi, nel rumore delle cascate di Trollhättan e nelle leggende popolari, piuttosto che nelle

⁸⁹ Usa il termine “California” perché nel 1848 era iniziata in quello Stato federale la “corsa all’oro”, divenuta famosa in tutto il mondo. La parola “California” era diventata sinonimo di una terra vergine, ricchissima di tesori e di opportunità illimitate per chi avesse avuto il coraggio di esplorarla.

istituzioni ecclesiastiche. La Chiesa rappresenta la forma, il dovere, il formalismo borghese (la “tutela”). La Natura e la Scienza rappresentano invece la vita, il movimento, la libertà (la “ribellione”). Lontano dagli occhi critici dei Collin e della cricca di Heiberg, egli si permetteva d’essere un visionario. Vede infatti un futuro che in Danimarca non può ancora esistere. Se Dickens era per lui il “pragmatico della modernità”, Andersen in questo diario ne è il “mistico”. La sua ribellione consiste nel dire che un filo del telegrafo può contenere più spirito di una cattedrale.

Ma da dove gli veniva questa concezione della scienza? Da Hans Christian Ørsted, che non fu solo lo scopritore dell’elettromagnetismo, ma per lui anche un secondo padre, un mentore e, soprattutto, lo scudo intellettuale contro il cinismo dei circoli di Copenhagen. Mentre la critica ufficiale lo guardava dall’alto in basso per la sua mancanza di cultura accademica, Ørsted vedeva in lui il poeta capace di tradurre il “nuovo mondo” della scienza in mito. Entrambi condividevano una visione del mondo che oggi definiremmo “olistica”, nel senso che non doveva esserci separazione tra verità scientifica e bellezza poetica. Fu proprio Ørsted a pronunciare la frase che cambiò la vita di Andersen: gli disse che se il romanzo *L’improvvisatore* l’aveva reso celebre, le sue fiabe l’avrebbero reso immortale. Ørsted aveva capito che Andersen non stava scrivendo “storielline per bambini”, ma stava creando una nuova forma di conoscenza.

L’opera principale di Ørsted, *Lo spirito nella natura*, fu il testo sacro di Andersen. La tesi era semplice quanto rivoluzionaria: le leggi della natura sono le leggi della ragione di Dio. Pertanto studiare l’elettricità o l’astronomia era un atto di adorazione. Praticamente Andersen non fece altro che prendere le scoperte di Ørsted e trasformarle in immagini. La scienza per lui non era fredda analisi, ma “la più bella delle fiabe”. Questa visione panteistica gli permetteva di scavalcare il formalismo della Chiesa (quello che criticava nel diario *In Svezia*), per connettersi direttamente con l’infinito tramite la ragione scientifica. Dio è ovunque, dal cavo telegrafico a una goccia d’acqua: se la scienza scopre qualcosa, è perché Dio ha permesso alla ragione umana di arrivarci; anzi, le leggi fisiche sono la prova della ragione divina. D’altra parte per la borghesia danese ottocentesca, essere uno scienziato significava essere un uomo che leggeva il pensiero di Dio nella materia. L’idea che la tecnica potesse portare all’ateismo era quasi del tutto assente nei loro circoli. Al massimo la scienza era vista come un antidoto al fanatismo religioso e alla superstizione.

Associandosi al più grande scienziato della Danimarca, Andersen poteva dire ai suoi critici (come i Collin): “Voi mi trattate come un ingenuo, ma il genio che ha scoperto l’elettromagnetismo mi considera suo

pari”. Naturalmente Andersen non aveva studiato la scienza sui libri accademici: si limitava a comprenderla per intuizione. Questo rafforzava il suo mito di “figlio della natura”, che non ha bisogno della tutela dei professori. La tecnologia era per lui il simbolo di una società mobile: se un cavo poteva attraversare l’oceano, allora anche il figlio di una lavandaia poteva diventare una star mondiale. La scienza era la prova fisica che il cambiamento (e quindi la sua ascesa) era possibile.

Lo stesso Jonas Collin era stato tra i fondatori della “Società per la diffusione delle scienze naturali”. Anche per lui la scienza significava ferrovie, canali, telegrafia e miglioramenti agricoli: esaltava la tecnica come uno strumento di ordine e stabilità sociale. I Collin non hanno mai criticato i contenuti scientifici delle opere di Andersen, quanto piuttosto il modo in cui li comunicava. I suoi entusiasmi venivano interpretati come “poco naturali”, eccessivi e privi di quella *Bildung* (formazione culturale equilibrata) che la loro classe sociale esigeva. Se i Collin parlavano di una nuova macchina a vapore, lo facevano in termini di utilità pubblica; se ne parlava Andersen, lo faceva – secondo loro – con toni magici e celebrativi, per mettersi in mostra, per accreditarsi presso gli intellettuali più illustri e sfuggire alla sua condizione di “protetto”. Per loro Andersen era soltanto un poeta che “giocava” con concetti più grandi di lui, e che guardava alla scienza e alla tecnica non con distacco aristocratico e utilitaristico, ma con gli occhi sbarrati di un bambino.

In effetti Andersen era abbacinato dalle innovazioni tecniche. In un’epoca in cui molti intellettuali temevano che il vapore e l’elettricità avrebbero ucciso l’anima del mondo, lui scriveva: “La nostra epoca è l’epoca dei miracoli, solo che ora accadono attraverso la comprensione umana.” Lo fa capire anche in due fiabe. La prima è *La goccia d’acqua*, dove attraverso un microscopio scientifico si può osservare una lotta brutale tra organismi, che è poi una metafora fiabesca della ferocia sociale che anticipa quasi certe visioni darwiniane. L’altra è *Il grande serpente di mare* (1871) dove il “serpente” non è un mostro mitologico, ma il cavo telegrafico sottomarino tra Europa e America (completato nel 1866). Andersen trasfigura un’opera di ingegneria in una creatura vivente che unisce i popoli. Non a caso guarda la novità dal fondo dell’oceano. Gli abitanti del mare – dai pesci piccoli ai pesci gatto, dalle foche ai grandi squali – sono terrorizzati e incuriositi dal nuovo arrivato: un essere infinitamente lungo, sottile e immobile che si è adagiato sul fondale. Le creature marine iniziano a speculare sulla sua natura: alcuni sono convinti che sia il leggendario serpente di mare dei miti nordici; altri pensano sia un oggetto pericoloso, un’arma o un predatore misterioso. Lo squalo prova a morderlo, ma scopre che la sua “pelle” è dura come il ferro (l’armatura del cavo). Quella “serpe del pensiero” – come viene definito

da Andersen – è un oggetto che non mangia e non nuota, ma “parla” tutte le lingue del mondo, trasportando messaggi, affari, notizie di guerre e dichiarazioni d’amore tra due continenti in pochi istanti.

Questa fiaba è un esempio perfetto di come Andersen usasse la letteratura per demitizzare il soprannaturale attraverso il tecnologico: 1) il mostro marino, che per secoli ha rappresentato l’ignoto e la paura, viene sostituito da un oggetto creato dall’uomo; 2) l’ingegno umano è capace di penetrare in regni (gli abissi) dove l’uomo non può fisicamente vivere; 3) il cavo non è un’intrusione “sporca” nella natura, ma un compimento del piano divino: l’elettricità è la forza che unisce il creato.

In questo racconto la rottura con la tradizione della fiaba folkloristica è piuttosto evidente. Naturalmente Andersen non vede i rischi del capitalismo o del controllo delle informazioni (che invece Dickens, critico feroce dell’industrializzazione e del modo in cui la tecnologia veniva usata per schiacciare l’individuo, avrebbe potuto facilmente intuire). Secondo lui il progresso è intrinsecamente buono perché accorcia le distanze e, idealmente, elimina i malintesi tra gli uomini. Andersen non prova alcuna nostalgia per il “tempo che fu”, ma preferisce guardare al futuro tecnologico con una fiducia quasi infantile, che rasentava il misticismo. La scienza era ciò che permetteva all’anatroccolo di diventare cigno su scala globale.

Questioni linguistiche

Un capitolo a parte bisogna necessariamente dedicarlo alla filosofia del linguaggio e alla strategia narrativa utilizzata da Andersen per produrre le sue fiabe. Questo perché è meglio vedere l'autore come un ingegnere che monta e smonta moduli tecnici standardizzati, più che come un sognatore distratto.

Consideriamo che Andersen scriveva circa sei-sette fiabe all'anno (nel 1859 superano la decina), oltre a tutti gli altri testi, alcuni dei quali molto più impegnativi: romanzi, diari di viaggio, opere teatrali, diari personali, lettere private e poesie. A questi livelli è impossibile parlare di semplice "ispirazione fiabesca". Molto probabilmente lui aveva in testa una specie di canovaccio su cui "recitava a soggetto". Faceva varianti su uno stesso tema esistenziale. Gli bastava soltanto trarre spunto da qualcosa di reale. Ad un certo punto, se si escludono ovviamente le prime importanti fiabe introspettive, era diventato come una "macchina", con la differenza che lui usava delle strutture formali collaudate per gestire l'eccesso di realtà, mentre le macchine dell'intelligenza artificiale usano algoritmi per gestire l'eccesso d'informazione.

Ovviamente ci rendiamo conto che questa può essere una tesi esagerata, soprattutto alla luce del successo internazionale che hanno avuto le sue fiabe prodotte nel periodo 1835-48. Vediamo dunque se esiste un qualche ricercatore, equivalente al Propp russo, che abbia studiato le ricorrenze formali, le strutture predefinite delle sue fiabe, e le cui tesi possono supportare le nostre.

Il codice di avviamento e il sigillo

Forse è il caso di partire da Paul V. Rubow (1896-1968), eminente filologo e critico letterario danese, molto noto per i suoi studi su Andersen. È stato il primo, nel suo *H.C. Andersens Eventyr* (1927), a smontare il mito dell'ispirazione spontanea. Analizzò l'"intelaiatura tecnica" di Andersen, individuando come lo scrittore non scrivesse seguendo un semplice estro, ma avesse trasformato, consapevolmente, in maniera inedita, lo stile della fiaba popolare in una struttura fissa e sofisticata, che simulava la lingua parlata e la semplicità popolare per veicolare una complessità strutturale estrema. Il fatto che lui potesse trasformare qualsiasi spunto in una struttura narrativa pronta per l'uso, dimostra che la sua fiaba era una "macchina" molto raffinata.

Rubow identifica dei moduli narrativi ricorrenti che Andersen ripeteva quasi scientificamente. È lui che per primo parla di Andersen come di un artigiano che padroneggia alla perfezione un “meccanismo” testato. In particolare sono tre i motivi strutturali ricorrenti: 1) *l'attacco deittico*: Andersen “accende” la macchina con esordi fulminanti che eliminano la descrizione (ambientale o naturalistica) a favore dell'azione pura. Questo esordio *in medias res* si basa su un *modulo fisso*: soggetto + desiderio + limitazione. Non importa se il protagonista è un principe o un ago da rammendo: Andersen usa questa formula come un pulsante d'avviamento che mette subito in moto gli ingranaggi della trama, eliminando ogni tempo morto; 2) *la mimica vocale come connettore*: il linguaggio che simula l'oralità non è spontaneità, ma il lubrificante che permette alla macchina di saltare i passaggi logici più faticosi (Rubow lo chiama “il tono della nursery”). Questi connettori (ben visibili nelle interiezioni e negli appelli diretti al lettore) servono a giustificare i salti temporali o i cambi di scena repentini, permettendo alla “macchina” narrativa di evitare quei passaggi logici complessi che un romanzo richiederebbe; 3) *la chiusura epigrammatica*: il finale concepito non come morale, ma come spegnimento del congegno, come distruzione dell'illusione. L'oggetto torna polvere o cenere perché il suo tempo narrativo è esaurito. Quando per es. il trottolino riconosce la palla nella spazzatura, il narratore chiude il meccanismo con una constatazione secca sulla natura delle cose: questo serve a riportare l'oggetto alla sua realtà inanimata dopo averlo fatto recitare. Il destino del personaggio è sigillato, in maniera vincolante, dalla sua stessa forma fisica.

Questi moduli vanno racchiusi dentro uno ancora più generale, quello della “sceneggiatura del pensiero”. Rubow identifica come Andersen faccia parlare gli oggetti non come esseri umani, ma come *proiezioni della loro funzione*. Se un oggetto parla a se stesso, la sua “filosofia” è dettata dal materiale di cui è fatto. È una struttura predefinita: se il protagonista è di stagno, agirà secondo la rigidità del metallo; se è il trottolino, agirà secondo la logica del movimento rotatorio. Andersen non doveva inventare la “psicologia” del personaggio ogni volta, perché la psicologia è già contenuta nel modulo dell'oggetto scelto.

L'architettura del prefabbricato

Anche il critico danese Bo Grønbech (1907-2006), nella sua principale opera dedicata ad Andersen, *H.C. Andersens Eventyrverden* (1945), compiendo un'operazione di dissezione tassonomica, ha trattato il mondo di Andersen non come un insieme di racconti isolati, ma come un ecosistema regolato da leggi fisse. Ha dimostrato ch'egli possedeva

un “magazzino” di componenti (personaggi-tipo, ambientazioni-modulo, oggetti-funzione) che montava e smontava secondo necessità.

Ha diviso quel mondo in categorie (oggetti, piante, animali, esseri umani) e ha analizzato le leggi che governano ciascuna di esse. Ha fatto una specie di scomposizione in moduli, in cui ha stabilito la funzione di ogni oggetto e la casistica degli spazi. Ebbene, il risultato finale è stato sorprendente: Andersen non inventa ma *assembla*. Per scrivere una fiaba gli basta attingere a un magazzino di “pezzi di ricambio” (l’oggetto orgoglioso, lo spazio chiuso della stanza, la natura parlante...). Sono tutte parti intercambiabili in cui lo schema che le salda è quasi sempre lo stesso: “ascesa e caduta” o “viaggio circolare”, con minime variazioni di scenario. Addirittura gli oggetti (un ago, un pezzo di stagno o il trottolino) non sono personaggi psicologici, ma funzioni narrative che reagiscono in base alla propria materia. Questa è anche la tesi di Rubow.

Vediamo alcuni esempi.

1) *Il modulo dell’“oggetto superbo”*. La struttura costante è l’oggetto inanimato che possiede un’altissima considerazione di se stesso (vanta origini nobili o funzioni superiori), interagisce con altri oggetti “inferiori” con sarcasmo, subisce una caduta o un declassamento fisico (finisce nello scola, nella spazzatura o si rompe), cioè si scontra con la realtà, ma alla fine mantiene la sua illusione. Andersen non deve inventare una nuova trama per ogni oggetto; usa lo stesso modulo logico applicandolo a materiali diversi. Gli oggetti sono intercambiabili: nell’*Ago da rammendo* è un ago; nel *Collo di camicia* è un pezzo di vestiario; in *Penna e calamaio* sono gli strumenti di scrittura.

2) *La tassonomia degli spazi*: per es. “l’interno” contro “il fuori”. Grønbech osserva che lo spazio nelle fiabe di Andersen non è mai casuale, ma diviso in moduli spaziali che determinano il comportamento dei personaggi. Il modulo “stanza” è il luogo della sicurezza, ma anche della stasi e della ristrettezza mentale. Nel *Brutto anatroccolo* è la capanna della vecchia; nel *Soldatino di piombo* è la camera dei bambini. È un componente predefinito che serve a creare contrasto. Invece il modulo “grondaia/scola” è il luogo del destino, dove finisce ciò che la società rifiuta o ciò che ha perso valore; è lo spazio dove la “macchina” scarica i suoi scarti. Per Grønbech, Andersen usa questi spazi come caselle di una scacchiera: quando un personaggio cade in una certa casella, la sua funzione narrativa cambia automaticamente.

3) *Il personaggio-tipo: “l’innocente visionario”*. Esiste un elemento umano (o umanizzato) che Grønbech definisce come il portatore di una visione superiore, spesso destinato al sacrificio (per es. la piccola fiammiferaia, il soldatino di piombo...). Questo modulo serve ad attivare la componente metafisica della fiaba. Il personaggio attraversa una serie

di sofferenze fisiche standardizzate per raggiungere un'apoteosi finale. Andersen utilizza questa "maschera" per processare temi religiosi o esistenziali senza dover ogni volta ricostruire la psicologia del protagonista: l'innocenza è una proprietà intrinseca del modulo, non un tratto caratteriale sviluppato.

4) *Il catalogo della natura animata*. Per Grønbech anche la natura è un set di componenti prefabbricati. I fiori, ad es., non sono mai descritti per la loro bellezza botanica, ma per il loro "ruolo recitativo". Ogni fiore ha un copione fisso: il giglio parla di morte, il giacinto di nostalgia, la rosa di amore. Quando Andersen inserisce un fiore nel testo, sta attuando un inserimento modulare. Il linguaggio del fiore è già scritto nella sua specie.

L'algoritmo delle opposizioni

Passiamo ora al critico danese Bengt Holbek (1933-1992), specializzato nello studio strutturalista e psicoanalitico delle fiabe popolari. Nella sua opera fondamentale, *Interpretation of Fairy Tales* (1987), ha voluto unire l'analisi formalista di Propp con l'aspetto psicologico, creando un modello interpretativo che si poteva applicare anche ad Andersen. Sebbene si concentri sulle fiabe tradizionali, il suo schema spiega come la narrazione proceda non sulla base del sentimento, ma secondo la necessità logica di risolvere delle asimmetrie iniziali.

La struttura delle fiabe anderseniane funziona come un algoritmo che processa i personaggi attraverso tre assi principali, che appaiono come opposizioni basiche: lo *status sociale* (povero/ricco oppure basso/alto o isolamento/integrazione), l'*età* (giovane/vecchio) e il *sex* (maschile/femminile). Per risolvere queste equazioni binarie il destino del protagonista non è frutto del caso, ma dell'applicazione di una "mossa" (*move*) narrativa che risponde a una logica ferrea.

Facciamo alcuni esempi. Nella fiaba dell'*Acciarino* l'opposizione povero/ricco non si risolve per merito morale, ma per l'intervento di un mediatore (l'acciarino). La struttura formale segue lo schema: mancanza > acquisizione del mezzo > prova > superamento dell'opposizione. In Andersen, però, la risoluzione è spesso ironica: il soldato non diventa "Alto" perché nobile d'animo, ma perché possiede la forza brutta dei cani. L'algoritmo sociale viene rispettato, ma svuotato di etica.

Nel *Brutto anatroccolo* l'opposizione binaria è quella di integrazione/isolamento o tra uguale/diverso. In questo caso, l'algoritmo non lavora sul denaro, ma sull'identità. L'anatroccolo viene testato in diversi ambienti (il cortile delle anatre, la capanna della vecchia, la natura selvaggia). Ogni ambiente è un modulo che fallisce nel risolvere l'opposi-

zione, poiché l'algoritmo richiede che la "forma esterna" coincida con la "natura interna". Il finale non è una trasformazione, ma una *rivelazione*: l'opposizione svanisce quando il protagonista entra in un sistema dove la sua diversità è la norma.

Nel *Trottolino e la palla* all'inizio la palla si percepisce come "Alta" (crede di essere fatta di marocchino e promessa a un rondone) e declassa il trottolino a "Basso". L'algoritmo narrativo di Andersen opera un rovesciamento temporale: anni dopo il trottolino è dorato (nuovo valore), mentre la palla è finita nello scolo (perdita di valore). L'opposizione binaria si risolve con una vendetta formale: il "Basso" diventa "Alto" e viceversa. Il destino dei personaggi non dipende dalla loro volontà, ma dalla posizione che occupano nella struttura nel momento in cui la narrazione si chiude. Cioè se la palla è troppo alta e il trottolino è in basso, la struttura impone un rovesciamento affinché il meccanismo si chiuda in equilibrio. Il conflitto tra i sessi viene visto come una negoziazione di valore.

Dopo il 1848 le opposizioni binarie si fanno più astratte e rigide. Per es. nella fiaba *La fanciulla che calpestò il pane* (1859) l'opposizione è tra orgoglio e umiltà. L'algoritmo è implacabile e quasi claustrofobico. La protagonista calpesta il pane (peccato contro la sussistenza) e sprofonda nel fango (punizione fisica). La struttura segue un percorso circolare: caduta > stasi (la statua di fango) > pentimento > ascesa. Non c'è spazio per l'improvvisazione; Andersen muove il personaggio come un pezzo su una scacchiera dove ogni casella è definita da una rigida opposizione formale.

La macchina testuale

Non molto diverso dagli studiosi danesi precedenti, anche Finn Hauberg Mortensen (1946-2013), ha criticato l'eccessiva mitizzazione di Andersen, preferendo concentrarsi sulla fiaba come "testo performativo". Ha chiarito, in *H.C. Andersen: Liv og værk* (1993), che la struttura formale del "doppio destinatario" (il bambino e l'adulto) non era una scelta poetica, ma un vincolo strutturale che imponeva certi passaggi obbligati nella trama. Questo perché Andersen costruiva i testi non solo per essere letti in solitudine, ma anche per essere "messi in scena" dalla voce narrante, la quale, come un burattinaio, voleva mostrare i fili dei protagonisti per ribadire il proprio controllo totale sul palcoscenico. In pratica la fiaba era un congegno retorico che doveva produrre determinati effetti sul pubblico: ecco perché la sua struttura era progettata per funzionare su più livelli contemporaneamente. Straordinaria, in tal senso, la capacità "ingegneristica" che Andersen aveva di inviare due segnali diversi sulla

stessa stringa di testo. Di spontaneo c'era poco e molto di narcisistico.

I due principali “comandi tecnici” erano – secondo lui – quello del “doppio registro” di una frequenza modulata, secondo cui la fiaba viene trasmessa contemporaneamente su due canali: uno per il bambino (la trama lineare, l'oggetto che parla) e uno per l'adulto (l'ironia, la critica sociale, il sottotesto erotico o cinico). L'altro invece era quello del “narratore intrusivo”, ben visibile quando Andersen entra in scena come un regista per spostare le luci. Le espressioni “Ora dovete stare attenti” o “Questo non lo sapete ancora”, non erano un vezzo infantile, ma un comando retorico per gestire il tempo della narrazione e stabilire un rapporto di potere gerarchico con il pubblico. Praticamente costringeva il lettore a guardare dove voleva lui, impedendo un'interpretazione libera.

In sostanza il testo di Andersen è uno spartito per una *performance* orale. Le ripetizioni, le onomatopée e le ellissi sono congegni tecnici per guidare il respiro di chi legge a voce alta. Andersen non scriveva per l'occhio, ma per l'orecchio e per il corpo del *performer*.

Un meccanismo a orologeria

A Mortensen e a Holbeck, condividendone l'impianto generale dell'analisi strutturale, si collega Suyehiro Tanemura (1933-2004), studioso giapponese che approfondisce, in vari saggi su Andersen, l'aspetto del “meccanismo” nelle fiabe. Anche per lui Andersen non è un creatore di “personaggi” nel senso tradizionale del termine, ma un progettista di congegni. Secondo lui nelle fiabe anderseniane la vita non è un soffio vitale interno, ma un movimento impresso dall'esterno, dalla struttura stessa del racconto. La predilezione che Andersen aveva per l'automa e l'oggetto inanimato, non dipendeva tanto o non solo da una scelta tematica, quanto piuttosto era il riflesso della struttura stessa della narrazione, che procede per incastri meccanici (come in un orologio), dove il destino dei personaggi è già scritto nella forma stessa del racconto.

La biologia e la materia dei personaggi sono come un software preinstallato: per es. il soldatino è costante perché è di piombo, è immobile perché gli manca una gamba; il suo destino – finire nel fuoco e sciogliersi – non è una tragedia della volontà, ma una conseguenza della sua natura fisica. Il piombo deve sciogliersi se esposto al calore. Il soldatino non può scegliere di essere eticamente diverso. Gli incastri sono il bambino che lo getta, la corrente d'aria...: sono funzionali al fatto che la materia deve compiere il suo ciclo. Il soldatino è un automa che esegue un copione scritto nella sua lega metallica. Gli incontri tra i personaggi sono urti tra automi che seguono traiettorie predefinite dal loro creatore: sono prigionieri di un destino formale prestabilito dal canovaccio. Andersen

aveva creato un sistema in cui il linguaggio si auto-generava in base alla posizione del personaggio nella struttura formale.

La collisione delle proprietà fisiche è ben visibile anche nella fiaba del trottolino e della palla: è uno scontro tra moduli meccanici. Il trottolino definisce se stesso attraverso il movimento rotatorio e la sua nuova doratura; la palla definisce se stessa attraverso l'elasticità e la provenienza del materiale (il marocchino). Il loro "amore" fallisce non per incompatibilità caratteriale, ma perché i loro movimenti meccanici non possono sovrapporsi. La palla salta troppo in alto e sparisce; il trottolino gira su se stesso. L'incastro narrativo finale – il ritrovamento nella spazzatura – è il momento in cui l'automa-palla si è logorato e l'automa-trottolino è stato ridipinto. Non c'è evoluzione, ma manutenzione o degrado dell'oggetto.

Anche in una fiaba apparentemente più "umana", come *La sirenetta*, Tanemura vede la struttura dell'automa. La sirenetta che cammina sui coltelli non è solo una martire del sentimento; è un organismo che ha subito una modifica strutturale (da coda a gambe), e questa impone un determinato funzionamento fisico (il dolore). Il suo destino di diventare schiuma di mare è già contenuto nella clausola del contratto con la strega. La fiaba procede per moduli legali e fisici: se non ottieni l'anima, ti dissolvi. La sirenetta non può agire diversamente, proprio perché la forma che ha assunto le impone quel percorso.

In sostanza Andersen usava il linguaggio come un manuale d'istruzione per i suoi automi; quindi, in un certo senso, il linguaggio non serve tanto a esplorare l'interiorità, quanto piuttosto a descrivere il funzionamento del meccanismo. Se un personaggio è fatto di un certo materiale, quel materiale determina le parole che può usare e le azioni che può compiere. Questo spiega perché Andersen potesse essere così prolifico: una volta scelto l'oggetto (il componente della macchina), la storia si scriveva quasi da sola seguendo le leggi della fisica applicate alla letteratura.

In tal senso Andersen non osservava se stesso attraverso i personaggi, ma proiettava se stesso in una serie di simulacri meccanici per vedere come avrebbero reagito all'interno di un sistema chiuso. Era una specie di addestramento letterario per dimostrare a se stesso e agli altri come sarebbe sopravvissuto in un ambiente che lo considerava un intruso.

Un laboratorio di ingegneria linguistica

Tutto ciò per dire che, guardando queste strutture linguistico-formali, si ha l'impressione che Andersen non scrivesse "storie", ma risolvesse "equazioni narrative". Sembrava una macchina con ingranaggi au-

tomatici, in cui la forma (il blocco descrittivo) prende il sopravvento sul contenuto. Forse questo spiega il motivo per cui solo una trentina di fiabe, quelle più autobiografiche, hanno meritato di attirare l'attenzione a livello mondiale.

Nella sua filosofia del linguaggio le fiabe posteriori al 1848 sembrano obbedire, in genere, a una legge di "economia formale": la struttura diventa più rigida perché il linguaggio si fa più astratto. Non è solo l'ispirazione che manca, è che Andersen aveva perfezionato un "algoritmo letterario" che gli permetteva di processare facilmente la realtà e di trasformarla in fiaba. È soprattutto nei diari privati che ci si accorge di come l'annotazione quotidiana spesso già contenga i nuclei formali della *eventyr* che avrebbe scritto pochi giorni dopo. Questo "modulo caleidoscopico", in cui frammenti di realtà vengono inseriti a forza in una struttura fiabesca, dimostra che la sua mente operava ormai per schemi predefiniti. La fiaba diventava un'equazione in cui, inserendo determinati dati (un oggetto, un desiderio, un ostacolo), la soluzione testuale era quasi garantita dalla struttura stessa che lui aveva perfezionato. Andersen era diventato il primo lettore del suo stesso sistema, un prigioniero della struttura che lui stesso aveva creato per dominare il genere. Ci vuole un certo talento per affidarsi sempre più alla sicurezza del meccanismo formale per compensare la stanchezza dell'invenzione pura. Oggi vediamo la stessa modalità in molti giallisti o romanzieri.

Ma forse la domanda più difficile cui rispondere è un'altra: da dove aveva preso Andersen questa incredibile capacità di mescolare le carte in tavola producendo capolavori (almeno fino al 1848)? L'apprendistato extralinguistico va probabilmente cercato in una serie di fattori che hanno avuto una successione temporale non breve e un'evoluzione non lineare. Ora, dando per scontato che la scuola non gli abbia fornito molti mezzi espressivi, se non forse una certa disciplina mentale e comportamentale, qual è stata l'origine storica della sua "genetica letteraria" e qual è stato il suo percorso?

Secondo noi qui bisogna suddividere la risposta in quattro parti.

1) *L'apprendistato dell'orecchio*. Sua madre, Anne Marie Andersdatter, non gli ha dato libri, ma lo ha immerso in un mondo *pre-logico* fatto di superstizioni, racconti popolari e tradizioni orali dei poveri di Odense. Andersen non ha imparato la struttura narrativa sui banchi di scuola, ma in casa propria e negli ospizi per poveri ove andava a trovare i nonni, dove la narrazione era l'unica moneta di scambio (forse anche nelle lavanderie pubbliche che la madre frequentava dopo la vedovanza). Ha assorbito la "morfologia" di Propp prima ancora che Propp nascesse, attraverso la viva voce del popolo.

2) *Il teatro come struttura mentale*. Suo padre, Hans Andersen,

pur essendo un semplice calzolaio, era un lettore accanito di Holberg e del teatro classico. Andersen è cresciuto costruendo un teatro di mario-nette e inventando drammi. Questo è fondamentale: lui non pensava in termini di “pagine”, ma di “scene”. La sua padronanza dei comandi retorici deriva dal teatro. Un drammaturgo sa che se un personaggio entra in scena in un certo modo, il pubblico reagirà in un altro. Andersen ha applicato la drammaturgia alla fiaba.

3) *L'istinto del sopravvissuto*. Qui entra in gioco la “macchina”. Per un *parvenu* come lui, decodificare il linguaggio delle classi superiori (i Collin, la cricca di Heiberg, la corte reale) era una questione di sopravvivenza. Andersen era un genio del mimetismo sociale. Ha studiato il modo di parlare degli intellettuali danesi come un antropologo studia una tribù isolata. Ha imparato a usare l'ironia e la retorica non per cultura accademica, ma per difesa. La sua filosofia del linguaggio è figlia della necessità di non essere cacciato dai salotti buoni.

4) *L'iper-sensibilità come processore dati*. Andersen aveva quella che oggi chiameremmo una “sensibilità neurologica estrema”. Ogni *input* della realtà veniva processato istantaneamente. Se guardava un ago da rammendo, la sua mente applicava subito il canovaccio formale “oggetto + orgoglio + caduta”. Non era un processo creativo lento; era un'automazione cognitiva.

In sintesi, Andersen non aveva bisogno della scuola, proprio perché aveva trasformato la sua stessa vita in un laboratorio di ingegneria sociale e linguistica. La sua “macchina” era alimentata dalla fame di ascesa sociale e dal terrore dell'abisso da cui proveniva. Ad un certo punto doveva essersi reso conto che non doveva più inventare nulla; doveva solo decidere quali oggetti o persone inserire nella “catena di montaggio” per vedere come se stesso avrebbe reagito a quel determinato schema formale. Il linguaggio non serviva più a descrivere un mondo, ma a etichettare le posizioni dei personaggi all'interno di un “algoritmo”.

Lo stile letterario paratattico

Quando la traduzione delle sue fiabe rispetta l'originale, salta agli occhi una particolarità formale: l'uso della *sintassi paratattica*.

Come tutti sanno la paratassi (la coordinazione di frasi brevi tramite la congiunzione “e”) è il motore pulsante della narrazione biblica, ed è ciò che conferisce all'Antico Testamento quel ritmo solenne, ineluttabile ed “eterno”. Questo modo di scrivere, che certamente non è il massimo nello stile letterario, fu adottato da Andersen in molte sue fiabe, e si pensa che non sia stato casuale o dovuto ai suoi precari studi scolastici, ma proprio una scelta ideologica e provocatoria.

Dunque perché, pur lottando per essere accettato dai circoli colti dei Collin e della società danese, scelse una sintassi che i suoi contemporanei giudicavano “infantile” o “trasandata”? Nell’Antico Testamento la paratassi serviva a mettere ogni evento sullo stesso piano: la creazione della luce ha lo stesso peso grammaticale del movimento di un granello di sabbia. Tutto è importante perché tutto è sotto lo sguardo di Dio. Ebbene, Andersen, usando la “e” biblica, compie una specie di operazione panteistica. Se scrive “e il ragazzino morì, e il giglio appassì, e il sole sorse”, sta conferendo alla morte di un povero bambino in un seminterrato la stessa solennità di una piaga d’Egitto o della caduta di un re.

Questo poi senza considerare che Andersen guardava anche alla voce ancestrale del popolo danese. Usando la paratassi, si riallacciava inevitabilmente a una tradizione orale pre-borghese. Era un modo per dire ai Collin: “Voi parlate la lingua dei libri famosi che avete importato, io parlo la lingua della terra e dei padri”. La sua non era ignoranza degli studi, ma un ritorno consapevole alle radici ritmiche della Danimarca, tipiche delle antiche ballate (“Folkeviser”).

Quindi per lui la paratassi non era una “lingua per bambini”, ma un linguaggio popolare e persino sacerdotale usato per narrare la miseria. Era la sua vendetta contro la sintassi complessa e ipotattica della borghesia danese, che usava le subordinate per gerarchizzare il mondo. Andersen aveva operato una vera rivoluzione linguistica nella letteratura danese. La sua paratassi era una scelta stilistica deliberata per mimare il tono della narrazione orale (il cosiddetto “viva voce”). Ciò è stato sottolineato a più riprese dai filologi tedeschi, per i quali la paratassi di Andersen non è “infantile”, ma una forma di *modernismo ante litteram* che rompe la gerarchia logica della frase tedesca tradizionale (fortemente ipotattica).⁹⁰

Anche i critici russi han notato, abituati come sono alla solennità della liturgia ortodossa (profondamente paratattica), che Andersen, nelle sue fiabe, non “racconta” ma “proclama”. L’uso massiccio di congiunzioni coordinanti come e, poi, allora..., crea un ritmo incalzante e immediato. Questa struttura permette al narratore di “irrompere” nel testo, creando un legame diretto con l’ascoltatore/lettore. La paratassi trasforma una cronaca di povertà, come nella fiaba *La piccola fiammiferaia*, in un evento sacro. La bambina non è solo un personaggio sfortunato; è una figura mitica che cammina in un tempo sospeso, reso tale dalla monoto-

⁹⁰ Nell’usare la paratassi per asciugare l’emotività e lasciare che sia il fatto nudo a colpire il lettore, Andersen ha anticipato Hemingway di un secolo. Ma ha pure anticipato il linguaggio cinematografico. La sua “e” funziona come uno “stacco” di macchina. Invece di descrivere una transizione, Andersen “taglia” da un’immagine all’altra, rendendo il tempo narrativo un eterno presente. È proprio questa velocità che rende le sue fiabe così moderne e visive.

nia ritmica della “e”, che però nelle traduzioni veniva sostituita dalla punteggiatura, in quanto appariva come una forma di trascuratezza infantile. I traduttori non si rendevano conto che laddove mettevano un punto fermo, si creava una pausa, tradendo il testo originario. Andersen non voleva che il lettore respirasse; voleva che sentisse il peso di una realtà che si somma a se stessa in modo inesorabile, come nelle piaghe d’Egitto. Era come se dicesse ai circoli colti che frequentava: “Io non scrivo per intrattenervi con la vostra bella prosa ipotattica e armoniosa. Io scrivo con la lingua dei profeti e dei poveri, dove non ci sono subordinate, perché nella miseria non ci sono ‘però’ o ‘nonostante’, c’è solo la realtà che accade”.

Stessa cosa ha rilevato la critica di matrice mediorientale, che vede nella sintassi paratattica una potenza più naturale rispetto a quelle grammatiche che cercano di “abbellire” il testo con strutture complesse. Alcuni critici hanno ipotizzato che Andersen abbia toccato una corda universale e arcaica del linguaggio che precede la distinzione tra “fiaba” e “testo sacro”. Ecco perché in alcune analisi lui viene visto come l’equivalente moderno dell’*hakawati* (il narratore itinerante tradizionale nei caffè mediorientali, specialmente in Libano, Siria e Palestina, che intratteneva la gente con miti, leggende e fiabe). Andersen sarebbe uno che adatta il mito al momento presente e al pubblico che ha davanti, mentre i Grimm, al contrario, appaiono come i “museificatori” occidentali. In molte traduzioni arabe la sua paratassi si sposa perfettamente con lo stile narrativo tradizionale (che abbonda di coordinazione).⁹¹ Ad essere maliziosi si potrebbe dire che Andersen abbia “venduto” come biblico uno stile che in altre culture è semplicemente lo standard della narrazione orale, dimostrando una capacità di *branding* transculturale involontaria ma potentissima.

Da notare che in molte lingue asiatiche la coordinazione non è solo un legame, ma uno spazio di risonanza. Alcuni studiosi hanno paragonato la paratassi di Andersen al concetto di “Ma” (l’intervallo). Tra una frase e l’altra unite da “e”, c’è un silenzio che il lettore deve riempire

⁹¹ Il fatto che la critica islamica straveda per queste particolarità anderseniane non comporta che il giudizio complessivo su di lui sia sempre favorevole. Spesso infatti l’autore viene visto come espressione di una mentalità individualistico-borghese, che la cultura islamica rifiuta in nome dei rapporti clanico-tribali e familiari (il bambino malato nel seminterrato, la piccola fiammiferiaia, il brutto anatroccolo... vengono percepiti come un modello di “solitudine borghese” alienante, privo di protezione sociale e quindi incapace di vera libertà creativa o spirituale). Ci rendiamo però conto che quando una cultura analizza l’opera di un’*alterità* così distante, proveniente peraltro da un’Europa avvertita come “colonizzatrice”, non è facile vederla come un oggetto estetico autonomo.

re. Questo spiega perché Andersen sia così amato nell'oriente asiatico: la sua sintassi non satura il senso, ma permette alla natura (panteismo) di respirare tra le parole.

Quindi Andersen, scrivendo come i profeti dell'Antico Testamento, rubava forse la loro autorità per applicarla a se stesso e ai suoi protagonisti emarginati? Non lo sappiamo. Diciamo che se la forma è quella della "verità rivelata", allora anche la sofferenza del "trottolino" o del ragazzino nel seminterrato diventa una verità dogmatica, indiscutibile. Era questo il suo messaggio occulto? Lasciamo al lettore decidere. Noi possiamo soltanto limitarci a dire che se questa connessione al testo biblico era intenzionale, allora Andersen non era un "naïf", ma un fine conoscitore della potenza del mito. Egli sapeva che per demitizzare la società del suo tempo (quella dei Collin), doveva usare un mito ancora più antico e potente: quello della parola che crea la realtà semplicemente nominandola.

Possiamo inoltre aggiungere che la sua paratassi non cambia drasticamente tra privato e pubblico. Egli scriveva come parlava. Per es. nelle lettere a Henriette Hanck, la paratassi riflette la sua urgenza emotiva, il bisogno di comunicare ogni minimo sussulto del suo "io". La coordinazione prevale sulla subordinazione complessa, rendendo la lettera un flusso di coscienza.⁹² Nelle lettere più tarde si ha persino l'impressione che la paratassi diventi il rifugio di un uomo che si sente sempre più isolato e che preferisce "accostare" i pensieri piuttosto che legarli logicamente. Non è da escludere che la paratassi sia stata il riflesso di un'identità frammentata che non riusciva a costruire un "periodo" armonico della propria vita. Anche dietro una semplicità sintattica è facile vedere nelle sue fiabe una profonda amarezza esistenziale. Non ci vuol molto a capire che, data la vita difficile di Andersen, la sua paratassi potrebbe essere indagata non solo come scelta estetica, ma anche come trasposizione letteraria di una psiche che vive il mondo come una serie di urti frammentati, privi di un vero senso logico.

Forse dunque sarebbe meglio dire che, mentre nelle fiabe la paratassi è uno strumento di controllo estetico per creare l'illusione della spontaneità, nelle lettere (specialmente quelle scritte in fretta durante i viaggi) è il risultato di un'emotività che fatica a incanalarsi in strutture

⁹² La tecnica del "flusso di coscienza" è tipica soprattutto del romanzo modernista: la troviamo in James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Dorothy Richardson, ma anche in Marcel Proust e Jack Kerouac e altri autori del Novecento che estremizzano la scrittura come flusso ininterrotto di pensieri e percezioni. Tra gli italiani: Italo Svevo, Luigi Pirandello, Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Berto, Guido Piovene, dove questa tecnica s'intreccia con diverse forme di monologo interiore.

ipotattiche rigide. Questo perché gli studi che aveva fatto erano stati alquanto difficoltosi. Il che non gli aveva impedito di trasformare la “ferita” grammaticale in una “feritoia” da cui osservare il mondo.⁹³

*

Secondo Roland Barthes, che non prende in esame Andersen ma altri autori (Camus, Sartre, Chateaubriand, Flaubert, Rousseau e Ponge), la paratassi può essere letta come un’anticipazione della “scrittura bianca” o del “grado zero” (cfr il saggio *Il grado zero della scrittura*).

In pratica la scrittura va divisa in due maniere: *calda e bianca*. La prima è carica di retorica, aggettivi, metafore e subordinate complesse che cercano di convincere il lettore o di mostrare quanto è bravo l’autore. Potrebbe essere considerata la lingua della borghesia danese del tempo, che usa la grammatica per “mettere ordine” nel mondo, rendendolo rassicurante.

La seconda invece è la scrittura neutra, che cerca d’essere trasparente, quasi invisibile. Non vuole “abbellire” la realtà, ma solo presentarla così com’è. È un linguaggio che non prende posizione in modo esplicito, ma lascia che siano i fatti a parlare. La paratassi diventa una forma di resistenza alla manipolazione ideologica della lingua. La “e” non spiega perché le cose accadono, dice solo che accadono. È una scelta che può apparire brutale.

L’operazione di grado zero serve per due motivi: 1) assenza di gerarchia logica. Se l’autore usasse l’ipotassi dovrebbe spiegare la causa, giustificare l’evento. Nella paratassi invece l’evento è nudo. Non c’è una spiegazione che rassicuri il lettore. La morte accade e basta, viene spogliata di ogni consolazione filosofica o letteraria. La parola coincide perfettamente con la cosa nominata. 2) La “scrittura bianca” non cerca di commuovere con paroloni. È l’assenza di ornamenti che rende la sofferenza insopportabile. Per Barthes questa è la forma più alta di onestà letteraria.

Se dovessimo usare questa analisi per interpretare le fiabe di Andersen, quale conclusione ne trarremmo?

Benché venisse accusato d’essere molto affettato, Andersen non “recita” il dolore, ma lo espone visivamente attraverso la semplicità. Scrivendo in modo paratattico, Andersen rinuncia volontariamente allo

⁹³ Che gli studi fossero stati molto difficili, non ci piove. Anche Kierkegaard era un grafomane come lui (tra il 1834 e il 1855 scrisse 22 volumi relativi al suo diario privato, non destinato alla pubblicazione), ma la sua scrittura è impeccabile, come in tutti i suoi libri.

stile “colto” per adottare una forma che sembra non avere stile. Ma proprio in quel “non stile” risiede la sua forza mitica. La paratassi è un muro liscio: non offre appigli alla logica borghese, proprio perché non usa i suoi stessi strumenti (le subordinate).

Andersen appare come il padre del *minimalismo moderno*. Usa la paratassi per restare in una zona *pre-logica*. In questa zona, come avviene nel pensiero dei bambini o nelle grandi narrazioni arcaiche, le cose “sono” e basta, non hanno bisogno d’essere collegate da “perché”, “affinché” o “sebbene”. Mentre l’ipotassi (la lingua dei colti) è un dipinto a olio, dove l’autore sfuma i colori e crea prospettive logiche, la paratassi è uno scatto crudo, una forma di “fotografia verbale”. Quindi l’autore non sarebbe infantile per scarsa istruzione, ma è “bianco” per scelta politica e poetica.

Non solo, ma questa “nudità” sintattica è ciò che ha permesso ad Andersen di superare i confini del suo Paese. Le grammatiche complesse invecchiano o si perdono nella traduzione; la paratassi, essendo arcaica e universale, sopravvive a ogni passaggio linguistico, che sia in russo, in arabo o in giapponese.

Andersen e l’intelligenza artificiale

In Andersen la fiaba non è un genere “infantile”, ma un dispositivo di precisione per dire l’indicibile. In un contesto dove il conformismo era la norma, e il giudizio dei circoli dominanti era asfissiante, la metafora diventava l’unico spazio di vera libertà.⁹⁴

Tale strategia si estrinsecava in tre livelli.

1) *Camouflage sociale*. Utilizzare oggetti inanimati o animali permetteva ad Andersen di descrivere le dinamiche di potere e l’umiliazione sociale in modo che i diretti interessati non si sentissero attaccati frontalmente. Se avesse scritto un romanzo realista sulle sue origini, sarebbe stato accusato di risentimento o volgarità; trasponendo tutto nel mondo delle fiabe, trasformava il suo dolore in un prodotto estetico accettabile per la borghesia danese, pur mantenendo intatta la carica eversiva.

2) *Sopravvivenza dell’io*. Il linguaggio allusivo serviva ad Andersen per esplorare le proprie contraddizioni interne e la propria identità senza doverle mai definire in modo univoco. La fiaba gli permetteva d’essere contemporaneamente la vittima e l’osservatore, l’*outsider* e il

⁹⁴ Forse è possibile fare un paragone con l’uso delle parabole nei vangeli, dove i riferimenti a tempi, luoghi e persone possono essere, a causa della censura dominante, solo indiretti.

cortigiano. In questo modo egli proteggeva se stesso dalla rigidità delle etichette sociali e religiose del suo tempo.

3) *Sovversione della parabola*. Mentre la società autoritaria e religiosa dell'epoca usava le parabole per confermare la morale ufficiale, Andersen le usava per scardinarla ma indirettamente. Le sue fiabe spesso finiscono con una nota di malinconia o di ambiguità che non offre la consolazione tipica della letteratura educativa. È come se le sue storie provenissero da un piano di realtà diverso, dove il lieto fine è solo una facciata che nasconde una critica profonda all'ipocrisia.

