

Järn och människor: i racconti cubo-espressionisti di Pär Lagerkvist

Paolo Marelli

Abstract (italiano)

Järn och människor (Ferro e uomini) è una raccolta di racconti pubblicata da Pär Lagerkvist nel 1915 e che, a torto, è considerata da buona parte della critica un'opera marginale, acerba e sperimentale, del giovane scrittore, e pertanto non è stata fatta oggetto delle dovute attenzioni da parte degli studiosi, fatta eccezione per Piotr Bukowski nel 2000 e Bengt Brodow nel 2003. In questo articolo vengono illustrati i rapporti di *Järn och människor* con lo scritto teorico di Lagerkvist *Ordkonst och bildkonst* (Arte verbale e arte figurativa, 1913), nonché gli aspetti principali, sul piano stilistico e tematico, che ci permettono di mettere l'opera in relazione con le avanguardie letterarie e pittoriche del suo tempo e di classificare i racconti come 'cubo-espressionisti'.

Parole chiave

Pär Lagerkvist, *Järn och människor*, Espressionismo, avanguardie letterarie.

Abstract (English)

Järn och människor (Iron and men) is a collection of short stories published by Pär Lagerkvist in 1915 and neglected by most critics, who has regarded it as a marginal, immature and experimental work by the young Swedish writer; therefore, it has not received the attention it deserves by scholars, with the exception of Piotr Bukowski in 2000 and Bengt Brodow in 2003. This paper outlines the relationship between *Järn och människor* and Lagerkvist's programmatic pamphlet *Ordkonst och bildkonst* (Verbal Art and Pictorial Art, 1913) and highlights the main aspects, both thematically and stylistically, which enable us to relate the work to

the literary and pictorial avant-gardes of its time and to classify these short stories as 'cubo-expressionist'.

Keywords

Pär Lagerkvist, *Järn och människor*, Expressionism, Literary avant-gardes.

È passato ormai più di un secolo da quando il giovane Pär Lagerkvist (1891-1974) pubblicò la raccolta di racconti cubo-espressionisti intitolata *Järn och människor* (Ferro e uomini, 1915). Nonostante la notorietà internazionale dell'autore, insignito nel 1951 del Premio Nobel per la letteratura, in Italia non si è mai arrivati a tradurne le opere complete, trascurando così, tra l'altro, questo unicum nella storia delle letterature nordiche¹. *Järn och människor* è un'opera che è rimasta ignota al grande pubblico e che non ha destato un grande interesse fra gli studiosi, occupando, nel complesso dei numerosi studi su Lagerkvist, una posizione decisamente marginale. Del resto, anche in Svezia la raccolta è stata pubblicata solamente nelle tre edizioni volute dall'autore stesso, nel 1915, nel 1929 e nel 1964², alle quali va aggiunta, per completezza, la versione audiolibro del 2003. Inoltre, sono ben pochi gli studiosi che ne hanno riconosciuto il valore, facendone oggetto di ricerca, come nel caso di Brodow (2003) a livello stilistico, mentre altri (per esempio Fabreus 2002), inspiegabilmente, la ignorano del tutto. L'analisi più lucida e profonda di *Järn och människor* resta dunque, senza dubbio, la monografia di Piotr Bukowski (2000), il quale ha rilevato numerose affinità con la prosa degli espressionisti tedeschi. Al contrario, in tempi più recenti, nell'ambito dei rinnovati studi sulle avanguardie letterarie scandinave, questi racconti

¹ Il presente articolo è la rielaborazione della postfazione che avrebbe dovuto accompagnare la traduzione da me effettuata dei cinque racconti di *Järn och människor*, nell'ordine *Skärvorna* (I frammenti di ferro), *Maurice Fleury*, *Det röda skenet* (Il bagliore rosso), *Leonard* e *En broder söker sin broder* (Un fratello cerca suo fratello); essa, tuttavia, non ha mai visto la luce per la mancata concessione dei diritti d'autore da parte della erede Hedvig Lagerkvist. L'unica traduzione pubblicata resta pertanto quella effettuata da Roy Arthur Swanson (1988). Il volume, che non ho avuto cura di procurarmi, contiene le traduzioni in inglese di *Järn och människor* (1915), *Sista människan* (1917), *Den fordringsfulla gästen* (da *Kaos*, 1919), *Morgonen* (da *Det eviga leendet*, 1920), *Den knutna näven* (1934).

² Nell'edizione del 1929 Lagerkvist effettuò una revisione linguistica, per lo più ortografica, del testo, escludendo dalla raccolta il racconto *Leonard*, poi reintrodotta nell'edizione del 1964, dove peraltro vennero mantenute tutte le modifiche del 1929. I passi citati in questo articolo, tutti tradotti da me, sono tratti dall'edizione del 1964, da considerare quella definitiva.

dello scrittore svedese sono stati trascurati o sottoposti a valutazioni sommarie che poco aggiungono alla ricerca sull'argomento³.

Nella produzione letteraria di Lagerkvist, *Järn och människor* si colloca cronologicamente tra *Motiv* (Motivi, 1914), raccolta di testi eterogenei, per lo più poesie in prosa, che segue il manifesto artistico-letterario *Ordkonst och bildkonst* (Arte verbale e arte figurativa, 1913⁴), e la celebre raccolta di poesie e brevi prose *Ångest* (Angoscia, 1916). Spesso *Motiv* e *Järn och människor* vengono definite indistintamente due raccolte di testi sperimentali (Brandell 1967: 185), nei quali il giovane autore avrebbe tentato di mettere in pratica i principi teorici esposti in *Ordkonst och bildkonst* (Larsson, 1964: 34), mentre le poesie di *Ångest* segnerebbero il felice punto di arrivo di questa sua ricerca stilistico-formale. Nelle prime due opere Lagerkvist avrebbe dunque sperimentato, con esiti peraltro incerti, a giudizio di taluni critici (Brandell 1967: 185), le sue idee sulla necessità di rinnovare la letteratura, la quale, ancora legata ai modelli del realismo ottocentesco, avrebbe dovuto trarre ispirazione dai progressi dell'arte figurativa a lui contemporanea, tornando al contempo a forme di espressione più semplici e immediate, elementari e primitive. Lagerkvist propugnava qui una nuova forma di scrittura, che si opponesse al descrittivismo superfluo e al realismo psicologico, allora come oggi dominanti, un'arte 'pura' (Larsson 1964: 34), capace di esprimere l'intuizione poetica attraverso uno stile essenziale, scarno e tagliente. In realtà, se nei brevi 'quadri' di *Motiv* si può rintracciare, con la dovuta cautela, un legame diretto con *Ordkonst och bildkonst*, non altrettanto si può dire di *Järn och människor*, che rappresenta piuttosto un primo superamento delle posizioni teoriche precedenti, in direzione di *Ångest*. Come Lagerkvist stesso aveva affermato in una lettera a Nils von Dardel del 16 novembre 1915, «*Motiv* è un esperimento e un abbozzo», mentre con *Järn och människor* «ho mirato a realizzare qualcosa di compiuto. Provando un forte fastidio per i vincoli posti da principi e teorie, ho cercato di creare in maniera più libera, attingendo direttamente a me stesso' (Lagerkvist

³ Mi riferisco in particolare al voluminoso contributo di Gunilla Hermansson del 2015, dove si fa più confusione che chiarezza sul movimento espressionista nel suo complesso e *Järn och människor* viene trattato in maniera piuttosto superficiale e sbrigativa. Più interessante per l'interpretazione delle opere giovanili di Lagerkvist in rapporto ai 'requisiti' di brevità, semplicità e 'spigolosità' nella prosa dell'Espressionismo è invece, pur nella sua ripetitività, l'articolo della stessa autrice del 2013.

