

Hans Fromm

KALEVALA

COMMENTARIO

[FILE DI VALUTAZIONE]

Traduzione e cura
di Elisa Zanchetta

Presentazione
di Marcello Ganassini

vfs

La traduzione dell'opera è stata realizzata con il contributo del SEPS
SECRETARIATO EUROPEO PER LE PUBBLICAZIONI SCIENTIFICHE



via Val d'Aposa, 7 – 40123 Bologna
seps@seps.it • www.seps.it

Hans Fromm

Kalevala, commentario

Titolo originale: *Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot. Kommentar von Hans Fromm*

© 1979 by Carl Hanser Verlag, München

EDIZIONE ITALIANA

© 2022 by Vocifuoriscena

Traduzione dal tedesco di Elisa Zanchetta

ISBN: 9788899959531

a] dicembre 2022: pubblicazione

VOCIFUORISCENA

Via Piave, 1 – 01100 Viterbo (VT)

www.vocifuoriscena.it • info@vocifuoriscena.it

P.IVA 02336160565

Presentazione
di Marcello Ganassini

Quando nell'autunno del 2020 l'editore di Vocifuriscena mi sottopose il progetto di pubblicazione della traduzione italiana del *Kalevala* a opera di Paolo Emilio Pavolini, corredata dall'apparato critico/filologico che Hans Fromm aveva redatto per la propria traduzione tedesca, come responsabile della sezione finlandese della casa editrice, rimasi colpito dall'audacia dell'approccio prima ancora che dalla monumentalità e complessità del materiale in oggetto: riproporre una traduzione storica, la spina dorsale di una lunga e fruttuosa trattazione italiana della compilazione di Elias Lönnrot, incastonandola in un nimbo d'approfondimento destinato ai lettori germanofoni è, già di per sé, un'impresa estremamente innovativa, dalla quale emerge il lodevole intento della traduttrice e curatrice Elisa Zanchetta di offrire al pubblico italiano l'edizione del *Kalevala* più completa e articolata che sia mai stata pubblicata prima nel nostro Paese.

Per seguire il filo che unisce l'opera del Lönnrot alla lingua di Goethe e di Dante, oltre agli aspetti formali (l'influenza della lessicografia di Franz Anton Schiefner, primo traduttore tedesco del *Kalevala*, su alcune soluzioni delle versioni di Igino Cocchi e Paolo Emilio Pavolini) sarebbe forse sufficiente ricordare che lo studio di Fromm costituisce la più vasta trattazione del fenomeno della lirica baltofinnica finora condotta fuori dalla Finlandia dal dopoguerra, laddove, alla fine del secolo precedente, fu il nostro filologo ed epigrafista Domenico Comparetti, con il suo celebre e dibattuto trattato, *Il Kalevala o la poesia tradizionale dei finni* (1891, testo pubblicato anche in traduzione tedesca nell'anno successivo), a gettare i semi di una feconda stagione di analisi fenomenologica del materiale epico-lirico, dal metodo

folkloristico di Julius Krohn alla scomposizione e analisi sistematica dei singoli cicli operata dal figlio Kaarle (in particolare nella gigantesca *Kalevalan runojen historia*, “Storia dei *runot* del *Kalevala*”, 1903-1910), riuscendo a risvegliare l’interesse verso la trascrizione del materiale orale baltofinnico fuori dai confini dell’allora Granducato di Finlandia.

Partendo dalla questione della testualizzazione del materiale epico-lirico già avanzata da Jacob Grimm appena dopo la pubblicazione dell’*Uusi Kalevala*, Fromm ha traghettato i risultati del metodo storico-geografico a cavallo dei due secoli precedenti attraverso la fennougristica neogrammaticale (Eemil Nestor Setälä), le istanze della storia delle religioni (Uno Harva), gli sforzi del comparativismo (Martti Haavio), la transizione dall’etnografia agli studi culturali (Jouko Hautala), l’interpretazione cosmica del mito (Iivar Kemppinen) e il paradigma estetico-filologico (Väinö Kaukonen), fino all’interpretazione archeologico-linguistica di Matti Kuusi, autore con il quale, negli stessi anni Sessanta che videro la pubblicazione degli studi accademici di Fromm, si concluse, ahinoi definitivamente, un ciclo dottrinale che ha generato un vasto e organico spettro ermeneutico attorno alla conoscenza dell’antichità finnica, dalle fonti orali fino alla costituzione dell’*épos*. Nonostante la minuziosa sintesi di Fromm abbia compiuto più di mezzo secolo, possiamo definirla oggi come lo scorcio più completo e attuale sui cicli che compongono il *Kalevala* e il metodo compositivo del Lönnrot, nonché uno strumento essenziale per accompagnare il lettore attraverso le stratificazioni storiche e simboliche dell’*épos*.

Il carattere di *ἐπέγεια* del *Kalevala* ne ha fatto un monumento all’identità nazionale (sebbene la maggior parte del materiale orale fosse stato raccolto oltre i confini storici della Finlandia), rendendo via via l’opera oggetto, talvolta con eccessiva disinvoltura, di trasposizioni, parafrasi e versioni intersemiotiche laddove la sua vena più autentica e inesauribile, come eloquentemente testimoniato da questa pubblicazione, risiede nella sua natura di *δύναμις*, la straordinaria energia potenziale che i simboli dello spirito popolare accendono in ogni strofa.