Dal punto di vista della sopravvivenza culturale la “maschera” di Andersen è stata incredibilmente efficace. Gli ha permesso di trasmettere messaggi radicali sull'alienazione e sulla sofferenza umana fin dentro il cuore del sistema che lo controllava. Analizzare le sue fiabe oggi significa decodificare questo linguaggio strategico. Non si tratta di leggere fiabe per bambini, ma di studiare un sistema di comunicazione sotterraneo che ha permesso a una voce emarginata di diventare universale, proprio grazie all'uso sapiente di quelle metafore e di quegli apici di fantasia che il realismo di Georg Brandes avrebbe voluto abolire.

*

Tale approccio ermeneutico sposta l'analisi di Andersen dal piano del contenuto (cosa *dice* la fiaba) a quello della pragmatica della comunicazione (cosa *fa* la fiaba). Qui il confronto con la *machine learning* diventa inevitabile. Esiste una simmetria inaspettata. Vediamola in tre diversi aspetti.

1) *La simulazione come interfaccia*. Andersen utilizza la fiaba come un'interfaccia. La fiaba è un linguaggio semplificato (un “set di istruzioni” apparentemente innocuo) che serve a trasmettere dati emotivi e sociali ad alta densità. Vi è qui una somiglianza con l'algoritmo dell'intelligenza artificiale, che utilizza il linguaggio naturale per simulare una comprensione umana, elaborando miliardi di parametri statistici sottostanti. Entrambi i mezzi operano attraverso uno strato di mediazione che permette la comunicazione tra sistemi diversi: l'io di Andersen con la società danese; i dati della memoria di massa con la coscienza di chi l'interpella.

2) *Lo spazio latente della metafora*. La metafora anderseniana è simile allo “spazio latente” di un modello informatico evoluto. In quel vuoto semantico tra l'oggetto (un trottolino, un rondone...) e il suo significato (un amore impossibile, una gerarchia sociale...), si genera la vera informazione. La metafora non è una decorazione, ma un metodo di compressione dei dati: permette di dire molte cose con pochissimi ele-

menti. È appunto quello che si pretende da un'intelligenza computazionale.

3) *La decodifica della realtà*. Come Andersen usa il simbolo per mappare una società conformista che non può essere descritta direttamente, così l'intelligenza artificiale utilizza modelli probabilistici per mappare la complessità del sapere umano. In entrambi i casi la "verità" non risiede nella lettera del testo, ma nella capacità del sistema di riflettere e riorganizzare i frammenti della realtà. È tutto qui il *deep learning*.

Il linguaggio preposto alla simulazione diventa quindi un'arma, poiché permette all'autore di agire all'interno di un sistema senza esserne schiacciato. Se i messaggi di Andersen fossero scaturiti da un manifesto politico esplicito, sarebbero stati neutralizzati; siccome provengono da un giocattolo o da un fiore, penetrano le difese del lettore. Allo stesso modo l'efficacia di un algoritmo non risiede nel "sapere tutto", ma nella strategia con cui il linguaggio organizza la complessità per renderla accessibile.

In questo senso Andersen non era solo un favolista, ma un *ingegnere della comunicazione* che aveva capito, molto prima dell'era digitale, che per far sopravvivere se stesso in un ambiente ostile o limitato, occorreva trasformare la propria voce in un *codice*. La differenza tra l'evoluzione di un'intelligenza artificiale e quella di un artista come Andersen risiede proprio nella natura del "carburante" creativo. Mentre una macchina perfeziona le proprie risposte riducendo l'errore e aumentando la pertinenza statistica, l'arte di Andersen si nutre di attrito, di ambiguità e, soprattutto, di una posizione sociale precaria.

In questo c'è un'ironia: lui si sentiva una sorta di automa che produceva in maniera seriale delle storie per un pubblico che non lo capiva davvero; la macchina cerca invece di restituire con chiarezza la complessità di un'esistenza molto faticosa, facendo una media statistica tra le varie interpretazioni mondiali che presumono d'averlo capito.

Conclusioni provocatorie sullo stile

Qui faremo una riflessione su un aspetto particolare delle fiabe di Andersen, riguardante il loro stile letterario. Probabilmente non piacerà ai molti accademici "innamorati" del suo mito, ma pensiamo che al giorno d'oggi sia lecito porre una provocazione del genere, proprio perché il suo mito, sul piano dei contenuti esistenziali, non tramonterà mai.

Secondo noi Andersen non era solo un poeta, ma anche un maestro della manipolazione della propria immagine, cioè in pratica il primo grande "addetto stampa" di se stesso. Se vogliamo demitizzarlo sul serio, questa sua incredibile astuzia è l'anello mancante per capire come abbia

scalato la società danese partendo dal fango di Odense.

Un'analisi sufficientemente obiettiva sulla sua operazione di *marketing letterario* dovrebbe focalizzarsi – secondo noi – sui seguenti dieci aspetti.

1. Ha trasformato la “sintassi dell’impotenza” in “scelta estetica”, cioè, siccome i suoi studi scolastici furono un disastro (entrato a scuola tardi, bullizzato, con una grafia incerta e una grammatica claudicante), ha pensato di compiere una mossa geniale. Invece di ammettere che non sapeva scrivere un periodo ipotattico complesso, ha trasformato un limite tecnico in un marchio di fabbrica. Ha detto al mondo: “Io non scrivo male; io scrivo la lingua del cuore, la lingua del popolo, la lingua che Dio mi ha dato”. Ha spacciato la sua difficoltà sintattica per una “purezza” primordiale. È il classico caso in cui, non potendo superare gli altri sul loro terreno (l’alta letteratura accademica), ha cambiato le regole del gioco.

2. Andersen usava la sua umiltà come un’arma. Quando si presentava dai Collin o nelle corti europee, faceva la parte del “povero figlio del popolo” per disarmare le critiche. Se qualcuno criticava la sua grammatica, lui piangeva, si disperava, gridava all’ingiustizia sociale. In questo modo, criticare i suoi testi non era più un atto di critica letteraria, ma un atto di crudeltà verso un’anima sensibile. Lui è stato un precursore della “politica del vittimismo”, usata per proteggere la propria produzione artistica.

3. Usando la paratassi biblica, Andersen ha nobilitato la sua povertà linguistica rivestendola con i paramenti sacri dell’Antico Testamento. Scrivendo come i profeti, chi avrebbe osato dargli un brutto voto in grammatica? Con un colpo di genio tattico poteva dimostrare di non essere un ignorante, ma una persona “ispirata divinamente”.

4. Andersen detestava che i Collin gli correggessero le bozze (spesso lo facevano con mano pesante, stravolgendo proprio quella paratassi che noi oggi ammiriamo). Ma di loro aveva bisogno per essere accettato nelle alte sfere, anche se poi usava le sue fiabe per vendicarsi, mettendo in scena la sua superiorità morale rispetto a chi aveva studiato più di lui.

5. Alcuni critici si sono chiesti come sia stato possibile che anni di studio (pagati dal re e supervisionati da Jonas Collin) non abbiano prodotto una prosa accademicamente corretta. Le ragioni che si sono dati sono sostanzialmente tre: a) il rettore Meisling dei licei di Slagelse ed Elsinore non fu solo un insegnante severo, ma un vero aguzzino psicologico. Andersen visse quegli anni in uno stato di terrore costante. La pedagogia dell’epoca si basava sulla pura memorizzazione e sulla correzione punitiva; per una mente creativa e associativa come la sua, questo metodo

bloccò l'apprendimento formale invece di stimolarlo; b) molti studiosi moderni concordano sul fatto che Andersen fosse probabilmente dislessico. Questo spiegherebbe perché, nonostante l'intelligenza vivida e l'immenso vocabolario, continuasse a commettere errori di ortografia e sintassi che i Collin trovavano inaccettabili; c) Andersen era un "bulimico" di cultura, ma la sua formazione era anarchica. Aveva fretta di produrre, di esistere. La grammatica era per lui una gabbia che rallentava il flusso del pensiero.

6. Dunque la questione non è se Andersen "sapesse" o "non sapesse" scrivere, ma quale lingua stesse cercando d'inventare mentre i suoi contemporanei cercavano di preservarne una obsoleta. Nell'originale danese delle sue fiabe appare evidente che lui scrive più per l'orecchio che per gli occhi. Usa interiezioni, inversioni sintattiche tipiche del parlato e onomatopee. Questa è sciatteria o non piuttosto un'operazione d'avanguardia? All'epoca il danese letterario era una lingua fossile, pesantemente influenzata dal tedesco e dal latino.⁹⁵ Andersen "parla" al lettore come se fosse seduto accanto a lui. Se avesse scritto in modo "corretto" secondo i canoni dei Collin, oggi le sue fiabe sarebbero illeggibili, intrappolate nel gusto accademico dell'Ottocento. Indubbiamente quindi in lui si è compiuta una rivoluzione estetica in campo linguistico.

7. Ovviamente è legittimo chiedersi perché non abbia usato una prosa altrettanto semplice ma formalmente corretta come quella dei vangeli. Il motivo probabilmente sta nel fatto che, mentre i vangeli usano una semplicità che mantiene una sua sacralità e coerenza, Andersen invece inserisce l'elemento del grottesco e della soggettività. La sua non è solo semplicità, è "impurità" linguistica. Lui mescola l'alto e il basso, il tragico e il banale in una frase sola. La sua originalità stilistica consisteva proprio nel voler riprodurre il battito del cuore e l'esitazione del respiro.

8. Qui non bisogna dimenticare che abbiamo a che fare con un "professionista" profondamente frammentato. La sua "furbizia" era un meccanismo di sopravvivenza. Certo, è molto probabile che la paratassi gli venisse naturale perché gli riusciva più facile. Ma la sua grandezza sta nell'aver capito che quella "facilità" poteva essere presentata come una

⁹⁵ Il latino non era considerato una lingua importante solo in Danimarca ma anche nei Paesi Bassi, dove il ricco commerciante Jacobus Hoeufft (1756-1843), che aveva stretti legami d'affari con la Danimarca, istituì il famoso *Certamen* internazionale di latino (1844-1978). Era appassionato di cultura classica ed era convinto che, grazie al *Certamen*, si sarebbe potuta mantenere viva la tradizione della poesia latina e promuovere gli studi classici in un'epoca in cui già si percepiva il declino post-illuminista di queste discipline. Giovanni Pascoli vinse quel premio 13 volte consecutive dal 1892 al 1906, e la sua poetica del "fanciullino" è straordinariamente somigliante alla filosofia esistenziale del miglior Andersen.

forma d'*avanguardia*. Praticamente lui fece con la letteratura quello che alcuni pittori moderni hanno fatto col disegno: non sapendo fare il chiaro-scuro accademico, hanno inventato il tratto netto e lo hanno chiamato "rivoluzione".

9. Per questo sosteniamo che Andersen non era un "naïf": era piuttosto un genio del *branding* che ha convinto il mondo che le sue cicatrici (compresa quella scolastica) fossero medaglie; il primo autore a capire che il "difetto" poteva vendere più della "perfezione". Egli ha convinto i Collin (e il resto del mondo) che se avesse imparato la grammatica, avrebbe perso la magia. In realtà, probabilmente, era solo un modo per non ammettere che a scuola, invece di studiare la sintassi, sognava di diventare un "re". Ma di questo non lo si può colpevolizzare: era un suo diritto combattere il mondo altolocato con ogni mezzo letterario pur di non tornare nel seminterrato da cui era venuto.

10. Se vogliamo togliere il velo di zucchero filato che la storia ha steso su di lui, dobbiamo guardare il rapporto epistolare coi Collin, in quella "scatola nera" dove la sua "furbizia" diventa un'arte sublime del vittimismo difensivo. Il rapporto tra Andersen ed Edvard Collin (il figlio del suo benefattore Jonas) è il terreno perfetto per osservare questa strategia. Edvard era un uomo metodico, un burocrate colto che si ostinava a correggere le bozze di Andersen, trovandole piene di errori grossolani e di quella paratassi "trasandata" di cui abbiamo parlato. Era come se Andersen dicesse: "Io non sono ignorante, sono un prescelto. Voi che avete studiato siete i veri poveri, perché siete intrappolati nelle vostre subordinate, mentre io volo libero con le mie 'e' coordinate".

Nelle sue lettere ai Collin, quando veniva ripreso per la sua scrittura approssimativa, Andersen non rispondeva mai dicendo: "Ho deciso di usare la paratassi per sovvertire l'ordine borghese". Sarebbe stato troppo onesto e pericoloso. Invece usava quella che potremmo definire la "Carta dell'analfabetismo spirituale". In una celebre lettera del 1838, Andersen risponde a una critica di Edvard con un tono che è un capolavoro di manipolazione: "Voi vedete l'errore grammaticale, io vedo la vita che pulsa. Dio mi ha dato una voce che non è passata per i vostri banchi di scuola, ma che arriva dritta al cuore del popolo. Se correggessi tutto, se scrivessi come voi volete, la mia anima morirebbe". Non stava difendendo un errore, stava dicendo che la sua ignoranza era un "dono divino". Se Edvard continuava a correggerlo, non stava correggendo un refuso, stava commettendo un peccato contro la "provvidenza". Questo era un modo magistrale per rendere inattaccabile la propria scarsa formazione scolastica.

L'ultimo periodo

L'ombra sotto il frac

La maturità di Andersen, specialmente tra il 1848 e gli anni Sessanta, è segnata da un paradosso lancinante: più la sua fama cresceva a Londra o Berlino, più la sua scrittura si faceva cupa e priva di quel lieto fine che il pubblico si aspettava. È in questa fase che emerge il vero volto dell'autore.

Un esempio emblematico è *L'ombra*, pubblicata nel 1847. Non è affatto una fiaba per bambini, ma un dramma psicologico degno di Dostoevskij. In questa storia la solitudine porta l'intellettuale a essere letteralmente divorato dalla sua stessa proiezione esteriore, dalla sua ombra, che ha imparato a recitare la parte dell'uomo rispettabile e di successo. È la trasposizione letteraria del timore di Andersen che la versione pubblica di se stesso – il celebre scrittore premiato dai re – finisse per soffocare e uccidere l'uomo fragile e sofferente che viveva dentro di lui.

Mentre all'estero lo chiamavano “il poeta dei cuori”, nelle sue stanze solitarie Andersen scriveva di una società che premiava la forma e non la sostanza. Sapeva bene che le lodi che riceveva provenivano da una comprensione parziale della sua opera. Si sentiva come il vento nel racconto *Il vento racconta di Valdemar Daae e delle sue figlie*: una voce che attraversa la storia e le generazioni senza mai trovare un luogo dove posarsi, testimone della rovina di ogni ambizione umana.

Questo isolamento interiore si acuiva ogni volta che tornava a Copenaghen. Nonostante le onorificenze, il clima culturale dominato dagli Heiberg continuava a pesargli come un macigno. Sentiva di dover sempre recitare una parte. Persino nei momenti di maggiore confidenza coi Collin, emergeva quella distanza incolmabile: loro vedevano in lui un amico da proteggere e talvolta da istruire, lui si sentiva un genio incompreso nella sua essenza più tragica.

In opere come *La zia Mal di Denti*, scritta quasi alla fine della vita, Andersen raggiunge vette di nichilismo e ironia atroce. Qui la poesia non è più un dono divino, ma una maledizione che accompagna il dolore fisico e la vecchiaia.⁹⁶ È il testamento di un uomo che, avendo avuto il mondo ai suoi piedi, ha scoperto che nel fondo del calice non c'era dol-

⁹⁶ Andersen soffrì per decenni di ascessi e infezioni dentali violentissime. Questa fiaba è un resoconto quasi clinico del dolore pulsante che lui descriveva come “un essere vivente” che gli scavava dentro.

cezza, ma la solitudine assoluta di chi ha visto troppo e ha sentito troppo.

Questa è la sostanza dell'Andersen maturo: un esploratore degli abissi dell'animo umano che usava la fama internazionale come uno scudo dorato per proteggere una disperazione creativa che non trovava pace, se non nell'atto stesso di scrivere.

La crisi degli anni '50

C'è una fiaba del 1853, *Sotto l'albero di salice*, che è intrisa di una tristezza mortale e di un senso di fallimento sentimentale assoluto. Sembra un grido d'aiuto in nome di una constatazione: il "viaggio" non ha portato alla felicità, ma solo a una solitudine dorata.

Intorno agli anni '50, praticamente nello stesso momento in cui Kierkegaard chiudeva la sua assurda esistenza donchisciottesca con una sorta di eroico incendio interiore contro la Chiesa e la società, Andersen non stava provando un semplice calo di energie, ma un vero e proprio collasso psichico dovuto al peso delle maschere che aveva dovuto indossare: aveva l'impressione di non aver più nulla da dire. Era diventato il fantasma di se stesso, prigioniero della sua stessa leggenda e del giudizio eterno dei Collin. Una volta che il "brutto anatroccolo" era stato ufficialmente riconosciuto come cigno dalla corte, dai Collin e dallo Stato, la tensione vitale tra il suo io ferito e il mondo esterno si era placata. Senza la necessità di lottare per il riconoscimento e senza l'urgenza di giustificare la propria esistenza ai piani alti della società danese, la sua fonte creativa principale – la lotta per l'identità e l'accettazione – si era progressivamente inaridita. La "morte dell'anima" precedeva di vent'anni quella del corpo, sfatando l'immagine del "nonnino felice" dei suoi ultimi anni.

Probabilmente era tormentato da quella che potremmo definire la "sindrome dell'impostore di classe". Non c'era solo il senso di colpa dovuto alla morte della sorellastra Karen Marie nel 1846, letteralmente abbandonata a se stessa in nome di quel sistema classista che lui stesso odiava; non c'era solo il senso di colpa verso la propria madre, Anne Marie, che nel 1833 morì sola, in preda all'alcol e soffocata dalla miseria. Infatti, sebbene le inviasse del denaro, la sua ascesa sociale era avvenuta rinnegando il mondo di lei. Nel 1855, nella prima autobiografia, riscrive la sua infanzia per renderla accettabile, ma quei traumi non l'abbandonarono mai. Come poteva continuare a fingere d'essere un "figlio del destino" quando sapeva d'essere un sopravvissuto che aveva abbandonato i suoi simili?

C'era anche dell'altro: i fallimenti dei suoi amori sentimentali, delle sue passioni erotiche. Verso i cinquant'anni cominciò a capire che

il successo letterario non era un surrogato dell'amore fisico e familiare. E poi questo successo a che prezzo era stato ottenuto? Per guadagnarsi lo stipendio reale e l'accettazione da parte dei Collin, aveva dovuto censurarsi, trasformando il suo vivace danese in una lingua ammorbidita. Si era ridotto a fare la parte del parassita di lusso, del "buffone di corte" che doveva sempre ringraziare, sempre essere grato, sempre "vestirsi in modo decente". Aveva scavato un tunnel per fuggire dalla prigione (la miseria di Odense), solo per scoprire che il tunnel sbucava in un'altra prigione, più lussuosa ma altrettanto rigida (i salotti di Copenaghen), dove, sì, aveva ottenuto tutto ciò che desiderava, ma il potere l'aveva svuotato della sua identità originaria e non aveva guarito le ferite del passato.

Ecco perché ci sembra che verso la metà degli anni Cinquanta Andersen sentisse d'aver esaurito la sua funzione. Aveva costruito il monumento di se stesso con *La fiaba della mia vita* (*Mit Livs Eventyr*), come se volesse mettere un punto finale.⁹⁷ Scrivendo la sua vita come se fosse già compiuta, agiva come chi sta preparando il proprio funerale artistico. Dopo aver scritto le fiabe più celebri, non pochi romanzi e i resoconti di viaggio, temeva che la sua sorgente creativa si fosse prosciugata. Era diventato una celebrità globale, ma era come se avesse creato un "sosia" letterario accettabile per i Collin, mentre il suo vero io (quello "rozzo" di Odense) veniva sepolto vivo. In Russia questo sdoppiamento tra identità burocratico-sociale e anima sofferente è un tema cardine che Andersen anticipa ampiamente.

Peraltro in quegli anni la critica danese non smetteva di tormentarlo. Nonostante il successo europeo, in patria veniva ancora trattato come quello che non sapeva scrivere correttamente. Sentire che, dopo trent'anni di carriera, il giudizio di Copenaghen e dei Collin non era cambiato di un millimetro, lo portava a desiderare di farla finita con la lotta.

Ma perché, una volta raggiunto il successo, non se ne andò da quegli ambienti che lo obbligavano a una prostituzione psichica e intellettuale? Se sapeva perfettamente che la società dei Collin lo considerava un fenomeno da baraccone colto, perché non poteva smettere di frequentarla? Qui è difficile rispondere. Probabilmente, anche quando ebbe 30.000 corone in banca, interiormente era rimasto il bambino che aveva visto la madre mendicare. Per un *parvenu* il successo non è mai definitivo; è un equilibrio precario. Smettere di frequentare quell'ambiente si-

⁹⁷ Riferendosi alle persone che l'avevano "incoraggiato e aiutato" di più, all'inizio della sua carriera, scrive: "[Jonas] Collin fu il mio consigliere nella vita pratica, e [Hans Christian] Ørsted nei miei affari letterari". Voleva presentarsi come un protetto dei "grandi uomini" della Danimarca.

gnificava, nella sua mente, rischiare l'invisibilità sociale, che per lui equivaleva alla morte fisica.

Andersen detestava i Collin, ma aveva bisogno del loro sguardo per credere d'essere diventato qualcuno. Se Edvard Collin non gli dava del "tu", lui non si sentiva davvero arrivato. Era vittima di una dipendenza affettiva verso i suoi oppressori: cercava l'amore proprio da chi era programmato per non darglielo. Da un lato era consapevole dei limiti di quell'ambiente (che nei diari descrive come una "palude"); dall'altro era convinto che, se fosse riuscito a "comportarsi in modo decente", alla fine l'avrebbero amato. La tragedia è che morì scoprendo che l'avevano sì accettato, ma mai amato come lui desiderava. Si sentiva nauseato per aver giocato una partita truccata fin dall'inizio.

Va inoltre detto che a quel tempo in Danimarca non esisteva una classe intellettuale alternativa o *bohémienne* abbastanza forte da accoglierlo. O eri con l'*élite*, o eri nessuno. I suoi viaggi continui in Europa erano l'unico modo per respirare, ma tornava sempre a Copenaghen come un criminale torna sulla scena del delitto: per vedere se qualcuno l'aveva finalmente perdonato per le sue origini.

Forse lo si può paragonare a tre illustri personaggi, due dei quali a lui contemporanei: 1) *Jean-Jacques Rousseau*. Anche lui un *parvenu* del pensiero. Odiava i salotti parigini e la loro ipocrisia, ma ne era ossessionato. Entrambi scrissero confessioni/autobiografie per giustificarsi davanti a un mondo che sentivano ostile. Come Andersen, Rousseau è il genio che si sente "macchiato" e che cerca nella natura la purezza che la società gli nega. 2) *Fëdor Dostoevskij*. I suoi personaggi spesso provano quel senso misto di odio e desiderio verso l'aristocrazia. Andersen è un personaggio di Dostoevskij che è riuscito a entrare nel salotto, ma che continua a sentire il "marchio" sotto la giubba elegante. 3) *Charles Dickens*. Un altro figlio della miseria che conquista il mondo. Ma mentre Dickens usa il successo per diventare un agitatore sociale, Andersen lo usa per cercare d'essere "adottato" dalla borghesia. La tragedia di Andersen è più solitaria: lui non vuole cambiare il mondo, vuole che il mondo gli dica: "Sei uno di noi".

Cupio dissolvi

Tra il 1853 e il 1855 pubblicò le sue opere complete, ma gli restavano altri vent'anni da vivere! Impossibile pensare a una semplice operazione editoriale: sembrava più che altro un atto di auto-storicizzazione, come se avesse detto "La mia missione è compiuta, ora posso congedarmi". Evidentemente Andersen voleva avere il controllo totale sulla propria immagine prima che la morte intervenisse. Molti studiosi tede-

schi, analizzando il suo rapporto con il Granduca Carl Alexander di Sassonia-Weimar, notarono come in quel periodo Andersen scrivesse lettere intrise di un *cupio dissolvi*.

Il 1855 fu un anno abbastanza particolare nella vita di Andersen. Ebbe l'ultimo incontro con Kierkegaard, di cui parla nel suo diario privato. Era in ottobre, poco prima che il filosofo crollasse in strada e finisse la sua vita angosciata e disperata in ospedale. Ne parla in una scena che sembra uscita da una delle sue fiabe più cupe (per es. *L'ombra*): "Ho incontrato Søren Kierkegaard; sembrava magro, malato, ma con uno sguardo così eccitato. Mi ha detto: 'Presto accadrà qualcosa di grande!'. Mi ha guardato quasi con pietà, come se io fossi un bambino che gioca con le bambole mentre lui stava per affrontare l'apocalisse." Andersen seguì l'agonia del rivale attraverso i racconti che sentiva dai Collin. Quando, un mese dopo, morì il suo "grande critico", scrisse nel diario parole di stupore, ma anche di sollievo: chi l'aveva umiliato nel 1838 nel testo *Dalle carte di uno ancora in vita*, non c'era più. La vendetta dell'anatroccolo-Andersen, che aveva una memoria d'elefante per le offese, osservava tutto questo con un misto di commiserazione e segreta soddisfazione.

Nella sua autobiografia, pubblicata nello stesso anno, Andersen non racconta assolutamente nulla di questo episodio. Aveva solo 50 anni, ma si comportava come se fosse sul letto di morte.⁹⁸ Si seppellisce vivo sotto 24 volumi di *opera omnia* e un'autobiografia monumentale. Sembra un "matto" che vuole controllare la propria immortalità, trasformando la sua vita in una fiaba perfetta prima che finisca. Andersen voleva costruire un monumento a se stesso. Introdurre nell'autobiografia la morte tragica e scandalosa di Kierkegaard (che morì in polemica violenta con la Chiesa danese) avrebbe probabilmente "sporcato" la narrazione del suo trionfo personale.

In questo vi era una strana somiglianza tra i due. Kierkegaard aveva distrutto tutto (famiglia, amore per Regine, carriera accademica e se stesso) per un'idea di verità assoluta, assolutamente folle. Andersen sembrava essere morto come uomo reale per diventare esclusivamente un "personaggio". L'uno si uccide "misticamente", attaccando la Chiesa (un suicidio sociale e personale); l'altro invece si uccide "estheticamente", cristallizzandosi nella sua autobiografia edulcorata. Per entrambi la vita non aveva senso se non come sacrificio a una "forma" superiore.⁹⁹

⁹⁸ Da notare che nella Danimarca di allora un uomo che raggiungeva i 50 anni, aveva un'aspettativa di vita residua di circa 14-18 anni.

⁹⁹ Ancora oggi non sono stati chiariti tutti i riferimenti indiretti di Andersen a Kierkegaard. Si pensa che nel *Porcaro* sia il principe che disprezza la principes-

Nell'autobiografia successiva (al capitolo dell'anno 1856) scrive d'aver "combattuto molte lotte religiose" durante la sua vita, aggiungendo: "scienza e fede si sono spesso incontrate nel segreto del mio cuore". "Segreto" probabilmente vuol dire che cercava dei compromessi a favore della scienza, altrimenti avrebbe scritto dei testi come quelli di Kierkegaard. Poi precisa che aveva frequentato le lezioni del professor Daniel F. Eschricht (1798-1863) sul materialismo¹⁰⁰; cosa che l'aveva indotto a scrivere un romanzo (l'ultimo), ispirato a Shakespeare e dedicato al filosofo Frederik C. Sibbern e al poeta Bernhard S. Ingemann, *Essere o non essere*, del 1857, in cui fa capire l'intenzione di voler trovare un compromesso tra fede e scienza.¹⁰¹

Il protagonista, Niels Bryde (un *alter ego* di Andersen), attraversa una crisi di fede a causa del materialismo fisiologico e darwinistico (che in Europa andava per la maggiore), ma alla fine non rigetta la scienza per tornare al dogma cieco; piuttosto, trova l'immortalità dell'anima dentro la logica della natura, ovvero "Dio" attraverso la "meraviglia della scienza".

Andersen sostiene la lotta interiore tra "essere" (accettare il ruolo sociale) e "non essere" (ribellarsi per l'autenticità), criticando ipocrisia

sa; nei *Fidanzati* il trottolino che disprezza la palla; nelle *Galosce della fortuna* il pappagallo Loreto, che ripete frasi pompose e vuote; nell'*Ombra* sarebbe appunto l'ombra che con la sua ironia mangia la realtà; nella *Campana* si è vista una trasposizione della "scelta" kierkegaardiana tra l'estetico (il principe) e il religioso (il povero), che però Andersen non vede in contrapposizione ma in simbiosi; in *Qualcosa* si è pensato di vedere nel figlio che vuole diventare "critico" uno che non sa far nulla se non distruggere il lavoro degli altri fratelli.

¹⁰⁰ Eschricht era un fisiologo e anatomista di fama europea, vitalista in filosofia. Le sue lezioni si tenevano all'Università di Copenaghen o in grandi sale pubbliche, poiché egli fu pioniere delle "Lezioni popolari", aperte al pubblico non accademico (Andersen le frequentò proprio nel biennio 1855-56). La sua tesi di fondo era che il corpo è una macchina chimica che non può funzionare senza un "principio vitale" divino che la anima, e comunque la materia è eterna e in perenne trasformazione. Fu lui a proporre ad Andersen di leggere *Eritis sicut Deus*, un romanzo tedesco di successo, pubblicato anonimo nel 1855 (scritto da Julie von Maywadel) e utilizzato come arma contro il dilagante materialismo scientifico rappresentato da figure come Ludwig Büchner o Carl Vogt, i quali sostenevano che "il cervello secerne il pensiero come il fegato la bile" e che l'anima non esiste.

¹⁰¹ Sibbern era il filosofo che Andersen ammirava di più, in quanto aveva sviluppato una filosofia che cercava di conciliare l'indagine razionale con la fede cristiana e l'immortalità dell'anima. Ingemann rappresentava per Andersen la fede pura, quasi infantile nella sua limpidezza, e la capacità di vedere la bellezza divina nel creato.

religiosa e rigide convenzioni danesi. Promuove l'individualismo creativo contro il conformismo favorevole al destino predeterminato, con echi autobiografici della sua ascesa sociale.

Lui si sentiva un discepolo spirituale di Hans Christian Ørsted (il grande fisico danese che scoprì l'elettromagnetismo),¹⁰² autore dello *Spirito nella Natura*, in cui sosteneva, ingenuamente, che le leggi della natura fossero i “pensieri di Dio”: studiare la scienza non significa negare Dio, ma capire meglio come “ragiona” Dio – questa la sua tesi che fa da sottofondo, e che per i teologi luterani conservatori era quasi un'eresia (panteismo). Per Andersen invece (che non a caso nell'autobiografia parla di “grande chiesa della natura”) era l'unica via possibile per non perdere la fede in un mondo moderno in cui il dubbio era diventato qualcosa di inevitabile.

Tante onorificenze

Siccome ogni medaglia che Andersen riceveva all'estero era un punto segnato dalla diplomazia danese, pensiamo sia giusto elencare le principali: tra parentesi l'anno e il Paese che gliel'ha conferita.

Cavaliere dell'Ordine del Dannebrog, fondamentale per il suo *status* in patria (1846, Danimarca); Cavaliere di III Classe dell'Ordine dell'Aquila Rossa (1846, Prussia): di questa decorazione andava particolarmente fiero perché la prima proveniente dall'estero, e in particolare dalla Prussia, grande centro culturale europeo, e perché precedette di poco il riconoscimento ufficiale in Danimarca; Cavaliere dell'Ordine del Falco Bianco (1848, Sassonia-Weimar); Cavaliere dell'Ordine della Stella Polare (1848, Svezia); Ordine di Massimiliano per le scienze e le arti, conferito solo a persone davvero eccellenti (1859, Baviera); Commendatore dell'Ordine di Nostra Signora di Guadalupe (1866, Messico); Commendatore di II Classe dell'Ordine del Dannebrog (1869, Danimarca); Commendatore di I Classe dell'Ordine del Dannebrog (1875, Danimarca).

Questi invece i titoli civili e accademici, che definivano il suo rango nella rigida gerarchia danese del tempo: Consigliere di Stato (1851), che gli conferiva un rango sociale elevato, permettendogli di sedere a tavola con l'alta nobiltà; Cittadinanza onoraria di Odense (1867),

¹⁰² Nel 1820 dimostrò sperimentalmente che una corrente elettrica è in grado di influenzare l'orientamento dell'ago di una bussola, stabilendo per la prima volta il legame fisico tra elettricità e magnetismo. Michael Faraday, invece, scoprì l'induzione elettromagnetica nel 1831, dimostrando il principio inverso: come un campo magnetico può generare una corrente elettrica, il che gettò le basi per la tecnologia dei motori e dei generatori.

forse il riconoscimento emotivamente più potente della sua vita, poiché rappresentava la chiusura del cerchio: il figlio deriso del calzolaio e della lavandaia tornava trionfante; Consigliere di Conferenza (1869), un ulteriore avanzamento di grado, piuttosto raro per un artista, che lo portava ai vertici della scala sociale non nobiliare.

Praticamente quest'uomo, guardando tutti questi titoli, e soprattutto alla varietà internazionale delle onorificenze, non ha eguali, e non solo nel suo secolo ma neppure in quelli precedenti o successivi.¹⁰³ Andersen amava indossare le sue medaglie durante le cene di gala e non era raro che se ne vantasse nelle lettere agli amici, e soffriva quando vedeva altri (magari nobili di minor talento) ricevere gradi superiori al suo. Difficile dire quanto si rendesse conto che le sue fiabe venivano percepite come testi morali e universali, "innocui" dal punto di vista politico (a differenza dei romanzi di Victor Hugo o Émile Zola).

La stampa britannica lo descriveva con una punta di divertimento quando si presentava ai ricevimenti carico di nastri e croci come se fosse un veterano di guerra. Per la mentalità britannica dell'epoca un eccessivo sfoggio di decorazioni da parte di un letterato poteva apparire come una mancanza di *understatement*.

Quanto alle onorificenze forse è possibile fare un confronto con due artisti a lui contemporanei: Bertel Thorvaldsen, lo scultore danese considerato il "nuovo Fidia", sommerso di medaglie e titoli, nei cui confronti però l'artista manteneva un distacco quasi olimpico; e Franz Liszt, compositore ungherese, che usava il suo prestigio per esercitare un potere culturale e politico.

Anche Victor Hugo ricevette onori altissimi, come la Legion d'Onore e il titolo di Pari di Francia, ma i suoi riconoscimenti erano quasi esclusivamente francesi e legati al suo ruolo di figura politica e senatore. Walter Scott fu nominato Baronetto, ma era un titolo britannico legato al suo prestigio nazionale. Alfred Tennyson divenne "Poeta Laureato" e poi Barone, ma anche in questo caso si trattava di una nobilitazione interna al sistema imperiale britannico.

Uno che andò controcorrente fu Charles Dickens, che rifiutò sistematicamente titoli e onorificenze ufficiali (inclusa la proposta di un cavalierato), preferendo rimanere "il grande comune denominatore" del

¹⁰³ Da notare però che mentre nel Settecento il riconoscimento era legato al "meccenatismo", per cui il sistema delle "medaglie al merito" per gli artisti non era ancora così burocratizzato e globale come nell'Ottocento (per es. Voltaire era il favorito di Federico il Grande e Goethe a Weimar era un ministro di Stato con titoli nobiliari), viceversa nel Novecento il sistema cambiò completamente. Con la nascita del Premio Nobel (1901) e di altri riconoscimenti il prestigio si è spostato dalle decorazioni cavalleresche ai premi accademici internazionali.

suo popolo.

Naturalmente i giornali danesi di orientamento liberale o satirico ridicolizzavano continuamente Andersen per la sua vanità e per il modo in cui esibiva le medaglie, sottolineando con sarcasmo come fosse diventato un “consigliere” senza possedere alcuna reale funzione politica. Tuttavia nessuna di queste critiche riuscì a scalfire la sua ascesa. Per lui quelle medaglie erano una corazza contro il passato. E poi aveva un rapporto personale con varie famiglie reali (Cristiano VIII e Carolina Amalia; Federico VII e Cristiano IX), che andava ben oltre il protocollo.¹⁰⁴ Non era solo un ospite ai banchetti, in cui leggeva le sue fiabe, ma un vero e proprio confidente letterario. Lo consideravano una gloria nazionale vivente.

La medaglia dell'Ordine dell'Aquila Rossa (III Classe), conferitagli dal re di Prussia, Federico Guglielmo IV, gli venne rubata in Germania nel 1852, mentre stava effettuando un cambio di treno alla stazione ferroviaria di Köthen. L'aveva appena ricevuta a Berlino. Andersen reagì con un'ansia quasi paranoica. Nel suo diario e nelle lettere agli amici descrisse l'evento come una catastrofe, come un presagio nefasto o un'umiliazione pubblica. Temeva profondamente che il re di Prussia potesse sentirsi offeso o che la notizia della sua “trascuratezza” facesse il giro delle corti e venisse usata dai suoi detrattori a Copenaghen per ridicolizzarlo. Era fragile la sua autostima, si sentiva sempre un perseguitato dal destino. Per fortuna la vicenda si risolse positivamente. Il re di Prussia, informato dell'accaduto, si dimostrò molto comprensivo e non solo non si offese, ma ordinò che gli venisse spedito immediatamente un nuovo esemplare della medaglia.¹⁰⁵

D'altra parte in Germania, dove Andersen era amato quasi più che in patria (quando non si metteva a fare il nazionalista), i giornali vedevano in quelle medaglie la prova che il “genio della natura” era stato finalmente riconosciuto dalle istituzioni. Il fatto che gli apprezzamenti

¹⁰⁴ In particolare nella sua autobiografia Andersen si vanta d'aver “visto” morire Federico VII presso il castello di Glücksburg, ove in effetti in quel momento era ospite. La sua morte improvvisa per un'infezione segnò la fine della dinastia degli Oldenburg e scatenò immediatamente la crisi di successione che portò alla disastrosa guerra del 1864 contro Prussia e Austria. Andersen, profondamente patriottico, intendeva dire che con Federico VII, che pur aveva concesso la Costituzione, moriva la Danimarca antica, rassicurante e romantica, lasciando spazio a un futuro d'incertezza e gelo nazionale. Come noto, esiste un'ipotesi biografica secondo cui Andersen sarebbe stato il figlio illegittimo di Cristiano VIII e quindi fratellastro o parente stretto di Federico VII.

¹⁰⁵ Da notare che nell'autobiografia sostiene, per non offendere i tedeschi, che la medaglia gli venne rubata in Spagna nel 1862.

provenissero da corti prestigiose come quella di Prussia o di Sassonia-Weimar era la conferma che la fiaba era stata elevata a genere letterario “alto”, e in questo non c’era nessuna ironia.

Il cigno decorato

Nessun genio del secolo ebbe la stessa combinazione di neutralità politica, successo transnazionale e bisogno psicologico di esibire titoli ufficiali. È questa miscela che ha reso Andersen il letterato più decorato della sua epoca, trasformandolo in un monumento vivente.

A questo punto però s’impone una domanda: è possibile che questo eccesso di onori abbia finito per oscurare la percezione della sua reale profondità intellettuale, facendolo apparire ai posteri più come un “beniamino delle corti” che non come l’autore inquieto che era?

In effetti qui siamo davanti a un caso di “santificazione per eccesso di decorazioni”. Le corti europee, premiando l’uomo, hanno di fatto “imbalsamato” l’opera, rendendola inoffensiva e confinandola nello scaffale della letteratura per l’infanzia. Questa operazione di facciata ha funzionato così bene che ha creato un cortocircuito storico: più Andersen diventava un “faro” internazionale, più la sua reale caratura di intellettuale ribelle, quasi espressionista *ante litteram*, svaniva dietro il luccichio dei nastri colorati.

Tale “orchestra” di onorificenze (ne fossero o meno consapevoli coloro che gliele attribuivano) fece sicuramente di Andersen un tipo originale, ma neutralizzò il suo genio. La storia (soprattutto quella novecentesca) ha preferito la narrazione del brutto anatroccolo che diventa cigno, piuttosto che quella del cigno che, una volta arrivato a corte, continua a sentirsi un estraneo e scrive storie di una crudeltà psicologica devastante. Un Andersen tormentato, vanitoso, socialmente ansioso e politicamente ambiguo sarebbe stato difficile da gestire; un Andersen “Consigliere di Stato” che scrive per i bambini era un prodotto perfetto per il mercato globale. Questa oggi la chiameremmo un’operazione di *soft power*, benché sia arduo sostenere che la Corte di quel tempo avesse una strategia culturale così consapevole. Molte onorificenze provenivano dall’estero, a prescindere da una regia statale danese. Lo stesso Andersen cercava attivamente riconoscimenti individuali, non sempre come pedina diplomatica.

Il sistema ha sicuramente bisogno di eroi rassicuranti. Tuttavia, se guardiamo alla storia degli ultimi millenni, è raro trovare un artista che abbia collaborato così attivamente alla propria stessa mistificazione. Andersen non è stato solo una vittima del sistema; ne è stato il promotore, spinto da quella fame di riconoscimento che probabilmente solo chi è

nato nel nulla può provare.

Se ci si chiedesse il motivo per cui lui non avvertiva una certa discrepanza ideologica tra il suo ruolo a favore degli umili e degli oppressi e tutti i riconoscimenti da parte degli oppressori, l'unica risposta plausibile dovrebbe essere la seguente: psicologicamente Andersen non vedeva i sovrani come "oppressori", ma come i garanti dell'ordine "naturale" delle cose, un ordine in cui il talento era l'unico vero strumento di ascesa sociale. Questo perché la sua visione del mondo non era politica, ma "provvidenziale".

Si può persino sostenere che il suo legame con la Corona non era solo un convenzionale lealismo da suddito, ma qualcosa di molto più profondo e, per certi versi, funzionale alla sua sopravvivenza emotiva. Andersen era un uomo che trascorreva mesi e anni lontano dalla Danimarca, che parlava correntemente diverse lingue e che veniva ricevuto con onori trionfali nelle corti di mezza Europa, eppure sentiva il bisogno viscerale di tornare sempre nel perimetro di Copenaghen. Non era solo una questione di residenza, ma di baricentro psicologico. Probabilmente il re rappresentava la "tutela" suprema, quella che poteva scavalcare il giudizio dei borghesi come i Collin o degli intellettuali come Heiberg. Se il sovrano lo invitava a tavola, se gli concedeva un sussidio o un'onorificenza, Andersen si sentiva finalmente al sicuro. Nella sua mente il favore reale cancellava la macchia delle sue origini. Mentre i borghesi di Copenaghen gli ricordavano costantemente che proveniva dai bassifondi e che doveva stare al suo posto, il sovrano lo trattava come un'eccellenza della nazione.

Andersen voleva essere libero di viaggiare e di creare stili letterari nuovi, ma voleva farlo col passaporto firmato dal re e con la certezza d'avere un posto a tavola nei palazzi reali. La Corona era il vertice di quella piramide sociale ch'egli aveva scalato con fatica. Se avesse scelto di diventare un cittadino del mondo o un esule come altri intellettuali dell'epoca, avrebbe dovuto rinunciare al premio finale: essere il "poeta di corte" riconosciuto dalla propria patria. Il suo senso di appartenenza alla Corona era viscerale, poiché – secondo lui – era l'unica cosa che lo teneva lontano dall'abisso della sua infanzia. Ecco perché se in lui si può parlare di "ribellione", questa non andava mai oltre un certo estetismo.

Nella sua concezione politica la società era divisa non tanto per censo, quanto per "nobiltà d'animo". La fiaba de *Il brutto anatroccolo* chiarisce perfettamente questo concetto: l'anatroccolo non diventa un cigno per una rivoluzione sociale, ma perché lo era sempre stato per natura, anche se nato in un pollaio. Quando riceveva medaglie dai re, Andersen sentiva che quegli onori non facevano altro che confermare ciò che Dio aveva già stabilito dandogli il genio poetico. Non si sentiva un tradi-

tore della sua classe, ma un uomo che aveva finalmente occupato il posto che gli spettava di diritto.

Mentre nelle sue opere celebrava la sofferenza degli umili (si pensi a *La piccola fiammiferaia*), nella vita reale Andersen provava un timore quasi viscerale per le rivolte popolari. Durante i moti del 1848, che scossero l'Europa e la Danimarca, egli non si schierò mai con chi chiedeva riforme democratiche. Al contrario, si rifugiò nelle proprietà dei suoi protettori nobili, terrorizzato che il disordine potesse distruggere quel mondo di castelli e biblioteche che aveva faticosamente conquistato. Per lui la stabilità garantita dai monarchi era la condizione necessaria affinché l'arte potesse fiorire.

Semmai si potrebbe aggiungere che in lui, sul piano personale, c'era un'amezza che l'accompagnava sempre. Pur essendo ospite fisso dei regnanti, sapeva che la sua appartenenza a quel mondo era condizionata dal suo talento. Mentre la sua immagine pubblica era quella simbolica del successo meritocratico, nella realtà documentata lui era il classico esempio di come il talento deve "pagare il pizzo" al rango. Nonostante i titoli di "Consigliere", percepiva l'insicurezza di un uomo senza radici. Era impossibile non sospettare che le sue onorificenze provenissero più dalla curiosità dei potenti verso un fiabista eccentrico, che non da un reale riconoscimento della dignità umana che lui aveva infuso in tutte le sue opere.

Indubbiamente Andersen non era un paladino degli oppressi nel senso moderno, ma un uomo che usava la propria sofferenza degli anni giovanili per creare arte, mentre cercava disperatamente di proteggere se stesso coi simboli del potere. Non cercava di abbattere i muri tra le classi; cercava semplicemente di trovarsi dalla parte giusta del muro. Certo, ci si può chiedere se questo suo "opportunismo intellettuale" possa essere visto più come una forma di sopravvivenza che non come un limite alla grandezza morale della sua opera. Tuttavia non è facile dare una risposta. Indicativamente si potrebbe dire che, finché si vive in uno stato di precarietà economica, le ragioni della mera sopravvivenza possono prevalere, ma quando si è raggiunto il successo, queste ragioni hanno ancora un senso? La transizione tra la necessità di sopravvivenza e l'ambizione smodata segna effettivamente un confine dove la statura umana di Andersen sembra rimpicciolirsi di fronte alla sua stessa opera.