⁴ Più precisamente *Ordkonst och bildkonst*, *Den moderna litteraturens dökadens – Den moderna konstens vitalitet* (Arte verbale e arte figurativa, La decadenza della letteratura moderna – La vitalità dell'arte moderna).

1991: 60-61). Del resto, se si analizzano le opere giovanili connesse con *Ordkonst och bildkonst*, si intuisce che il concetto di arte ‘pura’ teorizzato da Lagerkvist fu per lui più un punto di riferimento ideale che un modello a cui attenersi (Larsson 1964: 36-38), così come le diverse avanguardie pittoriche interessavano al poeta più che altro per il fatto di essere un insieme di tendenze artistiche che avevano in comune un aspetto per lui essenziale: il superamento della superficialità del Naturalismo e dell’Impressionismo in un drastico capovolgimento dei valori estetici, che doveva coinvolgere anche la letteratura.

La distanza che intercorre fra *Motiv* e *Järn och människor* è di appena un anno (dal 1914 al 1915), ma, nel percorso di rapida formazione del giovane Lagerkvist, questo breve periodo rappresenta una fase di profonda maturazione artistica, che lo porta a riconsiderare le riflessioni teoriche precedenti e a cercare forme di espressione meglio definite e più adatte ai suoi scopi – maturazione che proseguirà nell’anno successivo e che frutterà la pubblicazione di *Ångest*. Se infatti *Ordkonst och bildkonst* e *Motiv* sono il risultato delle riflessioni estetiche e formali successive al suo viaggio a Parigi del 1913, *Järn och människor* mostra innanzitutto gli effetti devastanti dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, ma anche quelli, più costruttivi, dei contatti con la rivista *Der Sturm*, del viaggio a Berlino (nel maggio del 1915), dell’approfondita conoscenza dell’arte contemporanea tedesca e della lettura degli scritti teorici di Kandinsky⁵ e, non da ultimo, del suo crescente interesse verso gli aspetti etici dell’arte e della letteratura. La distanza dalle poesie in prosa in *Motiv*, dove l’influsso di Baudelaire si unisce agli elementi cubistici (Karahka 1985: 4-19; Bukowski 2000: 133-135; Larsson 1965: 66-95) in una metodica ricerca di forme di rottura con la tradizione, talvolta anche provocatorie, è netta. Nei racconti di *Järn och människor* è invece l’influsso dell’Espressionismo tedesco, e in particolare dei prosatori pacifisti, a lasciare un segno evidente. Sappiamo che Lagerkvist prese le distanze dagli espressionisti tedeschi, da lui definiti, in una lettera a Brunius del 1915, «degli ingenui agitatori⁶», e che dichiarò di non avere mai avuto a che fare con tale movimento⁷, il quale peraltro, allora, in ambito

⁵ In particolare *Über das Geistige in der Kunst* (1911) e *Der blaue Reiter* (1912), a quattro mani con Franz Marc.

⁶ Lettera a Brunius, settembre 1915 (Bukowski 2000: 138).

⁷ Si veda la lettera del 1950 indirizzata al suo traduttore tedesco, Otto Oberholzer, nella quale Lagerkvist sostiene addirittura di non avere «mai letto gli espressionisti tedeschi», per i quali provava «repulsione – il che non esclude che ci siano certi parallelismi» tra le sue opere giovanili e le loro – affermando che il suo orientamento politico, letterario

letterario, per molti era ancora qualcosa di vago e dalle caratteristiche indefinite, ma la sua avversione era motivata, come si può intuire, innanzitutto da ragioni politico-ideologiche, ovvero dal fatto che prima dello scoppio della guerra alcuni esponenti dell'Espressionismo tedesco avevano manifestato il loro entusiasmo bellico, salvo poi pentirsene, assumere un atteggiamento critico e collocarsi su posizioni decisamente pacifiste⁸. Inoltre, Lagerkvist non apprezzava alcune idee degli espressionisti, in particolare il loro antiintellettualismo e il catastrofismo apocalittico in prospettiva di una rigenerazione dell'umanità. Nel concetto di antiintellettualismo rientrano la diffidenza di taluni artisti tedeschi nei confronti dei progressi scientifici, il rifiuto della società e della cultura moderna, in particolare quella delle ultime generazioni, il cui razionalismo utilitaristico avrebbe condotto l'umanità in una condizione di artificiosa e angosciante alienazione dalla natura. Tutto questo non poteva essere apprezzato dal giovane Lagerkvist, di idee socialiste, fiducioso nel progresso e nella ragione umana, benché disorientato di fronte al dilagare del male nel mondo e al vuoto lasciato dal declino dei valori religiosi. Per queste ragioni Lagerkvist si sentiva, soprattutto negli anni 1913-1914, più in sintonia con il Cubismo, che si fondava su una visione 'costruttiva', 'scientifica' e 'geometrica' della realtà, di fatto una concezione intellettuale dell'arte. Infine, come forse si può dedurre da quanto egli scrisse nella stessa lettera a Brunius citata poco sopra, Lagerkvist rimase deluso dal viaggio a Berlino, nel senso che aveva avvertito il bisogno di andare oltre il formalismo della pittura cubista e dell'arte da lui presa a modello per rinnovare la letteratura, ma al contempo proprio le avanguardie artistiche e letterarie tedesche, delle quali tuttavia non apprezzava certe manifestazioni esteriori e taluni presupposti teorici, gli offrivano degli strumenti altrettanto innovativi, oltre che più adatti a esprimere in maniera diretta e in forma compiuta lo sconcerto dell'umanità nel contesto storico-politico del momento. Katarzyna Szewczyk-Haake rileva correttamente che la cosiddetta «svolta etica» (Szewczyk-Haake 2015: 59-65) di Lagerkvist avvenne proprio nel 1915 e che la sua consapevolezza di poeta chiamato a portare dei valori etici nell'arte crebbe gradualmente nel quinquennio successivo, come si può dedurre dalle lettere e dai manoscritti, nonché dal confronto tra le versioni di alcuni suoi componimenti. Nella stessa lettera già menzionata a Nils von Dardel del 16

ed estetico sarebbe sempre stato francese (Bukowski 2000: 139-140). Tali dichiarazioni sono palesemente viziate da eccesso di orgoglio intellettuale.

