

## Knut Hamsun



di Paolo Repetto, 2014

*Hamsun è il padre della scuola moderna di letteratura in ogni aspetto: nella sua soggettività, nell'impressionismo, nell'uso della retrospettiva, nel liricismo. Tutta la letteratura moderna del ventesimo secolo deriva da Hamsun.*

Isaac Bashevis Singer

Anche il terzo dei nostri “vagabondi” è uno scrittore marchiato. Gorkij lo era come intellettuale “organico” allo stalinismo; London ha l’annullo dello scrittore per adolescenti, approssimativo e raffazzonato anche quando tratta di temi politici, oltre a quello di “un tanto a pagina”. Hamsun si porta dietro il marchio infame di “collaborazionista”, di complice del nazismo e ammiratore di Hitler, alla maniera di Céline o di Drieu de la Rochelle. Nel suo caso però, anche se non gode più della fama che gli valse il Nobel nella prima metà del secolo scorso, si può almeno dire che è rimasto scrittore di culto per una piccola nicchia di estimatori, e non necessariamente soltanto nostalgici di destra. È anche, probabilmente, tra i tre, quello destinato ad una più prossima “riabilitazione”, per la tematica ambientalista di fondo che attraversa la sua opera, anche se in realtà l’idea che la regge non è affatto in linea con la moda ambientalista contemporanea. Quanto a forza narrativa non è nemmeno lontanamente parente di Gorkij, così come non lo è di London quanto a inventiva. Hamsun vince in delicatezza, per uno stile apparentemente dimesso e in realtà incredibilmente attento all’efficacia linguistica. *“La lingua deve risuonare con tutte le armonie della musica. Lo scrittore deve sempre, in ogni occasione, trovare la parola palpitante”*

*che cattura la cosa e che è capace di ferire la sua anima fino alle lacrime per la sua esattezza. La parola può essere trasformata in un colore, in un suono, in un odore*" scrive in una sua lettera. Come racconta un suo conoscente: "Poteva fare salti di gioia ed entusiasmarsi per un giorno intero per un aggettivo originale, particolarmente espressivo, che aveva trovato in un libro o aveva creato lui stesso".

Ed è straordinario come l'esito di una impostazione così diversa risulti altrettanto naturale di quelli robusti e violenti che gli altri due hanno tratto da esperienze di vita molto simili.

Knut Pedersen (questo era il vero cognome: Hamsun deriva da una storiografia del nome della località nella quale visse ragazzo) viene al mondo nel 1859 nel sud della Norvegia, in una famiglia di modeste condizioni, dopo altri tre fratelli (alla fine saranno sette). Il padre è un contadino insoddisfatto, che tre anni dopo la sua nascita abbandona la fattoria appartenente da generazioni alla famiglia per inseguire l'ambizione di diventare artigiano, trasferendosi presso un parente ad Hammarøy, nella provincia del Nordland, al largo delle Isole Lofoten e al di là del Circolo Polare Artico. Lì, nel piccolissimo villaggio di Hamsund, lavora la terra e impianta un laboratorio di sartoria. Il luogo di per sé è fantastico: un paesaggio impressionante, con gigantesche falesie, fiumi grandiosi e luci boreali; un piccolo Eden dove Knut vive immerso nella natura e sviluppa un senso di totale comunione con essa. Non lo è però per gli affari: la famiglia piomba nell'indigenza e per garantire un minimo di istruzione almeno ad un figlio, ma soprattutto per scaricarsi di una bocca da sfamare, il padre affida Knut ad uno zio materno benestante. Il ragazzino (ha nove anni) passa di colpo dal paradiso povero di Hamsund all'inferno di timore, di ipocrisia, di grettezza ammantata di religione che lo attende a Vestfjord. Il fratello della madre, Hans Olsen, è un predicatore puritano, rude e manesco, che detesta l'idea stessa di divertimento, ivi compresi i giochi dei figli, e ricorre alle punizioni corporali per la minima mancanza. Hamsun scriverà che "*in quella casa era considerato peccato persino sorridere*", e che "*il terrore e le percosse erano equamente distribuiti su tutti i componenti della famiglia, senza preferenze o imparzialità*". Per sfuggire alla brutalità dello zio, nei rari momenti in cui questi non lo fa sgobbare, il giovane si rifugia nella foresta del Grande Nord, dove trova paesaggi di fiaba e respira una atmosfera di serenità. Non è molto interessato alle Lofoten, che pure sono ben visibili dalla costa, e neppure alla pesca e alle attività marinarie: ama i boschi e le montagne della terra-

ferma, che gli consentono di nascondersi alla vista altrui e di dominare stupendi panorami. Si rinserra sempre più in se stesso, sviluppa un carattere chiuso e guardingo, riesce a dialogare solo con la natura, che va a sostituire i riferimenti famigliari che gli sono mancati.

A quattordici anni, terminati gli studi, decide che ha sopportato sin troppo le percosse e i precetti biblici. Manda a quel paese lo zio, lascia la casaprigione e torna al sud, dove trova lavoro come venditore ambulante. Ha inizio la stagione dei suoi vagabondaggi, che di lì a poco lo riportano però nuovamente nella regione settentrionale. Per tre anni gira in lungo e in largo a vendere merci d'ogni genere, e svolge anche per un breve periodo l'incarico di maestro elementare alle Lofoten, accumulando le esperienze poi trasposte nel personaggio di Edevart de *I Vagabondi*. A diciassette anni si ferma: impara il mestiere di calzolaio, imparte lezioni private e riesce a far stampare la sua prima prova letteraria, *L'enigmatico - Storia d'amore del Nordland*. Il romanzo viene apprezzato, almeno a livello locale: non solo gli procura un impiego, ma induce un ricco mercante a fargli da mecenate, destinandogli una borsa di studio che gli consenta di continuare a scrivere. La seconda opera, tuttavia, non ha altrettanta fortuna. Viene rifiutata dagli editori e Knut si ritrova a spasso. Letteralmente. Ricomincia infatti il vagabondaggio, ricominciano i mille mestieri. Di volta in volta è sterratore, cordaio, capomastro in una cava, etc... Cerca anche spazio in Danimarca, ma trascorre un terribile inverno di fame e freddo a Christiania, l'odierna Copenhagen.