Mentre le sue storie davano voce a chi non l'aveva, nella realtà quotidiana la sua ricerca di approvazione lo portava a una sorta di cecità sociale. Se inizialmente la sua vicinanza ai potenti era un modo per garantirsi il pane e la possibilità di pubblicare le sue opere, col tempo divenne una dipendenza psicologica. Quando tornava dai viaggi e correva dai Collin per elencare le medaglie ricevute, non cercava solo di condivi-

dere un successo, ma di esorcizzare il terrore d'essere considerato ancora "un nessuno". Questo suo continuo bisogno di conferme che provenissero dall'alto gli impediva di sviluppare una coscienza critica verso le ingiustizie strutturali della monarchia assoluta danese. L'Andersen *scrittore* possedeva una notevole sensibilità per il dolore degli ultimi, ma l'Andersen *uomo* era disposto a ignorare le istanze di cambiamento del suo tempo pur di non perdere il favore dei circoli più conservatori. Era come se avesse confinato la sua grandezza morale esclusivamente sulla carta, lasciando che nella vita privata prevalesse un'insicurezza che rassomigliava al cinismo. In sostanza, quello che si può definire un limite alla sua grandezza morale è forse l'aspetto più umano e tragico della sua biografia. Andersen ha passato la vita a cercare di nascondere le proprie cicatrici sotto pesanti decorazioni metalliche, senza rendersi conto che erano proprio quelle cicatrici a rendere eterna la sua scrittura.

Il rapporto con operai e studenti

Negli anni 1857-58 Andersen consolidò una pratica che divenne centrale nella sua vita pubblica: le letture delle sue fiabe davanti a un pubblico numeroso e socialmente diversificato. Questo impegno è documentato con particolare enfasi nella sua autobiografia.

Iniziò a frequentare assiduamente due realtà principali a Copenaghen: l'*Associazione degli Studenti*, un ambiente intellettuale e giovane dove Andersen era già una figura di riferimento, ma dove cercava costantemente una conferma del suo valore letterario presso le nuove generazioni; e l'*Associazione Operaia*, fondata nel 1860 ma attiva nei suoi nuclei precursori già alla fine degli anni '50 (sotto la spinta di figure come Christian V. Rimestad). Fu proprio qui che Andersen visse alcune delle sue esperienze più toccanti. Era una novità assoluta nel panorama culturale dell'epoca che un autore così celebre e intimo delle corti europee dedicasse serate intere alla classe lavoratrice.

Per lui queste letture avevano un significato sia personale che sociale. Infatti, nonostante il successo internazionale e le amicizie aristocratiche, Andersen non dimenticò mai d'essere figlio di un calzolaio e di una lavandaia di Odense (come appare più volte nelle sue fiabe). Leggere davanti agli operai era un modo per onorare le proprie radici e dimostrare che la sua arte non era "elitaria", ma apparteneva a tutto il popolo danese.

Inoltre egli credeva che la poesia avesse una funzione elevatrice. Vedere operai in abiti da lavoro ascoltare in silenzio religioso le sue storie gli dava la certezza che il suo messaggio spirituale fosse universale e comprensibile a chiunque, indipendentemente dall'istruzione formale.

Nelle sue memorie egli sottolinea spesso la differenza tra il pubblico dei salotti – a volte distratto o eccessivamente critico – e quello delle associazioni. Descrive il silenzio degli operai come “solenne” e i loro applausi come più genuini e calorosi. Per un uomo costantemente affamato di approvazione come lui, questo calore umano era vitale.

Gli incontri non erano semplici letture, ma vere e proprie *performance*. Andersen possedeva un talento teatrale straordinario: cambiava voce per ogni personaggio, usava la mimica e modulava il tono per incantare l'uditorio. Ciò in genere avveniva non solo nelle grandi sale delle associazioni, ma anche in teatri popolari come il Casino di Copenaghen, che poteva ospitare fino a 2.500 persone.

Andersen racconta con orgoglio di come, in quelle serate, le distinzioni di classe sembrassero svanire. In una celebre pagina del suo diario e della sua autobiografia relativa al 1858, descrive l'emozione di trovarsi davanti a oltre mille operai e di sentirsi, per la prima volta, veramente compreso dalla sua nazione. Nelle lettere alla cara amica Henriette Wulff e ai Collin descrisse quelle serate come le più belle della sua vita, sostenendo che gli operai avevano un “cuore puro” che i critici borghesi avevano smarrito.

Davanti agli operai lesse le fiabe 25 volte tra il 30 ottobre 1860 (data del suo debutto davanti a questo pubblico) e il 2 settembre 1872, che segnò la sua ultima apparizione pubblica in assoluto. Di fronte agli studenti le letture furono molto più frequenti e distribuite lungo tutto l'arco della sua carriera, poiché gli studenti rappresentavano per lui il legame con la gioventù intellettuale della nazione.

In sostanza questi eventi rappresentavano il momento della sua “consacrazione popolare”. Se prima era l'autore protetto dai nobili, attraverso questi incontri divenne invece, a tutti gli effetti, il “poeta nazionale” della Danimarca, capace di parlare al cuore di ogni cittadino.

Nell'autobiografia afferma che le fiabe son come le parabole e le similitudini della Bibbia: non andavano prese alla lettera, ma secondo un filo invisibile che le attraversa. Nella fiaba, come nella parabola, “dobbiamo cercare di trovare noi stessi”. In altre parole, è proprio perché la fiaba non va intesa in senso letterale che diventa universale.

Naturalmente, mentre la Chiesa usava le parabole per ricondurre il gregge verso dogmi certi, Andersen le usava per esplorare l'interiorità. Per lui la “verità” non era una formula dottrinale rigida, ma una luce che si rifrangeva in modo diverso in ogni anima. In questo senso Andersen era molto più vicino a una religiosità romantica e soggettiva, simile a quella panteistica di Ørsted.

Egli credeva fermamente che, nonostante le diverse sensibilità, il suddetto filo invisibile portasse sempre verso il Bene, platonicamente in-

teso. La sua non era un'anarchia interpretativa, ma una fiducia incrollabile nel fatto che la Bellezza fosse la forma visibile della Verità. "Così la poesia si pone a fianco della scienza e ci apre gli occhi al bello, al vero e al buono", scrive sempre nell'autobiografia.

In fondo, quando dice che nelle fiabe dobbiamo "cercare di trovare noi stessi", intende dire che dobbiamo trovare la scintilla divina che è in noi, la stessa che anima la natura e la poesia. Se la realtà letterale è spesso una prigione, la similitudine è invece la chiave per evadere e guardarsi finalmente in faccia, senza le maschere imposte dalla società o dalla teologia più rigida.

Questa visione ottimistica poteva certamente funzionare nei confronti degli studenti, che non vanno disillusi nei confronti della vita che devono ancora vivere. Ma come poteva funzionare nei confronti degli operai sfruttati dai loro imprenditori? Per un operaio dell'epoca, che viveva in condizioni di estrema precarietà, l'invito a "trovare se stesso" poteva forse offrire una dignità umana che la fabbrica negava? Sentirsi destinatari di un'opera d'arte curata e profonda faceva sentire l'operaio parte di una cultura nazionale, non solo un ingranaggio del sistema capitalistico. Nondimeno il messaggio di Andersen non poteva che essere conservatore. Il "filo invisibile" portava quasi sempre a una consolazione metafisica: la sofferenza terrena (come quella della *Piccola fiammiferai* o della *Sirenetta*) trovava riscatto solo nell'eternità o nella nobiltà d'animo individuale. In questo senso la sua poesia poteva agire come un'anestesia: invece di spingere l'operaio a chiedere una vita migliore, lo invitava a coltivare la propria interiorità. Era una forma di "emancipazione dello spirito" che lasciava intatte le catene materiali.

Non a caso i Collin ebbero un ruolo fondamentale in queste iniziative. Jonas era un uomo delle istituzioni, molto attivo nel campo dell'assistenza sociale e dell'educazione popolare. Egli era convinto che l'istruzione dei poveri fosse un mezzo per integrare le classi basse nello Stato in modo armonioso. Vedere il loro "protetto" trasformarsi nel "poeta del popolo" confermava la bontà del loro investimento educativo su di lui. Edvard, pur mantenendo la solita vena critica verso l'eccessiva vanità di Andersen durante queste letture, riconosceva l'efficacia simbolica di quel ponte gettato tra l'*élite* e il popolo.

La Corona danese fu, se possibile, ancora più entusiasta. La Danimarca stava attraversando decenni turbolenti (dalla perdita della Norvegia nel 1814 alla questione dei ducati dello Schleswig-Holstein). In un'Europa scossa dai moti del 1848 avere un autore che parlava a tutte le classi sociali, unendo il re e l'operaio sotto lo stesso immaginario poetico e cristiano, era un regalo politico inestimabile.

Andersen era l'incarnazione vivente del "sogno danese": un po-

vero arrivato alla tavola del re grazie al talento e alla provvidenza. La sua presenza nelle associazioni operaie comunicava un messaggio chiarissimo: l'ordine sociale è giusto, la mobilità è possibile attraverso il merito, e il conflitto di classe può essere risolto nella fratellanza della fede.

In definitiva la fiaba anderseniana diventava anche uno strumento di *soft power*. La Chiesa e lo Stato lo appoggiavano perché la sua interpretazione “non letterale” della realtà non metteva mai in discussione il diritto divino o l'autorità costituita, ma spostava l'attenzione dal pane quotidiano alla salvezza dell'anima. Andersen non voleva che l'operaio trovasse se stesso nella lotta, ma nella rassegnazione dignitosa che prepara all'eterno.

È comunque storicamente documentato che, al momento del suo funerale, celebrato l'11 agosto 1875 presso la Cattedrale di Nostra Signora a Copenaghen, non furono presenti solo la famiglia reale e le massime autorità politiche del Paese, ma anche i rappresentanti delle associazioni studentesche e operaie che formarono una vera e propria scorta d'onore. Furono loro ad accompagnare il feretro coi propri vessilli lungo il percorso che portava al cimitero di Assistens.

L'ultimo romanzo

L'ultimo romanzo, *Peer Fortunato*, pubblicato nel 1870, è il suo testamento artistico.¹⁰⁶ Racconta la storia di un ragazzo poverissimo che, grazie al talento canoro, si eleva socialmente e artisticamente, ma paga un prezzo elevato sul piano umano ed emotivo. La struttura iniziale è quasi identica a quella del suo primo romanzo, *L'Improvvisatore* (1835), ma il significato finale è completamente diverso. Qui si chiude un cerchio che, iniziato in maniera ottimistica, finisce in maniera drammatica.

Il protagonista nasce in una famiglia miserabile di Copenaghen. Il padre è un alcolizzato brutale e irresponsabile, mentre la madre è una donna debole e incapace di proteggerlo. Peer però appare, oltre che sensibile e introverso, dotato di un grande talento per il canto e la recitazione.

La sua arte viene notata da persone appartenenti a classi sociali superiori, che decidono di aiutarlo in varie maniere. Tale passaggio rappresenta la sua ascensione sociale. Diventando un cantante d'opera sempre più affermato, entra nei salotti borghesi e nell'*élite* culturale, viaggia, riceve onori e raggiunge la fama.

¹⁰⁶ Il titolo in danese è *Lykke-Peer*. Curiosamente il termine *Lykke* in danese non è solo “fortuna” (caso), ma anche “felicità” (stato dell'anima). Peer è “Felice” o “Fortunato”?

Tuttavia il finale è la parte più enigmatica e significativa del libro. Dopo il debutto trionfale nel ruolo di Aladino, mentre il pubblico lo acclama e la sua gloria è al culmine, Peer muore improvvisamente d'infarto sul palco.¹⁰⁷

Il ruolo nella parte di Aladino aveva un significato particolare per Andersen? Sì. Adam Oehlenschläger, il poeta nazionale danese, col proprio dramma *Aladdin* (1805) aveva stabilito un archetipo fondamentale nella letteratura nordica: il “figlio della natura” ottiene il successo non per merito o fatica ma per puro “dono divino”, e la fortuna deve accompagnare il predestinato.

Andersen era ossessionato da questa idea. Infatti il suo *Peer* è, in un certo senso, l'incarnazione dell'*Aladino* di Oehlenschläger, salvo il fatto che in quest'ultimo il protagonista non solo ottiene il successo, ma lo mantiene, si sposa e regna. La “fortuna” di Peer, invece, è completamente diversa. La sua morte non è solo un “congelamento” del successo; è la dichiarazione del fallimento del modello danese di ascesa sociale. Peer muore perché, nonostante il talento riconosciuto, non ha un posto reale nel mondo. La sua morte è un'ammissione di sconfitta mascherata da apoteosi.

È vero, nella realtà Andersen dovette elemosinare protezione dai Collin e subire umiliazioni; Peer invece è amato dal pubblico e dalla critica in modo incondizionato. Tuttavia la sua ascesa è così rapida e verticale che sembra quasi richiedere una fine inaspettata per non scadere nel compromesso quotidiano col sistema borghese. Peer muore perché, in quanto genio puro, non può essere “addomesticato” dalle strutture sociali dei poteri dominanti. Viene fatto morire perché Andersen non riesce a immaginare per se stesso un'integrazione che non sia una sottomissione. La morte sul palco è l'unico momento in cui Peer è padrone della scena; un minuto dopo sarebbe tornato a essere il “protetto” che deve ringraziare. L'unico modo per preservare la purezza dell'artista di origini umili è sottrarlo alla vita vera, che lo avrebbe inevitabilmente sporcato o reso mediocre, senza considerare i problemi dovuti alla decadenza fisica e alla vecchiaia.

Qui vi è sicuramente espresso il desiderio di un Andersen ormai anziano e malato di “bloccare” il successo in un istante eterno. In un cer-

¹⁰⁷ Da notare che nella medicina ottocentesca si credeva che il sistema nervoso avesse una quantità finita di energia. Uno shock emotivo troppo violento – fosse esso un dolore atroce o una felicità suprema – poteva causare un corto circuito fatale, portando al collasso del cuore. Per Andersen, che viveva ogni applauso con una tachicardia documentata nei diari, l'idea che il successo potesse letteralmente fermare il cuore era un timore costante. In *Peer* trasforma questo terrore in un'apoteosi: la morte per eccesso di vita.

to senso il romanzo riflette l'ansia di sopravvivere al proprio genio. Morendo nel trionfo, Peer evita la solitudine e le amarezze che lo scrittore stava vivendo nella realtà. Sentendo la propria fine vicina, Andersen aveva deciso di regalarsi almeno sulla carta il finale che ogni artista sogna. Se Peer fosse rimasto in vita, la sua origine sociale avrebbe finito per presentare il conto, trasformandolo in un *outsider* invecchiato e fuori posto. Facendolo morire giovane, Andersen compie un gesto di pietà verso se stesso, ma ammette implicitamente che la felicità suprema non è sostenibile nel mondo reale. La "fortuna" di Peer è una bolla che scoppia nel momento di massima tensione: è il collasso di un'illusione biografica.

Sarebbe banale affermare che in questa trama si anticipano temi che diventeranno centrali nella letteratura europea successiva (si pensi per es. ai romanzi di Thomas Mann o di Italo Svevo): l'alienazione sociale, l'identità instabile, il costo psicologico della mobilità sociale, l'autoanalisi (inclusa quella retrospettiva). In tal senso Peer è Andersen senza le difese che gli hanno permesso di sopravvivere.

Il romanzo è una delle sue opere più intime e malinconiche, benché vi sia dell'ironia là dove decide di far morire improvvisamente Peer per impedirgli di diventare "sfortunato". Lo stile letterario è grammaticalmente corretto, sobrio ma efficace, narrativamente fluido, psicologicamente raffinato. Naturalmente non ha la precisione formale di un Goethe o di un Flaubert, però il fatto di privilegiare la verità psicologica lo rende moderno.

La scelta di fare di Peer un cantante e non uno scrittore non è casuale. Per Andersen la musica era la forma d'arte più immediata e spontanea, un'emanazione diretta dell'anima, capace di rappresentare meglio il talento come una necessità biopsicologica innata (lui stesso da giovane avrebbe voluto diventare cantante e attore). Inoltre la voce è l'unica arte che risiede interamente nel corpo. Uno scrittore può invecchiare, un cantante no. Morendo al debutto di Aladino, Peer evita la mutazione fisica. Peer è il corpo che Andersen avrebbe voluto avere, un corpo che si spegne prima di sfaldarsi.

In Danimarca il romanzo fu trattato con rispetto, essendo Andersen un patrimonio nazionale, ma senza particolare entusiasmo. La critica danese non vedeva in Peer un genio incorruttibile, ma un personaggio bidimensionale che fuggiva dalle sue responsabilità umane e sociali. Si assunse infatti una posizione simile a quella anglosassone e francese, che giudicarono la morte di Peer troppo "comoda", criticando Andersen di non aver avuto il coraggio di descrivere la vecchiaia del suo eroe o di affrontare le sfide di un uomo di successo che deve mantenere la sua posizione. Rispetto a romanzi come *L'improvvisatore*, dove il dolore e la lotta erano tangibili, *Peer Fortunato* sembrava quasi una fiaba travestita da

romanzo. La morte improvvisa veniva vista come un modo per “scappare” dalle regole del genere romanzesco, che richiederebbe una conclusione più ancorata alla causalità biologica o sociale. Dicendo questo però, non si capiva che Andersen non stava fuggendo dalle regole del romanzo, ma stava urlando che, per uno come lui, non esiste un “vissero felici e contenti” nella realtà di Copenaghen.

In Germania, invece, il testo fu accolto con una sorta di reverenza nostalgica. I critici tedeschi, profondamente legati alla tradizione del *Bildungsroman* (romanzo di formazione), videro nel finale di Peer il compimento perfetto del mito di Aladino. La sua morte non andava interpretata come una tragedia, ma come l'ultimo atto di benevolenza della sua “buona stella”. La critica tedesca coniò quasi un paradosso: Peer è così fortunato da non dover subire il declino. Morire all'apice della gloria era visto come il massimo privilegio concesso a un artista. Alcuni circoli intellettuali tedeschi iniziarono a intravedere in quella morte sul palco una parentela con il concetto di *Liebestod* (morte d'amore/estasi), traslato però sul piano della vocazione artistica. Peer muore perché ha raggiunto la perfezione; oltre quel punto, per la sensibilità romantica tedesca, resterebbe solo la banalità del quotidiano.

Un'interpretazione, questa, condivisa in area asiatica (Giappone ma anche mondo arabo): la morte di Peer non va vista come un cedimento psicologico dovuto all'inadeguatezza sociale, ma come il compimento di un destino in cui l'artista, dopo aver raggiunto la perfezione estetica, ha meno motivi per continuare a vivere. La sua morte sul palcoscenico non sarebbe un caso, ma un atto di auto-immolazione artistica. Peer non muore per “troppa felicità” (come avrebbe sostenuto un medico), ma perché ha consumato il suo “mandato” terreno. In molte culture asiatiche la perfezione è l'ultimo stadio prima della scomparsa. Questo renderebbe il romanzo molto più moderno e meno “fiaba travestita”.

Anche i critici russi contemporanei ad Andersen si concentrarono soprattutto sulla natura “estatica” del finale. In una cultura che stava producendo giganti come Dostoevskij, l'idea che un uomo potesse morire per il troppo vigore della propria anima o per l'intensità di un momento di felicità assoluta era estremamente affascinante. Mentre in Danimarca il finale poteva sembrare un espediente teatrale, in Russia fu letto come un segno di elezione divina. Peer viene “richiamato a Dio” nel momento in cui la sua opera terrena è perfetta. La critica russa non vi vide un artificio, ma una verità spirituale: la bellezza assoluta di un'arte intesa come “missione sacra” non può sopravvivere a lungo nel mondo materiale.

Aggiungiamo, per inquadrare storicamente l'opera, ch'essa nasce in un clima molto diverso da quello ottimistico della prima metà dell'Ottocento. Le rivoluzioni del 1848, che fallirono quasi ovunque, di-

strussero la fiducia nel successo del genio individuale, nel riconoscimento inevitabile del talento personale, nella profonda armonia spirituale tra individuo e mondo. Questa almeno era la convinzione di Andersen. Per la Danimarca quella data segnò l'inizio della fine dell'Età d'oro e del Romanticismo idealista. Con la fine dell'assolutismo e l'avvento della democrazia (la Costituzione del 1849) il "genio eletto" non aveva più un monarca o una struttura sociale fissa che lo proteggesse per diritto divino. Inoltre nel 1870 la Danimarca stava entrando nel cosiddetto *Modern Breakthrough*, un periodo che esigeva che la letteratura affrontasse problemi sociali concreti e psicologie complesse. In questo contesto *Lykke-Per* apparve a molti come un anacronismo sentimentale. Mentre Andersen cercava di rifugiarsi in una "apoteosi della morte", Georg Brandes stava già preparando le sue lezioni che avrebbero distrutto l'idea stessa di letteratura come evasione.

La fine

Nel 1872 Andersen cadde dal letto, riportando ferite alla testa e alla schiena da cui non si riprenderà mai completamente. Sviluppò anche i segni di un tumore al fegato.

Nel 1874 il governo danese, spinto da un'ondata di affetto popolare e dal prestigio immenso che l'autore portava al Paese, decide d'intervenire. Il Parlamento, come riconoscimento per la sua "eccezionale attività letteraria", gli aumenta la rendita a 1.000 corone. Il re Cristiano IX gli conferisce anche il titolo di Consigliere di Stato, un'onorificenza altissima di dignità che lo elevava ai vertici della gerarchia sociale danese, benché priva di effettivi compiti amministrativi o politici. L'anno dopo riceve il titolo di Dottore Honoris Causa dall'Università di Copenaghen.

Dopo essere sopravvissuto a quasi tutta la generazione della "Golden Age" danese, morì serenamente il 4 agosto 1875 nella residenza "Rolighed" (Tranquillità) vicino a Copenaghen, circondato dall'affetto della famiglia ebraica Melchior. La cura e l'affetto che questa famiglia gli riservò negli ultimi momenti – documentati nei diari di Dorothea Melchior e nelle 200 lettere che i due si scrissero¹⁰⁸ – sono la prova defi-

¹⁰⁸ Sebbene Andersen considerasse la casa dei Melchior il suo rifugio principale negli ultimi dieci anni di vita, non vi risiedeva stabilmente tutto l'anno. Le lettere servivano a mantenere il contatto quotidiano quando si trovava a Copenaghen o quando viaggiava. Molte di queste lettere non provenivano da un reale bisogno di trasmettere informazioni urgenti, quanto dal desiderio di restare presente nella mente della donna che lo stava accompagnando verso la fine della vita. Si noti comunque che nel XIX sec. la lettera non era solo un mezzo per comunicare con chi era lontano, ma anche una forma di etichetta sociale e un esercizio letterario

nitiva di un legame che andava oltre il semplice mecenatismo, di cui peraltro sul piano economico lui non aveva più alcun bisogno. Fu proprio Dorothea a scrivere per lui, sotto sua dettatura, le ultime pagine dei suoi diari.

Ciò che più stupisce è che non veniva trattato come un semplice ospite di riguardo, ma proprio come un membro del clan. Infatti partecipava ai loro riti quotidiani, alle celebrazioni e veniva assistito durante la sua malattia con una dedizione che superava di gran lunga i doveri di un padrone di casa verso un ospite illustre. Dorothea, in particolare, dimostrava una pazienza infinita verso il carattere notoriamente difficile, irascibile e ipocondriaco dello scrittore. Nei suoi diari emerge l'immagine di un uomo fragile e geniale. Lei descrive con precisione la sua sofferenza fisica, ma anche la sua incapacità di restare solo. Dorothea annota come Andersen avesse bisogno d'essere costantemente al centro dell'attenzione e come lei stessa si facesse carico di gestire le sue ansie e le sue piccole vanità, trattandolo con tenerezza materna, nonostante i due fossero quasi coetanei.

Non ci sono prove che i Melchior lo considerassero etnicamente ebreo, ma certamente lo riconoscevano come un *outsider* che, proprio come loro, viveva un'identità complessa e internazionale: vedevano in lui un uomo che "capiva gli ebrei" e che condivideva la loro sensibilità di cittadini del mondo. È d'altra parte noto che Andersen usasse l'ebraismo non come un dato sociologico, ma come uno degli specchi della propria condizione psicologica. Ciò può apparire abbastanza paradossale, in quanto gli ebrei benestanti che lui frequentava erano integrati nella società danese.

Si racconta anche che portasse al collo, in un sacchetto di pelle, una lettera di Riborg Voigt, il suo primo amore giovanile: un simbolo della sua tendenza a conservare intatto il passato dentro se stesso. L'ultima sua fiaba è del 1872, *La pulce e il professore*.¹⁰⁹ Fu sepolto nel cimitero Assistens di Copenaghen, oggi meta di visitatori da tutto il mondo.

Quando i suoi esecutori testamentari, alla sua morte, fecero i

tra personaggi altolocati che vivevano nella stessa città o che si frequentavano regolarmente. Le lettere permettevano di formalizzare ringraziamenti, esprimere stati d'animo complessi o condividere riflessioni che la conversazione orale, magari interrotta dai membri della famiglia o dagli impegni domestici, non permetteva di approfondire.

¹⁰⁹ Un professore e una pulce ammaestrata naufragano in un regno di cannibali, ottenendo onori che sono però catene dorate dalle quali fuggono grazie a un ingegnoso pallone aerostatico. La storia evidenzia come l'astuzia e l'illusione siano le uniche armi del debole per sopravvivere in un mondo dominato dalla forza brutta.

conti, rimasero sbalorditi. Andersen non era solo benestante; era un milionario in termini di potere d'acquisto e *status*. E questo senza considerare che il valore dei diritti d'autore era praticamente incalcolabile. Lasciò un patrimonio di circa 30.000 corone, una cifra equivalente a 40-50 anni di stipendio di un lavoratore medio. Una quota significativa andò ai due figli di Edvard, assicurandosi così che la famiglia non lo dimenticasse. Ai Melchior (ultima famiglia che l'ospitò) riconobbe una certa somma e molti oggetti personali (tra cui i famosi ritagli di carta). Disposero che i proventi dei diritti d'autore dei suoi scritti servissero a finanziare un fondo per le doti delle giovani donne della famiglia dei Collin (il cosiddetto *brudeudstyslegat*). Istituì anche un fondo per l'istruzione di ragazzi poveri ma diligenti di Odense e per diverse istituzioni caritatevoli.

In sostanza aveva usato la Corona danese come sponsor, la critica tedesca come trampolino e le famiglie ebraiche (l'altra era gli Henriquez) come rifugio e modello di gestione patrimoniale. E pensare che nella sua autobiografia si era lamentato di non saper trasformare il suo talento in oro.

Perché conservare tutto?

Lo sanno tutti che un qualunque scrittore vede nei propri documenti privati non solo della carta scritta, ma un'estensione fisica della propria identità che dev'essere protetta, o con la conservazione ossessiva o col fuoco purificatore. Ebbene, storicamente non risulta che Andersen abbia mai impartito un ordine perentorio di bruciare i propri scritti privati, a differenza di autori come Kafka o Dickens.¹¹⁰

Nel suo testamento finale nominò Edvard Collin come suo esecutore letterario, senza dare una disposizione rigida che vietasse la pubblicazione di inediti, e sapendo perfettamente che Edvard era un uomo d'ordine, quasi maniaco nella conservazione dei documenti. Affidare a lui i propri bauli non era un modo per farli sparire, ma per metterli in "cassaforte". Se avesse voluto distruggere le prove della sua ascesa spietata e delle sue nevrosi, avrebbe avuto decenni per farlo; invece, negli ultimi anni, egli stesso rilesse i propri diari giovanili aggiungendo note e

¹¹⁰ Kafka chiese al suo amico Max Brod che tutti i suoi scritti venissero bruciati "senza eccezioni e preferibilmente non letti". Brod invece tradì le sue ultime volontà, ritenendo che il valore letterario di opere come *Il processo* o *Il castello* superasse il desiderio di privacy dell'autore. Dickens provvide da solo al grande falò nel settembre del 1860, temendo che, dopo la sua morte, i biografi avrebbero utilizzato le sue lettere private per scavare nelle sue contraddizioni, specialmente in merito alla dolorosa separazione dalla moglie Catherine e alla sua relazione con l'attrice Ellen Ternan.

commenti, segno che considerava quei volumi come un'eredità per i posteri e non come spazzatura da eliminare.

Questa incapacità di distruggere le prove può essere letta attraverso almeno quattro chiavi interpretative che svelano la complessità del suo enigma.

1. *Il narcisismo come archiviazione totale.* Per Andersen ogni frammento della sua esistenza era “sacro” perché apparteneva a lui. Era talmente convinto che la sua vita fosse una fiaba guidata dalla Provvidenza da non poter distruggerne alcun pezzo, nemmeno quelli meno edificanti. Nella sua mente anche le meschinità provenivano da un'anima “sensibile” che il mondo doveva conoscere; non cercava il giudizio sulla coerenza, ma l'immortalità attraverso la complessità.

2. *La mania di controllo sulla propria leggenda.* Per un bambino cresciuto in una soffitta di Odense, figlio di una lavandaia e di un calzolaio, la carta era un bene di lusso, un oggetto magico. Nella psicologia delle privazioni estreme, distruggere anche un frammento insignificante veniva da lui percepito come un ritorno all'indigenza. Ogni ricevuta, ogni ritaglio di carta era un mattone per la fortezza della sua nuova identità borghese: eliminare il resoconto scritto di tutta la propria vita sarebbe stato come ammettere che quella vita non aveva valore.

3. *La convinzione dell'impunità.* Andersen viveva in un'epoca in cui la sfera pubblica e quella privata erano separate da muri che oggi sono crollati; credeva che l'autobiografia servisse a gestire i contemporanei – apparendo come il “santo” della letteratura –, mentre i diari erano un dialogo con se stesso, il resoconto del “martire” della propria psiche. Voleva il culto pubblico e la pietà privata. Probabilmente non sospettava che un giorno qualcuno avrebbe incrociato i dati con precisione chirurgica.

4. *Il bisogno di testimoniare la propria ascesa.* Distruggere i diari significava cancellare le tracce della sua scalata sociale, i trofei della sua vittoria, le prove materiali che il figlio di un calzolaio era esistito davvero oltre il simulacro pubblico. Se avesse bruciato tutto, avrebbe dato ragione a chi lo considerava un vuoto riflesso degli Heiberg o dei salotti dei Collin. Paradossalmente proprio questa vanità patologica è stato il suo regalo più grande alla critica mondiale. Senza i diari la sua immagine sarebbe rimasta quella “ripulita” e filtrata che ancora oggi persiste in molti parti del mondo, dove l'autobiografia è presa per oro colato e il suo conformismo viene scambiato per virtù. Invece, non distruggendo le sue opere private, ci ha lasciato gli strumenti per decrittare il suo “codice sorgente”, che è poi quello di un uomo fragile, terrorizzato dal tornare a essere un “povero diavolo”, la cui intera identità sociale era costruita sull'impossibilità di dire la piena verità, ma la cui sopravvivenza cartacea

ne certifica, infine, l'umanissima e spietata vittoria.

Insomma, se Andersen avesse bruciato i suoi diari e le sue lettere mentre si trovava dai Melchior, sarebbe rimasto un fantasma, il "santo della Provvidenza", quello che appare nelle sue autobiografie ufficiali, mere operazioni di "marketing dell'innocenza" necessarie per sopravvivere nei salotti dell'*élite* dominante. Viceversa, conservando tutto, ha agito come un architetto che costruisce una facciata barocca per la folla, ma nasconde nelle fondamenta i propri traumi, affinché un giorno un archeologo della psiche potesse ammirare la complessità della sua sofferenza. È come se, sul letto di morte, avesse deciso che essere odiato per ciò ch'era stato fosse preferibile all'essere amato per ciò che fingeva d'essere. In questo senso i diari sono la sua vera eredità: il grido di un uomo che ha passato la vita a nascondersi e che, solo attraverso la posterità, ha trovato il coraggio di farsi "scoprire".

L'esecutore testamentario

Il testamento principale che designava Edvard Collin come erede universale e custode della produzione letteraria (*Universal-Arving* ed *Executor testamenti*) risale al 1860. Andersen avrebbe potuto cambiare le disposizioni in qualsiasi momento fino al 1875. Non lo fece. Gli studiosi non hanno mai trovato prove documentali di "pressioni" dirette o minacce fisiche verso la famiglia dei Melchior, anche se molti concordano sul fatto che esistesse una forma indiretta di intimidazione sociale. Tuttavia nessuno ha mai gridato ufficialmente al complotto, poiché, legalmente, il testamento era inattaccabile e confermato dai codicilli firmati da Andersen in punto di morte.

La critica moderna suggerisce ch'egli fosse vittima di una sorta di "sindrome di Stoccolma" sociale. Nonostante i conflitti, per lui la famiglia dei Collin rappresentava l'"istituzione". Edvard era un alto funzionario statale. Affidare a lui la propria eredità significava, nella mente di Andersen, assicurarsi che le proprie opere rimanessero nel cuore pulsante dello Stato danese. Andersen desiderava la gloria ufficiale e pensava che solo un Collin potesse garantirgliela presso le istituzioni. Affidare le opere a un Melchior avrebbe significato, agli occhi della Copenaghen conservatrice, restare in una sfera privata o "settoriale".

Ci si può chiedere se esistano altre motivazione per cui Andersen non abbia scelto i Melchior come eredi del lascito letterario inedito. Non è da escludere che non volesse creare una situazione imbarazzante. In effetti, sebbene famiglie come i Melchior fossero estremamente ricche e influenti negli affari, in Danimarca rimanevano, in quanto ebrei, in una posizione di sottile subalternità rispetto alle vecchie famiglie dell'*élite*

intellettuale luterana come quella dei Collin o degli Heiberg. Sfidare l'autorità di Edvard sulla gestione dei testi di Andersen sarebbe stato visto come un atto di estrema scortesia sociale o, peggio, un'ingerenza indebita. Le famiglie ebraiche cercavano l'integrazione attraverso il decoro. Mettersi contro il "custode" ufficiale della memoria nazionale sarebbe stato controproducente per la loro immagine di protettori della cultura danese.

D'altra parte tutte le famiglie ebraiche, non solo i Melchior e gli Henriques, vivevano in una condizione di "integrazione vigilata". Anche quando ricchissime, erano comunque consapevoli che la loro influenza era economica, non istituzionale. È quindi probabile che i Melchior abbiano scelto la via della discrezione per non alimentare l'antisemitismo latente nella società danese. Se avessero rivendicato la gestione dell'eredità del "Poeta nazionale", avrebbero potuto essere accusati di voler "appropriarsi" di un simbolo cristiano e patriottico. Esiste naturalmente il sospetto che vi fosse un accordo non scritto: i Melchior avrebbero avuto i ricordi privati (conservando oggetti lasciati espressamente da Andersen e lettere indirizzate a loro), mentre Edvard avrebbe avuto il controllo legale e il prestigio. In ogni caso i Melchior furono quasi messi alla porta durante l'organizzazione delle celebrazioni ufficiali del funerale, che vennero gestite come un affare di stato dai Collin.

Certo è che per Dorothea e Moritz Melchior, Andersen non era solo un autore, ma un membro della famiglia. L'avevano visto soffrire, l'avevano accudito durante le sue crisi ipocondriache e i suoi terrori notturni. Erano consapevoli dell'esistenza dei suoi diari e della sua corrispondenza privata, e probabilmente si rendevano conto che quei documenti dovessero rimanere segreti, anche per tutelare la sua gloria, la sua fama internazionale. Peraltro all'epoca l'idea di pubblicare ogni singolo scarabocchio di un autore era considerata quasi una violazione della sua dignità. Anche le famiglie ebraiche più progressiste aderivano all'ideale della *Dannelse* (cultura e decoro): un uomo pubblico deve presentarsi al mondo in modo impeccabile. Sapevano che molti testi teatrali bocciati o poesie acerbe che provenivano dal passato di Andersen non avrebbero aggiunto nulla alla sua fama letteraria. Per loro, come per Edvard Collin, la "verità" biografica era meno importante della "bellezza" dell'opera compiuta.¹¹¹

Andersen quindi conferì a Edvard il diritto legale di decidere cosa dovesse essere pubblicato, distrutto o conservato, soprattutto in relazione agli scritti privati (diari e lettere). Cioè praticamente mise l'uomo

¹¹¹ Ancora oggi Andersen viene considerato il maggiore scrittore danese in assoluto.

che più l'aveva criticato sul piano personale e corretto su quello stilistico per cinquant'anni nella posizione di dover decidere cosa mostrare al mondo. Sembrava un atto di sadica fiducia. Edvard dovette passare il resto dei suoi giorni a leggere quanto Andersen si fosse sentito oppresso dai Collin, ma nel contempo doveva proteggere la reputazione del suo casato, evitando di distribuire agli amici quelle carte come "ricordi affettuosi". Considerando la "massa" enorme di scritti confusi e pieni di errori, la frustrazione non poteva essere poca.¹¹²

La complicità del silenzio

È piuttosto incredibile che una famiglia così ossessionata dal decoro e dalla rispettabilità come i Collin abbia permesso la sopravvivenza di documenti tanto intimi e potenzialmente esplosivi come i diari privati di Andersen. Perché non hanno bruciato tutto? A tale domanda i critici hanno dato varie risposte, per lo più connesse alla cultura danese dell'epoca, anche se in parte legate alla psicologia di Edvard Collin.

Indubbiamente Edvard era un uomo delle istituzioni, un alto funzionario dello Stato abituato a registrare, catalogare e conservare. Per lui un documento non era solo un pezzo di carta con del contenuto, ma un reperto storico. Nonostante il rapporto conflittuale con Andersen, era sicuramente consapevole che l'amico era un genio di portata mondiale. Distruggere i suoi diari sarebbe stato percepito come un "crimine contro la cultura", un atto barbarico che un uomo del suo rango non poteva compiere. Edvard sentiva di "possedere" Andersen. Conservare quei testi era un modo per mantenere il controllo definitivo su di lui anche dopo la morte. Bruciarli avrebbe significato perdere l'ultima prova del legame esclusivo che li univa.

Invece di distruggere, Edvard scelse una via più sottile e tipicamente borghese: nascondere sotto chiave. Molti documenti furono donati alla Biblioteca Reale di Copenaghen con clausole di accesso estremamente rigide. L'idea non era quella di renderli pubblici, ma di metterli in un limbo dove sarebbero stati al sicuro dal tempo, ma inaccessibili ai

¹¹² La censura nei confronti di Andersen ha riguardato tutte le culture europee, anzi, forse mondiali, in quanto ogni cultura ha voluto vederlo secondo i propri canoni interpretativi. Prendiamo ad es. la Russia. I critici del periodo zarista vedevano in lui una religiosità profonda e lo "battezzavano" come un autore spirituale (alla Dostoevskij) o un "folle in Cristo" (*Jurodivyj*), e ignoravano completamente l'aspetto panteista o "animista" della sua fede (quello che invece i giapponesi avevano colto meglio). Al contrario i critici sovietici l'avevano trasformato in un difensore degli umili e in un critico della borghesia, previa rimozione di ogni traccia di metafisica o di mistica.

contemporanei. Probabilmente Edvard pensava che, dopo un secolo o anche meno, nessuno si sarebbe più scandalizzato, o che i segreti sarebbero stati ormai privi di potere distruttivo per la reputazione dei Collin.

Edvard voleva essere lui a riscrivere la storia. Conservando tutto, si assicurava d'essere l'unica fonte attendibile per chiunque volesse studiare Andersen in futuro. Conservare le lettere più scabrose gli serviva anche per dimostrare quanto lui fosse stato paziente, superiore e indispensabile per un uomo così fragile e instabile come il "protetto". I documenti servivano a confermare non solo il genio di Andersen, ma soprattutto la statura morale di chi l'aveva sopportato.

C'è un aspetto della società danese che spiega bene questo atteggiamento così esageratamente circospetto: la convinzione che ciò che è scritto in privato non debba mai uscire dal circolo degli eletti. Per decenni gli accademici danesi che hanno avuto accesso a quegli archivi hanno mantenuto il silenzio. C'è stata una sorta di omertà culturale volta a preservare il mito del "Poeta nazionale". Il materiale non è stato bruciato forse perché si pensava che il silenzio della casta intellettuale fosse più efficace di un falò. Non avevano previsto che, nel XX secolo, la critica avrebbe smesso di essere "cortigiana" e avrebbe iniziato a scavare davvero.

In definitiva i documenti sono sopravvissuti per una combinazione di arroganza, senso del dovere archivistico e la convinzione che nessuno avrebbe mai avuto l'ardire di usarli per ribaltare l'immagine ufficiale. Edvard ha agito come un banchiere che mette un tesoro in una cassaforte, convinto di possedere l'unica chiave, senza immaginare che un giorno la serratura sarebbe stata forzata dal progresso della sensibilità moderna.

L'uso manipolatorio degli scritti inediti

Nelle note private di Edvard traspare una stanchezza mista a irritazione. Dovette leggere critiche feroci verso i Collin, lamentele sulla loro freddezza e descrizioni di stati d'animo che mal si conciliavano con l'immagine pubblica del "buon favolista". Edvard si sentì investito di una missione morale: "salvare" Andersen (e la propria famiglia) dalla verità storica. Nel libro che scrisse nel 1882 (*H. C. Andersen e la casa dei Collin*) eliminò ogni accenno alle pretese amorose di Andersen verso di lui o verso altri membri della famiglia, riducendole a "esaltazioni poetiche". Presentò il rifiuto di darsi del "tu" come una necessità educativa per mantenere Andersen "al suo posto" e non farlo peccare di superbia. Tagliò dai diari i passaggi in cui Andersen descriveva il dolore fisico e il pianto disperato scaturito da quel rifiuto, trasformando il trauma in un

“piccolo malinteso tra amici”. Eliminò sistematicamente i passaggi in cui Andersen si lamentava dell’avarizia dei suoi protettori o della loro freddezza emotiva. Voleva che i posteri vedessero un Andersen eternamente grato (questo ha creato per decenni l’immagine di un Andersen “bambino” e un po’ sciocco). Omise tutto ciò che poteva apparire indecoroso per la classe borghese. Rese Andersen un autore per famiglie, eliminando l’uomo tormentato. Pubblicò alcune lettere private di Andersen, dimostrando quanto fosse difficile gestire la sua personalità e quanto i Collin fossero stati pazienti. Anche di queste lettere corresse la punteggiatura e la sintassi, proprio come faceva quando il poeta era in vita.

Voleva dimostrare che Andersen era un prodotto della cultura borghese dei Collin, non un’entità selvaggia e anarchica. Doveva essere reso accettabile a costo della sua autenticità. Questa fu una delle più grandi operazioni di “editing biografico” della storia, un vero e proprio intervento di chirurgia estetica *post-mortem*. I critici tedeschi parlano di “Biedermeierizzazione”, cioè di applicazione al loro protetto dei valori di ordine, casa e famiglia (tipici del periodo 1815-48), soffocando l’aspetto romantico e “selvaggio” della sua anima.

L’Andersen che passò alla storia era, almeno in parte, una creazione letteraria di Edvard Collin, che l’aveva rappresentato più sottomesso di quanto non fosse stato in realtà. Se i posteri avessero letto che il “grande Andersen” odiava la tutela dei suoi benefattori, l’immagine della famiglia come “salvatrice del genio” sarebbe crollata. Da tempo però le cose sono cambiate. È stato grazie al lavoro di studiosi danesi se sappiamo che Andersen era molto più lucido e “cattivo” di quanto Edvard volesse farci credere.

Facciamo qui alcuni piccoli esempi, tratti dal carteggio del 1835, l’anno in cui uscirono le prime fiabe. Andersen era all’estero, assaporava i primi successi internazionali, ma riceveva dai Collin solo critiche sulla sua forma e sulla sua “vanità”. Ecco un passo originale di una sua lettera: “Mi sento come un estraneo in casa vostra... le vostre correzioni mi uccidono la gioia. Mi trattate come un bambino che non sa nulla”. E ora la “normalizzazione” da parte di Edvard Collin: “A volte mi sento un po’ malinconico, ma so che le vostre correzioni sono fatte per il mio bene e per rendermi un autore migliore”. Ecco un altro passo originale: “Il mondo mi acclama, e io sono felice, eppure piango, e voi non capite, e mi sento solo”. Qui viene corretta persino la sintassi paratattica: “Sebbene il mondo mi acclami, provo una certa solitudine, poiché sento che non siamo sempre in pieno accordo”. E poi ancora: “Io sono un genio, Dio l’ha scritto nel mio sangue! Perché cercate di rendermi un mediocre burocrate?”. Ed ecco la riscrittura: “Sento di avere un dono, ma capisco che devo lavorare sodo sulla forma per meritare il vostro rispetto”. Ammettiamolo,

qui ci sarebbe materia per fare studi filologici *ad libitum*.

Il funerale

Il funerale di Andersen fu un'apoteosi di Stato. Il rito si svolse l'11 agosto 1875 nella Cattedrale di Nostra Signora a Copenaghen, con la partecipazione del re Cristiano IX e del principe ereditario Federico. Erano presenti sia tutti i ministri che il corpo diplomatico al completo. Il funerale dimostrò che Andersen era ormai diventato l'incarnazione stessa dell'identità danese agli occhi del mondo. Gli inni furono scritti per l'occasione, trasformando il dolore privato in una liturgia nazionale.

Il discorso solenne fu pronunciato dal vescovo Hans Lassen Martensen, esponente di spicco dell'egemonia culturale heibergiana e del pensiero hegeliano, acerrimo nemico di Kierkegaard. Nel suo elogio, pur celebrando il genio di Andersen, utilizzò termini che riflettevano ancora la vecchia scuola estetica. Infatti descrisse Andersen come un poeta che traeva la sua forza dall'innocenza e dalla natura, contrapponendolo implicitamente alla formazione intellettuale rigorosa di cui Heiberg era stato il massimo custode. Il discorso fu visto come un tentativo dell'*establishment* di "assorbire" il suo genio. Martensen riconobbe che la poesia di Andersen era riuscita a superare i confini nazionali (un obiettivo che l'estetica aristocratica di Heiberg, confinata nei salotti di Copenaghen, non aveva mai raggiunto).