⁸ Percorso condiviso, tra l'altro, anche dal nostro Giovanni Boine, poeta espressionista, che da iniziali posizioni interventiste finì presto per esprimere un deciso ripudio della guerra.

novembre 1915, in corrispondenza con la pubblicazione di *Järn och människor*, Lagerkvist sostiene che l'arte «deve cominciare a sentire in maniera più intensa e intima e che deve connettersi con quel senso di mistero che sempre più pesantemente grava sulla vita contemporanea» (Szewczyk-Haake 2015: 60); in altre parole, le tendenze dell'arte di cui si era occupato fino ad allora non sarebbero in grado di spiegare la realtà nel suo complesso, in particolare «quell'aura di mistero e di ineffabilità che avvolge l'esistenza, generando angoscia e smarrimento, e che va oltre il significato razionale e scientifico delle cose». L'artista deve dunque dirigere la sua attenzione verso la sofferenza dell'umanità e rappresentarla in maniera schietta e immediata. Cinque giorni prima, in una lettera a Ellen Key (Lagerkvist 1991: 60), sempre in riferimento a *Järn och människor*, Lagerkvist afferma infatti di aver voluto rappresentare dei personaggi che fossero prima di tutto delle persone, senza per questo rinunciare ai principi artistici precedentemente elaborati, aggiungendo poi che «le teorie non sono altro che un'impalcatura» e che «sarebbe ridicolo erigerla se poi non si volesse costruire una casa, all'interno della quale le persone possano trovare calore e solidarietà umana».

Indipendentemente dalle esternazioni di Lagerkvist sull'Espressionismo, è innegabile che egli, proprio in quegli anni, avesse letto le opere (in prosa e in versi) degli autori pubblicati su *Der Sturm*, rivista nella quale ambiva a pubblicare i suoi scritti⁹, e ne avesse subito il fascino¹⁰, come dimostra ampiamente lo studio di Piotr Bukowski (2000: 150-223) precedentemente citato. Ciò che presumibilmente Lagerkvist rivendicava nella sua presa di distanza dall'Espressionismo tedesco (e ovviamente solo da una parte di esso), era la sua originalità e la sua indipendenza da quei modelli, in particolare da quelli più aggressivi e provocatori¹¹. Non

⁹ O quanto meno vi vedeva un'opportunità per affermarsi come scrittore innovativo e di emergere nell'arretratezza della scena letteraria svedese, nonché la via diretta per acquisire notorietà internazionale, grazie a una traduzione in tedesco di *Järn och människor*, la quale tuttavia gli fu negata, a differenza di *Motiv*. Fino ad allora Lagerkvist era infatti riuscito a farsi notare più come critico d'arte contemporanea che come scrittore e con *Järn och människor* contava di riscattare la tiepida ricezione avuta dalla sua opera precedente, benché fosse stata pubblicata su *Der Sturm*. Il fatto che i racconti di *Järn och människor* siano rimasti a lungo accessibili solo al pubblico scandinavo ha certamente contribuito a limitarne la ricezione all'estero.

¹⁰ Sulla questione, a lungo dibattuta, del rapporto di Lagerkvist con l'Espressionismo tedesco, benché non accuratamente in riferimento a *Järn och människor*, si veda anche Lagerroth (1976: 75-98).

¹¹ Ai quali corrispondono, in ambito pittorico, gli artisti di Die Brücke.

si può infatti negare a Lagerkvist che egli è stato l'unico scrittore svedese al passo con le avanguardie letterarie europee degli Anni Dieci del Novecento e in grado di darvi un contributo originale¹². A ciò va aggiunto che, nella Svezia di quegli anni, mancavano totalmente i presupposti per dare vita a un qualsiasi movimento letterario di avanguardia, a differenza di quanto invece si realizzò, benché in misura limitata e con un leggero ritardo, nel più vivace ambiente intellettuale di Copenaghen, che vide la pubblicazione della rivista *Klingen* (1917-1920) e delle opere di almeno tre scrittori di spicco quali Tom Kristensen, Emil Bønnelycke e Aage von Kohl. Una vera e propria corrente letteraria d'avanguardia legata all'Espressionismo si ebbe forse solo nei più ristretti ambienti culturali della Finlandia di lingua svedese, coprendo un arco di tempo piuttosto esteso, che va dal debutto di Södergran nel 1916 alla pubblicazione del romanzo *Janne Kubik* (1932) di Diktonius, attraverso le riviste *Ultra* (1922) e *Quosego* (1928-29).

Riassumendo, si può dire che il periodo in cui Lagerkvist pubblicò le sue opere giovanili va dagli esordi nel 1910 alla raccolta *Kaos* (Caos, 1919). All'interno di questo lasso di tempo si possono delineare almeno tre fasi di maturazione letteraria del giovane scrittore: la prima, più acerba, è quella definita da Hörnström (1946) «il periodo rosso» (*den röda tiden*), che ricopre gli anni fino al 1913 (all'incirca fino al viaggio a Parigi) ed è caratterizzata dall'impegno politico del giovane scrittore; la seconda fase va dal 1913 al 1915 (all'incirca fino al viaggio a Berlino) e potremmo definirla 'il periodo cubista' o 'dell'arte pura', nel quale Lagerkvist si occupò delle avanguardie pittoriche conosciute a Parigi e tentò di applicare in letteratura le teorie estetiche esposte in *Ordkonst och bildkonst*; la terza fase, che si può chiamare 'periodo espressionista', inizia nel 1915, all'incirca dopo il viaggio a Berlino, e termina con *Kaos* (1919). *Järn och människor* testimonia dunque l'inizio di una nuova fase nel percorso di maturazione artistica del giovane scrittore, il quale sentiva il bisogno di svincolarsi dalle teorie formulate nel biennio precedente e messe in pratica in *Motiv*, senza tuttavia negarle, per dare voce, attraverso le forme dinamiche dell'Espressionismo, non solo al suo ripudio della guerra, ma anche all'impegno etico al quale si sentiva chiamato e che l'astratto formalismo sperimentato in *Motiv* non era in grado di soddisfare.

¹² Talvolta GAN viene definito, oltre che pittore modernista, anche scrittore modernista, ma le sue raccolte di racconti pubblicate nel 1910 (*Porträttet och andra berättelser*, Il ritratto e altri racconti) e nel 1912 (*Den försvunna modellen och andra berättelser*, La modella scomparsa e altri racconti) sono piuttosto tradizionali sotto diversi aspetti. Sul contributo di GAN alle avanguardie pittoriche e letterarie nel contesto europeo, si veda Segala (2004: 409-410).