Decide a questo punto di emigrare in America. Ha ventitre anni e una lettera di raccomandazione per un professore scandinavo dell'Università del Wisconsin, che pur apprezzandolo non è in grado di trovargli una sistemazione adeguata. Anche negli Stati Uniti la vita è dura: dovrà sbucare il lunario come commesso in un magazzino prima e impiegato in un deposito di legname poi, fino a quando non viene convinto a trasferirsi come assistente al gruppo Unitariano, un movimento religioso nato in Norvegia che ha una sede a Minneapolis. Qui le cose cominciano ad andare meglio, e riesce anche a farsi apprezzare come conferenziere. Nell'estate del 1884 gli viene però diagnosticata la tubercolosi. Gli Unitariani gli pagano il viaggio di ritorno in patria, ma quando arriva in Norvegia scopre, con sollievo e con dispetto, che la diagnosi era sbagliata. Ringrazia il cielo e la sua fibra, e nel frattempo ottiene di far pubblicare qualche articolo letterario e qualche racconto su un paio di riviste. Ma non è sufficiente per vivere.

Riparte quindi nel 1886 per l'America. Il soggiorno dura altri due anni; stavolta lavora come bigliettaio di tram a Chicago, mentre riprende l'attività di conferenziere. Dopo due anni però, definitivamente deluso e consapevole di non avere alcuna chanche come intellettuale in quel mondo, Knut rientra in Scandinavia. Di questa esperienza darà un resoconto molto critico in *Dalla vita spirituale dell'America moderna* (1889), un libello nel quale accusa gli americani di essere adoratori del dio denaro, e attacca da posizioni aristocratiche la democrazia, la società di massa, il modello produttivo industriale, la civiltà urbana. L'America è per lui il paese del vagabondaggio senza scopo, perché non offre alcun luogo cui tornare quando si è stanchi di girovagare. Estendendo il concetto, in una serie di scritti successivi criticerà anche il turismo di massa, principalmente quello anglo-americano diretto verso l'Europa, che trasforma il fiero popolo norvegese in una popolazione di cameriere e di baristi. Questo antiamericanismo si tradurrà col tempo in una ostilità più generalizzata nei confronti di tutto il mondo anglosassone e della sua cultura, e sarà determinante anche per le future scelte politiche di Hamsun.

Torna a Copenaghen, deciso questa volta ad andare sino in fondo, ad ottenere la consacrazione letteraria. Ha ormai trent'anni. Ripete in pratica l'esperienza di dieci anni prima, che già aveva provato a mettere su carta durante il soggiorno americano. Vive come un barbone, in una squallida mansarda, saltando un pasto dietro l'altro. E racconta la fame che gli attanaglia le viscere, la miseria che gli si attacca alla pelle. “*Quello che mi interessa è l'infinita varietà di movimenti della mia piccola anima, l'estranchezza originale della mia vita mentale, il mistero dei nervi in un corpo affamato! [...]*”. Proprio *Fame* è il titolo di questa cronaca della lotta di un'anima contro la materialità di un corpo, della resistenza ad oltranza alle più elementari esigenze di quest'ultimo: in essa le esperienze dell'autore sono tutte filtrate dalle allucinazioni prodotte dal digiuno e dagli stati nervosi che attraversa in repentine sequenze, variando dall'esaltazione alla depressione più profonda. Il racconto è talmente realistico, così intenso e coinvolgente nella descrizione dei sintomi che, anche se comparso anonimo su una rivista, suscita la commozione e l'entusiasmo del pubblico. L'anno successivo *Fame* è pubblicato in volume: Hamsun è ormai uno scrittore. E non è solo merito della novità del tema. Oltre ai “*mondi segreti che si fanno, fuori dalla vista, nelle pieghe nascoste dell'anima, [...] quei meandri del pensiero e del sentimento; quegli andirivieni estranei e fugaci del cervello e del cuo-*

*re, gli effetti singolari dei nervi, i morsi del sangue, le preghiere delle nostre midolla, tutta la vita inconscia dell'anima”* i lettori scoprono una scrittura fresca e impulsiva, condita anche di un paradossale sarcasmo.

Il successo arride ad Hamsun a trent'anni, un po' in ritardo rispetto a Gorkij e a London. Ma lo scrittore ha tutto il tempo di goderselo. Vivrà altri sessantatre anni, tutt'altro che monotoni, costellati da ulteriori vagabondaggi, da viaggi per la Scandinavia, la Russia, la Turchia, da due matrimoni, da un sacco di libri di successo. Sceglierà di vivere, cinquantenne, in totale comunione con la natura, riceverà un premio Nobel e infine sarà colpito da un'accusa di tradimento e sconterà tre anni di manicomio criminale. Ma è la prima fase della sua esistenza a ispirargli quell'idea dell'uomo e del mondo che trasferirà poi nei suoi romanzi.

Il prototipo del vagabondo di Hamsun è già riconoscibile nel protagonista di *Fame*. Quello che viene narrato è un vagabondaggio urbano: parrebbe quindi molto più vicino ai percorsi circoscritti di Machen che a quelli aperti di Gorkij o di London. In realtà è distante tanto dall'uno quanto dagli altri. Hamsun racconta le peripezie psichiche e mentali imposte dalla fame e dalla miseria: l'autobiografismo è esplicito e viene confermato proprio dalla sintomatologia minuziosa e puntuale. Il protagonista è un individuo totalmente incapace di inserirsi nel meccanismo organizzativo e produttivo della società moderna: è un disadatto per scelta e per istinto, uno che rifiuta ogni ruolo prestabilito e si sottrae a qualsiasi impegno morale e politico. La sua contrapposizione al mondo pianificato, razionalizzato e sterilizzato dalla cultura borghese si manifesta attraverso reazioni schizofreniche, dettate dalla complessità degli impulsi che urgono, da una forza vitale “originaria” che non può essere ingabbiata nelle abitudini, nella routine. Ma proprio la sua coazione a vagabondare gli preserva uno sguardo diretto sulle cose, ciò che gli consente di vederle nella loro nudità ed essenzialità. Fin qui Hamsun parrebbe un romantico totale, che viaggia sulla linea di Eichendorff, e prima ancora su quella di Goethe (il Goethe del *Canto del viandante nella tempesta*): un viandante spinto a peregrinare senza sosta per ogni dove perché non sente più suo un ordine fondato sulla famiglia e sulla religione.