La stampa danese dell'epoca tese a enfatizzare l'immagine rassicurante e patriottica dell'autore. Molti quotidiani lo dipinsero come un monumento nazionale, il "poeta dei bambini" che aveva portato onore alla piccola Danimarca. La critica ufficiale, ancora in parte influenzata dal retaggio degli Heiberg, cercò di confinarlo in un'aura di ingenuità e bontà. Si celebrava l'uomo ch'era riuscito a elevarsi dalle umili origini, ma si tendeva a ignorare la profondità inquietante e la satira sociale presente nelle sue opere più mature. Lo stesso cordoglio dei Collin fu discreto e privato. Edvard mantenne quel riserbo che Andersen aveva spesso percepito come freddezza.

All'estero la prospettiva fu radicalmente diversa. Molte testate non si limitarono a celebrare l'autore per l'infanzia, ma riconobbero in lui un innovatore della prosa moderna. In Germania il funerale fu paragonato a quello dei grandi poeti del Romanticismo, ma con una nota di modernità: Andersen sembrava essere il primo autore "globale" a ricevere onori che solitamente provenivano dai ranghi della nobiltà di sangue; lui segnava l'inizio dell'era in cui il genio letterario diventava la "nuova aristocrazia".

In Russia il funerale fu descritto da alcuni critici come la morte

di un “santo laico”, sottolineando che la grandezza di Andersen derivava dalla sua capacità di dar voce ai dolori universali: le sue fiabe non erano intrattenimento, ma meditazioni sull’esistenza, sulla sofferenza e sulla redenzione. In tal senso interpretarono il distacco degli ultimi heibergiani come il tipico rifiuto della società borghese verso il “profeta”. Il funerale solenne andava interpretato come la riparazione dovuta a un uomo che aveva sofferto per la sua diversità. Molti critici misero in luce la capacità di Andersen di esplorare le pieghe più oscure della psiche umana, definendolo un “grande psicologo”, capace di parlare agli adulti attraverso il simbolo.

La stampa parigina celebrò il suo “genio universale”. I francesi videro in lui un maestro della forma breve che aveva saputo elevare il fantastico a dignità letteraria assoluta, paragonandolo per certi versi alla forza immaginifica di Victor Hugo, anche se lo stesso Hugo e Lamartine, quando lo incontrarono di persona, lo trattarono come una curiosità nordica, un “poeta della natura”, che sembrava quasi fuori dal tempo.

In Giappone la critica sottolineò come le sue ultime opere, cariche di malinconia e di desiderio di trascendenza, non provenivano da un declino creativo, ma da una superiore saggezza estetica che la Danimarca dell’Ottocento non era pronta a decifrare.

Insomma la discrepanza tra il “nonno nazionale” dei danesi e il “titano della letteratura” celebrato all’estero era abbastanza evidente.

Stonata fu la reazione di Johanne Luise Heiberg alla solennità del funerale, intrisa di quella tipica ambivalenza che aveva caratterizzato il legame tra il poeta e gli Heiberg. Nelle memorie di lei e nelle lettere del periodo, emerge un giudizio che oscilla tra il riconoscimento del genio e la critica al “culto della personalità”. Per la cerchia heibergiana la partecipazione emotiva della folla e la pompa della cerimonia venivano viste con sospetto. Si temeva che tali onori non provenissero da una reale comprensione dell’arte, ma da una sorta d’infatuazione popolare per il personaggio “pittoresco”. Andersen rimaneva un autore di genio ma privo di quella “misura” ch’era il dogma dell’estetica dominante. Il successo globale era la prova, agli occhi della critica filohegeliana, che Andersen fosse diventato un fenomeno di costume più che un pilastro della letteratura colta. Johanne Luise, la più grande attrice danese, vedeva in Andersen una sorta di attore che non aveva mai smesso di recitare la propria vita. Il funerale non era che l’ultima scena di un dramma che Andersen aveva scritto per se stesso.

Tuttavia con la morte di Andersen si chiudeva un’intera stagione culturale. I giornali danesi dell’agosto 1875 non mancarono di notare che, con lui, si era chiuso anche il periodo del “Secolo d’Oro” danese, dominato per decenni dal gusto degli Heiberg. Molti articoli misero in

evidenza come Andersen avesse saputo parlare al cuore del popolo e del mondo, laddove la scuola di Heiberg era rimasta legata a una forma di perfezionismo formale spesso percepito come freddo o elitario. Alcuni commentatori più progressisti sottolinearono che Andersen aveva “liberato” la lingua danese dalle rigidità accademiche. Se la scuola di Heiberg pretendeva che l’arte seguisse regole ferree e schemi classici, Andersen aveva dimostrato che l’irrazionale e il fantastico potevano avere una dignità pari, se non superiore, alla tragedia o alla commedia classica.

Insomma il funerale non era solo l’addio a un poeta e a un’intera epoca culturale (che non sarà mai più ripetuta in quel Paese), ma anche il crollo della stessa estetica aristocratica che aveva cercato d’imbrigliarlo, nonché la celebrazione della vittoria di un modello culturale inclusivo e universale su uno esclusivo e nazionale. Quel momento storico segnò il punto in cui la Danimarca smise di misurare i propri autori col metro del classicismo locale per iniziare a vederli come parte integrante del patrimonio dell’umanità.

L'autobiografia di Andersen

L'autobiografia di Andersen (*Mit Livs Eventyr, La fiaba della mia vita*) sembra un vero e proprio atto di sottomissione, un lungo, estenuante inchino ai poteri dominanti. Non è una confessione, ma una stratificazione di riscritture tattiche. L'autore "pulisce" tutto: edulcora le umiliazioni subite dai Collin, nasconde le sue pulsioni sessuali, trasforma la povertà in una pittoresca avventura dickensiana. L'autobiografia non è un libro di memorie sincere, è un monumento difensivo, è l'ultima e la più grande delle sue fiabe. È come se dicesse: "Guardate come sono stato bravo a non disturbare troppo, a imparare le vostre regole, a diventare presentabile. Guardate come la Provvidenza è stata buona con me".

Per oltre 700 pagine non dà nessuna chiave di lettura alle sue fiabe, non spiega mai la loro semantica. Descrive i suoi viaggi, i pranzi, i premi ricevuti, ma non entra mai nel merito del significato profondo delle sue opere. Cancella il trauma reale, cancella il rancore, cancella l'eros deviato e lo trasforma in una marcia trionfale verso la luce. Questo silenzio concettuale, questo svolgimento narcisistico degli eventi non è un caso, è una scelta politica ed etica.

Perché si comporta così? Semplicemente perché avrebbe dovuto ammettere che la sua vita non era stata una fiaba, ma una lotta spietata e dolorosa per la sopravvivenza in un mondo che non lo voleva. La fiaba viene fatta passare come la sua realtà: non c'è distinzione. Il fatto che egli non si sia mai "spiegato" ufficialmente, sembra essere l'ultima prova della sua volontà di restare inafferrabile, così come un'intelligenza artificiale risponde "perfettamente" (o forse sarebbe meglio dire "perentoriamente") senza mai rivelare il suo codice sorgente.

Se Andersen avesse spiegato che la Sirenetta era il suo urlo di dolore per Edvard Collin, o che Tuk era un'operazione di propaganda patriottica, o che l'Ombra rappresentava il suo lato oscuro e represso, la società danese l'avrebbe annientato. Andersen usa l'ambiguità come la Sirenetta usa il silenzio, per essere presente nel mondo senza essere mai davvero "scoperto", senza rompere l'incantesimo del "fanciullo ispirato da Dio". Egli voleva che il mondo lo vedesse come un canale passivo della Provvidenza, non come un intellettuale lucido e rancoroso che manipolava i simboli. Spiegare le fiabe avrebbe significato ammettere una "macchina" dietro il miracolo, scoprire dietro la maschera del "naïf" il marketing dell'innocenza. Andersen era sincero nel suo dolore, ma era anche un genio tattico nel modo in cui decideva di esporlo.

Peraltro, influenzato com'era dal Romanticismo tedesco, Andersen credeva che la fiaba dovesse essere una "rivelazione poetica" immediata. Dare una spiegazione razionale sarebbe stato, per lui, un odiato atto "illuministico". La fiaba deve agire sull'inconscio del lettore, non sulla sua ragione. Persino in molte culture orientali non spiegare il simbolo significa preservarne il potere magico e l'autorità. Andersen voleva che le sue fiabe fossero come oracoli: ognuno ci legge ciò che vuole, e lui resta l'unico detentore del segreto, un dio silenzioso del proprio universo letterario.

Ecco perché il "vero" Andersen riposa nei suoi dodici volumi di *Diari*, assolutamente inediti finché lui rimase in vita, così come nelle sue lettere private. La sua vera voce, quella rancorosa, ossessiva, terrorizzata, si trova qui, somigliante a quella del "grano saraceno", che nella fiaba giudica tutti.

Architettura complessiva

Anni prima del successo mondiale, Andersen scrisse una prima versione della sua vita, più cruda, meno mediata, nota come *Il libro della vita*. Siamo circa nel periodo 1832-33. È il testo in cui emergono con più forza i traumi infantili e le umiliazioni subite dai Collin. Tuttavia Andersen scelse di non pubblicare niente, come se avesse compreso che quella verità era troppo "sporca" per il salotto della borghesia danese. Quel manoscritto rimarrà inedito fino al 1926.

L'esportazione vera e propria del mito nasce nel 1847. La scansione cronologica e la modalità di pubblicazione sono piuttosto singolari. Pochi mesi prima che scoppiasse la guerra tra Prussia e Danimarca per i ducati di Schleswig-Holstein (1848-51), egli pubblicò l'autobiografia prima in Germania (a Lipsia, presso l'editore F. A. Brockhaus), annessa all'edizione tedesca delle sue opere complete, e solo dopo in Danimarca. La Germania, culla del Romanticismo, era il suo principale mercato editoriale. Le sue opere erano ampiamente tradotte, pubblicate regolarmente, recensite positivamente. Il pubblico tedesco lo considerava quasi un autore "adottivo", aveva accolto con entusiasmo l'idea del "fanciullo ispirato da Dio". Andersen aveva capito che questa maschera era il suo passaporto per l'eternità. La scelta di pubblicare l'autobiografia prima in tedesco era chiaramente un gesto di riconoscimento verso il suo pubblico più ricettivo.

In questa autobiografia l'importanza non sta tanto nei singoli episodi quanto nella sua architettura narrativa, nelle motivazioni apologetiche e nel contesto editoriale internazionale in cui fu concepita e pubblicata. La struttura portante si basa su tre assi principali: 1) *schema ascen-*

sionale (dal nulla di Odense al riconoscimento universale). Questo schema replica la struttura delle sue stesse fiabe: il protagonista umile che viene elevato; 2) *schema provvidenzialistico*: ogni evento è guidato da una necessità superiore. Gli eventi negativi sono tutti reinterpretati come passaggi necessari verso la gloria finale; 3) un elenco sterminato di relazioni con sovrani, aristocratici, artisti e intellettuali europei. Lo scopo è quello di dimostrare che il ragazzo povero è stato riconosciuto dalle massime autorità culturali e politiche d'Europa. In questa decisione di pubblicare sia l'autobiografia che le opere complete alcuni critici han visto il tentativo di controllare e fissare il proprio mito nel momento di massimo splendore, prima che la realtà potesse scalfirlo.

Questa versione non conteneva ancora una presa di posizione politica diretta sullo Schleswig-Holstein. Il tono era personale, culturale, apolitico. Chiaramente nel 1848 la situazione cambiò, visto che lui prese le difese della Corona danese. Tuttavia il suo prestigio letterario europeo rimase intatto, anche se ovviamente la sua figura, soprattutto agli occhi dei nazionalisti tedeschi, perse molto della sua ambigua "neutralità culturale". D'altra parte Andersen non attaccò mai direttamente la cultura tedesca, mantenne rapporti personali con molti tedeschi e continuò a viaggiare in Germania anche dopo la guerra.

Versione ampliata danese

Un'altra versione, molto più ampia e monumentale, fu pubblicata nel 1855 a Copenaghen, presso l'editore C. A. Reitzel. Andersen aggiunse degli aggiornamenti, ma il nucleo strutturale rimane quello fissato nel 1847. Il titolo è programmatico. Non dice: "La mia vita", ma: "La fiaba della mia vita". Questo significa che la sua vita viene trasformata in una narrazione simbolica. Il messaggio implicito è: la fiaba non è evasione, ma rivelazione della verità profonda.

Tuttavia anche questa versione è abbondantemente apologetica. Andersen seleziona gli eventi che rafforzano la narrativa ascensionale e quelli negativi vengono reinterpretati come necessari (sembra quasi di assistere a una testimonianza religiosa guidata da una forza superiore, ovviamente non nel senso confessionale, ma nel senso del "destino"). Le ambivalenze psicologiche più destabilizzanti sono alquanto attenuate, anche in ragione del fatto che lui si sentiva un "eletto". L'autore vuole dimostrare a tutti i costi la sua legittimità come intellettuale nazionale di spessore internazionale. È altresì evidente che scrivendo la propria biografia, impedisce che altri definiscano la sua storia, cioè diventa l'interprete ufficiale di se stesso. Il testo non polemizza apertamente contro chi lo criticava per la sua origine sociale, la sua mancanza di educazione

classica, il suo comportamento eccentrico, il suo forte bisogno di riconoscimento, ma costruisce una narrazione che neutralizza le critiche.

Esiste l'ipotesi che nel 1855, mentre metteva l'ultimo sigillo alla sua "fiaba", Andersen si sentisse un guscio vuoto, un'anima al limite del suicidio. Sebbene nei diari di quell'anno non usi la parola "suicidio" con la stessa frequenza di altri periodi di crisi profonda (come nel 1834 o nel 1875), la sua scrittura appare prosciugata, ridotta a un elenco di appuntamenti mondani e di premi. La rigidità estrema di quella prosa, l'ossessione compulsiva per i pranzi regali, le onorificenze e i dettagli mondani non sarebbero i segni della vanità, ma i puntelli di un io che stava crollando. Scrivere era l'unico modo per convincere se stesso d'essere ancora vivo, proprio quando sentiva di non avere più nulla da dire. Si rendeva conto d'essere diventato il prigioniero di una maschera che l'aveva divorato dall'interno, lasciando al suo posto un automa sociale.

In questo scenario la sottomissione ai Collin o l'adulazione verso gli Heiberg non sono più tattiche intelligenti, ma i sintomi di una paralisi psichica. Andersen voleva che il mondo credesse alla sua santità perché lui, per primo, non riusciva più a credere alla propria esistenza. Solo i diari, con il loro carico di rancore e di "sporco", gli restituivano l'illusione d'essere ancora un uomo e non un monumento di marmo esposto nel salotto buono di Copenaghen.

Andersen è il primo biografo di se stesso e, allo stesso tempo, l'uomo che ci ha lasciato le mappe per ritrovare il suo cadavere sotto strati di carta dorata, come documentano i bauli dei suoi diari privati e lettere personali. La domanda ch'egli ha posto agli scrittori di tutti i tempi è molto semplice ma impegnativa: quanto di noi siamo disposti a uccidere pur di far credere che la nostra vita sia stata una fiaba? Se i fatti che raccontava provenivano davvero dalla Provvidenza, perché sentiva il bisogno di blindarli in una narrazione così rigida? Forse perché sapeva che, tolta la vernice del conformismo, non restava che il vuoto di un "brutto anatroccolo" che, pur essendo diventato cigno, aveva scoperto che l'acqua dello stagno era diventata gelida e irrespirabile. È esattamente questa l'impressione che si ha di lui leggendo le opere inedite.

Un'aggiunta successiva all'autobiografia ufficiale include il periodo dall'aprile 1855 al dicembre 1867, stampata a New York da Hurd and Houghton (1871), curata da Horace Scudder, col titolo *The Story of My Life*. Non si tratta di una semplice appendice cronologica, ma del tentativo di consacrare la propria immagine in un mercato vergine, lontano dalle piccolezze e dai rancori della critica danese. È il tassello finale e forse più emblematico di un'operazione di "auto-mitizzazione" che negli Stati Uniti di sicuro nessuno avrebbe potuto mettere in discussione. In questa "terra del futuro", dove la gran parte della popolazione era partita

come un “brutto anatroccolo”, tutti lo veneravano senza riserve. Lontano dalle smentite dei testimoni oculari di Copenaghen, la sua narrazione della Provvidenza diventa assoluta. Andersen racconta i suoi ultimi grandi successi, le onorificenze ricevute e il suo *status* di icona globale. È qui che il “marketing dell’innocenza” raggiunge il suo apice: la lotta per la sopravvivenza è ormai un ricordo sbiadito, sostituita dalla marcia trionfale di un uomo che ha trasformato la propria intera esistenza in un’opera letteraria inalterabile.

Questa frammentazione delle pubblicazioni autobiografiche (Germania 1847, Danimarca 1855, Stati Uniti 1871) dimostra che Andersen non ha mai smesso di lavorare al suo personaggio. Ogni edizione era calibrata sul destinatario: ai tedeschi offriva il Romanticismo puro; ai danesi la sottomissione alle istituzioni e il rispetto delle gerarchie; agli americani il successo globale, il *self-made man* della fiaba. In qualunque lingua venisse letto il “codice sorgente” (il dolore familiare e personale, il rancore verso i Collin e la critica ufficiale, l’ambiguità psicologica e sessuale) restava sepolto sotto strati di carta elegantemente rilegata. Andersen non cercava la verità ma l’immortalità attraverso il conformismo. L’autoapprendimento della sopravvivenza gli aveva insegnato che il conformismo è l’unica moneta che non si svaluta mai. Probabilmente temeva che, se avesse mostrato il suo lato oscuro – l’eros deviato, il livore politico, la rabbia per essere stato un “diverso” –, il mondo non l’avrebbe apprezzato per niente.

Nell’ultima aggiunta, stampata a New York, avrebbe potuto essere più critico nei confronti dei poteri dominanti. Chi lo obbligava a mantenere sempre la stessa faccia? a considerare la sua gratitudine come una prigione? Sembra che abbia scritto queste autobiografie pubbliche con una pistola puntata alla tempia. Probabilmente il censore esterno (i Collin) era stato talmente interiorizzato da assumere i panni di un’angoscia di annientamento, di un terrore del declassamento: la sua non era solo una strategia di difesa, ma una vera e propria patologia dell’immagine. Non poteva più esistere un “fuori” geografico capace di liberarlo.

Alterazioni, omissioni, falsificazioni e mistificazioni sono talmente tante nelle sue autobiografie che ci vorrebbe un libro a parte per esaminarle tutte. Facciamo solo un piccolissimo esempio. Quando pubblica la versione dell’autobiografia per il lettore americano descrive in maniera entusiastica il conferimento della sua cittadinanza onoraria a Odense nel 1867: “Ero colmo di gratitudine verso Dio e gli uomini”. Parla di una “gioia pura” che lo rende quasi etereo. Descrive la processione con le fiaccole come un evento magico: “Tutta la città era un’unica fiaba vivente”. Ringrazia le autorità con parole di umiltà devota. Si presenta come il figlio fedele che torna al nido, grato ai suoi “benefattori”.

Ma nel suo diario privato del 6-7 dicembre 1867 scrive di un mal di denti atroce che lo tormenta. Invece di sentirsi un re, si sente un vecchio fragile che teme di morire di freddo sul palco. È infastidito dal rumore e dalla confusione. Scrive: “Non ce la faccio più, questa gente mi sfinisce”. Prova quasi repulsione per la massa che l’acclama. Esprime rabbia per dover stare al freddo. Il suo pensiero fisso è la paura che il vento gelido peggiori la sua nevralgia. Non c’è traccia di pace spirituale, solo ansia fisica.

Insomma, tutte queste autobiografie avevano unicamente lo scopo di mostrare come, pur attraverso molte difficoltà, il suo valore di scrittore fu riconosciuto relativamente presto da persone illuminate. Ecco perché evita di dire quanto fosse economicamente dipendente, subordinato psicologicamente e quanto, in definitiva, il suo destino fosse nelle mani di altri. Voleva apparire come un individuo prescelto dalla Provvidenza, non come un cliente sociale sostenuto da signori potenti. La famiglia Collin fu indubbiamente il pilastro della sua narrativa ascensionale: come avrebbe potuto criticarla apertamente senza destabilizzare l’intera struttura simbolica della sua autobiografia? D’altra parte se avesse sottolineato quanto a lungo fu considerato inadeguato (per la sua cronica ansia, la sua ipersensibilità alle critiche, il bisogno quasi patologico di riconoscimento), come avrebbe potuto dimostrare che la sua ascesa era inevitabile?

Andersen evita anche accuratamente di dire che come romanziere, drammaturgo teatrale e poeta non fu mai considerato una mente eccelsa, né in patria né all’estero. La sua assoluta genialità era soprattutto a livello di fiabe d’autore e, in maniera particolare, relativamente al primo periodo, quello dal 1835 al 1848. In sostanza Andersen non ha scritto la sua vita una volta sola; l’ha corretta, espansa e “ripulita” in base al pubblico e al momento storico, trasformando il fango di Odense nell’oro di Copenaghen.

Un’amara ironia

Come noto, la fiaba de *Il brutto anatroccolo* viene spesso letta come un inno al riscatto finale, ma se la osserviamo attraverso la lente della sua vita, rivela un’amara ironia: il cigno è solo un’immagine riflessa nell’acqua, mentre sotto la superficie batte ancora il cuore terrorizzato dell’anatroccolo.

Il successo mondiale, i banchetti coi re e le acclamazioni a New York o a Odense non sono stati una cura per i suoi traumi, ma solo una scenografia più lussuosa per la sua solitudine. Ci sono diversi elementi che supportano la tesi secondo cui egli non si sia mai sentito davvero un “cigno”.

1) *La persistenza del trauma della povertà*. Nonostante la ricchezza, Andersen non smise mai di temere la miseria. Ogni minima critica negativa lo gettava nel panico: bastava un articolo di giornale. Un vero cigno non teme il giudizio delle anatre, ma lui restò ossessionato dall'approvazione di ogni singola voce.

2) *L'estraneità sociale*. Anche quando sedeva nei salotti più esclusivi, Andersen si sentiva un intruso. La sua goffaggine fisica, la sua ipersensibilità e le sue origini "sporche" erano macchie che nessuna onorificenza poteva lavare via. La sua autobiografia, in questo senso, non è il racconto di una trasformazione, ma il tentativo disperato di un anatrocchio di travestirsi da cigno per non essere cacciato dal giardino.

3) *L'impossibilità dell'appartenenza*. Il cigno della fiaba trova i suoi simili e viene finalmente accettato. Andersen, nella realtà, non trovò mai un luogo o una persona che lo facesse sentire pienamente "a casa" (se non nell'ultima parte della sua vita, grazie ad alcune famiglie ebraiche). Restò un "diverso" che recitava la parte del genio, un uomo che aveva conquistato il mondo ma che non aveva conquistato la pace con se stesso.

Forse il vero dramma di Andersen è che il mondo ha creduto alla sua fiaba più di quanto ci abbia creduto lui. La sua "ascesa" è stata una scalata sociale, non un'evoluzione interiore. Dietro la maschera del cigno celebre, riposava un uomo che portava ancora addosso le ferite dei morsi ricevuti nel cortile dei polli.

In questa luce l'autobiografia appare ancora più tragica: è il diario di bordo di un naufrago che cerca di convincere i soccorritori di essere lui il capitano della nave, mentre sa perfettamente che la sua imbarcazione fa acqua da tutte le parti. È questo scarto tra la gloria esterna e la miseria interna che lo rende un caso umano così potente.

In fondo Andersen non è il brutto anatrocchio che diventa cigno, ma un uomo che ha costruito una corazza da cigno sopra un corpo martoriato dai traumi. Se avesse tolto la maschera nell'autobiografia pubblicata a New York, avrebbe dovuto ammettere che la sua vita non era stata guidata dalla Provvidenza, ma da una fatica immane, in cui il servilismo aveva giocato un ruolo decisivo. In pratica avrebbe rotto l'incantesimo del "fanciullo divino", e lui sapeva bene che il pubblico non comprava la sua sofferenza *reale*, ma la *trasfigurazione* della sofferenza in un successo mondiale. Senza questo "miracolo", lui tornava a essere solo il figlio di una lavandaia alcolizzata e di un calzolaio fallito. Scrivere per gli americani significava confermare che la "Democrazia della Provvidenza" funzionava: un povero può diventare grande restando buono. Se avesse mostrato il rancore o la meschinità del suo dolore fisico, avrebbe sabotato il suo stesso successo commerciale.

Ecco perché preferisce passare alla storia come un miracolo vivente piuttosto che come un uomo libero ma “scoperto”. Ecco perché non tradisce mai il registro: la sottomissione era diventata la sua vera identità. Eppure nei diari la violenza verbale contro chiunque osasse criticarlo è brutale. Andersen scrive di voler vedere i suoi nemici umiliati, soffre di tachicardie rabbiose e descrive i loro attacchi come ferite fisiche molto dolorose. È solo nell'autobiografia che gli attacchi dei critici diventano “prove” inviate da Dio per testare la sua fede e la sua sensibilità. Il martirio pubblico viene usato per suscitare pietà nel lettore, nascondendo accuratamente l'odio profondo che nutriva nella realtà. Egli trasforma il suo desiderio di vendetta sociale in una narrazione d'incomprensione poetica.

Nei diari la dipendenza dai Collin è vissuta con un misto di amore e odio. Andersen si sente costantemente umiliato dal loro rigore borghese e dalla loro pretesa di “educarlo” come se fosse un bambino selvaggio. In una nota lettera a Edvard Collin arriva a scrivere di sentirsi un *outsider* calpestato. Nell'autobiografia, invece, il legame con la famiglia Collin viene presentato come un'idilliaca catena di affetti. Le umiliazioni scompaiono per lasciare il posto a una narrazione di ascesa armoniosa. Andersen nasconde il costo psicologico della sua sottomissione per non apparire, agli occhi dei posteri, come un servo riconoscente ma rancoroso.

L'impressione di trovarsi davanti a un “caso clinico” diventa inevitabile. Se leggiamo l'autobiografia in parallelo ai diari, quello che emerge non è un'evoluzione, ma una vera e propria *dissociazione*. Nei diari il tempo è dettato dai bisogni fisiologici, dalle nevralgie e dalle fobie (il terrore di essere sepolto vivo, la paura degli incendi, ecc.). Nell'autobiografia il tempo è solo quello della Provvidenza. Sembra che Andersen abbia operato una lobotomia selettiva sui propri ricordi affinché provenissero solo da una fonte “alta” e presentabile. Mentre nei diari egli spia con livore i successi degli altri (soprattutto a teatro) e annota ogni minima offesa, viceversa nell'autobiografia tutto è ammantato da una benevolenza posticcia. Questa incapacità d'integrare la propria rabbia nella narrazione pubblica è un tratto che rasenta il *delirio di negazione*.

È sbalorditivo vedere come un uomo che nei diari descrive con dovizia di particolari ogni sintomo del proprio corpo (mal di denti incessanti, problemi intestinali, ossessioni sessuali frustrate...), fino al terrore costante della povertà materiale che torna a bussare alla porta, possa scrivere centinaia di pagine senza che un solo fremito di “carne” attraversi la carta. Nell'autobiografia il corpo sparisce. Anche la sua povertà infantile a Odense viene trasformata in una scenografia pittoresca, priva del vero

squallore e della disperazione che invece trapelano dalle prime stesure dei diari. Il dolore è “estetizzato” per renderlo commestibile alla borghesia danese. L'Andersen pubblico, ufficiale, diventa una creatura quasi eterea, un “fanciullo ispirato” che attraversa la vita sfiorando appena il suolo. Questa separazione tra il “Sé biosociale” e il “Sé mitico” dà l'impressione che l'autobiografia sia stata scritta da un automa programmato per piacere.

In lui non c'è audacia, proprio perché il coraggio presuppone un sé integro che accetta il rischio d'essere rifiutato. Andersen, invece, non poteva permettersi il lusso dell'onestà. È rimasto prigioniero del suo *marketing dell'innocenza* fino alla fine. La sua “vera” voce, quella che troviamo nei dodici volumi di diari privati, è quella di un uomo terrorizzato dal mondo. L'autobiografia è invece la sua “fiaba suprema”, è l'ultimo disperato tentativo di convincere il mondo (e forse se stesso) che il mostro sotto il letto non era mai esistito.

Più il mondo gli diventava complesso e man mano che la sua vita volgeva al termine, più lui si rifugiava nella ripetizione della sua fiaba personale, rendendo il monumento sempre più alto e, paradossalmente, sempre più vuoto. Possibile che un uomo così intelligente e versatile come lui fosse proprio convinto che se avesse cambiato registro narrativo, avrebbe rischiato di annullare retroattivamente tutto il suo successo? Qui siamo a livelli di terrore del *vuoto pneumatico*. Quando la sincerità viene percepita non come una liberazione ma come un suicidio, la maschera smette d'essere uno strumento per nascondersi e diventa l'unica pelle rimasta. Quando si è davvero convinti che se ci mostra così come si è, si verrà sicuramente puniti o derisi, nemmeno la scomparsa dei propri nemici può costituire una forma di assicurazione.

Il primo ritorno a Odense

Nell'autobiografia racconta ch'era andato a visitare Odense nel 1845. Ebbene, quella volta non trovò neppure le tombe dei suoi genitori e non riconobbe nessuno. Non ne spiega la ragione, ma la si può facilmente intuire.

Dal punto di vista puramente storico la difficoltà nel rintracciare le tombe dei genitori è legata alle pratiche cimiteriali della Danimarca del tempo. Il padre di Andersen, un umile calzolaio, e la madre, che morì in estrema povertà, furono sepolti in aree del cimitero destinate ai meno abbienti. In quell'epoca i lotti per i poveri non erano perpetui: spesso venivano riutilizzati o spianati dopo circa vent'anni per fare spazio a nuove sepolture. Poiché il padre era morto nel 1816 e la madre nel 1833, è molto probabile che nel 1845 le loro sepolture fossero state rimosse o che i

segni identificativi (spesso semplici croci di legno) fossero andati distrutti o perduti.

Andersen aveva lasciato Odense nel 1819, a soli quattordici anni. Quando vi era tornato per una visita dopo ventisei anni, una generazione era quasi scomparsa. La Odense della sua infanzia era una cittadina chiusa e provinciale; molti dei suoi coetanei o degli adulti che aveva conosciuto appartenevano alle classi più povere, caratterizzate da una bassa aspettativa di vita. Inoltre Andersen era tornato come una celebrità internazionale, un “signore” che frequentava re e intellettuali. Questa ascesa sociale creò un baratro tra lui e la realtà materiale della sua infanzia, rendendo i luoghi e le persone della memoria quasi irriconoscibili rispetto alla realtà presente.

C’era anche una spiegazione legata alla sua poetica. Nell’autobiografia tende a presentare la propria vita come una fiaba. L’incapacità di riconoscere la città natale e l’assenza delle tombe dei genitori servono a enfatizzare il tema dell’estraneità: il “brutto anatroccolo” era diventato un cigno e non apparteneva più al vecchio nido. Questa narrazione accentua il senso di solitudine del genio che, pur avendo conquistato il mondo, ha perso le proprie radici materiali, diventando un cittadino dell’universo poetico piuttosto che di una specifica realtà geografica.

Infine l’aspetto psicologico. Andersen soffriva profondamente per le sue umili origini e per il trauma della povertà. Il fatto di non “riconoscere” nessuno e di non trovare le tombe può essere interpretato come una forma di distacco inconscio da un passato doloroso. Odense rappresentava per lui il luogo della fame e dell’umiliazione; tornare lì e trovare tutto cambiato (o non trovare nulla dei propri affetti) confermava la sua nuova identità di uomo ch’era riuscito a reinventare se stesso partendo dal nulla. Poteva presentarsi come un genio provenuto direttamente dal mondo del mito.

Un'occasione perduta in Italia

Si può discutere *ad libitum* se Andersen avesse intenzione di scrivere delle fiabe eversive, rispetto ai poteri dominanti (aristocrazia e alta borghesia), o se invece fosse consapevole del loro fondamentale limite ideologico, quello di far parte di un più generale compromesso che l'autore aveva realizzato con quegli stessi poteri che gli assicuravano un'esistenza agiata. Un critico può anche essere comprensivo nei confronti della sofferenza personale di un autore, la cui esistenza, almeno per i primi vent'anni, fu piuttosto difficile, se non dolorosa sul piano sociale, ma alla fine deve guardare il prodotto finito, e deve farlo in maniera oggettiva, con occhi disincantati, mettendolo in relazione all'epoca in cui fu generato, agli interessi che lo condizionarono, alle eventuali censure cui fu sottoposto.

La critica tedesca marxista

Sotto questo aspetto bisogna dire che in Italia (e forse non solo da noi) si è persa un'occasione negli anni Settanta del secolo scorso: quella di non aver saputo apprezzare la critica storico-materialistica tedesca d'impianto sociologico, detta *Kinderliteraturforschung* (la ricerca scientifica sulla letteratura per l'infanzia), che considerava la fiaba d'autore ottocentesca un dispositivo ideologico borghese, una trappola per disciplinare le menti infantili attraverso l'illusione del merito. Ci riferiamo anzitutto a Dieter Richter (nato nel 1938) e Johannes Merkel (nato nel 1942) e al loro testo pionieristico, *Märchen, Phantasie und soziales Lernen* (1974), ma anche a Klaus Doderer (1925-2023), Alfred C. Baumgärtner (1928-2009) e Gerhard Haas (1929-2011), rimasti sostanzialmente inaccessibili in lingua italiana quando sostenevano le loro tesi radicali. Quello fu un blocco generazionale omogeneo, formato da studiosi nati tra la metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Quaranta, i quali vissero in prima persona il superamento metodologico e ideologico della germanistica nel secondo dopoguerra.

Secondo la loro prospettiva critica la transizione dalla fiaba popolare (*Volksmärchen*) alla fiaba d'autore (*Kunstmärchen*) ottocentesca non era stato un processo neutrale, ma rispondeva alla precisa necessità politica di disciplinare l'infanzia e di trasmettere i valori del mercato e del merito, svelandone l'intrinseca natura di controllo sociale. Se la fiaba popolare conservava tracce (seppur confuse) delle utopie e delle ribellio-

ni delle classi subalterne, la fiaba d'autore ottocentesca nasce con un intento pedagogico e normalizzante. Serve a disciplinare il corpo e la mente dell'infanzia, preparando i bambini a diventare ingranaggi funzionali al mercato, all'obbedienza e all'accettazione delle gerarchie sociali.

Nel contesto anderseniano tale impianto teorico-critico sarebbe stato utilissimo in Italia per comprendere come l'elemento fantastico fosse stato una sublimazione fittizia o comunque formale delle tensioni sociali e dei traumi legati all'origine proletaria dell'autore. Detto altrimenti: il fatto che Andersen enfatizzasse la propria origine umile – l'autocostruzione del mito del povero figlio del ciabattino di Odense – non era un atto di rottura, ma il perfetto meccanismo di legittimazione del sistema borghese. Presentandosi come il povero che ce l'ha fatta solo grazie al proprio talento e alla protezione dei colti protettori (come i Collin), Andersen diventava l'esempio vivente dell'ideologia del *merito per grazia ricevuta* (il brutto anatrocchio è già un cigno anche se non lo sa subito). E l'autore che dice al lettore: "Il sistema è giusto: anche se nasci nell'ultimo gradino della società, se hai valore e soffri in silenzio, verrai riconosciuto".

Per Richter e Merkel (che si riferivano a un marxismo critico di stampo francofortese: Benjamin, Adorno, Horkheimer) questa narrazione dell'ascesa sociale individuale era la quintessenza della propaganda borghese, utile a disinnescare ogni solidarietà o ribellione di classe. È vero, Andersen, a differenza dei fratelli Grimm, non nascondeva la miseria; anzi la dipingeva con un realismo spietato, che rifletteva la sua reale conoscenza della fame e del freddo. Tuttavia, il modo in cui risolveva queste tensioni sociali era ciò che i due critici rifiutavano: 1) ai personaggi proletari o subalterni non viene concessa la rivolta. La *Piccola fiammiferaia* o il *Soldatino di piombo* subiscono il loro destino senza mai mettere in discussione le asimmetrie del mondo in cui vivono; 2) il riscatto dai traumi non avviene mai nella realtà storica e sociale, ma viene sempre spostato in una dimensione metafisica o morale (la morte, il paradiso, la trasformazione spirituale). Per la *Kinderliteraturforschung* di quegli anni (ripresa più tardi da Jack Zipes), questo significava spacciare ai bambini delle classi subalterne un'educazione all'obbedienza: la sofferenza terrena va accettata perché verrà ricompensata altrove. Quindi per evitare questo addomesticamento che bloccava l'immaginazione attiva del bambino, incanalandola verso l'accettazione passiva dello *status quo*, la fiaba classica andava superata o radicalmente riscritta in chiave emancipativa.¹¹³

¹¹³ Nel 1972 vi fu un'altra opera che fece scalpore, scritta dal politologo tedesco Iring Fetscher, *Wer hat Dornröschen wachgeküßt?* (*Chi ha svegliato la bella*

Bruno Bettelheim

A quel tempo la critica italiana preferì concentrarsi sul lavoro di Bruno Bettelheim, uscito negli Stati Uniti quasi in contemporanea (*The Uses of Enchantment*, 1976), e diventato un caso editoriale planetario, trainato dal prestigio immenso dell'autore nel campo della psicologia infantile. Fu tradotto rapidamente da Feltrinelli già nel 1977 come *Il mondo incantato*, ed egemonizzò il dibattito italiano sulle questioni psico-simboliche delle fiabe, viste come strumento terapeutico e di crescita interiore.

Il problema era che per lo studioso austriaco la fiaba tradizionale è una struttura sacra e intoccabile. Bettelheim si scagliava esplicitamente contro qualunque tentativo di alterare, modernizzare o interpretare i testi classici in chiave politica. La fiaba deve rimanere identica a se stessa affinché l'inconscio del bambino possa proiettarvi i propri conflitti interiori e risolverli terapeuticamente in modo passivo.

Il motivo per cui in Italia si sia preferita la sua posizione e non quella tedesca di Richter e Merkel è difficile da capire. Diciamo che quando la Feltrinelli decise di pubblicare *Il mondo incantato*, il panorama della sinistra italiana stava cambiando pelle. L'onda lunga delle lotte collettive del Sessantotto e dell'Autunno caldo si stava scontrando con la durezza degli Anni di piombo e con la percezione di un riflusso politico. In questo clima di crisi gran parte dell'intellettualità progressista si spostò dal collettivo politico al personale etico, scoprendo la "dimensione interiore". La psicanalisi (spesso letta attraverso la sintesi tra Marx e Freud tentata dalla Scuola di Francoforte) venne vista come il nuovo territorio della liberazione.

Bettelheim offriva alla borghesia di sinistra proprio questo: uno strumento per l'emancipazione emotiva e psicologica del bambino, che sembrava perfettamente in linea con le istanze di una pedagogia antiautoritaria, pur non parlando mai di lotta di classe. In sostanza l'Italia progressista preferì curare l'anima dei bambini con l'universalismo psicanalitico, piuttosto che smontare i meccanismi di classe della letteratura con il materialismo storico tedesco. Questa rimozione ha lasciato campo libero a una lettura edulcorata di autori come Andersen.

addormentata?). Anche lui, usando l'arma della satira e della parodia marxista e psicanalitica, smontò le tredici fiabe più celebri dei fratelli Grimm per mostrare come dietro la magia si nascondessero l'accumulazione originaria del capitale, le nevrosi della struttura familiare borghese e i meccanismi di sottomissione al potere. In italiano fu tradotta nel 1974 e ristampata con ampliamenti nel 1982.

Gianni Rodari

A dir il vero in Italia il sovrano assoluto di area gramsciana della critica della letteratura per l'infanzia era Gianni Rodari. Fu lui, con la sua *Grammatica della fantasia* (1973), a sostenere che l'elemento fantastico delle fiabe d'autore poteva essere uno strumento di liberazione democratica, un modo per dare "tutti gli usi della parola a tutti", stimolando la creatività contro il conformismo.

Nella sua visione esistenziale e politica la creatività e la fantasia non sono lussi borghesi, ma facoltà umane universali che il capitalismo comprime. Dare gli strumenti della parola e dell'immaginazione ai figli dei proletari significa dare loro le armi per l'emancipazione intellettuale.

Rodari non guardava la fiaba classica come un nemico da distruggere, ma come una macchina narrativa meravigliosa che il bambino può imparare a smontare e rimontare per diventare un produttore attivo di utopie. Quando analizzava Andersen, ne ammirava la capacità tecnica di capovolgere la realtà, l'uso del paradosso, l'empatia profonda per gli oggetti umili, vedendovi un potenziale di liberazione cognitiva per il lettore.

Influenzato dal formalismo russo (Vladimir Propp, Viktor Šklovskij), Rodari non voleva pacificare le nevrosi del bambino, ma fornirgli le chiavi della parola affinché diventasse un produttore attivo di senso, un cittadino critico e democratico. Di qui l'idea magistrale di farlo intervenire sul testo attraverso tecniche deliberatamente eversive come "a sbagliare le storie", "le favole a rovescio" o l'introduzione di elementi alienanti.

Sotto questo aspetto, pur essendo un intellettuale organico della sinistra, non se la sentiva di accettare un approccio eccessivamente sociologico alla letteratura fiabistica come quello che proponeva la Nuova Sinistra tedesca. Non negava la sua importanza, ma, per il lavoro ch'egli aveva intenzione di fare con questo genere letterario, non la riteneva indispensabile.

Tuttavia la sinistra pedagogica italiana, pur cresciuta nel culto rodariano del potere liberatorio dell'immaginazione, rifiutò completamente la saggistica tedesca, considerandola troppo rigida, fredda e persino ostile al potenziale creativo dei bambini. Bettelheim, che difendeva a spada tratta il valore delle fiabe (da conservarsi così com'erano) contro chi le riteneva diseducative o violente, finiva con integrarsi molto meglio nel modello italiano.

Adottando la griglia psicanalitica di Bettelheim come discorso dominante, la cultura italiana ha progressivamente rimosso l'idea che la

fiaba potesse essere un terreno di scontro ideologico o uno strumento di emancipazione sociale, preferendo interpretarla come un rassicurante specchio dell'anima infantile. L'accettazione di Bettelheim ha neutralizzato sia la manipolazione creativa di Rodari che la critica della sottomissione borghese proposta in Germania da Richter e Merkel, spianando la strada a una ricezione di Andersen del tutto spolticizzata e innocua. Rodari non ebbe modo di opporsi a questa involuzione, poiché morì nel 1980.

La revisione di Richter

Quando poi si esaurì non solo la spinta propulsiva del Sessantotto, ma addirittura implose il blocco sovietico, l'intera intelligenza della sinistra tedesca (specialmente a Brema, feudo universitario progressista) dovette fare i conti con la scomparsa del proprio orizzonte politico di riferimento. Il passaggio dalle tesi radicali del 1974 alle posizioni degli anni Ottanta-Novanta non è stato un'illuminazione puramente teorica, ma, in larga parte, un riflusso determinato dal fallimento delle ideologie novecentesche e dal crollo del socialismo reale. Se la fiaba non può produrre un apprendimento sociale in vista di un'emancipazione collettiva, occorre cambiare registro interpretativo.

Col passare dei decenni, Richter ha vissuto una vera e propria palinogenesi intellettuale. Se ne trovano le tracce evidenti già in *Das fremde Kind* (1987) e, in modo definitivo, nei saggi raccolti in *La luce azzurra* (1995). Richter ha abbandonato la pretesa di usare la letteratura come grimaldello per scardinare la coscienza borghese, ripiegando su una più rassicurante e politicamente innocua "storia della cultura" e sull'antropologia. È il classico percorso dell'intellettuale che, deluso dalla *Storia* con la S maiuscola, si rifugia nella dimensione esistenziale.

Praticamente cominciò ad ammettere che la fiaba possiede un nucleo mitico, antropologico e psicologico che sfugge alle griglie del materialismo storico più rigido. La *Phantasie*, che nel 1974 doveva essere rigidamente orientata all'apprendimento sociale, è tornata a essere rivendicata come uno spazio di libertà assoluta, di elaborazione del lutto, della paura e del desiderio. Quindi quel riflusso lo liberò – secondo lui – da una rigidità categoriale che rischiava di ingabbiarlo e di non fargli capire perché molte fiabe di Andersen, pur essendo un prodotto ideologico piccolo-borghese, continuassero a sprigionare una grande forza emotiva.

Dopo aver considerato riduttiva la tesi che vede in lui un promotore di pia rassegnazione, ha optato per l'idea di considerarlo come il cronista dell'infanzia alienata. Andersen diventa il punto di partenza per comprendere la figura del "bambino estraneo", quell'infanzia che non si

adegua alle regole del mondo adulto e borghese e che proprio per questo soffre. La malinconia e i finali tragici delle sue fiabe non sono più interpretati come strumenti di sottomissione, ma come espressioni autentiche, esistenziali e autobiografiche delle ferite dell'individuo moderno, che vanno ben oltre le contingenze storiche della Danimarca dell'Ottocento.

Su questo, in effetti, bisogna dargli assolutamente ragione. Prima di Andersen la fiaba d'autore aveva uno scopo chiaro: indottrinare, educare, assicurare o ammonire (pensiamo a Perrault o all'operazione di ripulitura morale operata dai fratelli Grimm sui loro testi). Andersen compie invece un atto di "pirateria letteraria": sequestra un genere tradizionalmente destinato all'infanzia e lo trasforma in un confessionale privato. Lui non scriveva *per* i bambini, ma *sul* bambino ch'era in lui, un bambino violato dalla povertà, confuso nella propria identità e terrorizzato dal sesso adulto. Il fatto che i bambini veri abbiano poi letto e amato queste storie è quasi un effetto collaterale, dovuto alla straordinaria potenza visiva della sua scrittura e alla presenza di elementi animistici che l'infanzia intercetta in maniera spontanea. Ma il nucleo profondo rimane un testo cifrato a uso e consumo dell'autore stesso. In altre parole l'ambiguità anderseniana non era un difetto di fabbricazione, ma il risultato di un autore che usava i piccoli lettori come uno scudo umano per proteggere le proprie ossessioni dagli occhi degli adulti.