Il fatto che *Järn och människor* segni un avvicinamento alle tematiche e agli stilemi dell'Espressionismo tedesco non significa tuttavia che Lagerkvist avesse rinunciato ad attuare i principi teorici esposti appena due anni prima in *Ordkonst och bildkonst*. Al contrario, il superamento della frammentarietà di *Motiv*, se da una parte trova compiutezza narrativa in una struttura più organica, dall'altra parte consente al giovane scrittore svedese di sviluppare ulteriormente quello stile elementare e primitivo, conciso e paratattico che aveva a cuore – e che, bisogna ricordare, è caratteristico anche dell'Espressionismo. Nei racconti di *Järn och människor* è evidente il riferimento allo stile, semplice e solenne, delle saghe norrene; si veda il seguente passaggio tratto dal racconto *Skärvorna*, che ricalca il modo in cui spesso vengono introdotti i personaggi delle saghe: «En arbetare hette Arnold. Han var mera än sextio år gammal. I hans korta hår voro insprängda några grånade strån. Med sin hustru hade han fem söner, sunda och grovt byggda¹³». La semplicità e la brevità delle strutture sintattiche danno luogo, quasi spontaneamente, a una prosa ritmata di epico effetto:

Hon frågade: minns ni hans ansikte? Främlingen svarade att han mindes det mycket väl. Det var manligt och strängt, hyn mörk och frisk. Ögonen voro stora, blågrå. Dragen kring munnen skarpa. Hans stämma var djup och klar (da *Maurice Fleury*¹⁴).

Si noti come la brevità e la concisione vengano realizzate anche mediante la compressione delle frasi e la riduzione del numero di parole:

Folk hade ömkan med honom och gävo honom mat och vad han behövde; det var likväl underligt att han inte dignade ned av utmattning efter allt han lidit. Man frågade honom varför han, en ålderstigen gubbe, lämnat sitt hem och vart han ämnade sig. Då såg han tyst framför sig, reste sig och gick därifrån, fortsättande sin väg (da *Det röda skenet*¹⁵).

¹³ «Un operaio si chiamava Arnold. Aveva più di sessant'anni. I suoi capelli erano corti e un poco ingrigiti. Con sua moglie aveva cinque figli maschi, sani e di corporatura massiccia».

¹⁴ «Alla domanda "Il suo nome era Maurice Fleury?", lo sconosciuto rispose: "Maurice Fleury". La donna domandò poi "Si ricorda il suo volto?" e lo sconosciuto rispose che se lo ricordava molto bene. Era virile e severo, la pelle scura e sana. Gli occhi erano grandi e grigio-azzurri. Il contorno della bocca era nitido e la sua voce profonda e chiara».

¹⁵ «La gente ebbe pietà di lui e gli diede da mangiare e tutto ciò di cui avesse bisogno; era straordinario che non crollasse per la fatica dopo tutto ciò che aveva patito. Gli chiesero

Tale prosa ritmata è talvolta arricchita da assonanze, allitterazioni e onomatopee, in corrispondenza delle parole messe in rilievo:

Hans händer och knän blev klibbiga av blod som fuktat det täta gräset. Han hörde larmet från striden, kanonernas dån, granaternas skakande åska; men allt detta föreföll honom nu så främmande och fjärran. Det skedde ute i solskenet; han kröp omkring här djupt nere i mörkret bland de döende och döda (da *En broder söker sin broder*¹⁶).

Lagerkvist non si limita tuttavia a ripetere unicamente queste strutture sintattiche, più frequenti nei passaggi narrativi e descrittivi, dato che, per contrasto e variazione, si serve spesso anche di periodi più lunghi e complessi, se non intricati, specialmente nelle parti introspettive e nei monologhi interiori indiretti¹⁷.

Più in generale, si può dire che lo stile di questi racconti presenta tutta una serie di forti contrasti, a livello lessicale, semantico e sintattico, a sottolineare l'opposizione fondamentale tra i due concetti che danno il titolo alla raccolta: gli uomini (nel senso di 'persone, esseri umani') e il ferro. Se da una parte gli esseri umani sono da intendere come nobili e vigorose creature capaci di convivere pacificamente in armonia con l'ambiente, in campagna e tra gli animali, vivendo con semplicità dei frutti della terra, del lavoro manuale e del loro ingegno al servizio della comunità, in solidarietà e fratellanza con i familiari e con il prossimo, dall'altra parte il ferro rappresenta tutto ciò che di artificioso, alienante e pernicioso lo stesso ingegno umano ha prodotto, creando un ambiente ostile, generando discordia tra i familiari per ragioni di egoistico interesse economico, ma soprattutto fabbricando degli strumenti di distruzione sempre più violenti e sofisticati, al servizio di ciò che di più aberrante l'umanità abbia saputo concepire: la guerra – e in particolare la più sanguinosa, cruenta e devastante mai vista fino ad allora, la Prima Guerra Mondiale. In questa raccolta possiamo dunque già ravvisare la

perché un uomo anziano come lui avesse lasciato la sua casa e dove stesse andando. Allora guardò in silenzio davanti a sé, si alzò e si allontanò, proseguendo per la sua strada».

¹⁶ «Le mani e le ginocchia si imbrattarono del sangue appiccicoso che inumidiva l'erba fitta. Sentiva lo strepito della battaglia, il tuono dei cannoni, lo scoppio e le scosse delle granate, ma tutto questo ora gli sembrava estraneo e distante. Ciò avveniva alla luce del sole, mentre lui, nel buio più profondo, si trascinava in giro tra morti e morenti».

¹⁷ Si vedano in particolare le elucubrazioni di Maurice Fleury nei confusi momenti di sconforto.

riflessione di Lagerkvist sulla compresenza del bene e del male nell'umanità, sulla misteriosa provenienza del secondo e sulla sua illimitata violenza, riflessione che svilupperà, come noto, nelle sue opere più celebri e mature. Qui tale riflessione si presenta in un contesto tematico tipicamente espressionistico, nell'insanabile dicotomia tra una condizione 'primitiva' di pace e armonia e la catastrofica degenerazione causata dalla società borghese (o più genericamente moderna¹⁸).

Lo stile semplice, 'primitivo' e a tratti arcaizzante, ispirato alle saghe norrene, alla letteratura medievale e ai testi sacri delle culture asiatiche e mediorientali¹⁹, viene impiegato più spesso (ma non esclusivamente) nelle parti che potremmo definire 'idilliache' o 'naturali', mentre uno stile più intenso, espressivo, convulso e sofferto caratterizza i passaggi in cui incombe la presenza del ferro e della guerra. L'impressione di semplicità e di purezza è dunque rafforzata dall'uso di un lessico ridotto e ricorrente, parco di prestiti²⁰, mentre esso è più vario e ricco di parole straniere²¹ nei passaggi che esprimono l'angoscia e il dolore spesso generati, direttamente o indirettamente, dalla guerra. La ripetizione di determinati vocaboli (magari anche attraverso la variazione sinonimica) ha inoltre la funzione di metterne in evidenza il significato o il valore simbolico e di rafforzare il contrasto con i concetti opposti. Tramite questo procedimento, tipico dell'Espressionismo, vengono così sovraccaricate semanticamente parole chiave come *skri*, 'urlo'²², e *ångest*, 'angoscia', talvolta fuse nel composto *ångestskri*, oppure *järn*, 'ferro' (usato anche come sineddoche), e *skärvor*, 'frammenti', da intendere per lo più 'di ferro'.