Il legame col romanticismo si ferma però a questo punto: gli eroi romantici, i Keats, i poeti che battevano i denti per il freddo e per la fame nelle loro misere soffitte, erano comunque dei personaggi di tragica grandezza. Sconfitti in apparenza nella sfida con un mondo prosaicamente sordo alla bellezza, trionfavano moralmente. Il vagabondo di *Fame* appare invece un vellei-

tario e un vinto, un refrattario alla modernità che se ne porta però addosso tutte le tare e le stigmate: è nevrastenico, incerto e contraddittorio, costantemente dilaniato tra la voglia di andare e la ricerca ossessiva di una panchina sulla quale riprendere fiato. Il suo vagare insensato e febbrile per la città sembra il girare a vuoto di un moscone che sbatte da tutte le parti e trova solo nelle ultimissime righe la finestra per uscire (in questo caso, l'imbarco sulla prima nave in partenza). Non c'è assolutamente nulla del vagabondaggio pragmatico di Gorkij e nemmeno di quello scanzonato di London. Sembra piuttosto apparentabile all'irrequietezza già decadente di Rimbaud.

Questo errare all'impazzata non è giustificato da alcuna necessità pratica o teso ad alcuna finalità; è mosso solo dall'ostinata volontà di tener fede ad un rifiuto. Nel costante delirio di cui è preda, per il protagonista non c'è più alcuna differenza tra i luoghi o tra le persone: a tutto e a tutti applica la sua allucinata interpretazione della vita, in realtà ridotta sempre più alle pure risposte istintuali, e nessuno dei suoi gesti riesce comprensibile a coloro che lo incrociano. Una signora che è rimasta colpita e intrigata dalla sua figura e dai suoi modi inquietanti lo fa salire in casa: ma quando scopre che non è né un ubriaco né un pericoloso seduttore si spaventa a morte per l'innocenza con la quale egli le rivela ciò che prova. “*Voi siete un pazzo!*” gli dice, prima di cacciarlo. L'incomunicabilità esterna è totale: l'unica forma di arricchimento passa per l'analisi introspettiva, nel caso del protagonista quasi un'auscultazione. Questa autoesclusione dalla comunità umana non si traduce però in astio e nemmeno in una qualche forma di accusa nei confronti della società. Ad Hamsun non importa affatto di denunciare gli orrori della realtà sociale nella quale è immerso. Guarda soltanto a ciò che il contatto con quella realtà gli provoca dentro.

Alla luce degli sviluppi successivi, quella di *Fame* sembra davvero una febbre di crescita. Dove porti questa febbre, a quale atteggiamento nei confronti della esistenza e della società approdi, cominciamo a capirlo già in *Misteri* (1892).

Nagel, il protagonista di *Misteri* è ancora una volta un “instabile”, nella cui vita si intrecciano follia e debolezza, esaltazione e disagio, delicatezza e crudeltà. Piomba nel bel mezzo di una piccola comunità provinciale che lo accoglie dapprima curiosa e divertita, percependolo come un “originale”, ma che poco alla volta lo spinge a margine, bollandolo come uno spostato. A vagabondare in questo caso è infatti il cervello, impegnato in un continuo

sproloquo minaccioso e aggressivo, in sostanza un disperato tentativo di difesa contro una realtà esterna che gli fa paura.

In *Misteri* è evidente ormai che il rifiuto riguarda tutta la cultura borghese, con i suoi annessi ideologici e sociologici, democrazia, progresso, capitalismo, primato dell'occidente, massificazione, e si estende alle idealità rivoluzionarie e alla conflittualità sociale. Il bersaglio preferito di Nagel, quello che riassume tutto ciò che gli è antitetico, è il positivismo alla Ibsen, al quale viene opposta la conoscenza che procede dall'istinto e dall'intuizione. È per il momento una presa di distanza tutta in negativo, che procede per provocazioni e dissacrazioni (Nagel stesso si definisce un “*cialtrone*” e uno “*straniero all'esistenza*”): ma intanto cominciano ad emergere, sia pure confusamente, alcune idee chiave che costituiranno l'ossatura della successiva produzione e della posizione ideologica di Hamsun. Ripensando anche la sua esperienza americana (il protagonista è reduce da un lungo periodo trascorso all'estero) lo scrittore arriva a concludere che la società urbana, industriale, ha distrutto l'*odalsbonde*, l'uomo “totale”, quello che sa badare da solo a se stesso, tipico della tradizione scandinava. L'*odalsbonde* non ha nulla a che vedere con il *self made men* americano, l'uomo di successo all'interno della società capitalistica: “*Secondo me, signora, il più grande non è quello che è stato il più abile nel realizzare, sebbene sia proprio lui quello che, ora e sempre, ha suscitato il maggior chiasso al mondo. No, la voce del sangue mi dice che il più grande è colui il quale ha attribuito alla vita il maggior valore concreto, il profitto più positivo*”.

È piuttosto una interpretazione dell'*ubermensch*, l'oltreuomo nietzchiano, ispirata dal persistente sotterraneo paganesimo e dalla tradizione di intimo rapporto con la natura che caratterizzano lo spirito scandinavo. La civiltà meccanizzata ha appunto cancellato per Hamsun i legami che uniscono l'uomo “integrale” agli elementi naturali. Su questa concezione pesa evidentemente anche la personale e negativa esperienza legata alle scelte del padre (ma anche alla propria di emigrante): una volta strappato alla sua terra il contadino perde ogni riferimento, ogni appartenenza e comunione cosmica, per ridursi solo ad un numero, la cui pulsioni non sono dettate dai ritmi della terra, ma dai tempi e dalle finalità del capitalismo industriale e, peggio ancora, finanziario. Diventa un “mediocre”.