Il Richter maturo, concentrato sulla storia della cultura, sui viaggiatori del *Grand Tour* e sull'immagine del Mezzogiorno, ricevette, grazie alla sua maggiore sensibilità letteraria, un'accoglienza più favorevole nell'editoria italiana, anche a causa del suo profondo legame con la cultura meridionale (vive parzialmente nella provincia di Salerno ed è cittadino onorario di Amalfi). Quattro suoi volumi meritano d'essere ricordati: *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese* (La Nuova Italia, 1992; poi riedito da Carocci nel 2010); *La luce azzurra. Saggi sulla fiaba* (Mondadori, 1995); *Pinocchio o Il romanzo d'infanzia* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2002); *Il paese di cuccagna. Storia di un'utopia popolare* (La Nuova Italia, 1998). Ha scritto anche l'introduzione alla celebre edizione Rizzoli-BUR delle *Fiabe* dei Grimm.

Quanto agli altri autori tedeschi, bisogna dire che l'ostracismo è andato avanti: 1) Klaus Doderer. Nonostante sia stato un frequentatore storico della Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna e il fondatore dell'importante Institut für Jugendbuchforschung di Francoforte, il suo monumentale *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* (il dizionario in quattro volumi) o i suoi saggi teorici sono rimasti confinati nella lingua originale. Si trovano soltanto brevi tracce o interventi in atti di convegni specialistici; 2) Gerhard Haas. A parte il suo *Saggio e romanzo* del 1969,

inserito nell'antologia curata da Stefano Benassi e Paolo Pullega, *Il saggio nella cultura tedesca del '900* (ed. Cappelli, Bologna 1989), la sua produzione critica sulla fiaba e sulla letteratura per ragazzi non è mai arrivata in Italia, così come nulla è stato tradotto di Johannes Merkel e di Alfred C. Baumgärtner.

Prospettive di una rinascita

Guardando però al futuro, ci sentiamo di dire che una cosa è interpretare un autore solo sul piano politico, un'altra è rinunciare a farlo perché questa metodologia è passata di moda, o perché si preferisce concentrarsi sui suoi aspetti etico-esistenziali. Gli aspetti umani e politici di un qualsivoglia evento umano non possono essere disgiunti, proprio perché spesso e volentieri si spiegano o si giustificano a vicenda.

Sappiamo tutti che la critica letteraria non è un confessionale, non è una seduta di psicoterapia e non deve trasformarsi in una succursale della carità cristiana. Ma sappiamo anche che la "compassione" del critico è il peggior nemico dell'*oggettività*. Comprendere le sofferenze del giovane Andersen – la miseria di Odense, i traumi infantili, la fame – serve a spiegare l'uomo, ma non può diventare un'attenuante per il testo.

Un autore può essere psicologicamente tormentato quanto vuole, ma quando scrive per un pubblico s'inserisce in un mercato, in un sistema di relazioni sociali e in una rete di interessi di varia natura che, il più delle volte, non dipendono da lui. Andersen viveva letteralmente della benevolenza dei suoi mecenati, era un ospite fisso nelle case dell'alta borghesia e dell'aristocrazia (basti pensare al legame strettissimo e complesso coi Collin). Pretendere che il suo prodotto letterario fosse immune da questo condizionamento, o che fosse "puro" e totalmente eversivo, significa fare dell'idealismo spicciolo.

Il testo letterario, una volta pubblicato, si stacca dall'autore e risponde alle leggi della sua epoca. Guardare al "prodotto finito" con occhi disincantati significa fare un'operazione di anatomia politica che riguarda sia gli interessi che le critiche e persino le censure. Andersen voleva a tutti i costi sentirsi integrato nell'*élite* dominante. Il compromesso borghese non era solo una scelta ideologica, ma una strategia di sopravvivenza. Esisteva indubbiamente una censura istituzionale, ma soprattutto un'autocensura preventiva: Andersen sapeva benissimo cosa la sua classe di riferimento si aspettasse da lui. Liquidare tutto questo per salvare l'immagine del "povero poeta sognatore" è un'operazione di mistificazione che la critica italiana ha perpetuato per decenni, preferendo addomesticare l'autore piuttosto che analizzarlo.

Se vogliamo essere sinceri sino in fondo, c'è un unico rischio nel

muoversi esclusivamente lungo questo binario ed è il *determinismo economico-sociale*. Se guardiamo il testo anderseniano soltanto come risultato degli interessi dell'epoca e delle censure subite, rischiamo di ridurre l'opera d'arte a un mero riflesso passivo della società borghese dell'Ottocento. Se tutto si dovesse ridurre a questo, le sue fiabe oggi sarebbero morte, documenti storici polverosi utili solo a qualche specialista.

Il vero miracolo della sua scrittura sta invece nella sua profonda *ambiguità*. I suoi testi finali sono sempre "scissi". Questo perché in superficie pagano il dazio ai poteri dominanti (con la rassegnazione, la morale cristiana, il finale consolatorio). Sotto la superficie, però, digrignano i denti. C'è una carica di angoscia, di deformazione del reale e di disperazione che la censura borghese dell'epoca ha percepito ma non è riuscita a bloccare del tutto.

Ecco perché diciamo che un critico deve saper smontare tutte quelle letture edulcorate e pseudo-pedagogiche che hanno ridotto Andersen a un autore di futili favolette della buona notte, restituendogli invece la sua dimensione di testimone – consapevole o meno, complice o ribelle – delle contraddizioni feroci del suo tempo.

Andersen era un uomo lacerato, un vero "caso clinico", perennemente terrorizzato dall'idea d'essere respinto dalla classe sociale che lo ospitava; per farsi accettare, era disposto a subire umiliazioni psicologiche devastanti (l'ambiguo servilismo dimostrato verso i Collin ne è la prova lampante). Le fiabe scritte tra il 1835 e il 1848, quelle più eversive, risentono di questo dramma. Andersen non era un rivoluzionario cosciente che ha ceduto alla censura; era un uomo dell'Ottocento che desiderava disperatamente lo *status* borghese ma che, provenendo dai bassifondi, ne avvertiva tutta la violenta ipocrisia.

Una critica storica o letteraria non deve emettere sentenze di assoluzione o di condanna morale. Dobbiamo però prendere atto che il condizionamento dei poteri dominanti è un dato di fatto strutturale della sua opera. Probabilmente se Andersen fosse stato un uomo integro, un militante coerente della causa popolare, avrebbe scritto dei manifesti politici o dei drammi sociali realistici, che oggi probabilmente sarebbero sepolti nell'archivio della letteratura danese. Invece, proprio perché era un soggetto debole, spaventato e costretto al compromesso, ha dovuto deviare la sua carica eversiva e la sua disperazione nel linguaggio cifrato, simbolico e apparentemente innocuo della fiaba. La subordinazione ai potenti è ciò che ha costretto la sua scrittura a farsi ambigua, notturna, stratificata. In superficie c'è la rassegnazione che piaceva ai salotti borghesi; sotto la superficie c'è il grido di dolore dell'escluso.

Smascherare questa dinamica senza cedere alla tentazione di giustificare l'uomo permette di fare un'operazione di necessaria demitizza-

zione: è sufficiente dimostrare che la grandezza di Andersen non sta in una presunta “purezza evangelica”, ma nella nevrotica e complessa eccezionalità del suo testo. Quanto all’approccio politico che occorre avere nei confronti di una qualunque fiaba, ribadiamo che le tesi di quella scuola tedesca non erano affatto peregrine. Siccome non possiamo prescindere dal fatto che la cultura prodotta all’interno della società borghese sia inevitabilmente contaminata dall’ideologia capitalistica, bisogna fare attenzione che la fiaba non si ponga come una trappola sovrastrutturale finalizzata al controllo sociale. Nessun testo può disarmare politicamente l’infanzia, insegnando ad accettare la miseria reale in cambio di una consolazione ideale.

*

Sul versante materialistico-sociologico, oltre a Jack Zipes, nel mondo accademico in lingua inglese si è distinta una studiosa fondamentale come Ruth B. Bottigheimer. Nel suo celebre studio *Grimms’ Bad Girls and Bold Boys* (1987) ha analizzato i testi fiabistici dei due fratelli tedeschi non come espressioni dello “spirito del popolo”, ma come documenti storici manipolati attraverso il lavoro editoriale per imporre un rigido controllo sociale, un disciplinamento di genere e l’obbedienza religiosa all’infanzia borghese. Il suo metodo è rigorosamente storico e strutturale, vicinissimo alle preoccupazioni della suddetta scuola tedesca.

La sua tesi più controversa, successivamente sviluppata in *Fairy Tales: A New History* (2009), è che le fiabe abbiano origine come scrittura urbana per lettori urbani, e che lavorando a ritroso dai Grimm fino alle prime fiabe del Rinascimento italiano del XVI secolo, si possa sostenere una storia della fiaba basata sul libro stampato piuttosto che sulla tradizione orale. In questo quadro, Andersen è semmai una conferma della tesi (autore letterario, non trascrittore di folklore). Il suo interesse si è concentrato sui Grimm, su Straparola, Basile, Perrault e sulla storia letteraria della fiaba europea in senso ampio. Andersen viene talvolta menzionato di passaggio in un quadro più generale. Ha dimostrato che anche le fiabe dei Grimm, come quelle di Andersen, erano prodotti letterari del loro tempo piuttosto che semplici trascrizioni di tradizioni folkloriche autentiche.¹¹⁴

¹¹⁴ Altri suoi testi: *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance* (2014); *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition* (2002); *The Bible for Children: From the Age of Gutenberg to the Present* (1996); *Grimms’ Bad Girls and Bold Boys* (1987); e il volume collettaneo *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm* (1987).

Naturalmente in ambito russo occorre ricordare la filologa Ljudmila Braude (1927-2011) (una delle massime esperte di Andersen a livello mondiale), che ha sezionato le sue fiabe in stretta relazione col contesto storico, le strutture di classe e le contraddizioni biografiche dell'autore. Purtroppo le sue opere principali sono rimaste in lingua russa. Molti dei suoi contributi scientifici sono stati tradotti o pubblicati direttamente in danese all'interno di "Anderseniana", la rivista ufficiale edita dall'Hans Christian Andersen Hus di Odense. Oppure sono apparsi in riviste specializzate di letteratura comparata e letteratura per l'infanzia in Germania. In inglese è rilevante il contributo *Hans Christian Andersen's Writer's Manifesto in Sweden – Andersen and Science*, pubblicato all'interno del volume collettaneo *Hans Christian Andersen: A Poet in Time* (curato nel 1999 da Johan de Mylius, Aage Jørgensen e Viggo Hjørnager Pedersen). La Braude ha pubblicato i suoi lavori più importanti tra il 1971 e il 1979, nel pieno della guerra fredda. In quel periodo la circolazione dei testi scientifici tra il blocco sovietico e l'Occidente era regolata da rigidi canali istituzionali e ideologici.

Purtroppo in Italia è mancata a lungo una solida tradizione di studi critici di alto livello su Andersen. Per decenni è stato relegato quasi esclusivamente nello scaffale della letteratura per l'infanzia, considerando un autore "pedagogico" e non un gigante della letteratura dell'Ottocento al pari di un Dickens o di un Flaubert. Se non si investiva nella critica anderseniana in generale, tanto meno si cercavano fonti complesse in cirillico. La slavistica italiana ha storicamente concentrato le proprie risorse e traduzioni sui giganti russi (Dostoevskij, Tolstoj, Gogol', la poesia del Novecento) o sulle avanguardie. La scandinavistica russa (ovvero lo studio degli autori nordici fatto da russi), pur essendo una scuola straordinaria, rappresentava una nicchia nella nicchia.

Chiudiamo questo elenco di studiosi interessati agli aspetti sociologici della fiaba, ricordando uno dei più importanti, Jack Zipes, studioso statunitense nato nel 1937, germanista di formazione, uno dei massimi teorici e storici della fiaba a livello mondiale: il suo approccio teorico è fortemente influenzato dalla Scuola di Francoforte, dal materialismo storico, dalla sociologia della letteratura, da Ernst Bloch e Walter Benjamin. Tra le sue opere più significative: *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller* (2005); *Fairy Tales and the Art of Subversion* (1983), tradotto in italiano col titolo *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*; *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (1979); *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* (2012), tradotto in italiano come *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*; *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre* (2006); *The*

Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World (1988) e *Grimm Legacies* (2014). Da ricordare anche *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), una monumentale enciclopedia del genere fiabesco di cui Zipes è stato l'editor principale. Zipes ha anche il grande merito di aver curato e tradotto antologie volte a sottrarre la fiaba a una lettura puramente edulcorata o commerciale (in particolare criticando l'appropriazione cinematografica operata da Disney), tra cui: *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales* (1986), focalizzato sulle riscritture femministe del Novecento; *Buried Treasures: The Power of Political Fairy Tales* (2023), un'indagine sulle fiabe politiche dimenticate che affrontavano esplicitamente questioni di giustizia economica e sociale nell'Ottocento e nel Novecento.

Zipes ha dimostrato come le fiabe di Andersen riflettano il dramma dell'assimilazione e della sottomissione sociale. La sua tesi centrale analizza la fiaba anderseniana non come una celebrazione del genio innato, ma come l'espressione dell'angoscia di un individuo di estrazione proletaria che, per essere accettato dall'*élite*, deve interiorizzare i valori dei dominatori. Zipes parla chiaramente di un'ideologia del sacrificio mascherata da fatalismo religioso, in cui il riscatto è concesso solo a patto di servire l'ordine costituito.

Le traduzioni delle opere di Andersen

La situazione in Italia

L'*opera omnia* di Andersen comprende 33 volumi, ma in Italia solo una piccola parte è stata tradotta, con una diffusione discontinua, spesso legata a iniziative editoriali isolate, per non parlare del fatto che ci si è avvalsi di traduzioni tedesche, francesi o inglesi che non rispettavano lo stile originario, in cui l'autore appare molto più vicino alla crisi dell'individuo moderno.

Tra i romanzi sono stati tradotti (spesso in edizioni antiquarie o accademiche, non facilmente reperibili oggi): *L'improvvisatore* (dedicato proprio all'Italia nel periodo 1833-34, tradotto solo nel 1931), *O.T., Solo un violinista*, *Le due baronesse*, *Essere o non essere*. Di queste opere le uniche filologicamente valide e facilmente reperibili oggi sono tre: *Solo un violinista* e *O.T.* (ed. Fazi, con traduzione diretta dal danese di Lucio Angelini) e *Peer fortunato*, tradotto da José Maria Ferrer per Iperborea, Milano 2005, con postfazione di Bruno Berni.

Tra i diari di viaggio: *Il bazar di un poeta* (la migliore edizione è quella curata da Bruno Berni, ed. Giunti, Firenze 2005), *Diari romani* (sempre curato da Bruno Berni, ed. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008, ristampato da Apeiron, Sant'Oreste 2022), *Un mondo diverso. Diari di viaggio da Napoli* (sempre curato da Bruno Berni, ed. Langella, Napoli 2021), *In Spagna, Silhouettes* (questi ultimi due probabilmente non sono stati ristampati in una versione aggiornata sul piano filologico, perché ibridi – diario/letteratura/osservazione –, senza trama forte, difficili da classificare e da vendere). L'editrice Iperborea, negli anni Novanta, ha recuperato alcuni testi: *In Svezia* (1851), tradotto da Maria Giacobbe e pubblicato nel 1994; *Viaggio in Portogallo* (1866), tradotto da Bruno Berni e Maria Valeria D'Anna e pubblicato nel 1991; *Vignette olandesi* (brevi schizzi di viaggio sui Paesi Bassi).

Tra le prose liriche e filosofiche: *Libro di immagini senza immagini*, tradotto e curato da Bruno Berni, ed. Abramo, Catanzaro 1997.

Tra gli epistolari (in raccolte parziali, accademiche degli anni 1980-2000, tradotte dal tedesco, con tiratura limitata): *Lettere di Hans Christian Andersen*, *Carteggio con Charles Dickens*. Non esiste un'edizione italiana davvero affidabile e completa delle lettere di Andersen.

L'unico testo teatrale tradotto è *Il mulatto*, ma non esiste una vera edizione italiana consolidata. Dei drammi, vaudeville, commedie di

Andersen non si sa nulla in Italia: eppure ne ha scritti oltre 25. D'altra parte Andersen non è mai entrato stabilmente nei teatri italiani.

Naturalmente l'autobiografia: *Mit Livs Eventyr*. La migliore, basata sull'originale danese, è quella di 740 pagine, *La fiaba della mia vita*, curata da Bruno Berni, per Donzelli editore (Roma 2015), da noi ampiamente citata in questa biografia.

Per quanto riguarda le fiabe, va detto che le prime traduzioni furono quelle francesi di David Soldi (nato David Soldin a Copenaghen nel 1817 e morto a Parigi nel 1884): fu lui che nel 1856 lo rese famoso in Europa. Invece le prime in lingua italiana furono pubblicate da Paolo Carrara, a Milano, nel 1864. L'intento educativo rimase indiscusso sino alla metà del Novecento. Oggi il miglior testo in circolazione, basato sull'originale danese, è quello, di oltre mille pagine, *Fiabe e storie*, curato da Bruno Berni e Vincenzo Cerami, edito dalla Feltrinelli nel 2023. Nel testo le fiabe sono 156, ma nel 2012 ne fu trovata un'altra, *La candela di sego*, scritta nel 1820. A dir il vero il numero di 156 è stato fissato da Birger Frank Nielsen, celebre biografo di Andersen: altri cataloghi ne computano fino a 212. A tutt'oggi non si sa in quante lingue le fiabe siano state tradotte: c'è chi dice oltre 125, altri arrivano a 153. Andersen si gioca il primato con *Il piccolo principe*, *Pinocchio* e *Alice nel paese delle meraviglie*. Di sicuro le sue fiabe (debitamente edulcorate) hanno ispirato innumerevoli opere teatrali e d'arte figurativa, balletti, musical, film...

Non esiste in italiano una vera edizione filologica dei *Papirklip* (*Ritagli di carta*), semplicemente perché quest'arte visiva non è mai stata trattata come un'opera letteraria autonoma.

Nel complesso si può dire che l'Andersen non fiabesco in Italia è ancora largamente inesplorato, soprattutto per mancanza di strumenti editoriali adeguati. La ricezione italiana è stata per lungo tempo vittima di una "infantilizzazione" forzata che ha ignorato la complessità del resto della sua produzione.

Bruno Berni

Bruno Berni è considerato il massimo esperto italiano di letteratura danese e scandinava: è il punto di riferimento imprescindibile per chiunque voglia approcciarsi seriamente ad Andersen. Questo benché la natura delle sue analisi sia prevalentemente di carattere filologico e traduttologico.

La sua operazione fondamentale è stata quella di ripulire Andersen dalle incrostazioni delle traduzioni ottocentesche e dalle censure che l'avevano ridotto a un autore per l'infanzia. Il suo merito principale è

aver restituito la “voce” originale di Andersen, fatta di rime interne, onomatopee, ironie e una sintassi volutamente vicina al parlato, che è poi la chiave per comprendere la sua carica eversiva (anche in rapporto a una contestualizzazione storica della Danimarca ottocentesca). Lui stesso, in vari saggi, ha sottolineato come Andersen scrivesse per se stesso e per un pubblico adulto, usando la fiaba come un contenitore magico per contenuti che il teatro o il romanzo non gli permettevano di esprimere con la stessa libertà, proprio perché i registri erano molto diversi. Quindi lo studio filologico è preliminare a quello filosofico, psicanalitico e letterario.

Tuttavia c'è una distinzione da fare tra il lavoro di Berni e quello della critica internazionale (per es. di Jackie Wullschläger, Jack Zipes o Elias Bredsdorff). Autori come Zipes o la critica di area russa e asiatica tendono a usare Andersen come un reagente chimico per analizzare la società, le classi sociali, il potere, la sessualità... Indubbiamente le analisi di Berni sono meno “ideologiche” di quelle di certi studiosi americani o tedeschi, i quali però, non avendo il suo scrupolo filologico, a volte caricano il testo di significati che forse Andersen non aveva nemmeno previsto.

Per inciso, Berni non ha recuperato l'Andersen romanziere, ma quello fiabista, viaggiatore e diarista.

L'edulcorazione

La stragrande maggioranza delle traduzioni mondiali delle fiabe di Andersen ha eliminato l'inquietudine, la crudeltà e persino certi riferimenti alla gerarchia sociale per renderlo digeribile. Il pubblico legge un Andersen che non è mai esistito. Analizzando i testi originali (come l'edizione curata da Erik Dal), si nota spesso come Andersen utilizzi un linguaggio molto più crudo e diretto rispetto alle traduzioni inzuccherate che l'hanno reso il “nonno delle fiabe”. Questa durezza testuale contrasta violentemente con l'immagine del cortigiano devoto ch'egli cercava di proiettare di se stesso nei salotti nobiliari.

Prendiamo come esempio una delle sue fiabe più “politiche”, *Il guardiano di porci*. In Danimarca era una satira tagliente sulla superficialità della nobiltà e sull'incapacità delle classi alte di riconoscere il vero valore naturale rispetto all'artificio meccanico. Viceversa nelle prime traduzioni giapponesi di epoca Meiji, questa fiaba subì una trasformazione radicale. Il Giappone di fine Ottocento stava cercando di costruire una nuova identità nazionale basata sul progresso e sulla moralità confuciana. Di conseguenza il conflitto di classe presente nell'originale venne quasi del tutto neutralizzato. Il principe travestito non era più il simbolo di un'intelligenza che svergognava l'aristocrazia vacua, ma diventava un

modello di “operosità” e di “virtù nascosta”. La punizione della principessa non veniva letta come una critica sociale, ma come una lezione morale sulla vanità femminile, rendendo il racconto molto più simile a una parabola educativa che a una denuncia politica.

Anche Zohar Shavit (1951-2026), della Tel Aviv University, una delle massime esperte di storia della letteratura per l'infanzia, notò una certa manipolazione ideologica nelle traduzioni ebraiche delle fiabe di Andersen, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Infatti i traduttori spesso eliminavano i riferimenti cristiani troppo espliciti (come la salvezza attraverso Cristo) per sostituirli con concetti morali universali o addirittura citazioni bibliche veterotestamentarie. In questa operazione critica e traduttiva Andersen diventava un semplice narratore di “parabole etiche” compatibili con l'ethos ebraico.

Xavier Marmier

Nella sua autobiografia Andersen scrive: “La nostra lingua è ricca di sfumature, varia di espressioni che definiscono i diversi stati d'animo”. Lo diceva criticando la lingua francese, giudicata troppo “rigida”.

A chi si riferiva? Alle traduzioni francesi delle sue opere, in particolare a quelle di Xavier Marmier, che pur fu tra i primi a farlo conoscere a Parigi. All'epoca la lingua francese (lingua universale e sinonimo di civiltà superiore) seguiva ancora criteri di estrema eleganza, *clarté* e *bon goût*, che mal si conciliavano con lo stile di Andersen. Le sue opere venivano sistematicamente “ripulite”: le espressioni colloquiali, le ripetizioni ritmiche (fondamentali nel suo stile), le immagini più crude, tutto ciò che appariva eccessivamente fantastico, irrazionale o popolareesco veniva eliminato o ammorbidito per adattarsi ai canoni della letteratura borghese. Quando Andersen parla di “sfumature”, si riferisce proprio a quegli elementi psicologici e popolari che sparivano nella traduzione, trasformando i suoi racconti in storie morali e infantili.

Andersen considerava il danese una lingua plastica e viva, capace di catturare l'irrazionale e l'animismo degli oggetti. Ai suoi occhi il francese appariva come una lingua troppo logica, razionale e cristallizzata in strutture grammaticali rigide. Questa non era solo una critica alla lingua in sé, ma al sistema culturale razionalistico ch'essa rappresentava. Per Andersen il francese (che privilegiava la forma e la chiarezza rispetto all'ambiguità emotiva e alla profondità dell'animo umano) non era in grado di rendere il “senso del magico” che permea la realtà quotidiana.

In ogni caso Marmier, che conobbe Andersen personalmente, fu il primo a notare che la sua vera lingua era come una “recitazione perenne”. Egli era convinto che Andersen usasse il corpo e l'enfasi teatrale per

sopperire alle lacune linguistiche. Lo stesso Andersen, quando viaggiava per l'Europa, lo faceva usando un mix di lingue che lui chiamava "il mio europeo". Questa lingua "inventata" era l'unico spazio in cui non era giudicato per il suo dialetto di Odense. Paradossalmente era più libero in una lingua che non conosceva bene che nella sua lingua madre, dove i Collin lo aspettavano al varco per ogni espressione gergale o una virgola sbagliata.

Mary Howitt

La principale traduttrice in inglese delle opere di Andersen, che contribuì, ovviamente, a renderlo famoso anche negli Stati Uniti, fu Mary Howitt. Lei non traduceva dall'originale danese, che non conosceva, ma da versioni tedesche, che avevano già "normalizzato" il suo stile letterario. Non solo, ma, siccome era anche una quacchera con una visione del mondo molto rigida, la sua traduzione si preoccupava anche di "ingentilire" i suoi testi per l'Inghilterra vittoriana, eliminando molte delle espressioni idiomatiche più popolari.

La Howitt inizialmente lo adorava, ma quando lo incontrò di persona e dovette confrontarsi con la sua "irruenza" e le sue pretese, il rapporto s'incrìnò. Nelle sue lettere lo definisce come "un bambino viziato" e "pieno di una vanità insopportabile". Non capiva che la cosiddetta vanità di Andersen era una forma di iper-compensazione: il terrore di un *parvenu* d'essere ignorato.

Nella sua autobiografia Andersen ricorda che la Howitt, dopo la pubblicazione de *Le due baronesse* e *In Svezia*, lo criticò aspramente. "Andersen è un singolare miscuglio di spontaneità e mondanità. Il cuore fanciullesco che dà vita alle sue opere... sospira per le attenzioni dei principi. Il poeta che c'è in lui si perde e al suo posto rimane solo l'egoista... [nei suoi romanzi] rappresenta sempre se stesso, il suo spirito, la sua storia, i suoi sentimenti. Questo ci entusiasma la prima volta, meno la seconda e per niente la terza...". Dopodiché Andersen riporta una recensione di lei, dal contenuto opposto, scritta in occasione del suo primo viaggio in Inghilterra. In realtà non c'era una vera contraddizione: Andersen parlava più che altro di se stesso, solo che lo faceva in mille modi diversi.

Anche il grande scrittore Mori Ōgai tradusse Andersen in giapponese partendo dal tedesco, a fine Ottocento. Tuttavia è interessante notare come nel suo Paese la "semplicità" di Andersen non venisse letta come povertà dialettale o mancanza d'istruzione, bensì come una scelta stilistica raffinata vicina allo spirito Zen o all'estetica del *wabi-sabi* (la bellezza nell'imperfezione, nella transitorietà e povertà).

Gli stessi russi scorgevano in Andersen la figura dello *yurodivy*, il “folle santo” che parla una lingua spezzata, infantile, ma proprio per questo vicina alla verità divina. Da Belinskij a Dostoevskij in poi si cercò di nobilitare proprio ciò che l’Europa occidentale cercava di correggere.

Insomma il “limite” linguistico di Andersen era diventato la sua fortuna all’estero, seppure non senza aggiustamenti di forma o di stile: non potendo competere sul piano della retorica accademica, era stato costretto a inventare un linguaggio di immagini universali. Pochi riuscivano a comprendere ch’egli non parlava le lingue degli altri per comunicare informazioni, ma per comunicare la propria *esistenza*. La sua sgrammaticatura, orale e scritta, era la sua vera identità, la sua unica difesa contro l’appiattimento borghese.

Il rapporto con gli Stati Uniti

Se escludiamo la fitta rete di lettere con ammiratori e intellettuali d’oltreoceano (come l’abolizionista Marcus Spring, che cercò a più riprese di organizzargli un viaggio), il legame concreto, economico e professionale di Andersen con gli Stati Uniti fu unicamente di natura editoriale, inizialmente mediato dalla traduttrice inglese Mary Howitt. Anzi, si trattò di un rapporto pionieristico e, per certi versi, straordinariamente moderno, dominato dalla figura di un editore in particolare: Horace Scudder.

Dal 1868 fino alla sua morte Andersen ebbe Scudder come unico vero agente letterario negli Stati Uniti. Fu lui infatti a intuire il genio del danese e a offrirgli un accordo incredibile per l’epoca: pubblicare le sue nuove fiabe sulla rivista “Riverside Magazine for Young People” prima ancora che uscissero in Danimarca. Andersen, tormentato dal timore di non essere compreso in patria, trovò in Scudder un editore che lo pagava profumatamente e che trattava i suoi testi col massimo rispetto filologico.

Tuttavia in quegli anni non esistevano accordi internazionali sul diritto d’autore tra Europa e Stati Uniti, per cui le opere di Andersen venivano regolarmente “piratate”, tradotte alla bell’e meglio e pubblicate da editori americani senza che a lui arrivasse un solo centesimo. Ad Andersen, nelle sue lettere private, l’America appare spesso come uno strano paradosso: una terra di predoni editoriali da un lato, e dall’altro l’unico luogo in cui un editore illuminato lo remunerava come un vero professionista della penna.

Da notare però che Andersen non arriverà mai ad avere quella visione disincantata degli Stati Uniti che ebbe Charles Dickens quando li visitò nel 1842, sempre per motivi editoriali. In *American Notes* e *Martin Chuzzlewit* constata negli americani i difetti europei senza freni inibitori (come il culto del denaro e l’individualismo competitivo) e alcuni difetti

originali che nascono proprio dall'assenza di radici storiche: schiavitù negriera, eccessiva volgarità nella vita pubblica, stampa aggressiva e scandalistica, demagogia e spocchia provinciale.

Il rapporto privilegiato col tedesco

Andersen non ha mai voluto criticare le traduzioni tedesche delle sue opere, poiché sapeva che questo era il suo mercato editoriale più remunerativo. Tuttavia anche in Germania, abituati allo stile perfetto dei Grimm, le revisioni non potevano mancare. Ciononostante Andersen vedeva che il tedesco, come il danese, possedeva una natura molto flessibile e plastica, capace di dare voce all'inconscio e agli oggetti inanimati. Essendo una lingua germanica come il danese, permetteva di mantenere strutture simili, come le parole composte o l'uso di certi avverbi che danno ritmo alla narrazione.

Non solo, ma i traduttori tedeschi del tempo erano immersi nel Romanticismo, un movimento che celebrava proprio l'irrazionale, l'animismo e il folclore. Di conseguenza, non sempre sentivano il bisogno di "ripulire" eticamente i testi di Andersen; al contrario, ne esaltavano le ombre e le stravaganze. E in ogni caso Andersen, leggendo e parlando correntemente il tedesco, poteva supervisionare o discutere i testi coi suoi editori tedeschi, cosa che gli era impossibile con altre lingue.

Durante i suoi 29 soggiorni nella sua "seconda patria" letteraria, il tedesco (la lingua straniera che padroneggiava meglio) era lo strumento con cui conversava con intellettuali come i fratelli Grimm, Heinrich Heine o il Granduca di Sassonia-Weimar-Eisenach. Questa competenza fu fondamentale per la sua formazione, poiché gli permise di assorbire direttamente il Romanticismo tedesco (E.T.A. Hoffmann, Tieck, Chamisso) che influenzò profondamente la sua visione del mondo e il suo stile narrativo.

*

Tra i siti web più importanti si consiglia adl.dk, andersen.sdu.dk, hcandersen-homepage.dk, museumodense.dk e andersenstories.com. Per ampliare lo sguardo verso la critica internazionale (in particolare quella asiatica) si consiglia hca-society.jp.

La pubblicazione delle opere private

Le date e le edizioni principali che hanno segnato la svolta nella comprensione della sua vita privata e persino intima, sono le seguenti:

1. *L'epistolario con la famiglia Collin*. La pubblicazione dell'opera *La corrispondenza di H.C. Andersen con Edvard e Henriette Collin*, a cura di C. Behrend e Helge Topsøe-Jensen, è avvenuta tra il 1933 e il 1937. Questi volumi hanno rivelato per la prima volta l'intensità e la complessità del legame tra Andersen e il suo amico più caro, mettendo a nudo le tensioni emotive e i rifiuti che hanno segnato la vita dello scrittore.

2. *La corrispondenza con Jonas Collin il Vecchio*. Le lettere scambiate con il patriarca della famiglia, che fu per Andersen una figura paterna, sono state pubblicate in tre volumi tra il 1945 e il 1948.

3. *I Diari integrali*. Il momento di rottura definitivo è rappresentato dalla pubblicazione dei diari completi in 12 volumi, avvenuta tra il 1971 e il 1976. Quest'opera, curata dalla Società Danese per la Lingua e la Letteratura, ha reso pubblico ogni dettaglio quotidiano annotato da Andersen, comprese le sue osservazioni sulla salute, le sue ansie ipocondriache e, soprattutto, i suoi sentimenti amorosi e le tendenze sessuali.

Perché queste date e questi inediti sono importanti? Perché fino alla metà del Novecento l'immagine pubblica di Andersen era quella filtrata dalla sua autobiografia ufficiale, *La fiaba della mia vita*, dove molti aspetti scabrosi o eccessivamente malinconici erano stati omessi o edulcorati, persino da lui stesso. Solo con l'edizione scientifica dei diari negli anni Settanta la critica ha potuto analizzare senza filtri la sua sessualità, le sue ossessioni e la natura reale dei suoi rapporti fisici ed emotivi, permettendo di superare il mito del "candido favolista" per bambini.

Questa immagine fittizia di Andersen era stata creata dallo stesso Edvard Collin, erede del lascito testamentario dei beni letterari. Fu lui a "ripulire", nelle edizioni che curò in vita, ciò che non poteva essere pubblicato né a livello sessuale né a livello linguistico. Per fortuna permise alla verità storica di sopravvivere nei documenti privati, confidando forse nella discrezione dei tempi o nella complessità del materiale stesso.

Questa mancata distruzione dei diari privati dipese sicuramente anche da altri fattori. Collin sapeva benissimo che Andersen era un monumento nazionale per il suo Paese: sarebbe stato rischioso metter mano ai suoi documenti privati con un intento chiaramente censorio. Alla sua morte non gli sarebbe stato perdonato, e i suoi figli avrebbero potuto es-

sere moralmente danneggiati.

Non è da escludere che ritenesse utile conservare i documenti personali di Andersen, indipendentemente dal contenuto, proprio perché, essendo un autore di calibro internazionale, avrebbe potuto essere studiato scientificamente dai posteri.

Collin non lesse tutti i diari privati di Andersen, poiché erano troppi e scritti con una grafia estremamente difficile da decifrare. Inoltre le parti più “compromettenti” erano spesso mescolate a lamentele ipocondriache o osservazioni banali, rendendo meno evidente la necessità di una censura radicale.

Semplicemente decise che tali memorie restassero private per decenni, in mezzo appunto all’archivio dei Collin. Quando cominciò la pubblicazione integrale dei diari e delle lettere più intime, i protagonisti e i loro immediati contemporanei erano scomparsi da tempo.

Fu Helge Topsøe-Jensen (1896-1976) il primo vero “detective” della vita di Andersen, il primo che superò le resistenze degli eredi dei Collin (1875-1930 circa), che ancora vedevano in quei documenti un potenziale pericolo per la reputazione della famiglia. Prima di lui si era ancora fermi all’agiografia; dopo invece si cominciò a trasformare lo studio di Andersen in una disciplina molto rigorosa.

La pubblicazione dei diari non nacque dal nulla, ma fu preparata da decenni di studi apparsi sulla rivista “Anderseniana” (fondata nel 1933), il vero campo di battaglia dove, lentamente, i frammenti della verità emersero ben prima dell’esplosione dei diari integrali negli anni Settanta.

Naturalmente, mentre in Danimarca il mito crollava sotto il peso dei 12 volumi dei diari, in molti altri Paesi l’immagine del “nonno favolista” è rimasta intatta per altri decenni, poiché le traduzioni integrali dei diari non sono mai arrivate o sono state ridotte e filtrate.

Tuttavia in Germania (dove già negli anni ’50 e ’60 iniziano ad apparire selezioni significative curate da studiosi come Gisela Perlet ed Erika Kosmalla, e soprattutto nel 1990, quando viene pubblicata un’edizione fondamentale dei diari privati) studiosi come Heinrich Detering e Bernhard Glienke hanno utilizzato i diari per rileggere l’intera opera poetica come un sistema di scrittura in codice, in particolare per mappare l’identità *queer* di Andersen non solo come dato biografico, ma come motore della sua poetica. La critica tedesca ha smesso di vedere le fiabe come intrattenimento, focalizzandosi invece sulla *codificazione del desiderio*; ha rinunciato a considerare Andersen come un autore “spontaneo” e lo ha elevato a maestro della dissimulazione; e ha evidenziato come il dolore privato (l’emarginazione, l’inadeguatezza sociale...) sia stato trasformato in una tecnica narrativa raffinata. I diari hanno mostrato che

ogni fiaba è un Giano bifronte: un lato per il pubblico e un lato, oscuro e dolente, per l'autore stesso. Inoltre la ricerca ha notato come Andersen usasse la lingua e la cultura tedesca per fuggire dalla claustrofobia danese. I diari hanno confermato che la sua vera patria intellettuale era spesso la Germania, dove si sentiva meno giudicato rispetto a Copenaghen.

In Francia la reazione è stata mediata dalla grande tradizione dello strutturalismo e della psicanalisi lacaniana. Critici come Marc Auchet hanno utilizzato nel 1995 i documenti privati per rileggere le fiabe come moderni testi esistenzialisti. L'Andersen dei diari, ossessionato dalla morte e dal fallimento sociale, è diventato il precursore di Kafka. I francesi hanno focalizzato l'attenzione sul tema del doppio (*L'ombra*), leggendo nelle note private la frammentazione dell'io di un uomo che non si sentiva mai a casa nel proprio corpo. Sono stati loro i primi a sottolineare come il genere maschile o femminile nelle fiabe fosse fluido e funzionale a una narrazione del sé che trascende la morale borghese. Per la critica francese i diari hanno rivelato che il vero genio di Andersen risiede nella sua capacità di dare voce a chi perde, a chi resta ai margini, partendo dalla sua personale esperienza di esclusione.

In Russia Andersen è stato per decenni filtrato dalla censura sovietica, che lo presentava come un autore vicino al "popolo" e alle classi umili, eliminando ogni traccia religiosa o ambiguità sessuale. Dopo la scoperta dei diari la critica russa post-sovietica ha vissuto una sorta di shock. È emerso un Andersen ossessionato dal peccato, dal giudizio divino e dalla propria salvezza: una figura quasi dostoevskijana. I russi (si pensi a Ljudmila Braude) hanno empatizzato profondamente con l'idea, espressa nei diari, che la creazione artistica nasca da una sofferenza fisica e psichica ineludibile. L'Andersen "demitizzato" in Russia è diventato un martire dell'arte: infatti la scalata al successo non ha mai risolto la sua angoscia esistenziale.

Gli inglesi e gli americani hanno dovuto aspettare il 1990 per avere un'edizione scientifica dei diari di Andersen, curata da Patricia Conroy e Sven H. Rossel. Questa selezione imponente, che copre tutta la vita dell'autore, ha letteralmente scioccato il mondo anglosassone. Prima di quella data, nel mondo di lingua inglese, lo scrittore era quasi esclusivamente il prodotto della "macchina Disney" o delle traduzioni vittoriane che ne avevano smussato ogni spigolo. Forse per questo la reazione dei critici è stata nel mondo anglofono piuttosto radicale.

Nella biografia della londinese Jackie Wullschläger, del 2000, *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*, si sono utilizzati i diari per demolire l'immagine dell'autore come vittima passiva o "brutto anatroccolo" destinato al successo. L'autrice ha analizzato senza filtri le attrazioni di Andersen per figure come Edvard Collin e Harald Scharff,

rendendo il pubblico anglofono consapevole che fiabe come *La sirenetta* non erano astratti racconti morali, ma confessioni disperate e cariche di una sensibilità che oggi definiremmo “queer”. Ha descritto un Andersen ossessivo, spesso insopportabile per i suoi contemporanei, sostituendo il mito del povero sognatore con quello di un uomo che usava la propria sofferenza come un’arma sociale.

Lo statunitense Jack Zipes, uno dei massimi esperti mondiali di fiabistica, ha utilizzato i documenti privati per analizzare quello che definisce il “tradimento di classe” di Andersen. Attraverso le lettere, Zipes ha dimostrato come Andersen fosse disposto a mutilare la propria voce originale e la propria identità pur di essere accettato dall’*élite* borghese. Per la critica americana i diari sono diventati la prova di come il sistema culturale possa trasformare un emarginato in un portavoce dei valori dominanti, a prezzo di un’agonia interiore costante.

La scozzese Allison Prince, attingendo ai diari dove appare un Andersen profondamente turbato, la cui unica salvezza era la scrittura, vista quasi come una forma di auto-terapia necessaria per non soccombere alle proprie ossessioni, ha contribuito, nel 1998, a sviluppare una corrente di studi che mette in luce gli aspetti più disturbanti della personalità di Andersen (cfr *Hans Christian Andersen: His Life and Storyteller*, 2004).

Insomma sia negli Stati Uniti che nel Regno Unito la pubblicazione dei diari ha costretto l’accademia a inventare un nuovo modo di leggere Andersen: non più come un autore di fiabe, ma come un autore di letteratura moderna e complessa, al pari di Charles Dickens o di un autore esistenzialista. Si è finalmente capito che Andersen non era un autore che scriveva per i bambini, ma che usava i bambini come scudo per parlare a se stesso e a un mondo che lo rifiutava. Questa critica ha smesso di cercare la “morale” nelle sue storie per cercarvi invece il trauma, trasformando Andersen da un santo laico a un caso clinico di genio letterario.

La ricezione giapponese si distacca totalmente dai canoni morali cristiani. Qui Andersen è celebrato per la sua capacità di descrivere la bellezza di ciò che è fragile o “sbagliato”. La pubblicazione dei diari ha alimentato una vasta saggistica sulla sua asessualità o sulla sua natura di *outsider*. La sua incapacità d’integrarsi viene anche considerata come una forma superiore di limpidezza estetica. Molti studiosi giapponesi vedono nel legame tra lui e i giovani (come per es. Scharff) una ricerca della purezza assoluta attraverso l’altro. In poche parole l’Andersen dei diari non sarebbe un “nevrotico”, ma un uomo che vive la tragica bellezza dell’incompiutezza, cioè quel senso di malinconia che può provare un artista di fronte alla transitorietà delle cose.

In Italia invece Andersen è rimasto vittima della sua stessa fama,

rinchiuso in quella che potremmo definire una “gabbia pedagogica”. Poiché le sue fiabe sono diventate pilastri dell’infanzia, l’industria editoriale e la critica accademica hanno preferito mantenere l’immagine del “candido favolista”, temendo che l’Andersen dei diari – tormentato, erotizzato, ipocondriaco e politicamente complesso – potesse “sporcare” il prodotto commerciale. Solo in tempi recentissimi alcuni editori coraggiosi hanno iniziato a pubblicare piccoli volumi tematici (ad esempio sui suoi viaggi in Italia), ma siamo ancora lontani da una visione d’insieme che permetta una vera demitizzazione. Non conoscere il danese è stato l’alibi perfetto per non voler vedere l’uomo dietro la fiaba. Se l’accademia avesse voluto, avrebbe potuto attingere alle ottime traduzioni tedesche già trent’anni fa.

L'influenza delle *Mille e una notte*

Approfittando del fatto che al piccolo Hans il padre leggeva *Le mille e una notte*, si potrebbe azzardare una riflessione particolare, che forse agli studiosi di antropologia culturale o di filosofie comparate potrà far piacere.¹¹⁵

Come noto queste fiabe orientali non appartengono a una sola tradizione, ma sono un palinsesto culturale stratificato in cui la componente persiana (indo-europea) è il nucleo originario, ma non l'unico. Qui la magia è spesso legata a forze della natura, a trasformazioni e a un'atmosfera che risente delle antiche culture indiane e zoroastriane. Spesso il vitalismo degli oggetti di Andersen – quella materia che “sente” – somiglia molto a questa sensibilità indo-persiana, dove il confine tra umano e non-umano è piuttosto fluido. Nella tradizione persiana antica la materia non è mai veramente morta, ma un campo di battaglia dove la luce è intrappolata.

Tra l'VIII e il IX sec. questi racconti vennero tradotti in arabo a Baghdad, aggiungendovene altri, sulla base della teologia islamica: entrarono in gioco il destino ineluttabile (*maktub*, “è scritto”), la volontà divina onnipotente e furono inseriti degli Jinn o Djinn (“geni nascosti”, non paragonabili a fate o fantasmi europei). Molti dei racconti che conosciamo oggi (come quelli sui ladri o sui bassifondi) furono aggiunti ancora più tardi, al Cairo, tra il XIII e il XVI sec., portando una nota di realismo urbano e meschinità sociale che, paradossalmente, è quella che più si avvicina alla satira sociale che Andersen mette in scena quando descrive gli ambienti altolocati.

Ora, che cos'è uno Jinn? È un oggetto che si anima per volontà divina. Secondo la più antica cultura islamica, mentre gli angeli sono fatti di luce e gli esseri umani di argilla, gli Jinn sono stati creati da un “fuoco senza fumo”. Questa origine li rende creature “intermedie”, che possono essere buone o malvagie, sagge o sciocche. Devono scegliere tra il bene e il male e risponderne davanti a Dio. Un genio può distruggere un palazzo solo perché è stato disturbato, non per dare una lezione di vita. Si trovano in luoghi deserti, rovine, oggetti..., ma normalmente non li vediamo. Quanto agli oggetti fisici, lo Jinn è più che altro legato, come forza vitale e cosciente, a una lampada, un anello, una bottiglia... (vi abita, ma

¹¹⁵ La versione circolante in Danimarca era stata tradotta da quella francese di Antoine Galland (pubblicata in volumi tra il 1704 e il 1717). Pur essendo stata ammorbidita in alcuni aspetti, rimaneva un testo sostanzialmente per adulti.

può anche esservi stato intrappolato).