¹⁸ Corrispondenti pittorici sono ravvisabili nelle opere degli espressionisti Otto Müller ed Ernst Ludwig Kirchner rispettivamente. Bisogna tuttavia osservare che la maggioranza degli espressionisti tedeschi condannava tanto la società borghese degenerata quanto la società tradizionale (dei padri), in prospettiva di una visione utopica di rigenerazione dell'umanità, mentre Lagerkvist, nei racconti di *Järn och människor*, di fronte a un sostanziale rifiuto della società borghese, responsabile tra l'altro della guerra, lascia trasparire una vaga nostalgia del passato e di uno stile di vita semplice, senza per questo negare il progresso scientifico e tecnologico.

¹⁹ Fonti di ispirazione che Lagerkvist stesso menziona più volte in *Ordkonst och bildkonst*.

²⁰ Espediente che verrà ulteriormente sviluppato in *Ångest* (Malmström 2013: 65-70).

²¹ Si vedano a esempio le accumulazioni di termini del lessico militare come *shrapnel*, *kartesch*, *granat* ('shrapnel, proiettili, granate').

²² Parola che ricorre più volte in ogni racconto e che, come *ångest* ('angoscia'), non necessita di ulteriori spiegazioni. Il tema dell'urlo e dell'angoscia, come è ben noto, era già stato sfruttato con grande successo dal principale precursore nordico dell'Espressionismo in ambito pittorico, Edvard Munch.

Gli ultimi due vocaboli, tra l'altro, aprono e chiudono la raccolta: i frammenti sono infatti già nel titolo del primo racconto (*Skärvorna*), ricorrono poi frequentemente, insieme al ferro, nelle armi, nelle fabbriche, nelle navi da guerra, nei cannoni, nei treni che strepitano sui binari, nel fermento di Maurice Fleury, nella battaglia in cui cadono il più vecchio dei sette fratelli e i loro figli (in *Det röda skenet*), nella centrale elettrica dove lavora il padre di Leonard; se ne sente inoltre l'odore addosso agli uomini che, in questo racconto, partono per la guerra, sono ovunque nella fucina dei due fratelli e infine provocano la loro morte, al termine dell'ultimo racconto (*En broder söker sin broder*), quando «una scheggia di ferro ebbe la pietà di squarciare il torace a entrambi». Il frammento di ferro, elemento estraneo alla natura umana, ha dunque la capacità, pur nelle sue piccole dimensioni, di lacerare gli individui, sfigurarli, togliere loro l'identità, portarli alla morte. Se il ferro, in un piccolo frammento, è dotato di una simile forza distruttiva, quando assume dimensioni ciclopiche, sotto forma di macchina o di arma, diventa una presenza inquietante, in grado di sopraffare l'umanità e portarla alla distruzione. Si veda in particolare la mina navale descritta in *Skärvorna*:

Per un breve istante la lugubre sfera della mina rimase sospesa come l'occhio fisso di un gigante nel fioco chiarore dello spazio blu che stringeva i fianchi della nave. Poi fu calata nelle profondità del mare, le cui tenebre ne cancellarono i contorni.

Il passaggio seguente, tratto da *Skärvorna*, descrive in termini espressionistici, attraverso una similitudine estremamente intensa e ricca di pathos, la minaccia che si cela dietro all'espansione del ferro (Bukowski 2000: 160-169), all'interno delle armi cariche di esplosivo:

Erano enormi. Gli involucri di lamiera zincata erano stati riempiti del loro terribile esplosivo. [...] Vi avevano innestato i detonatori, quelle piccole capsule di rame riempite di fulminato di mercurio che avrebbero innescato le mine al momento opportuno, liberando dal loro interno compresso tutte le incontenibili forze assestate di sangue e distruzione, proprio come un uomo infuriato che, quando l'ira lo affligge, con mani arroventate si lacera il petto e, mosso dalle passioni cui ha dato sfogo, assale feroce chiunque voglia soggiogarlo.

Benché fabbricati da Arnold stesso, protagonista del racconto, si ha la chiara impressione che questi immensi strumenti di morte possano sfuggire al controllo degli uomini – e infatti il vecchio operaio, pervaso di odio vendicativo e ricoperto di nera fuliggine, assuefatto al male e alla violenza delle armi, non farà altro che

moltiplicare morte e distruzione. Solo il padre di Leonard²³, nel racconto omonimo, sembra avere la forza e la capacità di controllare queste enormi masse metalliche, ma alla fine anche lui dovrà soccombere, una volta scoppiata la guerra.

La figura del padre di Leonard, rappresentante di un'umanità fiduciosa nel progresso tecnologico, ci porta a considerare come anche i vocaboli ricorrenti e dal valore simbolico più facilmente intuibile, come il ferro, il fuoco, le tenebre e la luce, abbiano insito un certo grado di ambivalenza. Tale ambivalenza può essere spiegata, a mio giudizio, da una parte come la sintesi dei due atteggiamenti antitetici che si riscontrano anche tra gli espressionisti tedeschi, affascinati e al contempo atterriti dal caotico dinamismo delle città moderne, dall'accalcarsi delle masse e dal frastuono dei veicoli, dall'altra parte come conseguenza di una rappresentazione della realtà mediata dal soggettivismo estremo dei protagonisti, requisito fondamentale dell'Espressionismo, nonché come effetto del prospettivismo cubista. Esemplare sotto questo aspetto è appunto il racconto *Leonard*, nel quale Lagerkvist riprende il tema, caro agli espressionisti, del conflitto tra padre e figlio, approfondendone gli aspetti affettivi e patologici. Se Leonard, tipica figura espressionista di emarginato, malato e sofferente, vive isolato nel buio della sua stanza, è indifferente al mondo e disprezza la vitalità della città, le sue luci notturne, le folle e il traffico, il padre invece, pur amando il figlio più di ogni cosa, è orgoglioso del suo lavoro tra gli immensi macchinari metallici della centrale elettrica e del suo compito di portare luce alla città, che così può animarsi di notte e continuare a vivere²⁴. Luce e buio sono dunque simboli di vita e di morte – del resto la città si spegne quando è minacciata dai bombardamenti nemici – ma agli occhi dei due protagonisti assumono un valore antitetico. Vale la pena citare qui un lungo passaggio tratto da questo racconto, che esemplifica al meglio che cosa si intenda per prosa cubo-espressionista:

Quei volti sconosciuti, che per un istante si accendevano davanti a lui per svanire immediatamente dopo dalla sua memoria²⁵, lo spaventavano e la forza erompeva

²³ In un certo senso anche Arnold, benché rapito dalla disumana furia vendicativa scatenata dalla guerra, e, in misura minore, Mikael, il più forte e adatto ai tempi dei due fratelli, nell'ultimo racconto della raccolta.