In conseguenza di questo strappo possono darsi due possibili atteggiamenti: la resa, o l'omologazione, che è percepita come “normalità”, ma che porta invece a comportamenti assolutamente innaturali, incoerenti e in-

conclusivi; e la fuga, o il vagabondaggio, la scelta di chiamarsi fuori rispetto alle convenzioni e alle convenienze, e di mantenere proprio attraverso lo sradicamento la libertà dello sguardo e la possibilità di aggrapparsi all'essenziale, alle grandi "forze telluriche". Il distacco dalla "civiltà" ribalta completamente il punto di vista. Anziché impedita e distratta dai muri delle contingenze e dei ruoli, la vista spazia sull'insieme, e coglie la vanità di esistenze schiave dell'utile: "*Se fossimo lassù e oziassimo tra i soli e le code delle comete ci sfiorassero la fronte! Se la terra non fosse piccola e gli uomini minuscoli; una Norvegia con due milioni di montanari e una banca di credito per mantenerli! Che impressione fa essere uomo per così poco? Ti fai largo a gomitate col sudore della fronte per pochi anni d'umana esistenza, per poi morire in ogni caso!*" Nel caso di Nagel in realtà il distacco non avviene: non regge il rapporto con la natura, che nel suo delirio sente ormai come perduta e persino minacciosa, e non opera il taglio netto con il convenzionalismo borghese. Sembra quasi che abbia bisogno di rimanerne all'interno per sentirsi vivo e darsi un senso attraverso la protesta e la provocazione, senza assumersi la responsabilità di una scelta decisa. Alla fine non gli rimane che il suicidio.

La scelta parrebbe essere invece stata fatta dal protagonista di *Pan*, romanzo del 1904. "*Soltanto Dio sa, pensavo, a cosa mi è dato d'assistere quest'oggi, e perché mi si apre il mare davanti agli occhi. Forse mi è dato di scorgere il cervello stesso della terra, il suo lavoro, l'intimo ribollio*". Il giovane tenente Glahn stacca completamente dalla società e si rifugia in una capanna posta ai margini della grande foresta, a ridosso di un piccolo villaggio di pescatori nella Norvegia settentrionale. Lì sembra finalmente trovare quella unità vitale che Nagel preconizzava, attraverso una panteistica immersione nella natura. "*Mi colmava di pace e di gratitudine l'aroma delle radici, delle foglie, l'aspro profumo dei pini, che fa venire in mente quello del midollo. Non appena ero nella foresta ogni cosa entrava in me, silenziosamente. La mia anima si faceva forte e sicura*". Non sappiamo da dove arrivi, quali esperienze negative lo spingano a cercare la solitudine. Ma è certo che nella grande foresta ha la sensazione pacificatrice di una completa appartenenza: "*Conosco i posti dai quali passo, alberi e pietre son lì come prima nella solitudine, le foglie sfrascano sotto i miei piedi. Il sussurro monotono e i noti alberi e i sassi sono troppo per me, una strana gratitudine mi pervade, ogni cosa ha rapporto con me, ogni cosa si mescola con me, io amo ogni cosa*". Assorbe i ritmi della natura, adegua ad essi il suo fisico e il suo pensiero e riscopre una dimensione temporale cicli-

ca, ma tutt’altro che ripetitiva, in contrasto con quella lineare ma monotona della cultura del progresso. “*Ero pieno di gioia e di gratitudine per il profumo di radici e fronde e per l’alito grasso del pino silvestre che ricorda l’odore del midollo; solo nel bosco tutto si placava dentro di me e la mia anima diventava uguale e piena di forza. Per giorni e giorni andavo sulle alture boscose, con Esopo al fianco, e non mi auguravo niente di meglio che di poter andare lassù per giorni e giorni, quantunque la neve e la fanghiglia di primavera coprissero ancora metà del paese*”. Ogni parte, anche la più insignificante, di quella natura, diventa parte di sé: ne condivide la sorte, e così facendo ad un tempo stesso si annulla nella natura e si infinitizza (che è altra cosa dell’annichilimento nella massa e nel tempo lineare): “*Raccatto un ramoscello secco e lo tengo in mano e lo guardo, mentre me ne sto seduto e penso ai fatti miei; il rametto è quasi marcito, la sua misera corteccia mi fa impressione, un senso di pietà mi attraversa il cuore. E quando mi alzo e mi incammino, non butto via lontano il rametto, ma lo poso per terra e mi fermo e me ne compiaccio; infine, prima di lasciarlo, lo guardo un’ultima volta con gli occhi umidi*”.

E tuttavia, è sufficiente l’incontro con Edvarda, la figlia di un mercante locale, per far saltare tutti gli equilibri. È un’altra pulsione, a suo modo anch’essa primordiale, in conflitto con ciò che lo ha mosso a cercare rifugio in quel luogo sperduto. Più che dal carattere di Edvarda, che passa dallo slancio nei suoi confronti all’indifferenza più fredda e continuamente lo spiazza, Glahn è in realtà turbato dalla paura nei confronti del proprio sentimento, dalla crescente coscienza che questo sta diventando condizionante. Edvarda rappresenta anche l’altro mondo, quello dal quale tentava di fuggire e che rientra invece prepotentemente nei suoi pensieri. È attratta dalla sua diversità, dal suo “*sguardo di fiera*”, ma non è affatto disposta a condividerla: vive il rapporto come un capriccio, e lo gioca secondo le regole e le schermaglie della cultura borghese. Appena Glahn accetta quel gioco e rientra in quel mondo è uno sconfitto; è disorientato, incapace di corrispondere alle attese. Questo amore malato e sofferto è la misura del suo fallimento, della sua incapacità di sottrarsi alle seduzioni fintizie della civiltà. Non può che fuggire, ma ormai è segnato, e potrà liberarsi solo cercando altrove la morte (anche questo, però in maniera contraddittoria: non si suicida, perché questo negherebbe la sua pulsione primordiale a vivere secondo natura, ma spinge un altro, attraverso continue provocazioni, ad ucciderlo).