Ebbene gli oggetti fiabeschi di Andersen sembrano rispondere alla stessa logica: infatti, pur essendo inerti agli occhi degli adulti, possiedono una vita “celata”, che si rivela solo quando l'autore decide di togliere il velo. Questa non è la magia delle fiabe classiche, ma una condizione ontologica: l'oggetto ha una personalità autonoma, spesso orgogliosa o vendicativa, tipica dello Jinn, che non agisce per simboleggiare un concetto morale, ma per i propri scopi. Per es. nella sua fiaba *I fidanzati* la palla che rifiuta il trottolino, perché innamorata di un rondone, non è un simbolo dell'incostanza femminile, ma un individuo con una volontà propria, capricciosa e sociale, esattamente come uno Jinn, quando decide di non ubbidire al suo padrone. Lo stesso trottolino non soffre per amore in senso platonico, ma per un declassamento sociale e fisico. Ed è evidente che ha un'anima non perché Dio gliel'ha infusa, ma perché la “vita” è una proprietà intrinseca della materia stessa, tant'è che, anche quando finisce nel fango e nella spazzatura, il trottolino continua a pensare a se stesso e alla sua posizione sociale. Qui si potrebbe dire che il panteismo di Andersen è una specie di “zoroastrismo estetico”, che, ideologicamente, non ha nulla di cristiano o di semitico.

Tuttavia è bene chiarirsi su un aspetto fondamentale. C'è una differenza di non poco conto tra la filosofia/teologia islamica e l'ontologia sociale anderseniana. Infatti se è vero che nella metafisica araba e sufi l'intero universo non è una macchina inerte, ma l'esito di un “respiro” divino continuo che conferisce esistenza e, potenzialmente, coscienza a ogni singola particella, al punto che ogni cosa ha un diritto di parola, è anche vero che Andersen porta questo concetto all'estremo, in quanto il suo *vitalismo concreto* non eleva l'oggetto al “sublime” (come farebbero i romantici tedeschi), ma lo “abbassa” alle dinamiche umane più meschine o quotidiane.

Stando sempre alla fiaba dei *Fidanzati*, il trottolino, rifiutato dalla palla che aspira a unirsi a un rondone (poiché lei si considera di un ceto superiore, vivendo in aria), non soffre di un “dolore cosmico” romantico, ma di un'offesa all'ego. In tale vitalismo l'oggetto non è un simbolo, è un *individuo*. Andersen non usa l'oggetto per fuggire dalla realtà, ma per analizzare la realtà stessa sotto mentite spoglie. Questo modo di agire va oltre la cultura araba o islamica, che lo giudicherebbe “idolatrato” o “feticistico”. Nella tradizione islamica (specie in quella sufi), l'oggetto non ha un'anima propria. È vivo solo perché Dio, in ogni istante, soffia in lui il suo respiro esistenziale. Se Dio smettesse di “respirare”, l'oggetto svanirebbe. Questo salva la teologia dall'idolatria: “non adoro l'oggetto, ma il respiro di Dio che l'attraversa”. Al massimo si potrebbe sostenere che l'idea che un oggetto possa avere un'anima quasi eretica o ribelle

è più tipica di certe correnti sotterranee della cultura persiana pre-islamica, che vedevano la luce e la vita intrappolate nella materia oscura.

Viceversa, quando Andersen scrive di oggetti che hanno sentimenti, ambizioni e cattiverie, sta facendo qualcosa di molto più eversivo del semplice animismo infantile. Anche lui non “adora” gli oggetti, preferendo invece mostrare come gli esseri umani siano idolatri nei confronti delle cose, e tuttavia non pone una soluzione al rischio dell'idolatria attraverso la religione. Il trottolino che si sente superiore o la palla che vuole sposare un rondone per ascesa sociale sono caricature di quella idolatria borghese che Andersen vedeva nei salotti altolocati. Proponendo oggetti aventi una psicologia così meschina e terrena (che sembra anticipare l'analisi marxiana sul “feticismo delle merci”), Andersen “demitizza” l'idea stessa di *anima*. Se l'anima di un oggetto serve solo a esprimere vanità, allora l'animismo di Andersen non è una forma di spiritualità, ma una forma di *analisi sociale* spietata, con venature di tipo ateistico o materialistico.

Nella suddetta fiaba dei *Fidanzati* il destino del trottolino non è una parabola morale sul perdono, ma una satira spietata sul rango. La palla che rifiuta il matrimonio perché si sente un essere “dell'aria” (aspirando a unirsi a un rondone) agisce secondo una logica di casta tipica delle novelle arabe urbane. Invece di vedere la fine del trottolino nella spazzatura come una punizione, la si può leggere come il suo *maktub sociale*. Andersen usa la struttura del racconto orientale per mostrare che, nella società dei Collin, il destino di un individuo è scritto nel “materiale” di cui è fatto: un pezzo di legno può sognare la seta, ma finirà sempre nella polvere.

Tutto ciò per far capire che la sua mimesi dell'orientalismo finisce qui. Non a caso la critica islamica ha sempre avvertito un pericolo di ateismo nelle sue fiabe. Essa infatti è convinta che se togliamo il “Respiro di Dio” (*Nafas*) e lasciamo solo l'anima individuale e capricciosa all'oggetto, cadiamo nel materialismo camuffato da fiaba. Ecco perché Andersen viene accusato di aver invertito il “Nafas”, spogliando la fiaba di ogni consolazione religiosa. Dal loro punto di vista i critici islamici non hanno tutti i torti.

Dato che ci siamo e visto che abbiamo parlato del Romanticismo, proviamo a fare un parallelo anche con la cultura e la critica tedesca. Sempre in riferimento alla concezione animistico-panteistica della natura, si potrebbe in un certo sostenere che, mentre i poeti del Romanticismo tedesco o i seguaci della filosofia della natura (Schelling o Novalis) vedevano negli oggetti uno specchio rarefatto e simbolico dell'*Anima Mundi* (astratta e universale), Andersen vede negli oggetti dei “piccoli Jinn”: entità concrete, dotate di passioni umane, spesso meschine, che

abitano il salotto di casa Collin o una scatola di giocattoli. Non c'è una proiezione filosofica, ma un'animazione concreta e psicologica: un oggetto è vivo perché possiede una sua *agency* (una capacità d'azione) immediata, quasi come se fosse mosso da una volontà divina capricciosa, piuttosto che da una legge universale dello spirito. Andersen non "animava" gli oggetti per gioco, ma descriveva un mondo in cui la materia è intrinsecamente viva e dotata di un'intenzionalità quasi "demoniaca" (nel senso greco di *daimon*, ovvero una *forza guida*), rendendo le sue storie molto più inquietanti e profonde di quanto la critica tradizionale voglia ammettere. Nelle sue fiabe non lo vediamo popolare il mondo di "spiritelli buoni", ma di forze dirompenti che spesso portano alla rovina.

In estrema sintesi si potrebbe dire: mentre i romantici tedeschi, per paura del panteismo selvaggio delle sue fiabe, le spiegavano o con la filosofia della natura di Schelling o con la letteratura di Novalis e Hoffmann, Andersen invece, dopo aver mutuato dall'oriente una struttura animistico/panteistica (in cui l'oggetto è abitato da una forza vitale), usava questo antropomorfismo per denunciare che, sotto la superficie civile della Copenaghen dell'Ottocento, vigevano leggi di casta feroci e deterministiche, molto più vicine al destino inesorabile dei racconti orientali che non alla carità cristiana.

Anatomia dei ritagli

Andersen è stato un maestro del *papirklipt* (ritaglio di carta). I suoi ritagli non sono semplici passatempi, ma scenografie bidimensionali. Molti studiosi hanno evidenziato come la sua scrittura proceda spesso per “salti visivi” e “profili netti”, proprio come se stesse ritagliando la realtà. In un certo senso “vedeva” il mondo come una serie di figure piatte che si muovono su uno sfondo luminoso.¹¹⁶

Intorno al 1839-40, da autodidatta, iniziò a ritagliare carta (*silhouettes* e *paper cuts*), raggiungendo l’apice negli anni 1860-70. L’abitudine, che si ispirava a una tradizione popolare danese, nacque come passatempo personale durante viaggi e soggiorni, mentre raccontava storie ad amici e bambini. Portava sempre con sé forbici pesanti da sarto e piegava fogli per creare figure fantastiche (maschere, cigni, ballerini... ma anche simboli linguistici, autoritratti umoristici...), pensando questo gesto come un “preludio alla poesia”.

Ne sono sopravvissuti oltre 400 sulle migliaia che fece, e oggi sono conservati in vari musei, perché considerati di qualità, precursori del collage moderno. Andy Warhol, nel 1987, poco prima della morte, realizzò una serie di quattro serigrafie intitolate *Hans Christian Andersen*, omaggiando i suoi *paper cuts* con colori pop e stile iconico. Non venduti in vita, oggi ogni ritaglio può valere migliaia di euro.

Vediamo ora come Andersen utilizzava i suoi ritagli. Anzitutto di proposito non li vendeva mai ma li regalava, e in una società rigida come quella danese dell’Ottocento, il regalo era un atto che creava una sorta di debito di gratitudine. Per lui era come una “moneta emotiva” per ripagare i Collin e le altre famiglie che lo ospitavano. Cioè mentre gli altri spendevano per lui denaro reale, lui pagava con l’arte effimera dei suoi ritagli, quasi a voler dimostrare che il suo valore non era misurabile in corone danesi. Il messaggio sottinteso di questo baratto era molto semplice:

¹¹⁶ In particolare Hermann Peter Rohde (1915-2005), esperto di storia dell’arte, sostiene che i disegni, i ritagli di carta e i collage di Andersen non siano un semplice passatempo o una manifestazione del suo nervosismo motorio, ma una chiave di lettura speculare alle fiabe. Secondo lui Andersen non voleva solo “essere accettato” socialmente, ma era genuinamente affascinato dall’estetica del comportamento, dalla bellezza aristocratica e dalla cultura dei saloni, quasi sempre gestiti da donne di grande cultura e carisma. Il salone era uno dei pochi luoghi dove il talento poteva superare la casta. Andersen leggeva spesso le sue storie nei saloni degli Heiberg o dei Collin prima di pubblicarle. Le reazioni di quel pubblico (adulto, cinico, colto) influenzavano il tono dei testi.

“Voi mi date il pane (materia), io vi do l’incanto (spirito). Chi è il vero debitore?”. Era la rivincita del genio sulla burocrazia, sulla forma, sull’esteriorità.

Se si osservano i ritagli conservati a Odense, si noter  facilmente che nessuno di loro ha una struttura gerarchica. Sono un insieme di figure giustapposte: un cigno, una ballerina, una forca, un castello... I ritagli erano la trasposizione visiva della sua paratassi sul piano sintattico. Non c’  una “subordinata” nel ritaglio; ogni figura ha lo stesso peso. Mentre Edvard Collin cercava di correggere la sua prosa inserendo nessi logici, Andersen rispondeva con la carta, dove le figure stavano insieme per magia, non per grammatica.

Vi sono parallelismi illuminanti in tradizioni europee. Per es. in Cina il ritaglio di carta ha una funzione rituale e protettiva, cattura l’anima dell’oggetto. Andersen, inconsapevolmente, usava i ritagli come “talismani”. Regalare un ritaglio a un bambino significava legare la famiglia del bambino a se stesso con un filo invisibile ma indissolubile. Era un atto di possesso emotivo mascherato da gioco.

In Giappone l’arte della carta ritagliata sottolinea la transitoriet . Andersen usava i ritagli per ricordare ai Collin che la loro stabilit  era fragile. Un colpo di forbice poteva distruggere tutto. Era il suo modo di esercitare un controllo psicologico: “Io creo e io distruggo”.

Anche in Russia i ritagli ricordano i “lubok” (stampe popolari), dove il grottesco serve a ridicolizzare il potere. Spesso Andersen inseriva elementi grotteschi: uomini impiccati, maschere deformi... Era la sua “satira dell’ombra”, un modo per dire a un dignitario: “Io vedo chi sei veramente”. Mentre i Collin vedevano un gioco, lui ritagliava le loro ipocrisie, nascondendole in mezzo a fiori e ballerine.

Nel mondo arabo invece sono rimasti impressionati dalla complessit  simmetrica dei suoi ritagli, che tanto ricorda l’arabesco e l’infinito, i *pattern* geometrici islamici.

Spesso infatti ritagliava figure doppie o simmetriche, forse perch  voleva far capire che esistevano due Andersen: uno pubblico (il sottomesso, l’amico dei Collin, quello che accettava le correzioni); l’altro invece restava segreto, quello che nei ritagli inserisce creature che scappano dai castelli. Il ritaglio era l’unico luogo dove Edvard Collin non poteva entrare con la penna rossa. Non si pu  “correggere” un ritaglio senza distruggerlo. Era la sua zona franca, il suo messaggio criptato. Se le fiabe erano il suo corpo pubblico, i ritagli sono il suo sistema nervoso. Dobbiamo trattarli come “manoscritti muti” che dicono ci  che la grammatica, corretta dai Collin, non gli permetteva di esprimere.

Da notare che lui non ritagliava mai in solitudine. Lo faceva quasi sempre mentre raccontava o conversava nei salotti. Le sue mani muo-

vevano le grandi forbici e gli astanti restavano in silenzio, rapiti dal movimento. Era un modo per dominare la scena senza dover subire interruzioni o correzioni. L'effetto era ipnotico. Il momento in cui apriva la carta ripiegata rivelando la figura complessa era un "colpo di teatro", un vero e proprio atto magico da prestigiatore. In quel momento anche il rigido Edvard Collin non poteva che restare a bocca aperta. Era l'unica situazione in cui Andersen deteneva il potere assoluto della forma.

Tuttavia, se guardiamo i ritagli con occhio critico, scompare l'idea della "decorazione per bambini". I temi sono spesso disturbanti, presenti con frequenza ossessiva: l'impiccato e la forca (espressione del suo senso di colpa e della paura del fallimento sociale); corpi smembrati (ballerine senza testa, teste che fluttuano sopra castelli...), il che, probabilmente, rifletteva la sua sensazione d'essere un "corpo estraneo", un essere frammentato che non riusciva a ricomporsi nel mondo ordinato dei Collin. Spesso ritagliava soli con volti umani grotteschi: il sole della verità che smaschera le finzioni borghesi?

A volte distruggeva i suoi ritagli subito dopo averli mostrati, oppure li lasciava cadere a terra come scarti. Per quale motivo? Era come se avesse voluto dire: "Posso creare la bellezza assoluta e distruggerla in un istante, perché io sono la fonte della magia". Un atteggiamento davvero strano, anche perché spesso, regalando un ritaglio, unico e irripetibile, lo faceva per creare un vincolo di dipendenza. Chi lo riceveva, si sentiva moralmente obbligato a proteggere l'artista. Era la sua assicurazione sulla vita. Se i Collin gli davano i mezzi per sopravvivere, lui restituiva loro dei "pezzi della sua anima" ritagliati, rendendo impossibile per loro sbarazzarsi di lui senza sentirsi dei barbari. I ritagli sembrano l'unica vera "edizione critica" che Andersen abbia mai fatto di se stesso in autonomia. Mentre Edvard Collin correggeva le parole, Andersen ritagliava i vuoti tra le parole. Il "bianco" della carta ritagliata era il silenzio di ciò che non poteva dire a voce.

Nel 1844, in casa Collin, dopo l'ennesima discussione sulla "mancanza di dignità" del suo comportamento e sulla sciatteria di certi passaggi paratattici nei suoi manoscritti, Andersen non risponde a parole: prende un foglio di carta, lo piega e inizia a tagliare. Al centro vi è una figura che sembra un rondone stilizzato, ma che, a guardarla bene, è un uomo con le ali tarpate. Ai lati due ballerine che danzano sopra delle forche. Vi è una struttura a specchio. Andersen porge il ritaglio ai figli di Edvard. Davanti al padre, questo gesto è inattaccabile: è "lo zio Andersen" che gioca coi bambini. Ma il messaggio era per lo stesso Edvard: "Tu usi la penna rossa per dirmi come devo volare (il rondone), ma la tua grammatica è la forca su cui appendi la mia gioia (le ballerine). Io danzo sopra il tuo rigore". Il ritaglio vive di ciò che è stato tolto. Mentre Edvard

voleva aggiungere nessi logici e subordinate per “riempire” i vuoti della sua prosa, Andersen risponde creando un’opera fatta interamente di vuoti. È la rivincita della paratassi: come nella sua scrittura i fatti si susseguono senza spiegazioni (“e poi... e poi...”), nel ritaglio le figure esistono senza nessi strutturali. È l’estetica dell’instabilità che qui vuole imporsi. Come se volesse dire: “Il vostro mondo solido è fragile quanto questo foglio”. L’artista non ha bisogno di regole, perché la sua mano è guidata dal destino, non dalla grammatica formale. Andersen lasciò il ritaglio sul tavolo. I bambini ridevano, Edvard fu costretto a sorridere e a ringraziare. Ma nel profondo sapeva che quell’oggetto sgrammaticato, asimmetrico e inquietante sarebbe sopravvissuto a tutte le sue correzioni.

Una nota sui film dedicati ad Andersen

Si possono distinguere, nel tempo, tre principali modalità con cui il cinema ha rappresentato Hans Christian Andersen: il mito romantico del genio spontaneo, la lettura psicologica dell'infanzia come origine del talento e la ricostruzione storico-disciplinare della sua formazione. Raramente queste tre dimensioni convivono. Il problema di fondo è che Andersen è difficilmente "filmabile": il suo genio è soprattutto linguistico, e il suo conflitto è interno e sociale più che narrativo. Per questo motivo il cinema tende o a semplificarlo o a reinterpretarlo secondo categorie estranee alla sua esperienza.

Se si escludono alcune produzioni televisive danesi minori e le numerose trasposizioni non biografiche, i film biografici o para-biografici principali, anche per la loro diffusione internazionale, sono i seguenti:

1. *Hans Christian Andersen* (1952) di Charles Vidor. È una visione hollywoodiana fortemente edulcorata, in cui Andersen (interpretato da Danny Kaye) diventa un calzolaio felice che racconta storie ai bambini traendo ispirazione dai loro giochi. Avendo un'aderenza storica quasi nulla, in quanto la cronologia è ignorata e la complessità biografica cancellata, il film rappresenta ciò che Hollywood aveva bisogno che Andersen fosse: genio innato, infanzia felice, talento magico e spontaneo, successo come premio morale. Il musical rientra totalmente nel mito del "sogno americano".

2. *H. C. Andersen - Historien om en digter* (1955) di Jørgen Roos, pioniere del documentarismo danese, persegue una verità sobria e disciplinata, quasi protestante. Il film segue la cronologia, utilizza fonti originali e restituisce la concretezza dei luoghi e delle condizioni materiali. Non vi è traccia di psicologizzazione retrospettiva: emergono piuttosto la fatica di Andersen, la sua goffaggine e soprattutto il peso della disciplina imposta dai Collin, presentata come passaggio culturalmente necessario più che come trauma da denunciare.

3. *The Daydreamer* (1966) di Jules Bass. Un curioso mix di *live-action* e *stop-motion* che propone una lettura psico-simbolica dell'infanzia di Andersen, rendendola molto inquietante. Andersen bambino appare isolato, quasi perseguitato dalle proprie visioni: non è una ricostruzione biografica, ma una retroproiezione in chiave post-freudiana, tipica del contesto americano dell'epoca, dove il trauma infantile viene assunto come origine privilegiata del talento.

4. *H. C. Andersen* (1975). Un film televisivo danese molto rigo-

roso che si concentra sugli anni giovanili e sulla lotta per il riconoscimento sociale. A differenza dei film internazionali, qui la scuola di Slagelse e il rettore Meisling non sono visti come un intermezzo “horror”, ma come un passaggio obbligatorio, ancorché “doloroso”, verso la maturità intellettuale. È probabilmente il film più storicamente equilibrato tra quelli danesi, proprio perché inquadra Andersen come un uomo che deve imparare la “forma” e le “formalità” della cultura borghese.

5. *My Life as a Fairy Tale* (2003) di Philip Saville. Il film segue abbastanza fedelmente la traccia autobiografica di Andersen, senza però problematizzarla, assumendola implicitamente come veritiera. Ne risulta una narrazione avvolta in una patina romantica, in cui lo studio scolastico del giovane Hans appare come ostacolo al genio. D'altra parte si romanticizza il *cliché* del genio incompreso, molto caro al pubblico anglosassone. Particolarmente sbagliato è il metodo di utilizzare le fiabe come metafore dirette e visive degli stati d'animo di Andersen. Sebbene suggestivo, questo approccio alimenta il mito del genio che “scrive la sua vita” in maniera spontanea, ignorando il meticoloso lavoro di revisione linguistica e lo studio dei classici. Il film tende inoltre a dipingere i Collin come una famiglia quasi esclusivamente benevola, ammorbidendo molto la severità che Jonas imponeva affinché Hans acquisisse quella disciplina formale che, in ambito borghese e aristocratico, era considerata imprescindibile. Apprezzabile invece il riferimento alle figure femminili e agli amori non corrisposti, elementi storicamente documentati che segnarono profondamente la psicologia dello scrittore.

6. *Unge Andersen* (2005) di Rumle Hammerich. È basato su fatti reali ma distorti in senso gotico/macabro. La figura di Tuk è completamente inventata, preso dalla fiaba *Il piccolo Tuk*. Eccessiva la violenza, in quanto la disciplina di Meisling è presentata non per creare un cittadino colto secondo i canoni del classicismo (una disciplina che Andersen faticava ad accettare), ma come sadismo fisico e tortura (il che naturalmente serve per compiacere i gusti moderni del pubblico cinematografico). Di questa disciplina ferrea Jonas Collin è complice distante, quando in realtà riceveva rapporti costanti da Meisling. Il film vuole essere una denuncia dell'oppressione istituzionale sulla base del mito della vittima, ma è chiaramente una forzatura psicologica. Restituire Meisling alla sua dimensione di rigido (e forse eccessivo) educatore classico avrebbe aiutato a demitizzare l'idea che l'educazione formale sia stata un puro atto di malvagità.

7. *Andersen. Una vita senza amore* (2006) di Eldar Ryazanov. Il film non è interessato alla precisione storica fine a se stessa, ma alla verità psicologica, cioè resta impreciso nei dettagli, ma è corretto nella cornice. Enfatizza il dolore come motore della creazione, cioè capisce che An-

dersen non soffre per scrivere ma scrive per sopravvivere alla sofferenza. Resta fedele allo spirito del conflitto interiore, non senza aspetti surreali o inventati, come per es. il dialogo filosofico con l'ombra. Andersen è un uomo che combatte contro se stesso, contro la sua origine umile e contro un'aristocrazia (e una burocrazia) che lo accetta solo a metà. Centrale è lo scontro, nell'uso della disciplina scolastica, tra l'uomo "nudo" e le necessità della cultura sociale. In un certo senso si potrebbe dire che Ryazanov non "giustifica" la sofferenza come necessaria, ma la presenta come ineludibile in un sistema sociale rigido. La disciplina non è sadismo né salvezza, ma è il prezzo di accesso alla cultura. Complessi i rapporti coi Collin, che non sono né buoni né cattivi, ma rappresentano la soglia dell'integrazione sociale borghese: per entrare nel mondo dei "grandi", Andersen deve condividere le loro regole, quelle della forma e della conoscenza, cercando disperatamente di "apparire" un gentiluomo colto.

Si potrebbe anche aggiungere *La Regina delle Nevi* (1957), un film d'animazione sovietico diretto da Lev Atamanov, che segue fedelmente la trama originale dell'omonima fiaba di Andersen. Ebbe vari importanti premi e influenzò maestri come il regista nipponico Hayao Miyazaki. Resta un classico dell'animazione russa. Si noti che la critica sovietica dell'epoca, pur vedendo in Andersen un elemento di "realismo fantastico" utile all'educazione socialista, lo "ripulì" dai riferimenti cristiani per trasformarlo in un umanista universale.

Sulle fiabe di Andersen la cinematografia statunitense fece di peggio: uno dei casi più evidenti di snaturamento romantico è il film *Thumbelina* (1994) di Don Bluth; il tradimento filosofico più totale della fiaba della *Sirenetta* lo si può vedere nel film *The Little Mermaid* (1989, Disney) di Clements & Musker. Anche il film europeo *The Ugly Duckling and Me! (Il brutto anatroccolo)*, (2006) di Michael Hegner e Karsten Kiilerich, è il più lontano dallo spirito drammatico di Andersen. In sostanza Andersen funziona solo se lo si tradisce. In particolare la Disney non racconta Andersen: lo riscrive per un mondo che non accetta più il fallimento come valore narrativo.

Molto più onesta intellettualmente è stata una serie televisiva prodotta in Giappone: *Andersen Monogatari (Le fiabe di Andersen)*, (1971). Nasceva come antologia fiabesca dal tono malinconico e morale, destinata anche a un pubblico familiare, non esclusivamente infantile. Non cerca di modernizzare Andersen, ma di accettarne la tristezza. A differenza delle versioni occidentali, il dolore non viene sempre compensato, la sofferenza ha durata, i protagonisti spesso non "vincono". Molti episodi mantengono finali ambigui o malinconici, un senso di sconfitta esistenziale, una solitudine come condizione strutturale. In diversi episodi il sacrificio è inutile o tardivo, la bontà non garantisce la felicità,

l'ingiustizia non viene corretta narrativamente. Cosa rarissima nell'animazione seriale: non si ha paura del fallimento morale o della morte o della solitudine finale.

Andersen e il marxismo-leninismo

È interessante notare come, nonostante Andersen fosse un contemporaneo di Marx ed Engels, non esista una vera e propria “critica letteraria” formale firmata da loro nei confronti delle sue fiabe. I loro scritti letterari riguardano prevalentemente autori come Shakespeare, Goethe, Balzac, Dickens e Schiller. Tuttavia, scavando tra le righe del pensiero marxista delle origini e della successiva ricezione leninista e stalinista, emergono dinamiche di appropriazione e demistificazione piuttosto curiose.

Marx non ha dedicato saggi ad Andersen, ma ha utilizzato la forza demistificatrice di una delle sue fiabe più celebri: *I vestiti nuovi dell'imperatore*. Già nella sua corrispondenza del 1843 con Arnold Ruge, il giovane Marx evocava l'immagine del “monarca nudo” per descrivere la realtà del sistema prussiano. Per lui la funzione del critico era proprio quella del bambino di Andersen: stracciare il velo delle illusioni ideologiche (i vestiti inesistenti) per mostrare la miseria materiale e politica del potere. Sebbene non analizzi la fiaba come oggetto estetico, la usa come arma politica per colpire quella stessa classe sociale a cui Andersen, attraverso il legame coi Collin o gli Heiberg, cercava disperatamente di appartenere.

Engels, che pur aveva una conoscenza approfondita delle lingue scandinave e seguiva con attenzione le vicende del nord Europa, non si soffermò specificamente su Andersen. Tuttavia, nelle sue lettere a Georg Brandes (che di Andersen fu amico e critico acuto), Engels mostrava di preferire un realismo più crudo. È probabile che la componente sentimentale e religiosa di molte fiabe di Andersen, gli risultasse troppo legata a quel romanticismo “reazionario” ch'egli combatteva. Per lui la povertà descritta, per es., nella *Piccola fiammiferai*a era ovviamente un fatto sociale da risolvere con la rivoluzione, non un martirio cristiano da sublimare nel soprannaturale.

Neppure Lenin lasciò critiche scritte su Andersen. Anzi nel corso degli anni Venti e Trenta la fiaba fu un genere piuttosto contestato, tanto che nelle scuole primarie arrivarono a celebrare processi contro Cenerentola, Babbo Gelo e altri personaggi folcloristici accusati d'essere “antisovietici”. In linea generale Lenin tendeva a vedere le fiabe come un retaggio culturale pre-rivoluzionario di scarsa utilità propagandistica, e durante il suo governo le fiabe non venivano usate come strumento culturale, il che rappresentò, secondo alcuni studiosi, un'occasione perduta.

Sotto il socialismo sovietico Andersen subì persino una strumentalizzazione propagandistica. Per rendere le sue fiabe accettabili al proletariato, la censura operò tagli drastici: vennero eliminate le preghiere e i riferimenti a Dio; si enfatizzò l'estrazione sociale umile del fiabista, dipingendolo come un "figlio del popolo"; l'autore venne trasformato da poeta cristiano in un proto-realista sociale. Cioè in pratica lo si semplificò per fini pedagogici.

Anche con Vladimir Propp non è che si siano fatti molti passi avanti nella comprensione delle sue fiabe. In effetti, benché Propp non abbia mai dedicato un'opera monografica o un saggio specifico allo scrittore danese, Andersen appare spesso nelle sue riflessioni come *terminus comparationis* negativo (o al massimo "evolutivo") per definire la fiaba popolare pura.

Per Propp la distinzione tra la fiaba di tradizione orale e la fiaba d'autore (come quella di Andersen) era invalicabile. Nella sua *Morfologia della fiaba* (1928) egli chiarisce che il suo metodo si applicava esclusivamente alle fiabe di magia del repertorio di Afanas'ev, poiché esse rispondono a leggi ferree e inconscie. Nelle sue lezioni universitarie (raccolte postume ne *La fiaba russa*), Propp cita Andersen per spiegare che la fiaba letteraria è un genere artificiale. Questo perché, secondo lui, mentre la fiaba popolare è un sistema chiuso e collettivo, quella di Andersen invece è un sistema aperto e individuale, dove l'autore è libero di sovvertire le 31 funzioni, di aggiungere descrizioni psicologiche o finali tragici (che nella fiaba russa non esistono).

In *Le radici storiche dei racconti di magia* (1946) (scritto sotto le pressioni del *Diamat*) Propp, indirettamente, fa capire perché lo stalinismo trovasse Andersen "pericoloso" o "da correggere". La tesi dominante, infatti, è molto chiara: Andersen mantiene lo "scheletro" del rito (il viaggio, la prova, la trasformazione), ma lo riveste di una sensibilità cristiana e borghese che per un materialista storico-dialettico deve per forza rappresentare una stratificazione culturale successiva. Per Propp, Andersen non "inventa" il meraviglioso, ma lo recupera dal folklore "deturpandolo" con la propria soggettività. Il che ovviamente non vuol dire che gli elementi fantastici delle sue fiabe siano soltanto dei capricci d'autore: vi sono anche fossili di antichi riti di iniziazione e strutture sociali arcaiche.

Una critica, questa, simile a quella dei fratelli Grimm, ma con una differenza: mentre i Grimm cercavano nella fiaba l'anima del popolo tedesco (un intento nazionalista e romantico), Propp cercava nelle fiabe russe una legge universale e umana. In ogni caso nella Russia sovietica l'Andersen "cristiano" e "sentimentale" doveva per forza essere sacrificato. Lo stalinismo lo privava dell'anima per farne un compagno di classe; Propp lo privava dell'individualità per farne un esempio di struttura

universale.

Sinceramente entrambe le operazioni restarono molto discutibili, approssimative. Infatti la forza di Andersen (che proveniva da un mondo “pre-logico”, quasi barbarico) era molto più vicina alla sensibilità rurale russa o all’animismo asiatico che non ai salotti di Copenaghen. La sua abilità fu proprio quella d’innestare la sensibilità borghese dell’Ottocento in una struttura di sofferenza personale che ambiva a porsi come un mito universale: di qui il successo immediato e internazionale delle sue fiabe. Questa lettura permette di demistificare Andersen senza spogliarlo della sua aura: la sua non era una “magia” astratta, ma un riflesso di trasformazioni sociali e antropologiche profonde. Non a caso oggi molti studiosi “neo-proppiani” utilizzano proprio lo schema delle 31 funzioni per dimostrare quanto Andersen fosse, in realtà, un maestro nel rispettare le regole del folklore pur fingendo di tradirle. Un esempio calzante è *La Regina delle Nevi*, che segue quasi perfettamente lo schema del “danneggiamento”, della “partenza” e della “rimozione della mancanza” di Propp.

Decisamente più interessante è la tradizione critica russa che va da Bakhtin a Lotman, in grado di offrire prospettive molto più stratificate, capaci di leggere l’autore danese come un meccanismo culturale complesso.

Sebbene Bakhtin non abbia dedicato un intero volume ad Andersen, la sua analisi del linguaggio rabelaisiano e del dialogismo si sposa perfettamente con l’universo anderseniano. Per Bakhtin il romanzo moderno è caratterizzato dalla coesistenza di voci indipendenti. Andersen applica questo concetto a oggetti inanimati. Quando il *Soldatino di stagno* o *L’ago da rammendo* parlano, non sono semplici allegorie morali (come nelle favole di Esopo), ma possiedono una “coscienza” parziale e orgogliosa.

L’episodio de *I vestiti nuovi dell’imperatore* potrebbe trovare la sua collocazione teorica ideale nel concetto di “carnevalesco” di Michail Bakhtin, secondo cui il carnevale è il momento in cui le gerarchie vengono rovesciate e il re nudo viene “detronizzato” dal riso, un riso che non è solo derisione, ma una forza rigeneratrice, nata dalla consapevolezza della fragilità umana. Il bambino di Andersen che grida “ma non ha niente addosso!” è l’incarnazione della voce bachtiniana che rompe il *monologismo* del potere. Andersen, pur cercando l’accettazione dei Collin o degli Heiberg, inserisce nelle sue fiabe una pluralità di voci (polifonia) che spesso contraddicono l’apparente morale finale. La “verità” di Andersen non è mai una sola: è un dialogo costante tra l’aspirazione all’ordine e la spinta anarchica del folklore, è un coro discordante dove la voce del re ha lo stesso peso ontologico di quella di un coccio di bottiglia.

Non solo, ma Andersen è anche il maestro degli spazi intermedi

(la finestra, la porta socchiusa, il confine tra terra e mare nella *Sirenetta*). Bachtin definisce questo il “cronotopo della soglia”, il luogo dove avvengono le crisi e le rotture esistenziali. Andersen non descrive mai una vita borghese statica, ma personaggi che vivono costantemente sul limite tra due mondi.

Vi è poi la scuola di Tartu, guidata da Jurij Lotman, che ci aiuta a capire come Andersen costruisca una vera e propria “semiosfera”. Per Lotman, il testo letterario è un meccanismo che genera informazione, senso significativo. Da questo punto di vista sarebbe un errore considerare le fiabe di Andersen dei semplici racconti in cui esiste una dialettica tra bene e male; in realtà sono *modelli del mondo*. Lotman analizzerebbe la tensione tra lo *spazio chiuso* (la casa, la scarpetta, il guscio di noce) e lo *spazio aperto* (il mare, il cielo, il viaggio) come una contrapposizione semiotica tra la sicurezza soffocante della provincia danese e l'infinito dell'ignoto. Lo spazio geografico diventa spazio simbolico. Andersen usa il “piccolo” (il mignolo, il soldatino, il bottone) per mappare l'universo intero. È una sfida semiotica: come può un oggetto minuscolo contenere un destino tragico? La vera rivoluzione di Andersen starebbe proprio nella “struttura” della fiaba, cioè nella capacità di trasformare la quotidianità (una bacinella, una candela) in un segno del destino cosmico.

In *Cultura ed esplosione* Lotman parla dei momenti in cui la storia (o il racconto) subisce una deviazione improvvisa. Andersen è un maestro dell'esplosione: le sue fiabe non seguono la logica lineare del folklore (dove tutto è predeterminato), ma sono costantemente interrotte dal caso o da una morte improvvisa. Questo rende Andersen un autore “moderno”, poiché i suoi testi non sono ripetitivi, ma informativi e imprevedibili. In tale prospettiva la riscrittura sovietica che eliminava i riferimenti a Dio non era solo un atto di ateismo statale, ma un errore semiotico: eliminando il trascendente, si rompeva il sistema di coordinate che permetteva al testo di funzionare come modello della realtà umana totale, comprensiva del mistero e dell'angoscia esistenziale.

Da ultimo si potrebbe citare Kornej Čukovskij, il critico e scrittore per l'infanzia più amato dell'URSS. Negli anni Venti i pedagogisti sovietici più radicali volevano bandire Andersen perché “borghese, mistico e sentimentale”. Čukovskij scrisse saggi infuocati in sua difesa, sostenendo che privare i bambini del meraviglioso anderseniano significava castrare la loro immaginazione creativa, necessaria anche per costruire il socialismo. Egli fu uno dei primi a sottolineare che la sofferenza di Andersen non era una posa letteraria, ma derivava dalle sue radici proletarie, e le sue fiabe bisognava leggerle come una forma di “resistenza psichica” alla povertà. È lui che ha contribuito a creare l'immagine di un Andersen accettabile per il regime, senza però svuotarlo del suo potere

fantastico. Anche Viktor Šklovskij disse che Andersen era il mago dello “straniamento”: facendoci vedere il mondo attraverso gli occhi di un rondone o di un pupazzo di neve, ci costringeva a vedere la realtà come se fosse la prima volta, rompendo l’automatismo della percezione borghese.

Insomma la “demistificazione” di Andersen non deve necessariamente coincidere con la sua semplificazione. La critica strutturalista e semiotica russa ci insegna che Andersen è un autore “totale”, capace di parlare a culture lontane (comprese quelle asiatiche o arabe), proprio perché le sue storie funzionano come macchine logiche e simboliche universali, ben oltre le contingenze storiche del marxismo-leninismo più ortodosso.

Andersen e la filosofia quantistica

Dire che Hans Christian Andersen “anticipa la fisica quantistica” sarebbe un anacronismo sterile. Dire, invece, che l’universo delle sue fiabe smantella l’ontologia classica occidentale – fondata sull’idea che le cose posseggano un’essenza isolata, fissa e oggettiva – è un atto di rigore critico. Andersen non anticipa la scienza; mette in scena il collasso del determinismo borghese.

Nella cultura del Secolo d’Oro danese, dominata dal razionalismo tardo-illuminista e dal moralismo borghese, la realtà era intesa come un sistema classico: un blocco solido di cause ed effetti lineari, dove ogni individuo occupava un posto fisso per diritto di nascita, di censo o di genere. Andersen sovverte questa architettura. Nelle sue pagine l’identità non è mai una proprietà intrinseca della materia o del soggetto, ma il prodotto instabile di una rete di relazioni. Le cose “non sono”, ma accadono nell’istante in cui vengono misurate dallo sguardo sociale.

Il fallimento dell’essenzialismo

La critica tradizionale ha quasi sempre letto *Il brutto anatroccolo* (1843) in chiave *essenzialista* e *biologica*: il protagonista soffre nel cortile delle anatre solo perché la sua “verità” (l’essere un cigno) è momentaneamente nascosta sotto un aspetto ingannevole. È la rassicurante lettura della predestinazione.

Se analizziamo il testo oltre l’idillio, ci accorgiamo che la realtà anderseniana è molto più eversiva. Finché l’anatroccolo si trova all’interno del sistema relazionale del cortile, egli è ontologicamente un mostro, un rifiuto, un errore. Le sue qualità potenziali di cigno non hanno alcun valore di realtà: sono negate dal sistema di misurazione circostante. Il cortile delle anatre non è semplicemente un ambiente ostile che opprime una verità preesistente; è un apparato sociale che ha il potere di falsificare l’identità della parte.

L’anatroccolo esiste in uno stato di *sovrapposizione*: è contemporaneamente anatra degradata e cigno potenziale. La sua identità rimane indeterminata finché non cambia radicalmente il sistema di riferimento. La metamorfosi finale non è il pacifico emergere di una natura biologica protetta dall’istinto, ma il collasso di una *funzione d’onda sociale*: l’istante in cui lo sguardo dei grandi cigni e dei bambini nel giardino opera una nuova “misurazione”, creando una realtà che prima, all’interno

del cortile, non aveva alcun diritto di cittadinanza.

Questa dinamica riflette il trauma biografico dello stesso Andersen. Figlio di un calzolaio e di una lavandaia, nel sistema chiuso e deterministico di Odense egli era, a tutti gli effetti, un marginale destinato al fallimento. Il suo genio non era un dato oggettivo che la città natale potesse registrare; per esistere, quel genio aveva bisogno di cambiare l'apparato d'osservazione, spostandosi nella rete complessa e stratificata dei salotti di Copenaghen. Eppure, anche tra i Collin e gli Heiberg, Andersen sperimenterà la vertigine della *sovrapposizione degli stati*: costretto a essere simultaneamente il *parvenu* goffo da educare e il poeta sublime da esibire, sospeso in un'indeterminazione identitaria che l'aristocrazia e la borghesia manipolavano a proprio piacimento.

La stoffa come stato probabilistico

Se esiste un testo in cui l'osservatore determina interamente la materia, questo è *I vestiti nuovi dell'imperatore* (1837). La stoffa invisibile tessuta dai truffatori non è un semplice inganno morale, una menzogna a cui tutti decidono di credere per vigliaccheria. Sul piano ontologico quella stoffa esiste in uno stato di perfetta *indeterminatezza*. È reale per il sistema politico (che deve confermare e difendere il proprio potere e la propria intelligenza) ed è inesistente per l'organo visivo del singolo individuo.

Dire che la società "falsifica" la realtà è riduttivo. Il tessuto sociale mantiene la realtà in uno stato di *probabilità infinita*: tutti vedono e, al tempo stesso, non vedono. La rete del consenso forzato annulla la percezione individuale per decretare la validità della percezione collettiva.

Il bambino che grida la verità non agisce perché è "puro" o "fuori dal sistema", ma opera come uno *strumento di misurazione esterno* in un esperimento di fisica. Il suo grido fa collassare la sovrapposizione degli stati (vestito/nudo). Nell'istante in cui l'osservazione viene verbalizzata, la "probabilità della stoffa" cessa di fluttuare e la realtà precipita in una singola, imbarazzante certezza: la *nudità del potere*. Andersen ci avverte che la verità sociale non è un dato oggettivo depositato sul fondo delle cose, ma l'esito di una misurazione; se nessuno avesse parlato, l'imperatore sarebbe rimasto legittimamente vestito per sempre.

L'entanglement dei due Klaus

In questa fluidità ontologica i personaggi di Andersen perdono la stabilità psicologica del personaggio classico. Nel *Piccolo Klaus e Grande Klaus* (1835) ci troviamo di fronte a un fenomeno che evoca l'intrec-

cio quantistico (*entanglement*): le due figure non possiedono un'identità definibile in isolamento. Il piccolo Klaus è un povero diavolo o un genio della truffa? Il grande Klaus è un carnefice brutale o una vittima cretina? Non esiste una risposta intrinseca. I due Klaus sono *particelle intrecciate*: polarità opposte di un unico sistema cinico di sopravvivenza.

Quando il piccolo Klaus cambia il proprio stato (da vittima a manipolatore), la condizione del grande Klaus s'inverte istantaneamente (da carnefice a vittima sacrificata nel sacco). È un legame strutturale che prescinde dalla morale comune. Il piccolo Klaus sopravvive perché comprende che la realtà non è solida, ma malleabile, modificabile attraverso l'interazione. Quando convince il grande Klaus che la nonna morta è viva o che i cavalli sul fondo del fiume sono reali, quella menzogna diventa l'unica realtà operante all'interno del loro sistema di forze.

In questo campo di forze dominato dalla miseria e dalla sopraffazione Andersen compie una dislocazione sistematica dello spazio sacro. Il letto di morte, la chiesa, la figura del sagrestano o la stessa salma della nonna perdono la loro fissità metafisica e teologica per essere ridotti a vettori economici, merci di scambio, *asset* logici per alterare lo stato del sistema. Cresciuto tra le superstizioni popolari di Odense e il razionalismo cinico dei suoi protettori di Copenaghen, Andersen mostra che, sotto la pressione del bisogno, il sacro non è una sostanza immutabile, ma un contenitore vuoto che la necessità riempie di volta in volta.

Effetto tunnel e annichilazione in due fiabe

Questa coesistenza di stati paralleli trova la sua espressione più tragica e radicale in due testi estremi: *La piccola fiammiferaia* (1845) e *L'ombra* (1847).

La critica sociologica marxista ha sempre letto la storia della fiammiferaia come la cronaca di un'espulsione: la società capitalistica ignora la parte debole fino ad annullarla. Ma se guardiamo alla struttura interna del racconto, ogni fiammifero acceso dalla bambina agisce come una sorta di "effetto tunnel" ontologico. La barriera materiale del muro di mattoni e del gelo invernale – teoricamente insuperabile per un corpo indigente – viene attraversata dalla particella-bambina attraverso l'atto della visione.

Andersen dimostra che il soggetto può esistere in due mondi contemporaneamente: il freddo oggettivo della strada e il calore assoluto del desiderio. La morte non è la semplice cessazione delle funzioni biologiche, ma il momento in cui la bambina attraversa definitivamente la barriera della materia, lasciando dietro di sé, sulla neve, solo un guscio vuoto, una scoria del sistema classico.

Ne *L'ombra* assistiamo al processo inverso e ancora più terrificante: l'annichilazione per scontro tra materia e antimateria. L'ombra del sapiente si stacca dal corpo del padrone, entra nel mondo delle apparenze, del capitale e della rispettabilità borghese, accumulando un'energia sociale immensamente superiore a quella del saggio, rimasto fedele alla "sostanza" della verità e della poesia. Quando l'ombra e l'uomo si scontrano nuovamente, l'ombra fagocita l'uomo, decretandone l'eliminazione fisica. L'ombra si comporta come l'*antimateria* rispetto alla materia del saggio. Possiede la stessa forma, ma a carica invertita. E nella società del Secolo d'Oro, l'apparenza, lo status e il conformismo borghese funzionano come un immenso acceleratore di particelle. L'ombra accumula un'energia cinetica devastante proprio perché è priva del peso della sostanza morale: è leggera, malleabile, fluida.

Questa è la critica più feroce che Andersen muove alla modernità: il riflesso (l'apparenza, lo *status*, l'immagine pubblica) possiede più stabilità ontologica del corpo reale.

Da notare che un'interpretazione del genere è più facile trovarla nella critica asiatica che in quella europea. In ambienti di matrice taoista o buddhista hanno saputo leggere i paradossi ontologici di Andersen non in chiave psicanalitica, come una manifestazione del trauma, della rimozione o delle nevrosi personali dell'autore, ma come una straordinaria fusione *panteistica* tra il soggetto e l'ambiente. Se l'identità dipende interamente dalla rete delle relazioni, l'individuo non è un'isola dotata di un'essenza autonoma, ma un nodo di relazioni energetiche, un riflesso momentaneo di un'armonia o di un caos universale. Niente esiste in sé ma solo in funzione di un tutto.