²⁴ «Era strano che il padre, un uomo che ogni giorno lavorava così vicino al ferro e alla luce, amasse questo figlio con tale affetto», commenta la voce narrante.

²⁵ Immagine forse suggerita dal dipinto di Munch *Aften på Karl Johan* (Sera sul viale Karl Johan, 1892), ma anche dalle numerose scene di vita urbana raffigurate da E.L. Kirchner,

da quei corpi gli appariva odiosa. Nient'altro che ridicole e grottesche gli sembravano quelle forme storpie, inutile e frammentate nelle quali si scomponeva il groviglio dei veicoli nelle strade. Fermò il padre per mostrargli come i tram elettrici, gli omnibus e le carrozze si mischiassero e confondessero tra loro e come le singole parti dei veicoli che si intravedevano, così diverse per caratteristiche e materiali, sembrassero tranciate e recise.

Qui si può facilmente ravvisare la deformazione grottesca²⁶ della realtà materiale operata dalla percezione soggettiva di un individuo 'diverso' ed espressa in maniera diretta dall'erompere dei suoi sentimenti estremi, ma balza all'occhio anche la scomposizione cubistica dei piani e la frammentazione del reale che tuttavia – va sottolineato – non porta a una visione d'insieme costruttiva²⁷, bensì resta un coacervo di forme distorte, che agli occhi di Leonard si sovrappongono, si mescolano, appaiono e scompaiono all'improvviso come dei flash o dei frammenti di incubo²⁸.

Di ciò che era stato teorizzato in *Ordkonst och bildkonst* resta dunque in *Järn och människor* anche lo sforzo di riprodurre in prosa le tecniche pittoriche del Cubismo, benché non in maniera così sistematica come in *Motiv*, bensì con lo scopo primario di tendere a una rappresentazione antimimetica e più soggettiva della realtà. Tra gli aspetti cubistici che Bengt Larsson (1965: 81-95) ha rilevato, confrontando gli scritti teorici e le opere letterarie del giovane Lagerkvist, si possono senz'altro menzionare la discontinuità e le linee spezzate (che in prosa vengono riprodotte mediante salti tematici, fatti presentati senza spiegazione né commento, finali aperti, contrasti netti e improvvisi a livello psicologico e semantico), la

come per esempio *Leipziger Straße mit elektrischer Eisenbahn* (*Leipziger Straße con tram elettrico*, 1914).

²⁶ Immagini e situazioni grottesche, caratteristica tipica della prosa dell'Espressionismo, si possono rintracciare, in questa raccolta, oltre che nel brano qui riportato, anche nella descrizione del volto sfigurato di Maurice Fleury, nella scena finale di *Skärvorna*, dove Arnold estrae frammenti di ferro dai cadaveri arenatisi sulla spiaggia e li porta ai nipotini, e in quella dell'ultimo racconto (*En broder söker sin broder*), quando Mikael, accecato da un'esplosione, fruga tra cadaveri e feriti agonizzanti alla ricerca del fratello, insensibile alle richieste di aiuto degli sconosciuti.

²⁷ Aspetto dell'arte cubista che Lagerkvist aveva più volte dichiarato di apprezzare nei suoi scritti teorici.

²⁸ Questi lampi di luce in sequenza, che illuminano per un istante delle figure deformate e delle immagini fugaci, sembrano ispirati alle tecniche cinematografiche dell'Espressionismo.

frammentazione della realtà (si veda il brano da *Leonard* citato poco sopra), rappresentata su piani diversi e con luce diversa (si vedano gli stacchi tra il tono della voce narrante e quello della voce interiore dei protagonisti, le variazioni di stile e i repentini cambi di focalizzazione), nonché da prospettive diverse, che non si fondono in una visione unitaria. Queste caratteristiche non sono però portate alle estreme conseguenze nei racconti di *Järn och människor*, anche perché qui la narrazione procede secondo un principio di successione cronologica degli eventi piuttosto lineare, che mitiga la frammentarietà vissuta interiormente dai protagonisti. Se Larsson porta come esempi di prosa cubista taluni singoli passaggi in *Skärvorna*, *Det röda skenet* e *Leonard* (Larsson 1965: 95), il racconto che, nel suo complesso, corrisponde meglio ai requisiti del Cubismo letterario mi pare invece *Maurice Fleury*. Qui il protagonista passa istantaneamente da uno stato d'animo a un altro, antitetico, in conseguenza di reazioni più istintive ed emotive che razionali, la realtà si scompone in un sovrapporsi di piani differenti creati dall'io del personaggio principale²⁹, dove il Maurice Fleury sfigurato, il Maurice Fleury in incognito («lo sconosciuto») e il presunto Maurice Fleury morto in guerra si intersecano in una narrazione frammentata, che conduce faticosamente a un finale aperto.

Tornando all'ambivalenza dei concetti di luce e buio, essi hanno ovviamente un parallelo nel bianco e nel nero, il primo dei quali illumina e ingentilisce le immagini idilliache che Lagerkvist ci propone verso l'inizio dei primi due racconti. Tuttavia, nel secondo racconto è proprio il bianco estremo della casa di Maurice Fleury, in netto contrasto con il nero profondo del tetto, a provocarne lo svenimento e a segnare una svolta nella narrazione³⁰. Anche Maurice Fleury, nonostante le apparenze iniziali, dimostra così di essere più a suo agio nella penombra, sotto gli alberi o tra le mura della casa, nell'oscurità della notte o delle tempeste autunnali, e di essere una figura scissa e lacerata nel suo intimo, in cerca di un'identità perduta in guerra, aspetto che il suo volto sfigurato rispecchia esternamente. Nel racconto *En broder söker sin broder*, il bianco è anche simbolo di pace e di riposo dalle fatiche del lavoro e della vita: bianchi sono i letti nei quali i due fratelli dormono al termine di una dura giornata di lavoro nella vecchia e buia

²⁹ Del quale, tra l'altro, si dice che, di fronte alla moglie, «aveva l'occasione di osservarla da ogni lato e faceva le sue riflessioni da ciascuno di essi».

³⁰ «Si fermò davanti alla sua casa, che mai gli era parsa così bella, mai ne aveva visto i muri così bianchi e brillanti, mai aveva visto le file di finestre tremolare in quel modo alla luce del primo sole. La superficie del tetto invece, nera come pece, si stagliava nel cielo, raccolta come una nube minacciosa dal profilo affilato».

fucina del padre, ricoperta all'interno di nera fuliggine, e bianche sono le vesti del padre il giorno del suo funerale. Bianche sono anche le pareti della vecchia fucina amata da Stefan, ma «impregnate di fuliggine³¹», e con l'interno buio e angusto, mentre la nuova officina meccanica costruita dall'intraprendente e ambizioso Mikael è bianca come la neve, illuminata dalla luce del giorno che entra da grandi finestre, spaziosa e dotata di grandi macchinari, scuri e lucidi.