Nelle opere successive, segnatamente in *Sotto la stella d'autunno* (1906) e *Un viandante suona in sordina* (1909), i toni cambiano. Dopo aver “mostrato i pugni serrati” l’autore sembra voler prendere respiro, tirare le somme. Ripensa il suo vagabondo con uno sguardo più pacato: la rabbia cede alla consapevolezza. Hamsun è passato nei romanzi precedenti dal rifiuto delle ideologie all’ideologia del rifiuto, rigettando in blocco la modernità in nome di un nichilismo confusamente nietzchiano; ora comincia ad intravvedere anche l’alternativa, nel ritorno ad una civiltà contadina preindustriale, incontaminata. Per il momento però il suo personaggio (non è un caso che il protagonista di entrambi i romanzi abbia il vero nome dell’autore, Knut Pedersen) è alla ricerca di un nuovo radicamento, in una società arcaica e remota, per il quale risulta ancora inadeguato. Si porta infatti appresso i segni, le scorie, di una educazione improntata al modello culturale e di vita borghese, e non riesce, e nemmeno lo vuole davvero, a liberarsene totalmente. Non a caso nel suo ridottissimo bagaglio c’è anche il “vestito buono”. Il Pedersen di *Sotto la stella d’autunno* è un cittadino, un “signore” secondo la percezione dell’epoca, che si finge di umili origini per trovare in uno sperduto villaggio contadino una nuova identità, per vivere lontano dai ritmi e dai ruoli insostenibili della città e dell’industrialismo. In realtà, non è uguale agli occasionali compagni di strada, lavoratori stagionali che si muovono lungo le linee dei raccolti: è intellettualmente su un altro piano. Per questo non riesce ad adattarsi né ai ritmi, sia pure diversi, né alle gerarchie, che esistono anche nella campagna più profonda: non riesce a tenere a freno uno spirito capriccioso, sensuale e almeno in superficie indipendente: La ciclicità e la immobilità di quel mondo dopo un po’ pesano sul suo animo irrequieto, e quindi mantiene un atteggiamento di attrazione-fuga che finisce per dare scacco alla nostalgia per la semplicità primitiva. Pedersen, a differenza dei protagonisti dei romanzi precedenti, non si suicida: ma nemmeno si radica in qualcosa, rimane sospeso nel limbo leggero del “vagabondaggio”.

Lo stesso personaggio ricompare dopo aver compiuto un salto temporale di sei anni ne *Un viandante suona in sordina*. Non è affatto cambiato, salva una estraneità ancora maggiore al mondo verso il quale era fuggito trent’anni prima. Il vagabondaggio ne ha fatto un osservatore che si tiene in disparte e non si lascia coinvolgere, per salvaguardare il suo diritto ad andarsene in qualsiasi momento. Vede lucidamente tutto il torbido, l’ipocrisia del mondo provinciale che scorre davanti ai suoi occhi, la futilità delle tressche e l’assurdità delle tragedie. Ha l’intima coscienza che la vita vera sta altrove, scorre nelle vene della natura, si sostanzia del piacere spirituale

dell'abbandono al suo respiro. È un tenente Glahn corazzato ormai contro l'irrompere della materialità dei rapporti umani. Ma, ancora, quell' "altro" che insegue non è definito: la sua condizione è quella di chi si tiene libero in vista di possibili "occasioni di senso", ma finisce per adagiarsi o incagliarsi in questo stato. E comunque, la sua ricerca di autenticità avviene paradossalmente sotto false spoglie. La ricerca diventa fine a se stessa, diventa essa stessa il senso, e in questa prospettiva la condizione del libero vagabondo, che si ferma solo là e solo quando prova sensazioni positive, non si lega a luoghi o persone e viaggia con bagaglio leggero, è quella ideale. Il fascino che il romanzo ha esercitato sui lettori, e che ne fa probabilmente il più amato tra quelli di Hamsun, si spiega proprio con questa temporanea e apparente leggerezza. Che rasserenata, almeno sino a quando non torni ad urgere la nostalgia di un equilibrio vitale meno fragile.

Il passo decisivo, il ritorno senza ripensamenti e incoerenze, si ha finalmente con *Il risveglio della terra* (o, secondo un'altra traduzione, *I germogli della terra*), il libro del 1917 che porta Hamsun a vincere tre anni dopo il Nobel. Il romanzo costituisce il capolinea ideologico del percorso di Hamsun (non certo quello artistico: è probabilmente una delle opere meno convincenti, proprio per la pesantezza e l'ambizione dell'assunto), che coincide, come vedremo, con quello di una notevole componente della cultura nordeuropea. E il premio si spiega proprio per questo.

L'eroe protagonista de *Il risveglio della terra* è Isak. Anche nel suo caso non c'è passato. Si intuisce la peregrinazione, ma non è dato conoscere la provenienza. *"L'uomo arriva, diretto verso il Nord. Ha con sé un sacco, il suo primo sacco, carico di viveri e di alcuni arnesi. È robusto e rude; ha la barba rossa e incolta; cicatrici sul viso e sulle mani testimoniano il lavoro o la guerra"*. Si intuisce anche che, a differenza dei suoi predecessori, ha dato un taglio netto, tanto nei confronti della società borghese quanto in quelli del vagabondaggio. Ha recuperato una determinazione e una pazienza antica, ciò che agli altri faceva difetto. Comincia a costruirsi una capanna, quando è ben sicuro di aver messo tra sé e il resto del mondo uno spazio sufficiente, e si procura anche una donna. Nessuna passione, nessun "sentimento malato": l'incontro ha un che di animalesco, ma nell'accezione positiva di un accoppiamento semplice e naturale: *"La donna si aggirò a lungo per la prateria, senza osar di presentarsi. Era già quasi notte quando finalmente si avvicinò. Si trattava di una donna forte, dagli occhi scuri, florida e rude, con solide mani; aveva ai piedi stivali di cuoio grezzo, come i*

*Lapponi, e sulle spalle una pelle di montone*”. Il resto è solitudine, radicamento alla terra, duro lavoro, frugalità, autosufficienza, equo paternalismo. Isak è “*un coltivatore della terra, anima e corpo, un agricoltore instancabile. Un fantasma risorto dal passato ad indicare il futuro, un uomo degli albori della coltivazione, un colono della terra vecchio di nove secoli, ed allo stesso tempo, un uomo di oggi*”.