In tal senso i critici asiatici non vedono l'ombra come un "male" opposto al "bene" del saggio, ma come il trionfo di un "vuoto dinamico". L'ombra vince perché è vuota. Non avendo un'essenza rigida, essa è pura potenzialità relazionale, pura fluttuazione che assume la forma del contenitore sociale in cui viene immessa. Il saggio, invece, si ostina a difendere l'illusione di un "Io solido" (cartesiano), di una sostanza fissa ("la mia verità"), e per questo viene spezzato. Chi si attacca allo schema della sostanza è destinato all'annichilazione.

Andersen si rivela così un ontologista spietato: smonta la finzione romantica dell'io autonomo per rivelare che la realtà sociale è un campo di forze probabilistico, dove la salvezza o la condanna dipendono esclusivamente dalle interazioni all'interno della rete e dalla spietatezza dell'osservatore che ne decreta il collasso.

Oltre Andersen

In Italia facciamo ancora fatica a riconoscere Andersen come un anatomista della modernità, un analista del naufragio della ragione. Eppure questa è un'operazione culturale necessaria per uscire dalla "truffa letteraria" di cui siamo stati oggetto: una truffa ordita soprattutto da un'Europa che ha avuto bisogno di addomesticarlo per non dover affrontare il disagio che la sua opera sprigionava.

Qui non stiamo parlando di un ingenuo o di uno sprovveduto, ma di uno che ha scardinato quelli che possono essere alcuni pilastri della cultura occidentale: l'idea che la ragione porti alla felicità, o che il merito porti al successo, o che l'etica sia superiore all'estetica, o che esista una religione più significativa di altre, o che la tecnologia abbia un primato sulla natura. Nel suo mondo puoi essere puro come il *Soldatino di stagno* e finire comunque nel fuoco per un semplice caso. Qui non abbiamo a che fare con delle fiabe, ma con un amaro esistenzialismo scritto un secolo prima di Sartre.

Andersen è l'autore che non sta bene in nessun posto. Non è adatto ai bambini, poiché la sua non è una letteratura di formazione rassicurante. È una letteratura dell'abbandono, del fallimento, della crudeltà gratuita... Un bambino non ha gli strumenti per metabolizzare l'angoscia di una fiammiferai che muore a causa dell'indifferenza altrui o di un'ombra che uccide il suo padrone senza che nessuna giustizia intervenga. Ma non è neppure adatto ai potenti, poiché, pur vivendo alla loro tavola, lui ne documentava l'ipocrisia. Per un aristocratico o un grande borghese del 1850, Andersen era un divertimento esotico, e non si accorgeva che i suoi testi erano specchi deformanti. Egli mostrava che sotto il frac e le decorazioni c'era il vuoto etico, la solitudine e la paura del declino.

Andersen si trova in una "terra di nessuno" che lo rende inclassificabile. È scomodo perché ci ricorda che l'identità è un abito che non calza mai perfettamente e che la società è una lanterna magica che proietta immagini bellissime per coprire un buio spaventoso. Il suo non essere "né carne né pesce" – né emarginato di Odense né nobile di Copenaghen – è ciò che gli ha permesso di sviluppare quell'occhio clinico, quasi da regista o da chirurgo, sulla società. Se fosse stato un "militante proletario" avrebbe avuto una tesi politica da difendere; essendo un *parvenu* tormentato, ha avuto qualcosa di diverso: l'ossessione della verità individuale.

Perché i filosofi l'hanno evitato? Perché l'hanno così snobbato? Il motivo è politico e insieme accademico. Per un filosofo universitario ammettere che un reietto della società, intento a scrivere di sirenette e soldatini, potesse aver intuito il vuoto etico della modernità, avrebbe significato ammettere il fallimento della propria disciplina. Inoltre la filosofia occidentale, prima di Nietzsche, amava i sistemi chiusi (alla Hegel). Andersen invece è fluido, frammentario, contraddittorio. È un “pasticcio psicopatologico” che non si lascia ingabbiare in una dialettica. Infine la filosofia si è sempre sentita aristocratica. Andersen, il *parvenu* che siede alla tavola dei Collin ma non appartiene a quel mondo, è una figura troppo scomoda. Egli non propone una soluzione razionale, ma si limita a esporre una ferita.

Ecco perché è stato archiviato come un fenomeno di psicologia infantile o di estetica sentimentale, lasciando che fossero i poeti o i critici letterari a occuparsene. Tuttavia, se scaviamo nelle pieghe del pensiero del Novecento, troviamo dei momenti in cui Andersen emerge come un vero e proprio costruttore di un'*ontologia della modernità*, anzi di un'*ontologia del resto*, del *rimasuglio*, anche se spesso per vie indirette o attraverso lo scontro.

“Ontologia del resto” perché lui si occupa di ciò che “avanza”: il soldatino mutilato, la fiammiferaia che nessuno vede, l'ombra che si stacca... Mentre l'Europa si vantava del suo umanesimo, Andersen mostrava che quell'umanesimo non aveva posto per l'individuo reale, per il proletario del fango di Odense che cercava una dignità che non fosse solo una decorazione di corte.

È possibile che la sua “mancanza di coerenza etica” (tra teoria e pratica) che rimproverava all'Europa fosse la sua più grande scoperta filosofica: la consapevolezza che tra l'ideologia e la vita c'è un abisso che solo l'immagine (e non la ragione) può tentare di colmare. Proviamo quindi a confrontarlo con alcuni giganti dell'epoca contemporanea, suggerendo alcuni spunti di ricerca.

Andersen precursore di Nietzsche?

Proviamo a creare un parallelo tra Andersen e Nietzsche, analizzando lo scontro tra la “metafisica della sofferenza” e la “volontà di potenza”. Se leggiamo Andersen attraverso la lente della *Genealogia della morale*, emerge un quadro sorprendente: Andersen sembra essere, allo stesso tempo, il massimo esponente della “morale dei servi” e colui che, segretamente, ne mette a nudo la ferocia. Tra i due vi è un'analogia strutturale, poiché entrambi mettono a fuoco il legame tra sofferenza, valore e riconoscimento sociale.

Per Nietzsche la morale dei servi nasce dal *risentimento*: i deboli, non potendo agire con forza nel mondo reale, si vendicano creando un mondo di valori “superiori” dove la debolezza diventa virtù e la sofferenza un segno di elezione. Andersen anticipa questa logica in modo magistrale. In fiabe come *La piccola fiammiferaia* o *La sirenetta* la sconfitta nel mondo dei “padroni” (la società borghese, il regno umano) viene trasformata in una vittoria spirituale (mistica o sovrannaturale). La sirenetta non ottiene il principe (la vita, la carne, il potere). Invece di accettare il fallimento tragico, Andersen le inventa un “premio di consolazione” metafisico (il cielo, le figlie dell’aria). Questo è esattamente ciò che Nietzsche chiama spirito di vendetta contro il tempo e la vita (“morale dei servi”): non potendo avere il mondo, ci s’inventa un “aldilà” per sentirsi moralmente superiori a chi è rimasto sulla terra a godersi il banchetto. La sirenetta è l’incarnazione del risentimento che si maschera da santità.

Tuttavia questo è solo un aspetto di Andersen, quello più superficiale, più paludato. L’altro, più aristocratico, anticipa più nettamente Nietzsche. Le sue fiabe non nascono come discorsi sul valore, ma come forme narrative dell’esperienza; non celebrano semplicemente la sofferenza, secondo lo stile cristiano, ma ne mostrano anche il carattere problematico, talvolta persino crudele. Il processo della “trasvalutazione reattiva” (dare un senso a ciò che in apparenza non ne ha) è ben visibile nel *Brutto anatroccolo*.

A prima vista sembra l’ascesa di un umile, ma Nietzsche avrebbe notato un dettaglio fondamentale: l’anatroccolo non “diventa” un cigno per sforzo di volontà, lo è sempre stato per nascita. Il riconoscimento finale non è conquista, ma rivelazione di una differenza originaria. In questo senso il racconto riflette piuttosto l’ossessione autobiografica di Andersen per il riconoscimento sociale.

Qui emerge la “doppia faccia” del *parvenu*: l’ascesa è una sofferenza interiore, ma non è democratica. Non siamo di fronte a un’etica dell’autosuperamento, ma a una logica di *riconoscimento differito*. Il valore non è prodotto, ma *riconosciuto* dall’esterno. È la restaurazione di un’aristocrazia intellettuale nascosta che deve imporsi. Andersen non dice che ogni anatra può diventare “cigno”; dice che un cigno nato tra le anatre soffre finché non gli si riconosce la propria stirpe superiore. Andersen non voleva abbattere i padroni, voleva che i padroni riconoscesse-ro che lui era uno di loro. È una forma di risentimento che cerca legittimazione, non rivoluzione. Chi non viene riconosciuto resta escluso, indipendentemente dal proprio valore. Nietzsche avrebbe adorato questo aspetto: il valore non s’impara, si possiede per stirpe. Non c’è “ascesi” nel fango, c’è solo la conservazione di un’essenza. Scrivere che l’anatroccolo “era sempre stato un cigno” significa dire che le anatre non sa-

ranno mai cigni. È una visione spietatamente antiegalitaria.

Esistono altre opere dove Andersen sembra anticipare il superuomo nietzschiano o, almeno, un'amoralità brutale. In *L'acciarino magico* il soldato non sale al potere perché è "buono" o "puro", ma perché possiede la forza (attraverso i cani magici) e non ha alcuno scrupolo a uccidere la vecchia strega, vista come un ostacolo, o a rapire la principessa come oggetto del desiderio. Non c'è "giustizia" nel finale, c'è solo il successo di una forza superiore. La "morale dei servi" scompare. Il soldato agisce con la prepotenza di chi si prende ciò che vuole, senza alcuna giustificazione etica. Questo Andersen "pre-morale" o "anti-morale" esprime l'esplosione dell'istinto vitale e predatorio del *parvenu* che scavalca ogni logica razionalistica e umanistica per sedersi sul trono. L'autore aveva capito che il mondo non è governato dalla provvidenza, ma dal possesso dei mezzi (l'acciarino).

Forse questa non è un'anticipazione del "superuomo" (anche se Nietzsche vi vedrebbe un'affermazione immediata, non sublimata, della volontà), ma di sicuro vi è una sospensione momentanea della morale convenzionale, che mostra quanto il mondo fiabesco di Andersen sia meno uniforme di quanto spesso si creda.

Ma c'è di più. Esistono saggi che analizzano la fiaba *L'ombra* come un testo fondamentale per comprendere la crisi del soggetto moderno.¹¹⁷ Alcuni critici hanno accostato il trionfo dell'*Ombra* alla "morte di Dio" nietzschiana: quando l'ombra (il lato oscuro, l'istinto, il risentimento) prende il posto del sapiente (la ragione, la morale), l'intero edificio della civiltà occidentale crolla, e con essa la verità, l'ideale apollineo. In questa lettura Andersen non anticipa solo Nietzsche, ma lo fa con una ferocia che il filosofo tedesco avrebbe ammirato. Se Zarathustra è l'uomo che supera la propria ombra per diventare "superuomo", nella fiaba di Andersen l'ombra vince. L'ombra è l'istinto nichilista che prende il potere. Mentre Nietzsche sperava che dopo la morte di Dio l'uomo diventasse creatore, Andersen ci avverte che dopo la morte della morale (il sapiente) resta solo il simulacro, l'impostore che sa stare a tavola coi potenti. È un

¹¹⁷ Jack Zipes, in *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*, rilegge questa fiaba attraverso la dialettica "servo-padrone" di Hegel. La crisi del soggetto moderno coincide con l'alienazione dell'individuo nella società capitalistica: l'uomo di cultura crea la sua stessa forza-lavoro (l'ombra), ma quest'ultima si emancipa, si reifica e finisce per schiacciare il suo creatore, ridefinendo i rapporti di potere della modernità. Lo studioso danese Sven Hakon Rossel, in *The End of the Fairy Tale: Hans Christian Andersen's "The Shadow"* (pubblicato originariamente sulla rivista "Nordica"), vede in questa fiaba la fine della struttura classica del racconto meraviglioso e l'ingresso nella modernità letteraria, quella di Franz Kafka e Nikolai Gogol.

nichilismo passivo e terrorizzante.

Nietzsche criticava l'Europa capitalistica e cristiana per la sua ipocrisia: una civiltà che si professa umanista ma è mossa da istinti di gregge o di basso livello (come la democrazia e il socialismo). Andersen, vivendo questa ipocrisia sulla propria pelle, la documenta in ogni riga. La differenza è nella reazione: Nietzsche propone di distruggere quei valori per creare nuovi sensi; Andersen rimane intrappolato nel conflitto. Egli odia la morale dei servi perché lo condanna alla marginalità, ma ne usa il linguaggio sgrammaticato (ovviamente previa allegorizzazione nei temi più crudi), sperando che i potenti addoliscano il loro razzismo aristocratico nei suoi confronti.

Per Nietzsche l'uomo superiore è colui che crea se stesso e deve marciare a testa bassa contro i valori dominanti; per Andersen è colui che viene "scoperto" e finalmente accolto nel castello, poiché dà lustro ai signori di "buona volontà" che lo abitano e che accettano un compromesso puramente teorico sui valori esistenziali della collettività. Andersen non esce mai dal conflitto. I suoi testi oscillano tra consapevolezza della propria marginalità, desiderio di riconoscimento e grido di allarme a favore degli esclusi.

Per questo motivo, leggere Andersen come un semplice "poeta del risentimento" o come un precursore diretto della filosofia novecentesca o come il celebratore degli umili, può essere fuorviante. Andersen va letto come colui che descrive la lotta disperata di un individuo che vuole strappare un riconoscimento a una società che lo considera un parassita; è un autore che parla di potere, di rango e, in definitiva, di una volontà di vita che deve mascherarsi da umiltà per non essere schiacciata; è un intellettuale che critica in maniera parodistica il potere, sperando che lo stesso potere capisca che la critica non deve restare circoscritta entro una fiaba.

Andersen è la fenomenologia narrativa che Nietzsche analizzerà clinicamente pochi decenni dopo. Ciò rende visibile, sul piano simbolico, il mondo umano da cui la critica nietzschiana prenderà le mosse. Egli serviva il veleno in coppe di cristallo, sperando che qualcuno, tra un sorso e l'altro, s'accorgesse del sapore amaro della verità. Nietzsche è come un medico che fa una diagnosi terribile (la morte di Dio e il nichilismo), ma propone una cura: l'oltreuomo, la volontà di potenza, la creazione di nuovi valori. Egli crede che l'uomo possa uscire dal fango diventando qualcosa di nuovo. Andersen, al contrario, agisce spesso come un patologo: apre il cadavere della società borghese e dei sentimenti umani e mostra che dentro c'è il vuoto, oppure un meccanismo rotto. Pensiamo a fiabe come *L'ombra* o *I vestiti nuovi dell'imperatore*: lì il nichilismo non è un punto di partenza per superarsi, ma la conclusione amara della storia.

La verità viene uccisa o ignorata, e il nulla trionfa vestito di seta.

*

C'è da sentirsi come Heidegger quando disse di non aver potuto finire *Essere e tempo* perché gli mancavano le parole: il linguaggio gli era venuto meno. Heidegger si fermò davanti all'impossibilità di dire l'Essere, perché l'Essere, quando si svela nella sua nuda verità (*aletheia*), non ha bisogno di ornamenti. Andersen, sotto la maschera delle sue visioni, faceva esattamente questo: *mostrava il vuoto*. Solo che per capirlo non si poteva essere dei "novizi" ma degli "iniziati".

Per fortuna che, se in Italia il silenzio è stato quasi totale su questo argomento, esiste una linea di ricerca, sviluppata soprattutto in ambito germanico e russo, che ha iniziato a trattare Andersen come un precursore delle filosofie dell'irrazionalismo e dell'esistenzialismo.

Studiosi russi come Ljudmila Braude o, andando più indietro, le intuizioni di filosofi che si sono occupati del "demoniaco" nella letteratura, hanno visto in Andersen colui che ha dato voce all'irrazionalità della materia. In Russia Andersen è stato spesso letto non come un favolista, ma come un autore che, analogamente a Dostoevskij, esplora l'angolo buio dell'anima dove la ragione occidentale naufraga. Hanno colto come egli abbia anticipato l'idea che il mondo non sia governato da una logica umanistica, ma da forze cieche e capricciose.

Se Kierkegaard lo attaccò per mancanza di "sistema", critici danesi moderni come Elias Bredsdorff hanno ribaltato la prospettiva. Hanno suggerito che proprio quella "mancanza di sistema" fosse la forza di Andersen: cioè la capacità di stare nell'angoscia senza cercare la mediazione della ragione o della fede istituzionale. In questo senso Andersen ha anticipato l'esistenzialismo (di sicuro non quello religioso) proprio perché ha descritto l'uomo come "essere gettato" nel mondo (senza averlo scelto), un concetto puramente heideggeriano.

I suoi personaggi sono spesso "gettati" in situazioni assurde senza una spiegazione razionale. Il fatto che cerchino costantemente l'abbraccio dei potenti (come lui cercava quello dei Collin o dei sovrani) non è servilismo, ma la disperata volontà di potenza di chi teme che, al di fuori di quella struttura sociale (peraltro sempre più fragile), non c'è che l'abisso.

Per Nietzsche l'abisso è il vuoto che si spalanca quando "Dio muore", ovvero quando i valori assoluti (la religione, la morale borghese, la verità scientifica) crollano. Senza un "pavimento" sotto i piedi, l'uomo rischia di cadere nella disperazione o nel desiderio di nulla. Andersen però, che pur ha avuto il coraggio di scrivere l'indicibile, di mostrare il

vuoto, temeva di finirci dentro, scrivendoci delle fiabe per mascherare la paura.

Nietzsche odiava quella che chiamava la “serietà” o lo “Spirito di Gravità” (lo spirito che rende tutto pesante, cupo, morale). Andersen è spesso vittima di questo spirito: nelle sue fiabe si sente il peso del peccato, della povertà, della necessità di essere accettato dai Collin o dagli Heiberg. Egli guarda l’abisso e trema, cercando di coprirlo con un tappeto di simboli cristiani o di ascesa sociale.

Nietzsche cerca di superare l’abisso con la *danza*, che significa muoversi con leggerezza sopra l’abisso senza aver paura di caderci. Il “superuomo” è colui che accetta che la vita non abbia un senso predeterminato e decide di “giocare” con la realtà, di creare i propri valori con la stessa grazia e agilità di un ballerino. Nel suo capolavoro, *Così parlò Zarathustra*, Nietzsche scrive: “Io crederei solo a un Dio che sapesse danzare”. Danzare significa affermare la vita nonostante il dolore; ridere delle vecchie verità che pretendono di essere eterne; non farsi schiacciare dalle convenzioni sociali (quelle che invece Andersen cercava disperatamente di compiacere).

Mentre Andersen resta fermo sulla soglia dell’abisso, paralizzato dall’angoscia e dal desiderio di essere “salvato” (da un re, da un cigno, da Dio), Nietzsche sostiene che l’unica salvezza è smettere di cercare un salvatore e iniziare a muoversi, a creare, a danzare sopra quel vuoto. Andersen è il prigioniero che guarda fuori dalle sbarre e sogna il castello; Nietzsche è colui che rompe le sbarre e scopre che fuori non c’è un castello, ma uno spazio infinito dove può finalmente muoversi in libertà. Andersen non riesce a danzare perché è troppo impegnato a cercare di camminare correttamente, secondo il galateo dei salotti di Copenaghen, per dimostrare di non essere più un “brutto anatroccolo”. Nietzsche, al contrario, direbbe che proprio perché sei un “cigno”, non devi chiedere il permesso a nessuno per volare o danzare.

Andersen descrive un mondo dove la sofferenza è la moneta corrente e il premio finale è un’astrazione. Ne *La piccola fiammiferaia* la salvezza è una serie di allucinazioni provocate dal freddo che portano alla morte. Non c’è una ribellione contro la povertà, non c’è una trasformazione del mondo. C’è solo la fuga nel nulla mascherata da paradiso. Ne *La sirenetta* la protagonista, per ottenere un’anima (che peraltro non è garantita, ma deve essere guadagnata con trecento anni di buone azioni), deve rinunciare alla sua natura, soffrire atrocemente e infine dissolversi in schiuma. Nietzsche avrebbe definito questo atteggiamento un “nichilismo passivo”: la negazione della vita reale in favore di un ideale che non esiste.

Tuttavia riscoprire il legame di Andersen con la filosofia del No-

vecento è il modo migliore per rendere giustizia a un autore che è stato, a tutti gli effetti, il primo vero cronista del nostro naufragio etico.

Il nichilismo di Andersen

Il termine “nichilismo”, applicato a un autore di fiabe, può far sobbalzare sulla sedia, ma è una delle correnti più fertili della critica scandinava e tedesca degli ultimi cinquant’anni. Se vogliamo dare un nome e un cognome a chi ha squarciato il velo, dobbiamo guardare soprattutto a quegli studiosi che hanno smesso di leggere Andersen come un sognatore e hanno iniziato a guardarlo come un chirurgo dell’assurdo.

Prima di citarli, ricordiamo che il nichilismo di Andersen è “involontario” o “strutturale”. Egli non voleva essere un nichilista, ma la sua sensibilità era così acuta, e il suo trauma così profondo, che la realtà che descriveva finiva per smentire i suoi stessi desideri di fede e di ordine. Andersen non era come Nietzsche, che cercava di distruggere il nulla per trovare la vita; ma era un uomo che cercava disperatamente la vita e, siccome trovava ovunque il nulla, lo decorava coi “fiori” per se stesso e per i suoi lettori. In questo scontro tra la volontà di credere e la visione del vuoto nasce la potenza inquietante delle sue fiabe. Se il nichilismo è l’incapacità di trovare un senso nel dolore, allora Andersen, che vede il dolore come una condizione eterna e immutabile della vita, è davvero più cupo di Nietzsche.

Il critico e filosofo danese Villy Sørensen è stato tra i primi, nel 1959, a parlare apertamente di una “crisi di identità nichilista” in Andersen. Infatti sostiene ch’egli non scriveva fiabe per confermare un ordine morale, ma per descrivere la sua distruzione. Vede in lui un autore “demoniaco” nel senso goethiano: qualcuno mosso da forze che non riesce a controllare. Fiabe come *L’ombra* non sono ammonimenti morali, ma la cronaca del fallimento dell’io. È il nichilismo di chi scopre che l’identità (il Sapiente) è un guscio vuoto rispetto alla forza brutta dell’Ombra.

Anche Peer E. Sørensen, nel 1973, analizza Andersen attraverso una lente che incrocia marxismo e psicanalisi, giungendo a conclusioni spietatamente vicine al nichilismo. Afferma che l’universo anderseniano è dominato da una “freddezza ontologica”. I legami sociali sono transazioni di potere mascherate da sentimenti. La “morte” non è un passaggio verso Dio, ma il punto finale in cui il meccanismo si ferma. Il desiderio di Andersen di piacere ai Collin o agli Heiberg era in realtà la fuga da un vuoto interiore che lo terrorizzava.

Uno dei massimi esperti mondiali di Andersen, Jørgen Dines Johansen, ha esplorato la “semiotica del vuoto” nelle fiabe. Analizzando la struttura del linguaggio anderseniano, Johansen nota come spesso i segni

non rimandano a nulla. Quando l'imperatore è nudo, non è solo il potere a essere smascherato, ma è il linguaggio stesso che rivela d'essere basato sul nulla. Questo è puro nichilismo linguistico: una comunicazione che gira a vuoto sopra un abisso di assenza di senso.

Il tedesco Heinrich Detering ha scritto saggi illuminanti su come Andersen abbia creato una forma di "modernismo clandestino". Secondo lui Andersen è un precursore di Kafka e Beckett. Il nichilismo anderseniano risiede nell'incapacità dei personaggi di trovare una redenzione che non sia puramente estetica o illusoria. Il "vuoto" viene mascherato da una scrittura virtuosistica, ma resta vuoto.

In che senso Andersen è un "narratore"?

Walter Benjamin è forse il filosofo del Novecento che più si è avvicinato a capire la portata rivoluzionaria di Andersen, specialmente nel saggio *Il narratore* (1936). Ha visto in lui l'ultimo barlume del narratore tradizionale, che però deve fare i conti con la modernità capitalistica.

Che cosa intende Benjamin per "narratore"? Egli contrappone due figure: da un lato il *narratore tradizionale*, che trasmette esperienza vissuta, racconta storie che insegnano senza moralizzare, parla a una comunità, non a un individuo isolato; dall'altro lo *scrittore moderno* / il romanziere, figlio della società borghese e capitalistica, che parla a lettori solitari e non trasmette più esperienza, ma informazione, psicologia, interiorità. In tal senso la modernità industriale (giornali, fabbrica, guerra, capitalismo) distrugge le condizioni stesse del raccontare. Non è una questione di stile, ma di mondo.

Perché Andersen è centrale per Benjamin? Perché in lui vede qualcosa di paradossale: è moderno, ma non completamente. Scrive nell'Ottocento borghese, pubblica libri, non racconta oralmente, eppure le sue fiabe continuano a funzionare come racconti tradizionali. Perché?

Le fiabe di Andersen contengono esperienza. Non sono favole edificanti né puro intrattenimento. Parlano di lavoro, povertà, esclusione, fallimento, solitudine, morte. E lo fanno senza spiegare, senza psicologizzare, senza "analisi interiore". Esattamente ciò che Benjamin rimpiange.

In altre parole Andersen non è più il narratore contadino o artigiano, ma non è ancora lo scrittore borghese pienamente moderno. È una figura di soglia. Nelle sue fiabe gli oggetti parlano (come nel mondo pre-moderno), la natura è animata (come nelle comunità animistiche), l'esperienza passa attraverso immagini, non concetti, il sapere non è separato dalla vita. Questo è ciò che Benjamin chiama "barlume": una sopravvivenza fragile, non un ritorno.

Le fiabe di Andersen hanno una portata rivoluzionaria, in quanto mostrano dall'interno la crisi del mondo moderno, mettono in scena individui scartati, vite inutili, esistenze senza riscatto, oggetti che durano più degli uomini. Questo è un atto di verità contro il mito del progresso borghese, che pur lui ha condiviso nella sua esistenza. Paradossalmente, mentre lo si accusava di aver troppo sentimentalismo nei suoi romanzi e nei suoi drammi teatrali, nelle sue fiabe ve n'è assai poco.

Benjamin comprende benissimo che Andersen non vince contro la modernità: molte fiabe finiscono male, l'esperienza non si può trasmettere come tale, i personaggi muoiono senza lasciare eredi simbolici. Qui è la fine del narratore, non la sua rinascita. Quindi Andersen è rivoluzionario non perché inventi il futuro, ma perché registra poeticamente la scomparsa di un mondo pre-borghese, mostrando che la modernità capitalistica ha spezzato la catena dell'esperienza; e lo fa con una forma narrativa che ancora resiste, ma solo per l'ultima volta.

Andersen e Dickens

Benjamin pone una differenza abissale tra Andersen e Dickens. Quest'ultimo è lo scrittore della metropoli moderna, della folla anonima, del lavoro salariato, delle istituzioni (tribunali, scuole, fabbriche, ospizi). È capace di commentare, guidare il lettore, prendere posizione morale, organizzare il mondo narrativo come un tribunale etico. È indubbiamente un maestro del *pathos*: bambini poveri, buoni perseguitati, cattivi riconoscibili, redenzioni finali (non sempre, ma spesso). Vive nel tempo del progresso, poiché, anche quando denuncia, crede nel miglioramento sociale, nel cambiamento storico. Scrive per lettori borghesi, alfabetizzati, urbanizzati, ma le sue spiegazioni/narrazioni sono già un sintomo della perdita di esperienza. Dickens costruisce personaggi memorabili, ma non trasmette esperienza utilizzabile; racconta casi, non saggezze. È lo scrittore del romanzo, non del racconto tradizionale. E quando il romanzo nasce, l'esperienza non è più condivisibile. Non puoi "imparare a vivere" da Dickens nel senso benjaminiano. Puoi commuoverti, indignarti, parteggiare. È un'altra cosa.

Andersen invece non spiega niente, non giustifica, non consola, lascia che le cose accadano, che il dolore non abbia una catarsi; può essere crudele, anti-sentimentale, ma perché per lui il tempo è ciclico, stagnante, a volte immobile; la sconfitta non è un passaggio, è una condizione. Andersen sembra ancora raccontare come se ci fosse qualcuno davanti a lui. Qui c'è "esperienza", ma anche fine dell'illusione romantica o progressista.

Chi è più narratore? Il narratore parla, il romanziere scrive. Dic-

kens è il grande romanziere della modernità capitalistica, lavora dentro il mondo borghese e crede ancora che il mondo possa essere raccontato. Andersen è il testimone poetico di una *rottura antropologica* assolutamente traumatica, e mostra che il capitalismo non è raccontabile con fiducia nel domani.

Andersen e Kafka

Quando Benjamin mette a confronto Andersen con Kafka il cerchio si chiude. Infatti in Andersen il narratore tradizionale agonizza, ma respira ancora. L'esperienza è fragile, ma esiste ancora. Passa attraverso immagini semplici, oggetti, animali, gesti ripetuti. È un sapere non concettuale, ma trasmissibile.

In Kafka invece il narratore è già morto, e ciò che resta è la macchina del racconto che continua a funzionare da sola, senza esperienza. I personaggi non imparano, non ricordano, non comprendono. Ogni evento è isolato, senza sedimentazione. Kafka è il mondo in cui non resta nulla da raccontare, ma si continua a raccontare lo stesso: è l'esito di ciò che in Andersen era ancora visibile come crisi.

La differenza è lampante là dove si prende in esame il concetto di "legge". In Andersen la legge è arcaica, impersonale, talvolta crudele, ma è ancora *cosmica* (la si può trovare nella natura, nel destino, nel tempo, nel divino): anche quando è ingiusta, appartiene al mondo, è radicata. Non pretende obbedienza totale, può essere aggirata, elusa, subita. È una legge pre-moderna, non burocratica. Viceversa in Kafka la legge è opaca, inaccessibile, puramente procedurale, non ha fondamento naturale né divino, non è solo ingiusta: è incomprensibile, è pura procedura senza origine, è senza mondo, è svuotata di contenuto.

In pratica, se Andersen mostra un mondo duro con una voce riconoscibile, talvolta ironica e infantile, all'interno di un orizzonte più o meno condiviso; Kafka invece mostra un mondo che non tiene, e lo fa con una voce neutra, spersonalizzata, dove non c'è nessun calore, nessun appiglio. Ci sono solo spazi funzionali (uffici, corridoi, stanze). Il narratore kafkiano non trasmette esperienza perché non ne possiede e non parla a nessuno, ma si limita a registrare, a descrivere, senza autorevolezza.

Gli oggetti di Andersen parlano, conservano memoria, sono depositi di vita vissuta. Anche il dolore lascia una traccia trasmissibile. Vi sono condizioni di possibilità. Viceversa gli oggetti di Kafka non parlano, non ricordano, non aiutano: non conservano esperienza, ma la cancellano. Nulla diventa saggezza, nulla si trasmette. Dopo questo, raccontare come Andersen significherebbe fingere che il mondo abbia ancora un senso.

In Andersen la sconfitta è tragica, ma leggibile. Anche la morte può "significare" qualcosa, in quanto la storia lascia una traccia. Viceversa in Kafka la sconfitta è amministrativa. Non è tragica, è normale, cioè si muore "secondo procedura". Kafka non racconta destini, ma processi. In Andersen il tempo è stratificato: c'è un passato, una memoria, un ritorno. Il racconto rallenta, si deposita. Viceversa in Kafka il tempo è sospeso: non scorre, non finisce, non ricorda. È il tempo della burocrazia infinita. Ma senza tempo non c'è esperienza e senza esperienza non c'è narratore.

Andersen è l'ultimo che racconta quando raccontare ha ancora un senso (il capitalismo meramente commerciale/artigianale lo permetteva). Lui resta fondamentale non perché indica una via futura, ma perché segna l'ultima soglia. Le sue fiabe vengono raccontate dopo la perdita delle certezze, ma prima della dissoluzione totale dell'esperienza (tipica del capitalismo maturo, quello industriale).

Kafka invece racconta quando raccontare non serve più a nulla. Il narratore non sa più di chi parla, né perché. Nei suoi romanzi non si raccontano storie, ma si registrano "resti". Andersen sta a Kafka come l'ultimo villaggio sta alla città amministrativa totale. Dopo la città, il villaggio può esistere solo come museo, fiaba consapevole, citazione ironica, non come *forma viva*.

Dopo Kafka, Andersen non è più possibile, non perché sia "superato", ma perché è venuta meno la condizione antropologica che lo rendeva dicibile. Cioè non è più credibile scrivere come Andersen senza mentire: la forma è diventata inattuale non per scelta, ma per *storia*. Egli è leggibile da Benjamin perché non promette ciò che la storia non può più mantenere. Si può continuare a imitare Andersen, scrivendo fiabe, usando oggetti parlanti, scegliendo vinti e scarti. Non è un problema di contenuti, ma proprio di *ingenuità formale*, che non è più possibile, in quanto le contraddizioni sono troppo evidenti. Scrivere come se l'oggetto conservasse memoria di un passato che non esiste più o come se la voce potesse trasmettere un'esperienza obsoleta, sarebbe una scelta retorica o nostalgica, se non addirittura ipocrita.

Questi non sono stati due modi opposti di narrare, ma due stazioni della stessa catastrofe, anche se – secondo Benjamin – la fiaba ha caratteristiche che la rendono resistente alla modernità: è quasi *antistorica*. Benjamin salva Andersen perché conserva ancora una forma di esperienza non menzognera; ama Kafka perché mostra con precisione assoluta che quella esperienza è ormai impossibile.

Dopo Andersen e Kafka, Beckett

Secondo noi, dopo aver fatto un confronto tra Andersen e Kafka, bisognerebbe aggiungere quello tra Andersen e Beckett, anche perché Kafka (1883-1924) visse la dissoluzione dell'impero austro-ungarico e la tragedia della prima guerra mondiale, mentre Beckett (1906-89) visse soprattutto la tragedia dell'Irlanda in guerra col Regno Unito, e quella della seconda guerra mondiale. In questa maniera si completa la triade: Andersen rende Kafka possibile, Kafka rende Beckett inevitabile.

In astratto si potrebbe dire che, mentre in Andersen l'alienazione è tragica, in Beckett diventa assurda. Cioè nell'uno è reale, radicale, ma non è definitiva. È vero infatti che i personaggi sono fuori posto, non capiscono le regole, il linguaggio non li protegge e il riconoscimento sociale arriva tardi o mai. Tuttavia permane sempre qualcosa: un resto sensibile, un'immagine, una voce, una memoria, un oggetto che "parla".

Nell'altro invece il racconto è esausto, la memoria è difettosa, la voce parla perché non può tacere, ma l'attesa non promette nulla. Non c'è più un oggetto che conserva un senso, un'estetica che salvi. Il mondo non è ostile, ma sembra già essere finito. In Beckett non c'è più alcun orizzonte simbolico residuo.

Uno vive ancora dentro un mondo tormentato; l'altro vi è già uscito. Se nell'uno la sofferenza ha senso per essere riscattata (benché non sempre vi si riesca), nell'altro anche il riscatto farebbe comunque parte di una vita senza senso, e quindi sarebbe vano cercarlo. Il dolore non è neppure narrabile come destino.

Andersen offre un mondo disallineato, ma pur sempre "mondo", non "rovina". Beckett invece sembra scrivere tra le macerie dopo la fine del mondo come struttura significativa. Dopo di lui, Andersen sarebbe storicamente irrecuperabile. Infatti Andersen inaugura la solitudine moderna senza metafisica, l'io sensibile senza garanzie, l'alienazione non eroica. Beckett prende tutto questo e toglie la bellezza, la narrazione, la possibilità d'essere ascoltati.

Mettiamo a confronto due opere a titolo esemplificativo: *Il libro illustrato senza illustrazioni* (1852) e *L'innominabile* (1953).

Nel primo la Luna parla al poeta, racconta scene viste dall'alto: finestre illuminate, amori muti, povertà dignitosa, solitudini notturne. Il dolore ha una forma. Il poeta si limita ad ascoltare: non giudica, non interviene, non costruisce una trama, non salva nessuno, semplicemente registra. Il senso non nasce dal soggetto, gli accade. La distanza è malinconica, non distruttiva. Il narratore è separato, ma la separazione è ancora abitabile.

Nel secondo invece una voce parla, ma non si sa chi sia. Non si sa neppure dove si trovi. Non ricorda con certezza, non vede, né può tacere e neppure concludere. In pratica manca la scena, il paesaggio, non

c'è un testimone né una distanza. La voce coincide con la propria prigione. Non c'è qualcuno che ascolta. Non c'è qualcosa che venga visto. Non c'è nemmeno più un "fuori". La parola non registra il mondo: tenta solo di sopravvivere a se stessa.

È passato un secolo tra le due opere, ma c'è come un abisso. Se prima il dolore era figurabile, adesso è strutturale; se prima c'era un soggetto che ascoltava, adesso è intrappolato. In Beckett non c'è scelta, non c'è etica, non c'è gesto. La voce beckettiana non aspetta Godot: aspetta che il linguaggio finisca, ma non finisce mai. Non c'è una frattura tra soggetto e mondo che in qualche modo possa essere ricomposta, ma la frattura è diventata l'unica realtà. Andersen mostra il soggetto *di fronte* al vuoto. Beckett scrive *dentro* il vuoto: non resta più nessun punto d'appoggio narrativo.

Nessuno dei tre ha una "filosofia della storia" in senso proprio. Infatti non s'intravede una direzione (progresso, decadenza, redenzione), né una razionalità immanente, né una teleologia, anche negativa, né un criterio interpretativo complessivo.

In Andersen la storia esiste, scorre, produce effetti (povertà, ascesa sociale, esclusione), ma non spiega, non giustifica, non redime. La sofferenza non è "storica" in senso forte: è individuale, contingente, non necessaria. Non c'è nessuna lezione dalla storia. Solo vite che capitano dentro di essa.

In Kafka la storia è un meccanismo senza senso. Non fa neppure da sfondo: è solo un "apparato", ma senza finalità comprensibile, non ha progresso, non ha nemmeno un punto d'arrivo. Il potere funziona, ma non produce senso.

Con Beckett avviene la fine della storia come categoria, in quanto la storia non è più nemmeno rappresentabile, tematizzabile. Non è neppure assente: è irrilevante, in quanto troppo assurda per essere presa in considerazione.

Andersen anticipa la solitudine moderna prima che diventi categoria sociale. Kafka anticipa l'esperienza della colpa amministrativa/statuale prima che diventi quotidiana. Beckett anticipa la sopravvivenza senza progetto prima che diventi normalità. Il loro "genio" non sta nel "dire prima" le cose, ma nel trovare forma a qualcosa che non è ancora dicibile. Anticipano forme di vita vissuta che non hanno ancora un linguaggio comune. Vedono più a fondo, ma la loro posizione è faticosa, non consola, non mobilita, non fonda comunità. Possono sedimentarsi culturalmente, ma difficilmente diventare egemoni. Il mondo non ha ancora trovato una forma simbolica alternativa al loro "mondo": il vuoto di senso non è stato colmato, solo gestito. E forse il fatto che continuiamo a tornare a questi autori è il segno più chiaro che non abbiamo ancora fini-

to di raggiungerli.

D'altra parte una società non potrebbe vivere a lungo senza narrazioni condivise, aspettative temporali, criteri di giustificazione. Se la società dovesse davvero "raggiungere" questi autori, non li capirebbe, li renderebbe superflui. Ma sappiamo tutti che Kafka è tollerabile finché resta metafora, Beckett è sostenibile finché resta scena teatrale, Andersen è leggibile finché resta fiaba. Quando le loro narrazioni diventano descrizioni letterali della vita quotidiana, la letteratura perde la sua funzione di distanza e finiamo in un evento di tipo apocalittico. Andersen, Kafka e Beckett non annunciano la fine del mondo, ma mostrano ciò che accade quando il mondo finisce di non credere più alle proprie umane ragioni.

La civiltà borghese occidentale ha dissolto le trascendenze, ha mercificato i legami, ha tecnicizzato il senso, ha universalizzato il calcolo. E ora non crede più a ciò che produce, ma non sa produrre altro. Si è come esaurita internamente. Svuotata dei suoi presupposti originari, forse può ristrutturarsi altrove, ma di sicuro non con le nostre stesse caratteristiche. L'occidente non sa più perché dovrebbe continuare a esistere, né perché lascia in vita le strutture, togliendo loro la legittimazione. Ed è esattamente questo il mondo che Andersen intravedeva, e Kafka formalizzava, e Beckett abitava. Gli intellettuali non hanno distrutto l'occidente; hanno solo smesso di mentire su ciò che stava diventando. E questo, più che profezia, è *testimonianza*. Ma poi, siamo onesti, dov'è tutta questa democrazia? Dai tempi di Andersen ad oggi l'Europa sembra davvero essere diventata più democratica? Il cittadino comune ha forse l'impressione che le due ultime guerre mondiali siano una solida garanzia perché non se ne ripeta una terza? È aumentata la democrazia o l'ipocrisia? Può esistere la democrazia senza il socialismo? E il socialismo senza un rigoroso ambientalismo?

Oggi purtroppo l'irrazionalismo non sembra più essere una semplice posizione teorica, ma la condizione di possibilità del pensare stesso. Siamo davanti a una crisi di "civiltà".

Andersen e Dostoevskij

Più volte in questo libro abbiamo parlato dei rapporti tra la sensibilità "romantica" di Andersen e quella di Dostoevskij. Qui vogliamo offrire un unico spunto critico per un ulteriore approfondimento.

Dostoevskij fu un profondo lettore di Andersen (un piccolo esempio lo si può vedere nel fatto che il suo racconto *Il bambino presso Gesù all'albero di Natale*, è un calco quasi diretto della *Piccola fiammiferaia* e de *L'angelo*).

Nei *Fratelli Karamazov* Ivan pone la sfida suprema: come può

esistere un Dio giusto se permette la sofferenza di un bambino innocente? Andersen avrebbe risposto a questa domanda in modo consolatorio: *la bellezza serve a giustificare il dolore*. Cioè la sofferenza può essere “abbellita” affinché lo spettatore (o il lettore) provi commozione invece che indignazione. La ferita può essere rimarginata da una glassa poetica. È una bellezza che risolve il problema.

Per Dostoevskij invece la bellezza è una cosa “terribile e paurosa”, perché “lì il diavolo lotta con Dio, e il campo di battaglia è il cuore dell'uomo”. Quando Dostoevskij afferma che *la bellezza salverà il mondo*, non si riferisce a un'armonia “carina” o melodica, ma alla bellezza del Cristo crocifisso, ovvero a una bellezza che accoglie il dolore senza cancellarlo. In lui la sofferenza non è un “preludio” alla melodia celeste (teodicea estetica).

Ivan Karamazov “restituisce il biglietto” a Dio proprio perché non accetta che le lacrime di un solo bambino torturato siano il prezzo per una futura armonia celeste. Per il russo la sofferenza è uno scandalo irrisolvibile razionalmente. La bellezza dostoevskiana non “cura” la ferita rendendola piacevole alla vista; la abita, restando tragica.

Insomma Andersen usa la bellezza per *nascondere* l'orrore sociale; Dostoevskij la usa per *esporre* l'orrore. La sua bellezza non salva il mondo “pulendolo”, ma condividendone il fango. Mentre Dostoevskij scende nel sottosuolo e ci resta, Andersen usa il seminterrato come una rampa di lancio per volare via. Alla fine la differenza diventa anche *politica*: quella di Andersen è una bellezza che mantiene lo *status quo*; quella di Dostoevskij è una bellezza che accusa il mondo, poiché mostra che la salvezza passa attraverso un dolore che rimane comunque un'ingiustizia atroce.

Il Risveglio Moderno

Det moderne gennembrud: con questa dichiarazione, il critico letterario danese Georg Brandes, nato a Copenaghen nel 1842, in una famiglia ebraica della classe media, diede inizio a quello che in Danimarca viene chiamato il “Risveglio Moderno”. Studiò giurisprudenza e poi filosofia ed estetica all'Università di Copenaghen. Il suo momento di svolta avvenne il 3 novembre 1871, quando iniziò una serie di conferenze all'Università di Copenaghen intitolate “Le grandi correnti della letteratura del XIX secolo”.

È stato probabilmente il critico letterario più influente della storia scandinava e uno dei giganti della cultura europea tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Fu grazie alla sua influenza e al suo sostegno critico che autori come Henrik Ibsen, August Strindberg e

Jens Peter Jacobsen trovarono la forza di scrivere opere che avrebbero cambiato per sempre il teatro e la prosa mondiale. Le sue idee radicali e il suo ateismo dichiararono gli attirarono l'odio dei conservatori danesi, che gli negarono una cattedra universitaria. Per questo motivo Brandes lasciò la Danimarca e si trasferì a Berlino tra il 1877 e il 1883. In Germania divenne una celebrità internazionale. Fu un mediatore culturale tra il mondo germanico e quello nordico; tra i primi a scoprire e a far conoscere in tutta Europa il pensiero di Friedrich Nietzsche, con cui intrattenne un importante scambio epistolare.¹¹⁸ Scrisse biografie monumentali di personaggi che considerava “eroi dello spirito”, come Shakespeare, Goethe, Voltaire e, appunto, Hans Christian Andersen. Sosteneva che gli scrittori non dovessero più rifugiarsi in fantasie idilliache o in un passato glorioso, ma affrontare i problemi reali della società: la disparità sociale, la libertà di parola, l'uguaglianza di genere e l'educazione laica. A lui si deve il merito di aver traghettato la letteratura del Nord Europa dal Romanticismo idealista e conservatore verso il Realismo e il Naturalismo.

Nonostante il successo rimase sempre una figura solitaria. Cercava la verità per se stesso e non per compiacere le fazioni politiche, il che lo portò a essere criticato sia da destra (per il suo radicalismo) sia da sinistra (per il suo rifiuto del socialismo di massa). Tornato in Danimarca, venne infine riconosciuto come un patriarca della cultura danese, sebbene continuasse a essere una figura divisiva, in quanto rimproverava ai danesi il provincialismo: voleva che la Danimarca uscisse dal letargo romantico e agrario per abbracciare la modernità industriale e scientifica europea, confrontandosi con le grandi correnti di pensiero francesi, tedesche e inglesi.