Anche Stefan ci viene dunque presentato come un personaggio che predilige gli ambienti bui e sembra estraneo alla modernità, ma la sua figura va osservata soprattutto in relazione a quella del fratello maggiore. I due fratelli, ci dice la voce narrante,

quando [...] erano al lavoro nella penombra della fucina, sembravano la stessa persona in due figure distinte, ma quando uscivano alla luce del giorno si vedeva quanto fossero diversi l'uno dall'altro sotto ogni aspetto.

Il motivo della somiglianza dei fratelli, con la funzione tra l'altro di sottolineare il concetto della solidarietà tra i familiari nella società tradizionale e, per contrasto, le differenze e i conflitti generati dalla società moderna o dalla guerra, ricorre più volte nella raccolta, ma assume un significato centrale nei racconti *Det röda skenet* e *En broder söker sin broder*, dove tutti i membri delle due famiglie, così simili tra loro, sono anche accomunati dal destino di morire insieme in guerra. Le osservazioni della voce narrante sulle somiglianze e sulle differenze tra i personaggi, o del contrasto tra le persone e l'ambiente circostante, sono spesso accompagnate da commenti in merito alla stranezza dei fatti, mediante la ripetizione di aggettivi quali *underlig*, *sällsam*, *egendomlig* ('strano, insolito, curioso'), allo scopo di rimarcare, in questi due racconti come altrove, situazioni di alienazione o di artificiosità, e al contempo di prendere le distanze dall'illusione della realtà.

Passando ora ad altri vocaboli ricorrenti e dal valore simbolico, bisogna osservare che il fuoco e la luce (questa volta rossa o di colore rosso sangue³²) vengono

³¹ E annerito è pure il terreno circostante.

³² I racconti di *Järn och människor*, sostanzialmente in bianco e nero con qualche variazione in grigio, sono spesso macchiati di rosso, come da schizzi di sangue. Il rosso è l'unico colore che ricorre in più di un racconto, per lo più in connessione con il fuoco (e indirettamente con il sangue), più raramente in riferimento ad altro (per esempio ai mattoni di colore rosso vivo dell'officina di Mikael). Il blu (scuro) tinge in qualche occasione il cielo notturno, mentre altre volte impallidisce o si ingrigisce nel definire occasionalmente il colore degli occhi o del cielo. Il verde (*grön*) non è mai menzionato esplicitamente, ma è incluso nel derivato *grönska* ('vegetazione'), usato per altro solo in *Maurice Fleury*.

spesso associati in immagini per lo più di distruzione e di morte, ma talvolta anche di rassicurante quotidianità, benché nella sola prospettiva di Stefan e della vecchia madre in merito alla fucina ereditata dagli antenati. Il fuoco, dunque, con la sua luce rossa, nonostante illumini le tenebre, può trasformare la notte stellata in un inferno di esplosioni e di frammenti di ferro impazziti, che fanno precipitare i soldati (e i civili terrorizzati) in uno stato di angoscia estrema. L'urlo disperato esprime tutta l'impotenza dell'umanità di fronte alla furia della guerra e delle armi, e tale impotenza assume maggiore rilievo se rapportata alla vitalità e alla forza che la natura ha donato a molti dei personaggi della raccolta, come si può notare in particolare nei racconti *Det röda skenet* e *Skärvorna*. Anche sotto questo aspetto, l'autore insiste sulla dicotomia tra ferro e vitalismo. Gli uomini vengono spesso definiti forti e robusti, le donne floride e sane, e le giovani coppie sono prolifiche, eppure anche l'istinto di sopravvivenza sembra destinato a soccombere di fronte a una potenza superiore, estranea alla natura umana. L'aggettivo vago, allusivo e ambivalente *grov* ('massiccio, grosso, spesso', ma anche 'forte, robusto') si ripete più volte nel corso dei racconti, in alternativa a *stark* e a *kraftig* ('forte e robusto'), così come a *frisk* e a *sund* ('sano'), per definire tanto la struttura fisica³³ delle persone, quanto le caratteristiche, in positivo e in negativo, di edifici, fabbriche e macchine. Un altro espediente di cui Lagerkvist si serve per esprimere questo vitalismo fisico è il ricorso alle similitudini con gli animali: di Arnold si dice, per esempio, che, in un momento di dolore estremo per la perdita dei figli in guerra, «il suo lamento era sommerso e mugolava come un animale ferito, martoriato e privato dei suoi cuccioli», mentre nel racconto *Det röda skenet* si può facilmente notare il paragone indiretto che viene fatto tra i figli dei sette fratelli e i cavalli, in particolare quando si gettano nel fuoco dei cannoni i primi e in quello appiccato dai cavalieri nemici i secondi³⁴, oppure quando, in momenti diversi, lasciano il villaggio. Si confronti la partenza dei figli per la guerra con l'allontanamento dei cavalli dal villaggio:

Quel giorno i figli partirono per prendere parte alla guerra. Erano venti uomini nei loro anni migliori. Lasciarono il villaggio in una fitta schiera di sagome af-

³³ Alla quale Lagerkvist fa spesso riferimento mediante il sostantivo *kropp* ('corpo') e il meronimo *lemmar* ('membra').

³⁴ In riferimento invece alla forza e alla vitalità interiore degli individui, talvolta messe in contrasto con la superficialità delle relazioni umane nella società moderna, Lagerkvist si serve ripetutamente di sostantivi quali *ande*, *själ*, *väsen*, *sinne*, *innersta* ('anima, animo, spirito, essere, mente, intimo').

fiancate. I vecchi [...] camminavano in mezzo a questa turba di giovani grandi e robusti. Videro gli occhi dei figli commuoversi quando tornarono verso il villaggio. Nel momento della separazione, gli occhi di tutti erano pieni di lacrime. [...] Erano animali magnifici. Brillavano per la striglia e le cure, la luce giocava sulla pelle ai loro movimenti impetuosi. [...] I vecchi camminavano in silenzio; le loro teste rilucevano candide nello sciamare dei corpi pesanti dei cavalli, [...] ammassati nell'oscurità e stretti nel loro calore. [...] I cavalli non emisero un singolo nitrito né un solo sbuffo. Era come se avessero percepito la fosca e grave atmosfera che regnava; di tanto in tanto voltavano la testa e guardavano il villaggio con gli occhi lucidi.