È l’utopia del ritorno ad un passato immaginario, come risposta alla non vivibilità della società moderna. Questa società malata di progresso, di democrazia, di liberalismo, non accetta di restare a margine: attenta alla sua serenità dall’interno, attraverso un figlio che sceglie la città e si perde poi addirittura in America, e dall’esterno, con l’apertura di una miniera proprio ai confini della sua terra. Ma Isak continua imperterrita nel suo lavoro duro e nel suo rifiuto alla contaminazione, e lascia all’altro figlio, Sivert, un potere ben organizzato ed una eredità morale semplice e ferma, non religiosa, se non nel senso di un rispetto sacrale e riconoscente della terra. Rivendica una sua purezza antecedente il peccato originale, quando afferma con orgoglio di non aver mai letto un libro. Isak è fondatore di un nuovo-antico modello di comunità, impermeabile alle seduzioni, alle chimere e agli artifici, economici e ideologici, del moderno: “*Nessun uomo su questa terra vive di banche e industria. Nessuno. Gli uomini vivono di tre cose e di nient’altro: del grano che spunta nei campi, del pesce che vive nel mare e degli animali ed uccelli che crescono nella foresta. Di queste tre cose*”. E comunque il suo rapporto con la natura non è affatto idillico: sono lontani i lirismi di Pan. Isak non si aspetta dalla terra emozioni, ma frutti, sostentamento: è un rapporto dare e avere realisticamente simbiotico. La terra è dura, è bassa, ma è solida: è suolo.

La ferita aperta dalla fuga del padre di Hamsun dalla terra si chiude idealmente con il ritorno ad essa di Isak. Ma non si tratta solo di una ricucitura morale. Dietro questo passaggio dall’epica del vagabondo a quella del contadino sedentario ci sono dei cambiamenti significativi nella vita dello scrittore. Dopo il fallimento di un primo matrimonio, nel 1909 Hamsun, ormai cinquantenne, sposa un’attrice che ha la metà dei suoi anni, Marie Andersen. La giovane lascia la carriera per seguirlo ad Hamarøy, il villaggio dove Knut aveva trascorso la sua infanzia. Lì acquistano una fattoria, col fermo proposito di vivere di agricoltura: la scrittura dovrà essere solo un hobby o poco più. In realtà la più convinta della scelta è forse proprio la moglie: è lei a dedicarsi alla vita contadina, mentre Hamsun continua ad essere irrequieto,

e qualche anno dopo decide, con grande rammarico di lei, di lasciare Hamarøy e di tornare verso sud. Dopo un paio di altre esperienze fallite acquistano una tenuta nobiliare in rovina a Nørholm, vicino a Lillesand, che ristrutturano senza badare a spese e nella quale si fermeranno definitivamente. Anche qui, a curare le attività agricole è lei. Hamsun si fa costruire poco lontano un capanno nel quale può dedicarsi a scrivere senza essere disturbato dai figli: e spesso va a cercare ispirazione altrove. La stabilità raggiunta è solo parziale, e mette a nudo, anziché sanarle, le contraddizioni.

Nel momento in cui si definisce l'ideologia nuova cui approda il percorso di Hamsun, quella di una società tradizionale, legata alla natura non da un rapporto di sfruttamento ma da uno di simbiosi, che dalla natura e dalla pratica contadina trae i suoi valori arcaici e perenni, dell'anarchico individualista di *Fame* e di *Misteri* non rimane più nulla. Viene però anche clamorosamente smentita tutta quell'analisi impietosa che proprio in *Misteri* veniva fatta dell'industria culturale, di quelle che sono le liturgie istituzionali della cultura in genere e della letteratura in particolare. Secondo quanto denunciava confusamente Nagel in *Misteri*, in pratica anche per la letteratura vale il nuovo modello produttivo, con la creazione di un'ampia schiera di produttori specializzati, attraverso la diffusione dell'istruzione di massa (stiamo parlando della Scandinavia); ciò che fa sì che ci siano un sacco di potenziali autori di buoni libri: “*Buoni libri possono scriverli anche capitani danesi, pittori norvegesi e casalinghe inglesi*”. La diffusione di una genialità standardizzata fa sparire la genialità, anche quella vera, in mezzo all'offerta e al consumo di massa. Al più possono salvarsi i grandissimi geni di cui non si parla, perché non sono inseriti nel circuito produzione-consumo letterario, e che quindi sfuggono anche alla visibilità e all'impegno, di qualsiasi tipo, che il mondo appunto automaticamente impone. “*La mia intelligenza non è grande, non si spinge lontano, eppure potrei contare centinaia di persone, generalmente ritenute grandi, che riempiono il mondo della loro fama; i loro nomi mi risuonano nelle orecchie. Tuttavia preferirei nominare quei due, quattro, sei massimi eroi dello spirito, quei semidei, quei giganteschi creatori; e poi, per conto mio, volgermi piuttosto a pochi puri, insignificanti, ottimi geni di cui non si parla mai, che vivono poco e muoiono giovani e sconosciuti*”.