MARCELLO GANASSINI
Helsinki, 21 novembre 2022

Hans Fromm
KALEVALA
COMMENTARIO

*I runolaulut e il Kalevala*¹

L'epoca nella storia dei popoli in cui, seguendo un libero processo di aggregazione di svariati canti o di rielaborazione di un singolo componimento, si giunge a dare vita a un *épos* – che diviene una nuova forma espressiva della comunità –, è marcata da una rinnovata coscienza individuale e collettiva che si staglia in netta opposizione con il passato: le persone e il mondo si incontrano in una nuova forma di comprensione reciproca.

Questo accadde nella Grecia dell'VIII secolo a.C. quando Omero, il rapsodo errante, unì brevi cicli lirici relativi alla lotta e al declino della gloria troiana a formare un poema di ventiquattro canti. Lo stesso si ripeté alla fine del XII secolo in territorio tedesco, dove singoli canti o cicli – che possiamo definire anche poemi brevi (*Kurzepen*) – furono congiunti a formare l'epopea del *Nibelungenlied*.

L'*épos* getta uno sguardo nel passato così come racchiuso nei canti, rimanendo all'interno della cornice spaziale da essi descritta. Al profondo sguardo spazio-temporale corrisponde l'immagine sfaccettata dell'uomo: è più sensibile ed espressivo, vive con maggiore consapevolezza, reagisce in maniera più precisa, percepisce i moti dell'anima, sebbene difficilmente ne sia consapevole.

1. I testi qui presentati in traduzione italiana sono tratti da *Kalevala. Aus dem finnischen Urtext übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm*, Carl Hanser Verlag 1967, pp. 343-386, dove costituiscono la postfazione alla traduzione tedesca (n.d.C.).

Il passaggio dai canti ionici al poema omerico, e dai canti che accompagnarono la migrazione dei popoli a opera libraria, costituisce – se così si può dire – la via “classica”. Ma non è l’unica possibile. Lo sviluppo può essere disturbato da influssi esterni. L’*Iliade* racchiude in sé elementi preellenici ed eolici, mentre il *Nibelungenlied* ha rielaborato elementi cristiani e della cultura cortese del pieno Medioevo tedesco, e ognuno si è affermato nel rispettivo ambiente di appartenenza.

Gli antichi *runolaulut* del popolo finlandese, alla stregua delle *byliny* russe, si discostano da tutto ciò, collocandosi ai margini del nuovo sostrato culturale: essi rimasero in un angoletto della cultura portata dai nuovi coloni giunti in Carelia di Dvina e in Ingria, atrofizzandosi tuttavia nei loro antichi centri d’origine, lungo le coste e nell’entroterra ricco di laghi della Finlandia meridionale. Il tardo Medioevo, che per la Finlandia coincide con il Medioevo cristiano e con i primi secoli dell’era moderna, aveva confinato i *runolaulut* nella periferia.

Naturalmente l’acquisizione della consapevolezza culturale non ne risultò intaccata, ma influì sulla lirica per il fatto che alla ricerca odierna sono noti solamente alcuni stralci del costruito epico originario.

Non si giunse mai allo stadio di poema vero e proprio: le credenze, il culto e le usanze dei tempi antichi rimasero stilizzati nell’arcaica stringatezza del *runolaulu*.

Da questo punto di vista, l’opera intrapresa dal medico Elias Lönnrot, che tra il 1833 e il 1849 congiunse la maggior parte dei *runolaulut* careliani a comporre un poema di 50 *runot* e 22 795 versi, rappresenta un’impresa senza precedenti. Egli ricostruì artisticamente – in ritardo sul piano storico-culturale – un possibile sviluppo epico dei canti. Partendo da una diversa consapevolezza, consegnò al proprio popolo il *Kalevala*, progetto fino ad allora impedito dalle avverse vicende storiche.

Il *Kalevala* porta la firma di Elias Lönnrot, perché, sebbene quasi la totalità dei versi in esso contenuti sia più antica del poema, è stato Lönnrot a levigare i diversi mattoncini per comporre una struttura unitaria. Il filo conduttore che tiene insieme l’opera è frutto del suo ingegno. Si tratta di un costruito artistico uguale, ma allo stesso tempo diverso, dall’opera d’arte costituita dai *runolaulut* intonati dai rapsodi finlandesi in epoca medievale e a noi sconosciuti. Lönnrot può essere di buon grado considerato più “rapsodo” del *runolaulaja* dotato d’inventiva poetica, in quanto ha saputo condurre la tradizione su nuovi binari, e