Durante la prima guerra mondiale mantenne una posizione di rigorosa neutralità, criticando gli eccessi del nazionalismo da ogni parte provenissero. Morì a Copenaghen nel 1927. La sua eredità è immensa: senza di lui, Andersen sarebbe rimasto confinato nell'immagine dello scrittore per l'infanzia, e la letteratura scandinava non avrebbe avuto la spinta necessaria per diventare uno dei pilastri della modernità letteraria.

Ma cosa disse di così importante su Andersen? Il suo volume, *Hans Christian Andersen. The Great Danish Author*, è il primo serio e organico tentativo di sottrarre lo scrittore danese alla lettura agiografica e pedagogica che aveva dominato la sua ricezione ottocentesca. Pubblicato originariamente in danese nel 1869 (poi rielaborato per il pubblico internazionale), il saggio si colloca all'interno del più ampio progetto brande-

¹¹⁸ Influenzato da Nietzsche, sviluppò l'idea del “radicalismo aristocratico”, secondo cui il progresso dell'umanità è guidato da grandi personalità, non dalle masse né dalle burocrazie statali.

siano di una critica letteraria moderna, laica, europea e comparatista, fondata non sull'esaltazione nazionale né sulla morale, ma sull'analisi dell'individuo e della sua opera letteraria come espressione storica e psicologica. In questo senso il ritratto di Andersen che emerge è profondamente anti-mitologico: lo scrittore delle fiabe non viene presentato come ingenuo cantore dell'infanzia o "cantastorie nazionale", bensì come autore segnato da una radicale insicurezza esistenziale, dalla marginalità sociale e da una sofferenza mai pienamente risolta.

Brandes pose fin dall'inizio l'accento sulle *umili origini* di Andersen, insistendo sul fatto che la povertà dell'infanzia e la mancanza di una vera istruzione formale non costituiscono semplici dati biografici, ma elementi strutturanti della sua personalità e della sua produzione letteraria. Secondo Brandes, Andersen non supera mai davvero la propria condizione di escluso: anche quando viene accolto nei salotti altolocati e riconosciuto come autore di fama internazionale, egli continua a percepirsi come un intruso, bisognoso di approvazione e incapace di una stabile fiducia in sé. Questa insicurezza cronica, lungi dall'essere un semplice difetto caratteriale, diventa per Brandes la chiave interpretativa dell'intera opera.

In tale prospettiva le fiabe di Andersen appaiono come *trasposizioni simboliche* di un'esperienza personale di sofferenza e di mancata integrazione. Brandes rifiuta con decisione l'idea ch'esse siano destinate principalmente a un pubblico infantile: se i bambini possono apprezzarne la dimensione fantastica, il loro nucleo emotivo e concettuale è profondamente adulto, spesso persino crudele. Il dolore, la solitudine, l'amore non corrisposto e la rinuncia attraversano questi racconti senza essere ricondotti a una morale riparatrice di tipo cristiano (il dolore non viene redento, la morte non consola sempre). In testi come *Il brutto anatroccolo*, *La sirenetta*, *La piccola fiammiferaia*, *L'ombra*, Brandes individua una visione del mondo in cui la sofferenza non è educativa, non viene riscattata, ma semplicemente esposta nella sua nudità.

Un ruolo centrale nel libro è occupato dall'analisi della *dimensione affettiva* di Andersen. Brandes descrive uno scrittore costantemente in cerca di amore, ma strutturalmente incapace di viverlo in forma paritaria. L'amore, nella vita come nelle fiabe, assume quasi sempre un carattere asimmetrico: è desiderio non ricambiato, idealizzazione, sacrificio unilaterale. Il corpo è spesso fonte di vergogna o di dolore. Questa incapacità di conciliare sentimento e realtà si riflette in una narrativa in cui l'eros non conduce alla salvezza, ma al silenzio, alla perdita o alla morte. In tal senso Brandes legge *La sirenetta* come uno dei testi più emblematici dell'intera produzione anderseniana: una storia di rinuncia assoluta, in cui l'amore non viene premiato, ma dissolto. Tuttavia, pur descrivendo

Andersen come ipersensibile, bisognoso di conferme continue, ossessionato dall'essere amato, lodato, accettato, Brandes evita con cura di ridicolizzarlo o di patologizzarlo in senso clinico; anzi, sostiene che l'insicurezza è la fonte stessa della sua arte, la ferita narcisistica diventa capacità empatica universale, quella che dà voce ai brutti, ai rifiutati, agli oggetti dimenticati, alle creature che non trovano posto nel mondo.

Anche il rapporto di Andersen con la *religione* viene sottoposto da Brandes a una lettura demistificante. Egli nega che lo scrittore possieda una fede autentica e coerente, sostenendo piuttosto che il ricorso a immagini cristiane e all'idea di un aldilà risponda a un bisogno di compensazione emotiva. Quando parla di anima, cielo, immortalità, provvidenza..., lo fa per non soccombere, non per convinzione metafisica. La religione, per Andersen, non sarebbe il risultato di una convinzione teologica, bensì una risorsa psicologica (spesso posticcia) utilizzata per rendere tollerabile una realtà percepita come ingiusta e dolorosa. In questo senso Brandes si oppone frontalmente a ogni tentativo di leggere le fiabe come testi edificanti o come espressioni di una religiosità semplice e genuina.

Dal punto di vista *stilistico* Brandes difende Andersen dalle accuse di imperizia formale che gli erano state spesso rivolte. L'irregolarità della lingua, l'uso del parlato (Andersen scrive come "sente") e la libertà sintattica (strutture narrative eccentriche), l'anti-classicismo non vengono interpretati come segni d'incompetenza, ma come manifestazioni di un'espressione autentica, non mediata dalle convenzioni accademiche. Tuttavia, anche qui Brandes tende a ricondurre lo stile all'individualità dell'autore, vedendolo soprattutto come prolungamento della sua sensibilità emotiva piuttosto che come scelta formale consapevole.

Nella parte conclusiva del libro Brandes colloca Andersen all'interno della storia della letteratura europea, rifiutando di considerarlo semplicemente un romantico. Pur condividendo col Romanticismo l'attenzione per l'interiorità e l'individuo, Andersen se ne distaccerebbe per la mancanza di una visione riconciliata del mondo. Non vi è in lui fiducia nell'armonia universale né nel progresso morale dell'umanità. Non c'è alcuna riconciliazione finale in senso cristiano. La sua opera testimonia piuttosto una frattura insanabile tra desiderio e realtà, che lo rende, secondo Brandes, una figura anticipatrice della sensibilità individualistica moderna, che spesso è tragica, molto contraddittoria, sicuramente disincantata.

Pur riconoscendone i limiti – la prolissità, il narcisismo dei diari di viaggio, l'ingenuità in ambito sociale e politico, la precarietà dei ro-

manzi¹¹⁹ – Brandes conclude che Andersen merita un posto centrale nella letteratura europea, proprio perché ha saputo trasformare la propria vulnerabilità in forma artistica. La sua grandezza non risiede nella capacità di consolare, ma nel coraggio di mostrare il dolore senza mascherarlo. In tal senso il libro di Brandes non solo ridefinisce l'immagine di Andersen, ma inaugura un modo nuovo di leggerlo: non più come autore per l'infanzia o come simbolo nazionale, bensì come scrittore tragicamente moderno, la cui opera nasce da una ferita mai rimarginata. Nessuno come Andersen – conclude Brandes – ha saputo dare forma artistica al sentimento di esclusione. È sì profondamente autobiografico, ma anche universalmente leggibile.

Ha ancora senso la fiaba in un regime democratico?

Abbiamo detto che dopo Brandes un altro Andersen sarebbe impossibile, proprio perché egli aveva usato un genere letterario che poteva andar bene in una società autoritaria. Chiediamoci, tuttavia, se avrebbe ancora senso usare lo stesso genere in una società più *democratica*, in cui in teoria si può parlare più tranquillamente, senza ricorrere a tutti quei simboli metafore allegorie così tipici nelle sue fiabe.

Brandes voleva demolire l'arretrato capitalismo danese per costruirne uno più moderno. Altri intellettuali, come Nietzsche, Kafka o Beckett volevano invece demolire il capitalismo più avanzato, quello che aveva portato alla prima guerra mondiale o alla seconda. Quando si vuole demolire qualcosa, le fiabe servono a poco. Le fiabe servono a sopravvivere in un regime autoritario obsoleto ma ancora dominante. Oggi però, per quanto precaria sia, l'Europa vive nella democrazia. Dobbiamo aspettarci un'involuzione autoritaria per veder nascere un nuovo grande fiabista?

Andersen si muoveva in un ambiente in cui il dissenso o l'analisi della povertà e dell'ingiustizia dovevano essere filtrati attraverso il sentimento o il fantastico per essere accettabili. La fiaba era uno spazio di negoziazione. Permetteva ad Andersen di parlare dell'ambizione sociale, della crudeltà delle classi dominanti e del dolore dell'esclusione senza mai rompere del tutto il patto di decoro con la borghesia. Se le sue storie fossero nate da un intento puramente didattico, sarebbero morte con lui; invece sono sopravvissute perché la loro ambiguità era già una forma di resistenza.

¹¹⁹ Brandes sostiene che Andersen fallisse nel teatro e nei romanzi lunghi perché non riusciva a distaccarsi da se stesso. Era troppo soggettivo per creare personaggi indipendenti dalla sua stessa psiche.

Brandes dichiara invece che il tempo dei simboli è finito. La sua celebre frase sulla letteratura che deve “sottoporre i problemi al dibattito” è, di fatto, un certificato di morte per la fiaba classica. In una società che aspira alla democrazia e alla trasparenza scientifica, la metafora viene vista come un’ipocrisia o, peggio, come una fuga dalla responsabilità. Se la parola è (teoricamente) libera, il bisogno di nascondere il messaggio dietro il simbolo fiabesco è destinato a svanire.

Tuttavia c’è un aspetto da considerare, che lui aveva trascurato: *la complessità dell’inconscio*. Mentre Brandes voleva che si parlasse “chiaro” dei problemi sociali (il matrimonio, la proprietà, la religione), Andersen usava la fiaba per esplorare l’irrazionale, il desiderio e l’ombra. Sebbene la democrazia permetta di parlare più o meno liberamente di politica, non necessariamente rende più facile parlare delle contraddizioni profonde di se stessa. Dunque dopo Brandes forse il fiabista non è destinato a scomparire, ma solo a trasformarsi. La fiaba può, per esempio, spostarsi verso il grottesco o il surreale, cioè può servire per descrivere l’assurdità di una realtà che la sola ragione non riesce a spiegare.

Insomma, potrebbe essere anche interessante ribaltare la prospettiva: e se Andersen non fosse stato l’ultimo dei fiabisti d’autore, ma il primo a usare la fiaba come uno strumento di decostruzione che Brandes, nella sua foga positivista, non poteva ancora comprendere appieno? Cioè mentre Brandes chiedeva “realismo”, Andersen stava invece mostrando che la realtà è fatta di proiezioni psicologiche e frammenti speculari. Forse la “società democratica” non ha ucciso la fiaba, ma l’ha soltanto costretta a diventare più crudele e meno consolatoria.

In altre parole: la democrazia “libera” la parola oppure ne cambia semplicemente i “vincoli”? Se Brandes vedeva nel “mettere i problemi a dibattito” l’essenza della modernità, la storia culturale suggerisce, invece, che anche nelle società più aperte il linguaggio allusivo e metaforico rimane un’esigenza vitale, non tanto o non solo per sfuggire a un censore esterno, ma per dare voce a ciò che la prosa razionale della democrazia non può includere o rappresentare.

Guardiamo a cosa è successo in Francia dal Secondo Impero alla Terza Repubblica: la transizione non ha cancellato il *simbolismo*; lo ha anzi trasformato in una forma di resistenza aristocratica dello spirito, contro la burocrazia del pensiero. Molti intellettuali francesi della fine del XIX secolo notarono che la democrazia portava con sé la *mercificazione del linguaggio*. La stampa e il dibattito pubblico tendevano a rendere la parola “piatta”, utile solo allo scambio di informazioni o alla propaganda. Viceversa per i critici legati al *simbolismo* (che leggevano Andersen con piacere), l’uso della metafora non serviva a nascondersi dal potere, ma a proteggere la profondità dell’esperienza individuale dalla

“volgarità” del linguaggio democratico di massa, che, ponendosi come conformismo sociale, diventava una nuova forma di censura. In quest’ottica la fiaba anderseniana può assurgere al ruolo di “poesia pura” che resiste alla semplificazione scientifica voluta da figure come Brandes. La democrazia permette di dire tutto chiaramente, ma il linguaggio allusivo serve a dire ciò che *non* è “utile” o “funzionale”.

Per quanto possa apparire paradossale, si potrebbe addirittura sostenere che il linguaggio indiretto, quello tipico della fiaba, non è un limite della società autoritaria, ma *una risorsa della stessa condizione umana*. La democrazia può risolvere i problemi materiali e legali, ma non può risolvere il “mistero” dell’esistenza. Forse è la realtà stessa a essere strutturata in modo tale che le verità più profonde sono accessibili solo attraverso il mito e il simbolo. Quindi la fiaba potrebbe essere vista come un “realismo superiore”, non così facilmente decodificabile. Essa rimane necessaria anche in democrazia per dare spazio a ciò che è politicamente scorretto, indicibile o puramente emotivo. Il linguaggio metaforico di Andersen può apparire più sovversivo oggi di quanto lo fosse nel periodo in cui lui visse.

Conclusione

L'estetica di Andersen sembrava il prodotto di una crisi del sistema capitalistico prima ancora che nel suo Paese il capitalismo si fosse formato secondo i modelli europei più avanzati, quelli tipicamente anglo-francesi e olandesi.

Viceversa l'estetica dei suoi oppositori appariva come l'ultima espressione artistica di un'epoca, quella aristocratica, profondamente in declino. La cultura ufficiale della Danimarca voleva conservare un classicismo umanistico che per uno come lui, proveniente dal "fango di Odense", non aveva alcun significato.

Kierkegaard, da intellettuale piccolo-borghese, combatteva la rigida filosofia hegeliana imperante nel suo Paese, e la corruzione di una Chiesa di Stato compromessa col potere politico. Andersen lo faceva con la sua concezione estetica, fondamentalmente naturalistica, animistica o, al massimo, panteistica, in cui il sentimento era la facoltà umana che andava valorizzata più di tutte.

Il suo panteismo non era una scelta filosofica a tavolino, ma un'esigenza vitale: Andersen percepiva il dolore delle cose perché lui stesso si sentiva trattato come un oggetto da esposizione, un trofeo proletario da esibire nei salotti buoni, a patto che non alzasse troppo la voce e non scordasse mai le proprie umili origini.¹²⁰

Tuttavia, mentre Kierkegaard visse con l'eredità paterna, Andersen andò a cercarsi la necessaria sicurezza economica presso i ceti facoltosi, tradendo le sue origini umili. Pretendeva che l'aristocrazia e l'alta borghesia mutassero il proprio stile di vita, i propri valori, frequentandole quotidianamente: è stata la sua più grande illusione. Così come la pretesa che quelle stesse classi altolocate, al cospetto della sua genialità, avrebbero potuto approvare tutti i suoi desideri smodati, tutti i suoi comportamenti eccentrici.

Questa sua ricerca di legittimazione lo portò a frequentare assiduamente i salotti dei Collin e le corti europee, sperando che il suo genio potesse fungere da ponte tra la miseria di Odense e la raffinatezza di Copenhagen. Ma era un dialogo tra sordi. Se per Andersen l'oggetto inanimato che prende vita era il segno di una natura pulsante e divina, per l'*élite* intellettuale guidata da figure come Heiberg, quelle stesse immagi-

¹²⁰ In Asia (Giappone e Cina soprattutto) il panteismo di Andersen è stato letto con lenti molto diverse da quelle danesi, vedendovi una connessione spirituale con la natura che il razionalismo occidentale stava perdendo.

ni restavano bizzarrie infantili, prive di quel rigore formale richiesto dal classicismo egemone. Il loro gusto aristocratico rappresentava una vera e propria dogana estetica che Andersen cercava disperatamente di varcare. La loro estetica era armonico-statica; quella di Andersen era dinamica, caotica e “sporca” di realtà.

Per tutta la sua vita Andersen restò, agli occhi dei poteri dominanti, l’eccezione che confermava la regola, nel senso che gli concessero sì la fama, ma gli negarono lo *status* di “intellettuale serio”, relegandolo per sempre nel giardino d’infanzia della letteratura.

*

Tuttavia qui vogliamo concludere in altra maniera. Personalmente, se fossi stato un contemporaneo di Andersen, avrei dato ragione ai Collin, agli Heiberg, ai Meisling. Anch’io gli avrei detto: “Vieni dal fango di Odense, pretendi di frequentare i ceti altolocati e vuoi comportarti come un *dandy*? Nemmeno i figli di papà se lo possono permettere”.

Se quegli ambienti non gli piacevano, perché non ha fatto un lavoro manuale? Se voleva fare l’intellettuale sovversivo e sentiva che in patria non glielo permettevano, perché non si è trasferito all’estero (come peraltro han fatto molti geni dell’umanità, molto più grandi di lui: Marx, Engels, Lenin ecc.)? Pensava che in nome della genialità gli sarebbe stato concesso tutto? Chi gli aveva messo in testa quest’idea così ridicola? In questa vita terrena c’è forse qualcuno che possa, a buon diritto, pensare di se stesso d’essere insostituibile? Era andato a vivere a Copenaghen per cercare un lavoro o uno *status*?

Al massimo si potrebbe dire che i suddetti geni dell’umanità avevano un progetto *collettivo* che rendeva il sacrificio dell’esilio un mezzo necessario. Andersen invece aveva solo un progetto *individuale*. Il suo obiettivo era l’*ascesa sociale*, non la rivoluzione, non il riscatto ma l’integrazione. Un rivoluzionario può vivere in povertà a Londra o a Zurigo perché guarda al futuro dell’umanità; un arrampicatore sociale non può vivere lontano dai centri di potere che vuole scalare.

In ogni caso i Collin e gli Heiberg cercavano di difendere la stabilità istituzionale: la loro non era “cattiveria” in senso morale, ma la reazione di un sistema che vedeva in Andersen un elemento di disordine, una pretesa individuale che scardinava le gerarchie consolidate.

Certo, per Andersen il lavoro manuale non era un’opzione, poiché la sua non era una ricerca di “impiego”, ma di “immortalità”. Nella sua visione del mondo, fortemente influenzata da un certo misticismo romantico, lui era convinto d’avere un destino segnato da Dio. Tornare al lavoro manuale sarebbe stato, ai suoi occhi, un tradimento del disegno

divino. Tuttavia queste visioni narcisistiche han sempre un prezzo da pagare.

Naturalmente qualcuno potrebbe anche sostenere che, a differenza di Marx o Lenin, che operavano in contesti politici internazionali o con lingue di grande diffusione, Andersen era legato a una lingua, il danese, parlata da pochissime persone. Per vivere della sua penna, dipendeva totalmente dai sussidi statali danesi e dal favore della corte. L'esilio permanente avrebbe significato la morte civile e professionale, poiché all'epoca non esisteva un sistema di diritti d'autore internazionale che gli garantisse rendite costanti dalle traduzioni. Ma è anche vero che le lingue s'imparano sul posto. Andersen leggeva le fiabe popolari dal tedesco e quando andava all'estero parlava in francese.

Doveva solo prendere una decisione, che sicuramente, all'inizio, gli sarebbe costata una grande fatica, poiché sapeva che, lasciato solo a se stesso, non aveva sufficiente autonomia per gestirsi; ma poi, col tempo, forte dei quattordici anni vissuti in miseria a Odense e di altri anni, non meno duri, vissuti a Copenaghen per farsi una cultura e un'istruzione qualificata, avrebbe ottenuto molti degli obiettivi che si era prefissato. In fondo il coraggio di andare a vivere, ancora ragazzino, da solo, a Copenaghen, l'aveva avuto.

In Germania era celebrato come un maestro ben prima d'essere pienamente accettato in patria. Aveva amicizie influenti (come il Granduca di Sassonia-Weimar) e un mercato editoriale vastissimo. Eppure, tornava sempre a Copenaghen per farsi umiliare dai Collin o per farsi recensire aspramente da Heiberg. C'è una componente quasi masochistica nel suo rapporto con la Danimarca. Lui non voleva solo il successo; voleva che chi l'aveva visto nel "fango" fosse costretto ad ammirarlo. Il successo all'estero era un piacere astratto; il successo a Copenaghen era una vendetta concreta.

In un certo senso si sentiva in credito con la vita. Dopo aver masticato la polvere a Odense e aver subito l'umiliazione d'essere l'eterno studente fuori corso a Copenaghen, si era convinto che il mondo (e la Danimarca in particolare) gli dovesse una specie di "risarcimento", che non doveva tramutarsi in un semplice stipendio, ma in un riconoscimento totale del suo *status*. Il successo, il lusso e l'accoglienza nei salotti aristocratici non erano traguardi da conquistare con la disciplina, ma un rimborso dovuto.

Per la critica danese dominante l'intellettuale doveva avere una base solida (economica o accademica). Andersen, invece, incarnava la figura del "genio parassita" che rifiuta la fatica fisica perché convinto che la sua sola esistenza fosse un contributo sufficiente alla società. È qui che nasce l'irritazione dei suoi contemporanei: lui voleva i privilegi dell'ari-

stocrazia senza averne il sangue, e i diritti della borghesia senza averne la disciplina.

È anche vera un'altra cosa: l'idea che la genialità pretendesse di diritti speciali non era un'invenzione di Andersen, ma il dogma centrale del Romanticismo europeo. Lui ebbe la "sventura" di crederci letteralmente, portando all'estremo un concetto che gli intellettuali borghesi usavano spesso solo come figura retorica. Quando si comportava da *dandy* senza averne i mezzi, non faceva che mettere in scena la sua convinzione che l'aristocrazia dello spirito contasse più di quella del sangue.

Tuttavia la cosa più preoccupante di tutta la sua vita (almeno fino a quando non andò a vivere presso alcune famiglie ebraiche) era la *dipendenza psicologica*. Il legame con la famiglia Collin era una forma di simbiosi nevrotica. Andersen odiava dover dire grazie per ogni centesimo, eppure cercava costantemente la loro approvazione. Era un uomo che voleva essere accettato proprio da chi lo criticava, il che rendeva il suo comportamento ancora più irritante per i suoi protettori, i quali, peraltro, non apprezzavano per niente l'uso eversivo che lui faceva del danese parlato, cioè l'inserimento a livello letterario di espressioni paragonabili a una forma di dialetto locale.

Andersen si sentiva effettivamente un profeta incompreso nella sua patria. Il fatto che pretendesse d'essere accolto e mantenuto da quella stessa società che derideva nelle sue fiabe (si pensi a *Il brutto anatroccolo* o *I vestiti nuovi dell'imperatore*) è il paradosso centrale della sua biografia. Che poi la sua arte sia nata proprio da questo attrito violento tra le sue pretese smodate e la rigidità di un ambiente che gli chiedeva solo di "stare al suo posto", probabilmente non è un mistero di così difficile comprensione.

Alla fine dovremmo arrivare a dire che questa sua "scelta di non scegliere" (restare in Danimarca pur lamentandosene) sia stata la sua vera fortuna letteraria. Se Andersen fosse emigrato e fosse diventato un agiato scrittore cosmopolita, probabilmente non avrebbe mai scritto le fiabe più feroci e malinconiche, diventate famose in tutto il mondo. La sua arte si nutriva proprio di quell'attrito, di quel sentirsi un "*dandy* abusivo" nei salotti dei Collin. In un certo senso lui ha preferito essere un profeta umiliato in casa propria piuttosto che un signore rispettato all'estero, poiché solo l'umiliazione alimentava la sua produzione creativa, ne fosse o no consapevole.

Bibliografia e critica scientifica

L'edizione dell'*opera omnia* di Andersen in 33 volumi (*Samlede Skrifter*) è stata pubblicata a Copenaghen da C. A. Reitzels Forlag tra il 1876 e il 1880, subito dopo la morte dell'autore. È questa la raccolta che ha mostrato al mondo per la prima volta la vastità spaventosa della sua produzione, ben oltre le fiabe.

Questa edizione segue il principio della volontà dell'autore. Andersen, in tarda età, rilesse e spesso modificò le sue prime fiabe per adattarle al gusto del pubblico che l'aveva reso celebre. Questa edizione riflette l'Andersen che voleva essere ricordato, a volte edulcorato da se stesso o dai suoi editori dell'epoca per non urtare troppo la sensibilità borghese. Qui non ci sono note, non ci sono varianti. Il testo è presentato come un blocco unico e definitivo.

Tuttavia dobbiamo chiederci: di quale Andersen parliamo? L'Andersen di tarda età era ormai una gloria nazionale che aveva passato decenni a cercare l'approvazione dei salotti. La sua "volontà" non era quella di preservare la verità storica delle sue prime edizioni (più rozze, popolari e inquietanti), ma quella di cristallizzare la propria immagine come autore "degno" dell'alta borghesia. Andersen stesso volle "ripulirsi" perché aveva interiorizzato il giudizio dei suoi critici.

Senonché, se Andersen era il paziente che voleva l'operazione, Edvard Collin era il chirurgo che teneva il bisturi. Andersen gli diede piena libertà di decidere cosa pubblicare, cosa distruggere e cosa conservare. Non pose un veto sugli inediti, ma si affidò totalmente al gusto e al senso del decoro dell'amico, convinto che non avrebbe mai pubblicato nulla che potesse far apparire il "poeta nazionale" come un uomo ridicolo o instabile.

Edvard era il rappresentante della razionalità e del decoro danese. Considerava Andersen un genio ma "incolto" e spesso "eccessivo". Durante la preparazione delle edizioni definitive intervenne non solo sulla grammatica, ma anche sul *tono generale*. Molte espressioni idiomatiche del dialetto di Odense (che richiamavano le origini proletarie di Hans) vennero eliminate perché considerate volgari o poco eleganti. Edvard eliminò le tracce del processo creativo (spesso caotico e sofferto) per presentare al mondo un Andersen "monumentale", privo di spigoli. Quando pubblicò il suo libro di memorie su di lui, citò solo ciò che serviva a confermare la sua visione del poeta come un uomo eccentrico che aveva bisogno della guida dei Collin.

Le cosiddette “opere complete” includevano esclusivamente la produzione letteraria destinata al pubblico: le fiabe e le storie (senza varianti e correzioni imposte dalla censura, esterna e interiore), i romanzi, i testi teatrali (quelli che gli Heiberg avevano permesso di rappresentare), le poesie e i resoconti di viaggio. Mancavano molte cose, soprattutto i diari privati e l'epistolario integrale, che costituivano l'impalcatura psicologica e la verità biografica dell'autore. Era un'edizione monumentale pensata per santificare l'immagine del “poeta dei bambini” e del povero ragazzo di Odense che, con la sua umiltà e il suo talento, era arrivato alla corte dei re.

Il materiale inedito finì negli archivi privati dei Collin e successivamente nella Biblioteca Reale di Copenaghen, dove rimase inaccessibile o ignorato per decenni, finché la critica del XX secolo non iniziò a scoperciare il vaso di Pandora.

L'edizione critica relativa alle sole fiabe e storie è del 1963-1990: *Eventyr og Historier* (in sette volumi, di cui tre sono interamente di commento, a cura di Erik Dal, Erling Nielsen e Flemming Hovbakke), Copenaghen, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / Gyldendal (DSL, Società per la Lingua e la Letteratura Danese). Il team di Erik Dal ha scelto di basarsi sulle prime edizioni a stampa (quelle del 1835, 1837, ecc.) o, dove possibile, sui manoscritti originali. L'obiettivo era di catturare la voce di Andersen nel momento in cui “esplodeva” sulla pagina, con tutte le sue asperità, le sue scorrettezze grammaticali volute (che imitavano la lingua parlata) e la sua carica eversiva che col tempo si era parzialmente annacquata. Sono i testi su cui lavorano tutti gli studiosi per “ripulire” Andersen dalle censure. Infatti permettono di vedere come la pressione sociale (esercitata ad esempio dai Collin) abbia influenzato la riscrittura di certi passaggi.

Per i drammi, vaudeville e libretti bisogna citare, sempre in riferimento alla critica filologica, l'edizione intitolata *Romaner i 7 bind* (*Romanzi in 7 volumi*), a cura di Klaus P. Mortensen, DSL / Borgen, Copenaghen 2003-2005.

L'autobiografia, ripubblicata e aggiornata successivamente dalla DSL, è quella che porta il titolo originario *Mit Livs Eventyr*, a cura di H. Topsøe-Jensen, in 2 volumi, Gyldendal, Copenaghen 1951. È su questa che si basa quella tradotta da Bruno Berni.

I diari privati sono il materiale più scottante, perché non destinati alla pubblicazione: *Dagbøger 1825-1875* (*Diari in 12 volumi*), a cura di Helge Topsøe-Jensen e altri, DSL / G.E.C. Gad, Copenaghen 1971-76. Si tratta di dieci volumi più due di registri relativi a personaggi, opere, luoghi. Anche questi volumi sono stati sottoposti a una revisione critica moderna: *Rejseskitser i 7 bind* (*Schizzi di viaggio in 7 volumi*), a cura di

Helge Topsøe-Jensen e altri, DSL / Borgen, Copenhagen 2002-2007.

Vi sono inoltre 13.586 documenti che lo riguardano (lettere e biglietti a, da o su Andersen), che sono completi come corpus conservato e digitalizzato, ma non ancora raccolto in una serie cartacea chiusa di volumi numerati (questi documenti riguardano circa 3.000 persone diverse contattate in tutta Europa). Quindi il lavoro è ancora in corso. Al momento si deve fare riferimento alle seguenti edizioni critiche: *H.C. Andersens brevveksling med Edvard og Henriette Collin*, in 6 volumi tra il 1933 e il 1937 (con aggiunte successive). Qui emerge il rapporto complesso, a tratti soffocante e profondamente umano, con la famiglia che l'aveva adottato socialmente. *H.C. Andersen og Henriette Wulff: En brevveksling* (tre volumi che documentano il legame con una delle sue confidenti più intime). *H.C. Andersens brevveksling med Jonas Collin den ældre* (fondamentale per capire il legame col suo protettore e mecenate). Molte lettere sono riemerse solo decenni dopo la sua morte, provenienti da collezioni private o archivi esteri (specialmente tedeschi). Oggi è la Syddansk Universitet che sta portando avanti una digitalizzazione massiccia di tutta la corrispondenza.

Cenni bibliografici

In lingua italiana

Bruno Berni, *Vedere l'invisibile. La vita e le opere di Hans Christian Andersen*, Roma, 2005. Lo stesso autore ha pubblicato *Diari romani*, che contengono le annotazioni relative ai soggiorni di Andersen a Roma; *Un mondo diverso. Diari di viaggio da Napoli*, e ha curato *Passaggi intermedi. La traduzione indiretta in Italia*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2022.

Alda Castagnoli Manghi, *Vedere e narrare. Saggi su Hans Christian Andersen*, a cura di Bruno Berni, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2024.

Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, ed. Laterza, Roma-Bari 2009; Pino Boero, *Il cavaliere del mare. Hans Christian Andersen*, ed. San Paolo, Cinisello Balsamo 2005; *L'ombra di Andersen*, sulla rivista "LG Argomenti" (n. 2/2005).

Maria Gabriella Adamo, *Andersen e l'Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006.

Marcella Rinaldi, *La fiaba della vita: Hans Christian Andersen*, Armando Editore, Roma 2004.

Aldo Scaramuzza, *Ombre e riflessi. La fiaba nel "Diario" di Hans Christian Andersen*, Edizioni Tecnico Scientifiche, Pisa 2006.

Italo Calvino, *Andersen, o dello scontento*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, ed. Mondadori, Milano 1995 (il saggio originale è del 1970).

Vincenzo De Angelis, *Il viaggio e la fiaba: introduzione a Hans Christian Andersen*, Edizioni della Bussola, Roma 1957.

In lingua inglese

Heinrich Detering, *Intellectual Amphibia: Identity and Double Consciousness in Hans Christian Andersen's Fairy Tales*, Hans Christian Andersen Center, Odense 1991.

Paul Binding, *Hans Christian Andersen: European Witness*, New Haven, 2014.

Elias Bredsdorff, *Hans Christian Andersen: The Story of his Life and Work 1805-75*, Londra, 1975.

Sven Hakon Rossel (a cura di), *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*, Amsterdam, 1996.

Jackie Wullschläger, *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*, Londra, Allen Lane (The Penguin Press), 2000.

Jack Zipes, *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*, New York, 2005.

Anna K. G. Christensen e Sven Hakon Rossel (a cura di), *The Reception of H. C. Andersen in Europe*, Londra, Bloomsbury, 2014.

Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1986.

Alison Prince, *Hans Christian Andersen: The Fanatic of Failure*, Londra, Allison & Busby, 1998.

Niels Kofoed, *Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition*, Hans Christian Andersen Center, Odense 1994.

Johan de Mylius (a cura di), *Hans Christian Andersen: A Poet in Time*, Odense University Press, Odense 1999.

In lingua tedesca

Heinrich Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen, Wallstein, 1994 (poi edito in brossura: München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005). Non è un libro dedicato esclusivamente ad Andersen, ma l'autore dedica ad Andersen un capitolo cruciale che ha rifondato la critica *queer* e l'analisi del "segreto aperto" (l'omosessualità e l'esclusione sociale); *Andersen, Hans Christian, Landschaft mit Poet. Gedichte*, a cura e traduzione di Heinrich Detering, Göttingen, Wallstein,

2005; *Andersen, Hans Christian, Der Mulatte. Romantisches Trauerspiel*, traduzione e cura di Heinrich Detering, Göttingen, Wallstein, 2005; *Andersen und andere. Kleine dänisch-deutsche Kulturgeschichte Kiels*, Heide, Boyens, 2005.

Frederik Hetmann, *Andersen. Ein Märchen von der Wirklichkeit*, Weinheim, 1982.

Gisela Perlet, *Hans Christian Andersen*, Francoforte sul Meno, 2005.

Leopold Magon, *Hans Christian Andersen und Deutschland*, Berlino, 1960.

In lingua francese

Marc Auchet, *Les contes d'Andersen: les mal-aimés*, Parigi, 1987; *L'Univers de Hans Christian Andersen: une œuvre-limite*, Parigi, Les Belles Lettres, 1995.

Régis Boyer, *Hans Christian Andersen, féerie et vérité*, Parigi, 2001.

Pierre Georget La Chesnais, *Hans Christian Andersen. Sa vie et son œuvre*, Parigi, 1937.

Michel Tournier, *Le vol du vampire: notes de lecture*, Parigi, 1981.

Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Parigi, Grasset, 1972.

In lingua danese

Bo Grønbech, *Hans Christian Andersen: Levned og Digtning*, Copenhagen, Nyt Nordisk Forlag, 1971.

Johan de Mylius, *Forvandlingens pris: H.C. Andersen og hans eventyr*, Copenhagen, Høst & Søn, 2004.

Dag Heede, *Hjertebrødre: Krigen om H.C. Andersens seksualitet*, Odense, Syddansk Universitetsforlag (University of Southern Denmark Studies), 2005.

Wilhelm von Rosen, *Månens kulør: Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*, Copenhagen, Rhodos, 1993.

In lingua spagnola

Enrique Bernárdez, *Los cuentos de Andersen (Edición crítica y comentarios)*, Madrid, 2005.

Carmen Bravo-Villasante, *Historia de la literatura infantil uni-*

versal, Madrid, 1959.

Montserrat Castillo (et al.), *Hans Christian Andersen: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, Barcellona, 2005.

In lingua portoghese

Leonardo Arroyo, *Literatura infantil brasileira*, San Paolo, 1968.

Nelly Novaes Coelho, *O conto de fadas: Símbolos, mitos e arquétipos*, San Paolo, 2003.

Ana Maria Machado, *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, Rio de Janeiro, 2002.

Bibliografia su Amazon

Attualità:

- Apparat (Diario gennaio-maggio 2025)
- Il crollo occidentale (Diario del 2024). Anche in inglese: The Western Collapse
- La Shoah palestinese (novembre 2023-febbraio 2024). Anche in inglese: The Palestinian Shoah
- La catastrofe (luglio-ottobre 2023)
- La resa (marzo-giugno 2023)
- La linea rossa (dicembre 2022-marzo 2023)
- Multipolare 2022 (luglio-dicembre 2022)
- La guerra totale (maggio-giugno 2022)
- Il signore del gas (aprile-maggio 2022)
- La truffa ucraina (gennaio-marzo 2022)
- Diario di Facebook (2017-2020)
- Diario di Facebook (gen-mar 2021)
- Diario di Facebook (apr-dic 2021)

Memorie:

- Sopravvissuto. Memorie di un ex
- Grido ad Manghinot. Politica e Turismo a Riccione (1859-1967)

Storia:

- L'impero romano. I. Dalla monarchia alla repubblica
- L'impero romano: II. Dalla repubblica al principato
- Preistorico. Contro il concetto di civiltà
- Cristianesimo medievale
- Dal feudalesimo all'umanesimo. Quadro storico-culturale di una transizione
- Protagonisti dell'Umanesimo e del Rinascimento
- Storia dell'Inghilterra. Dai Normanni alla rivoluzione inglese
- Scoperta e conquista dell'America
- Storia della Spagna
- Il potere dei senzadio. Rivoluzione francese e questione religiosa
- Cenni di storiografia
- Herbis non verbis. Introduzione alla fitoterapia

Arte:

- Arte da amare
- La svolta di Giotto. La nascita borghese dell'arte moderna

Letteratura-Linguaggi:

- Ribelle sotto tutela. Biografia di Andersen
- Andersen demistificato. Non sono fiabe per bambini
- Letterati italiani

Letterati stranieri

Pagine di letteratura

Pazinzia e distèin in Walter Galli

Dante laico e cattolico

Grammatica e Scrittura. Dalle astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura creativa

Contro Ulisse

Poesie:

Poiesis (opere complete)

Filosofia:

La filosofia del merito (tra Rousseau, Marx e della Volpe)

L'idealismo faticoso (da Kant alla Sinistra hegeliana)

La filosofia ingenua (il mondo greco)

Laicismo medievale

Ideologia della Chiesa latina

L'impossibile Nietzsche

Da Cartesio a Rousseau

Rousseau e l'arcanteria

Il Trattato di Wittgenstein

Preve disincantato

Critica laica

Le ragioni della laicità

Che cos'è la coscienza? Pagine di diario

Che cos'è la verità? Pagine di diario

Scienza e Natura. Per un'apologia della materia

Spazio e Tempo: nei filosofi e nella vita quotidiana

La scienza nel Seicento

Linguaggio e comunicazione

Interviste e Dialoghi

Antropologia:

La scienza del colonialismo. Critica dell'antropologia culturale

Ribaltare i miti: miti e fiabe destrutturati

Economia:

Esegesi di Marx

Maledetto capitale

Marx economista

Il meglio di Marx

Etica ed economia. Per una teoria dell'umanesimo laico

Le teorie economiche di Giuseppe Mazzini

Politica:

Kontrol. Quale socialismo?

Lenin e la guerra imperialista

L'idealista Gorbačëv. Le forme del socialismo democratico

Il grande Lenin

Cinico Engels. Oltre l'Anti-Dühring

L'aquila Rosa. Critica della Luxemburg

Società ecologica e democrazia diretta
Stato di diritto e ideologia della violenza
Democrazia socialista e terzomondiale
La dittatura della democrazia. Come uscire dal sistema
Dialogo a distanza sui massimi sistemi

Diritto:

Il diritto biforcuto (In rapporto a capitalismo e socialismo)
Siae contro Homolaicus
Diritto laico

Psicologia:

Psicologia generale
La colpa originaria. Analisi della caduta
In principio era il due
Sesso e amore

Didattica:

Per una riforma della scuola
Zetesis. Dalle conoscenze e abilità alle competenze nella didattica della storia

Ateismo:

Cristo in Facebook
Diario su Cristo
Studi laici sull'Antico Testamento
L'Apocalisse di Giovanni
Johannes. Il discepolo anonimo, prediletto e tradito
Pescatori di uomini. Le mistificazioni nel vangelo di Marco
Contro Luca. Moralismo e opportunismo nel terzo vangelo
Esegesi laica. Metodologia e protagonisti per una quarta ricerca
Ombra delle cose future. Esegesi laica delle lettere paoline
Umano e Politico. Biografia demistificata del Cristo
Le diatribe del Cristo. Veri e falsi problemi nei vangeli
Ateo e sovversivo. I lati oscuri della mistificazione cristologica
Risorto o Scomparso? Dal giudizio di fatto a quello di valore
Cristianesimo primitivo. Dalle origini alla svolta costantiniana
Guarigioni e Parabole: fatti improbabili e parole ambigue
Gli apostoli traditori. Sviluppi del Cristo impolitico

Indice

Premessa.....	5
Introduzione generale.....	7
La situazione in Italia.....	11
Psicosociologia letteraria.....	13
La Danimarca dell'Ottocento.....	17
Danimarca e Prussia sul piano culturale.....	19
Il periodo Biedermeier.....	20
La prima parte della sua vita.....	22
Nascita e vita a Odense.....	23
Il mistero della sorellastra.....	26
L'arrivo a Copenaghen.....	28
Il rapporto col rettore Meisling.....	31
La pedagogia di Andersen.....	38
Le prime pubblicazioni.....	43
Silhouettes.....	47
La svolta clamorosa del 1835.....	52
Da <i>L'improvvisatore</i>	52
... alle <i>Fiabe narrate ai bambini</i>	57
Grammatica di una prigionia.....	63
Otto Thostrup.....	65
L'oro annoiato e il violino spezzato.....	66
Il duello con Kierkegaard.....	69
L'ira di Kierkegaard.....	71
Grano saraceno o salice piangente?.....	72
Due facce della stessa medaglia?.....	74
Una curiosità.....	75
La parola stessa si fa immagine.....	78
Lo scopo dei suoi viaggi.....	84
Il secondo viaggio.....	86
Il rapporto coi Collin.....	90
Il rapporto personale con Edvard Collin.....	94
Il ruolo di Henriette.....	98
La situazione finanziaria.....	103

Vita e concezioni politiche.....	109
Definirsi “Skandinaver”	109
Andersen e la Germania.....	115
Una famosa lettera politica.....	117
Lacerazioni interiori.....	120
Andersen e il 1848.....	121
Le due baronesse.....	124
Conclusioni provocatorie.....	127
Il rapporto con Dickens.....	132
Il rapporto coi fratelli Grimm.....	138
L’esperienza teatrale.....	143
Premessa.....	143
Il Teatro Reale e i suoi censori.....	144
L’eminenza grigia di Christian Molbech.....	145
Differenza tra commedia e <i>vaudeville</i>	146
Il rapporto con gli Heiberg.....	149
Johanne Luise Pätges, moglie di Heiberg.....	151
In sintesi, obiettivamente.....	153
Il caso di <i>Mulatten</i>	155
L’uccello sul pero.....	159
La nuova camera della puerpera.....	161
Herr Rasmussen.....	164
Sul ponte lungo.....	165
Una notte a Roskilde.....	166
La madre del sambuco.....	166
Il poeta del <i>Lied</i>	167
Una critica favorevole.....	169
Gli ultimi tentativi teatrali.....	171
Il teatro popolare del Casino.....	175
Il teatro Casorti.....	177
Ricezione estera dei drammi teatrali.....	179
Appunti di semiotica del teatro.....	181
Conclusioni.....	184
L’irrazionale in scena e la sintassi della sofferenza.....	184
Lo spettro del bambino.....	187
Non è stato capito o lo capivano anche troppo?.....	188
Andersen ha anticipato il teatro surreale?.....	190
L’atteggiamento verso la religione.....	192

La religione nei testi pubblicati.....	197
Un appendice dell'Antico Testamento.....	200
La questione ebraica in Andersen.....	202
La questione ebraica in tre testi.....	205
Il passaggio da Andersen a Brandes.....	211
L'analisi di Katharina Bock.....	213
La concezione della scienza e della tecnica.....	217
Questioni linguistiche.....	221
Il codice di avviamento e il sigillo.....	221
L'architettura del prefabbricato.....	222
L'algoritmo delle opposizioni.....	224
La macchina testuale.....	225
Un meccanismo a orologeria.....	226
Un laboratorio di ingegneria linguistica.....	227
Lo stile letterario paratattico.....	229
Andersen e l'intelligenza artificiale.....	234
Conclusioni provocatorie sullo stile.....	236
L'ultimo periodo.....	240
L'ombra sotto il frac.....	240
La crisi degli anni '50.....	241
Cupio dissolvi.....	243
Tante onorificenze.....	246
Il cigno decorato.....	249
Il rapporto con operai e studenti.....	252
L'ultimo romanzo.....	255
La fine.....	259
Perché conservare tutto?.....	261
L'esecutore testamentario.....	263
La complicità del silenzio.....	265
L'uso manipolatorio degli scritti inediti.....	266
Il funerale.....	268
L'autobiografia di Andersen.....	271
Architettura complessiva.....	272
Versione ampliata danese.....	273
Un'amara ironia.....	276
Il primo ritorno a Odense.....	279
Un'occasione perduta in Italia.....	281
Le traduzioni delle opere di Andersen.....	292

La situazione in Italia.....	292
Bruno Berni.....	293
L'edulcorazione.....	294
Xavier Marmier.....	295
Mary Howitt.....	296
Il rapporto con gli Stati Uniti.....	297
Il rapporto privilegiato col tedesco.....	298
La pubblicazione delle opere private.....	299
L'influenza delle <i>Mille e una notte</i>	304
Anatomia dei ritagli.....	308
Una nota sui film dedicati ad Andersen.....	312
Andersen e il marxismo-leninismo.....	316
Andersen e la filosofia quantistica.....	321
Oltre Andersen.....	325
Andersen precursore di Nietzsche?.....	326
Il nichilismo di Andersen.....	332
In che senso Andersen è un "narratore"?.....	333
Dopo Andersen e Kafka, Beckett.....	336
Andersen e Dostoevskij.....	339
Il <i>Risveglio Moderno</i>	340
Ha ancora senso la fiaba in un regime democratico?.....	344
Conclusione.....	347
Bibliografia e critica scientifica.....	351
Cenni bibliografici.....	353
Bibliografia su Amazon.....	357