Ora, questa non è esattamente la condizione di uno che scrive venti romanzi, viene santificato con il Nobel e arriva a superare i novant'anni. La portata e la coerenza dell'atteggiamento polemico di Hamsun vanno misurate anche su questi dati. È probabile che scrivere fosse inizialmente una ri-

sposta spirituale al mondo freddo e materialistico che lo circondava, e che lo condannava a tribolare con vari lavori per coprire le esigenze quotidiane. Ma queste tribolazioni, al di là del fatto che sono di tutti, ad un certo punto finiscono, mentre quello di scrivere continua ad essere un bisogno impellente. Del tutto comprensibile ed encomiabile, peraltro. Il fatto è che la risposta a questo bisogno rischia molto spesso di essere melodrammatica, di tradursi in uno smisurato egocentrismo: e ho l'impressione che questo sia anche il caso di Hamsun. La sua compagna di quarant'anni, Marie, lascia un ritratto probabilmente inteso a circonfonderne di romantica sofferenza il lavoro, ma che a me pare soprattutto la testimonianza di un eccezionale egoismo e di una notevole e contradditoria presunzione di sé. Racconta come nei momenti di crisi o di insoddisfazione il marito strappasse rabbiosamente in un attimo tutto ciò che aveva scritto sino ad allora, e di come tutta la famiglia fosse coinvolta nelle doglie creative. Di quanto potesse essere depresso e infelice in quei periodi, e in altri momenti sprezzante rispetto al lavoro letterario, considerato fatuo e insano; ma anche come non avesse poi problemi a lasciare moglie e bambini a Nørholm, alla faccia del radicamento e dell'agricoltura, per trasferirsi a scrivere in un albergo sulla costa. E tutto questo mentre scriveva: “*Si parlava della fama di Ibsen, rompendo i timpani con discorsi sul suo coraggio: non era il caso di distinguere fra il coraggio pratico e quello teorico, fra la disinteressata e temeraria tendenza alla, ribellione e la domestica audacia rivoluzionaria? La prima risplende nella vita, l'altra meraviglia a teatro*”. C'è poco di Isak, in questi atteggiamenti. C'è molto invece ancora della nevrastenia borghese del protagonista di *Fame*: insoddisfazione e ansia, desiderio di affermarsi e rifiuto di quel mondo dal quale dovrebbe venire il riconoscimento. Solo che in quello la nevrastenia era ancora giustificata dall'insuccesso, mentre qui ci troviamo di fronte a una perdita completa della dimensione delle cose. Da un lato un'attività che nella recente edizione completa delle opere riempie quindici volumi, e non tutti di capolavori, dall'altro un atteggiamento sprezzante, “*infastidito dalla fama e insofferente di onori e ammirazione*” (spariva il giorno del suo compleanno per evitare gli ammiratori).

Ho una concezione molto ludica della scrittura, probabilmente troppo limitativa rispetto all'oggetto specifico, ma in linea con quella che ho della vita. Chi scrive deve divertirsi e divertire, nel senso letterale del termine, che è quello di indurre il lettore a pensare anche ad altro che non siano i problemi della immediata sopravvivenza. Hamsun in questo senso diverte, ma nega di divertirsi. Non è l'unico: questa paranoia del partorire cultura

con dolore è estremamente diffusa, l'hanno inventata gli sciamani e l'hanno adottata poi gli artisti per giustificare il fatto di fare un lavoro che non sembra – e forse non è – un lavoro, finendo col tempo per crederci essi stessi. Quindi è una sindrome diffusa. Ma nel caso di Hamsun finiamo un po' più in là, nella sfera degli scrittori maledetti, che si sentono perseguitati, incomprendesi, vittime del perbenismo e dell'ottusità del sistema o dell'intera società. E più in là ancora, in quella di chi in fondo disprezza non solo chi fa il suo stesso lavoro, ma anche i suoi lettori e quasi l'attività stessa, e accondiscende con molta sofferenza e degnazione a sporcarsi le mani d'inchiostro, ben sapendo che altri sono i valori. Finiamo nella leggenda, autoalimentata prima e coltivata poi da aspiranti discepoli in cerca di un messia (provate a visitare qualche sito sulla rete).

Ora, la leggenda del maledetto e dell'incompreso è clamorosamente smentita da mezzo secolo di successi; quella del poeta-contadino non solo dalla testimonianza della moglie, ma dall'immagine stessa che dell'uomo della terra ci viene data attraverso Isak. Per essere bucolici non è necessario presentare contadini che passano il loro tempo all'ombra dei faggi raccontandosi storie: si ottiene lo stesso effetto quando si irrigano i campi col sudore. Ma di questo mi riservo di parlare più avanti. Per il momento torniamo agli sradicati.

*Vagabondi*, del 1927, è il primo volume di una trilogia che comprende anche *August* (1930) e *Ma la vita continua* (1933). Sono trascorsi quarant'anni da *Fame*, Hamsun ne ha ormai settanta ed è già stato insignito del premio Nobel. È la prima volta che il termine compare nel titolo di un suo libro: in *Un viandante suona in sordina* il termine norvegese usato nel titolo è *Vander*, mentre per “vagabondi” è *Landstryker*: il primo può essere meglio tradotto con *viandante*, mentre il secondo esprime proprio l'idea del vagabondaggio. Torna il tema antico, trattato però con uno spirito e con un piglio completamente diversi: e proprio il termine usato nel titolo ne è la riprova. Nel racconto delle peripezie di Edevart, e soprattutto di quelle di August, si mescolano nostalgia e disincanto: la nostalgia riguarda un'età nella quale era possibile ancora commettere degli errori pensando che sarebbero comunque state esperienze; il disincanto riguarda lo spreco di anni e di vite in una giostra errabonda che non approda poi a nulla. I due irrequieti compari rappresentano due modelli diversi di vagabondo (se di vagabondi si può nel loro caso parlare. Sono piuttosto dei venditori ambulanti e dei marinai): pensoso e intimamente insoddisfatto il primo, che si porta dentro un costante senso di colpa nei confronti della terra, dei familiari e

del mondo che ha lasciato, ma che è comunque irresoluto e impossibilitato ad un ritorno; assolutamente sradicato e inconcludente, nelle sue fantasie esotiche e nelle sue avventure sempre sul filo della legalità, e anche un po'oltre, il secondo. Le loro avventure trascinano alla lettura, ma non racchiudono più alcun dilemma, alcuna drammaticità: se ne ricava una sensazione di malinconia, e insieme di narrazione picaresca. Sono il racconto di un anziano che rievoca le pazzie giovanili, mostrandone la sventatezza ma sotto sotto rimpiangendo l'incosciente possibilità di vivere alla giornata. Cosa che è tollerabile quando almeno sulla carta di giornate disponibili ne rimangono davanti ancora molte.