Per concludere, è utile osservare come Lagerkvist, a sostegno delle sue idee di arte pura e primitiva, antimimetica e antipsicologica di cui si è detto, operi una decisa stilizzazione dei personaggi, dei luoghi e del tempo, alla quale fanno da contrasto la definizione e la ripetizione di alcuni dettagli (non di rado con valore simbolico) e l'insistenza su determinati sentimenti. Nella maggioranza dei racconti, al lettore è dato di conoscere soltanto il nome del protagonista principale (Arnold, Maurice Fleury, Leonard), mentre nell'ultimo racconto vengono forniti i nomi di entrambi i fratelli, che potremmo definire coprotagonisti (per sintesi e antitesi). *Det röda skenet* è invece un racconto che ha in un certo senso un protagonista collettivo, e pertanto senza nomi, benché la figura del più vecchio dei sette fratelli prevalga chiaramente sulle altre. I protagonisti principali sono tra l'altro le uniche figure delle quali viene fornita una breve descrizione fisica o psicologica. Inoltre, è dalla loro prospettiva, per lo più mediata dalla voce narrante, che il lettore acquisisce la maggioranza delle informazioni sui fatti narrati; di conseguenza, i personaggi secondari sono osservati esclusivamente dall'esterno, e talvolta si ha l'impressione che essi, plasmati dall'io dei protagonisti, non siano altro che la proiezione dei loro sentimenti. Ciò consente all'autore di far convergere tutta la sua attenzione sull'individuo al centro della narrazione e su ciò che lo anima e lo turba, riproducendone i sentimenti direttamente, vale a dire senza la mediazione di interpretazioni psicologiche o socioculturali.

Anche i luoghi sono imprecisati (ovvero non compaiono toponimi, né reali né fittizi) e vengono descritti in maniera piuttosto stilizzata, a volte quasi fiabesca e con un certo grado di astrazione³⁵, ma con alcuni dettagli ben definiti da un punto di vista soggettivo, che spiccano sull'ambiente circostante, creando uno spazio sostanzialmente emotivo. Allo stesso modo, anche il tempo è indefinito,

³⁵ Si veda, per esempio, l'incipit del racconto *Det röda skenet*.

nel senso che non vengono date delle indicazioni cronologiche precise, tanto che inizialmente il lettore può credere che *Det röda skenet* sia ambientato in un'epoca precedente; proseguendo però con la lettura del racconto, ci si rende conto che la guerra si svolge in modalità che rispecchiano con precisione quelle della Prima Guerra Mondiale (trincee, bombardamenti, baionette, tecniche di assalto ecc.), come negli altri racconti. Anche la successione cronologica lineare degli eventi, senza asimmetrie tra fabula e intreccio (fatta eccezione per *Maurice Fleury*, dove un narratore inaffidabile di secondo grado riferisce per analessi su presunti eventi del passato, generando un certo straniamento nel lettore), contribuisce a conferire ai testi un senso generale di semplicità.

In questa struttura semplificata e stilizzata, risaltano così per intensità di pathos le pulsioni emotive che muovono dall'interno i personaggi posti al centro della narrazione e la loro proiezione deformante su una realtà parzialmente deoggettivata. Ciò che invece in questi densi racconti non perde mai concretezza è la guerra, che nella percezione comune incombe come uno sfondo minaccioso e angosciante, oppure si manifesta come una tangibile e incontrollabile presenza di morte, destabilizzando i sopravvissuti e sbalzando gli individui in situazioni di sofferenza estrema.

Bibliografia

- Algulin, I. 1998. Pär Lagerkvists kortprosa. In *Traditioner i förvandling*, A. Cullhed e B. Ståhle Sjönell (a cura di), 254-265. Stockholm: Norstedt.
- Brandell, G. 1967. *Svensk litteratur 1900-1950*. Stockholm: Aldus/Bonnier.
- Brunius, T. 1954. Det kubistiska experimentet. *Bonniers litterära magasin* 10: 805-814.
- Bukowski, P. 2000. *Ordnungsschwund – Ordnungswandel. Pär Lagerkvist und der deutsche Expressionismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Brodow, B. 2003. *Ett författarskap speglar i språket. Struktur och stil i Pär Lagerkvists prosa*. Malmö: Gleerups.
- Fabreus, K. 2002. *Sagan, myten och modernismen i Pär Lagerkvists tidigaste prosa och Onda sagor* (Acta Universitatis Stockholmiensis XLV). Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hermansson, G. 2013. Kort, knapp eller kantig? Något om expressionism och prosa i Norden 1910-1930. *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 43(2): 39-48.
- Hermansson, G. 2015. *Modernisternas prosa och expressionismen. Studier i nordisk modernism 1910-1930*. Göteborg-Stockholm: Makadam.
- Hörnström, E. 1946. *Pär Lagerkvist, Från den röda tiden till Det eviga leendet*.

- Stockholm: Bonnier.
- Karahka, U-L. 1975. Kring Pär Lagerkvists *Ångest* och den tyska expressionismen. *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1: 22-32.
- Karahka, U-L. 1978. *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*. Lund: Bo Cavefors förlag.
- Karahka, U-L. 1985: Stiliserade stämningar. Om Pär Lagerkvists prosapoem och prosaskisser 1913-1914. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 14(3): 4-19.
- Lagerkvist, B. 2001. *Vem spelar i natten. Den unge Pär Lagerkvist*. Stockholm: Atlantis.
- Lagerkvist, P. 19643. *Järn och Människor*, Stockholm: Bonnier.
- Lagerkvist, P. 1991. *Brev. Urval av I. Schöier*. Falun: Bonnier.
- Lagerroth, U-B. 1976. Pär Lagerkvist och tysk expressionism än en gång. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 5(2/3): 75-98.
- Larsson, B. 1964. Den röda tiden och den rena konsten. Pär Lagerkvists litterära utveckling fram till *Ordkonst och bildkonst*. *Sammlaren* 85: 20-39.
- Larsson, B. 1965. Pär Lagerkvists litterära kubism. *Sammlaren* 86: 66-95.
- Malmström, S. 2013. Om ordbruk och komposition i Pär Lagerkvists *Ångest*. In *Nordiska språk då och nu. Artiklar av stockholmsforskare från skilda tider*, S. Hellberg (a cura di), 60-78. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis (prima edizione in Malmström, S. 1971. *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi*. Stockholm: PAN/Norstedt, 104-125).
- Nilsson, N.Å. 1984. Den unge Lagerkvist, filmen och avantgardismen. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 13(1): 4-14.
- Perrelli, F. 2017. Lagerkvist, la vitalità dell'arte moderna e la decadenza del realismo. In *Le avanguardie dei Paesi nordici nel contesto europeo del primo Novecento*, A.M. Segala et al. (a cura di), 125-140. Bari: Edizioni di Pagina.
- Schöier, I. 1987. *Pär Lagerkvist. En biografi*. Stockholm: Bonnier.
- Segala, A.M. 2004. L'avanguardia nordico nella lirica degli Anni '20 in relazione alle avanguardie europee. In *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli*, G. Chiesa Isnardi & P. Marelli (a cura di), 405-431. Genova: Tilgher.
- Swanson, R.A. 1988. *Five Early Works by Pär Lagerkvist*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press.
- Szewczyk-Haake, K. 2015. The Ethical Turn in the Early Writings of Pär Lagerkvist. *Folia Scandinavica* 18: 49-66.