In generale, comunque, anche nel periodo più tardo i vagabondi raccontati da Hamsun non sono degli agonisti nella lotta primordiale per la vita, come quelli di London. Sono invece come abbiamo visto alla ricerca di un equilibrio interiore che è stato turbato dalla civilizzazione moderna, meccanicistica e razionalistica, e dall'allontanamento dalla natura. Cercano qualcosa che non è Dio e nemmeno l'avventura: cercano delle radici, esattamente al contrario di quelli di London. Si potrebbe dire che i vagabondi di London sono irrequieti, come il loro prototipo Huckleberry Finn, quando devono fermarsi, perché per indole non hanno terraferma; mentre quelli di Hamsun sono irrequieti, stanno male, proprio durante la peregrinazione della ricerca, anche se questo girovagare li strappa a modelli e convenzioni che non tollerano o che semplicemente sono incapaci di fare propri.

In effetti sono più diversi da quelli di Gorkij e di London di quanto questi non lo siano tra loro. Sono meno disperati dei primi, sono meno rassegnati, o attaccati al loro destino errabondo, dei secondi. È da chiedersi se addirittura possano essere fatti rientrare nella categoria del vagabondo quale noi la intendiamo, che suppone un errare, per scelta o per costrizione, senza prospettive: mentre qui ci troviamo piuttosto di fronte a dei fuggitivi, che si staccano da una realtà che va loro stretta per inseguire un sogno di fortuna, e lo perseguono senza prendere coscienza della sua inconcludenza, come August, o non riescono a tornare indietro anche quando lo vorrebbero, come Edevart.

Riesce abbastanza strano pensare che *Vagabondi* abbia potuto essere letto, nella seconda metà del secolo scorso, come una sorta di risposta, anzi, di anticipazione europea a *Sulla strada*. Nello spirito che anima i protagonisti del primo non c'è assolutamente nulla della incoscienza, sia pure alcoolica, di quelli del secondo. Quella di Hamsun alla fine è un'Europa lute-

rana, tormentata e priva di gioia. Di lì a breve diverrà addirittura uno scenario tragico.

Quando esce *Ma la vita continua* Hitler è appena salito al potere. Nel volgere di pochi anni crescono anche nei paesi scandinavi dei movimenti populisti le cui matrici ideologiche, il culto romantico delle origini, il mito del volks e del vikingo, il nazionalismo, il rifiuto della civiltà industriale e della cultura liberal-democratica, la xenofobia, sono le stesse del nazismo. In Norvegia il principale di questi movimenti è il Nasjonal Sammlung di Vidqun Quisling. Il leader fascista e populista vagheggia una Norvegia inclusa in una grande confederazione germanica, in funzione anti-americana, anti-comunista e più genericamente anti-capitalistica: ciò che corrisponde in qualche misura alle aspettative dell'ormai ottantenne Hamsun.

Allo scoppio della guerra le truppe tedesche invadono il paese, chiave strategica per il controllo del mare del Nord e del ferro svedese, incontrando peraltro una forte resistenza. Contemporaneamente Quisling tenta un colpo di stato, che non riesce e che fa sì che i tedeschi, una volta sconfitto l'esercito norvegese, instaurino un regime di occupazione militare. Nel corso della guerra Hamsun si reca personalmente da Hitler per chiedere un nuovo assetto del governatorato imposto alla Norvegia, e in effetti questo viene sostituito da un governo fantoccio guidato dallo stesso Quisling. Ad Hamsun, in realtà, al di là del problema politico contingente interessa verificare la visione del Führer rispetto ad un nuovo assetto mondiale che escluda le banche, la finanza, ecc. È immaginabile quanto patetico possa essere stato quell'incontro, tra un vecchio quasi completamente sordo e perduto nelle sue fantasie e un uomo da sempre in preda alle sue ossessioni. In compenso dopo la guerra Hamsun persisterà a difendere le sue scelte, e dopo la morte di Hitler ne scriverà persino un necrologio commosso: ciò che significa che non si è reso affatto conto di avere di fronte un alienato.

Al termine del conflitto lo scrittore viene arrestato e posto sotto accusa per collaborazionismo. Il suo sostegno al regime filonazista di Quisling è stato, anche per ragioni anagrafiche, solo morale, e nemmeno sempre incondizionato (ad esempio, non condivide la deportazione degli ebrei: d'altro canto nei suoi libri non c'è traccia di antisemitismo): ma è indubbio che la politica nazionalista norvegese rispecchi nelle grandi linee la sua concezione del mondo, e che da questa sia stata anche influenzata.

Hamsun viene quindi processato e internato in un istituto psichiatrico, dal quale uscirà tre anni dopo, ormai novantenne. Tutt'altro che piegato, però: durante l'internamento scrive *Sui sentieri dove ricresce l'erba*, un'autodifesa che nulla concede a pentimenti o ritrattazioni, e che è invece un attacco sarcastico e altezzoso, al limite della presa in giro, nei confronti delle istituzioni che lo hanno condannato e di una società nella quale continua a non riconoscersi. Tra l'altro, introduce anche qui la figura di un vagabondo, un vecchio amico che funge da pretesto per la rievocazione del buon tempo antico. In realtà è ormai solo: anche la moglie, che gli ha dedicato una vita intera, piegandosi di buon grado alla sua concezione patriarcale del mondo e della famiglia, non intende più seguirlo su questa strada. Esce quindi di scena come uno dei suoi viandanti, in sordina, alimentando ulteriormente il mito di un animo nobile e sdegnoso, che non si è piegato alla persecuzione e che ha guardato negli occhi i suoi avversari sino all'ultimo istante.