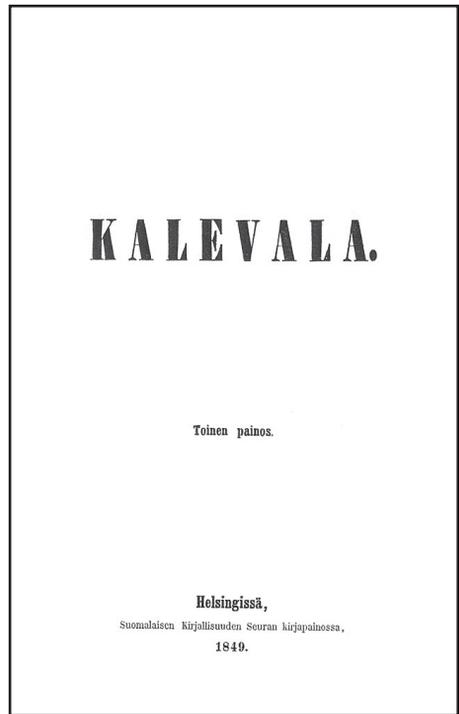
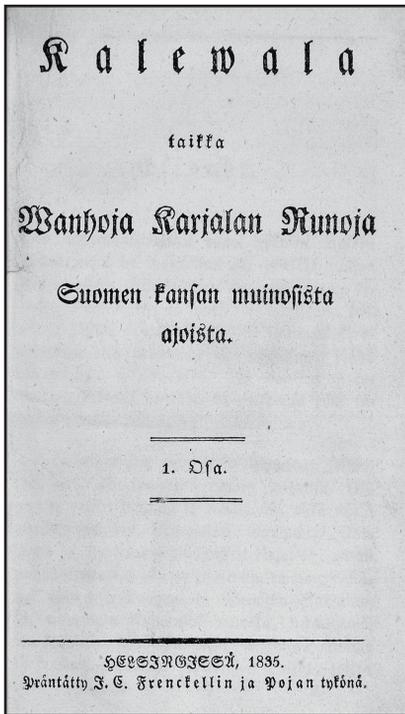


FIG. 1. Il frontespizio delle due edizioni del *Kalevala*, del 1835 (*Vanha Kalevala*) e del 1849 (*Uusi Kalevala*). In entrambi manca il nome del Lönnrot.

pertanto merita che l'opera sia a lui intestata. Nel commento saranno affrontate questioni filologiche, archeologiche ed etnologiche facendo sempre rimando a Lönnrot, ai *runolaulut* e alla loro storia, con l'intento di mantenere vivo nel lettore e nello studioso la consapevolezza dell'importanza letteraria rivestita dall'opera di Lönnrot, che rientra a pieno titolo nella storia letteraria del XIX secolo. La presente assolve un duplice compito: da un lato vuole fornire al lettore una prima, sommaria introduzione in merito alla struttura e alla genesi del *Kalevala* che il testo molto spesso tende a celare più che a delineare; allo stesso tempo mira a preparare all'approccio con il commento che approfondirà il processo compositivo adottato da Lönnrot, e condurrà i più esigenti nelle profondità della preistoria finnica.

[...]

Commento

Il poema esordisce con le vicende relative all'origine della terra, del cielo e delle stelle, e con l'episodio della nascita di Väinämöinen, l'eroe principale, il quale, dopo un parto travagliato, viene a lungo trascinato alla deriva tra le onde.

Ma è stato solo nella redazione definitiva del 1849, l'*Uusi Kalevala*, o semplicemente *Kalevala*, che Elias Lönnrot ha collocato il mito cosmogonico all'inizio dell'*épos* e, così facendo, gli ha impresso un tocco personale: il contesto in cui si svolge il poema e nel quale gli avvenimenti acquisiscono significato non si limita infatti alla terra, ma viene esteso all'intero cosmo. È così subito chiaro, per il lettore o per l'uditorio dei rapsodi, di essere stati trasportati nel tempo remoto o preistorico del mito.

Il *runo I* è basato sul cosiddetto *Maailman synty* (canto sull'"Origine del mondo"), eseguito in diverse varianti¹, pur con una struttura di base unitaria, in tre territori di raccolta: in Estonia; in Inghria, Carelia Meridionale e Savo; in Carelia di Dvina e Carelia orientale. Una variante di questo *runolaulu* era già stata ripresa da Lönnrot nel *Vanha Kalevala* (1835). La versione presentata nel *Kalevala*, tuttavia, non è attestata in

1. Sul confronto tra le diverse varianti, v. Krohn³ 1924-1928, vol. V, pp. 6-18, sebbene si tratti di studi oramai in gran parte superati. Vedi inoltre Kuusi 1949, pp. 148-150, 156-170, 335-337, in cui vengono analizzati anche i motivi del *Maailman synty* all'interno del ciclo del *sampo*.

alcun canto popolare: Lönnrot è infatti intervenuto in maniera particolarmente invasiva sui *runolaulut* originali, ricorrendo ad altre tradizioni cosmogoniche, come quella vedica e quella biblica².

Oggi crediamo di riuscire a collocare, seppur a grandi linee, la genesi del *Maailman synty*³ nella tarda età del ferro (0-400)⁴ – ben prima dell'epoca vichinga (800 ca.-1050 ca.) –, al tempo dell'unità culturale tra estoni e finlandesi, epoca caratterizzata da intensi scambi tra i due ceppi: in quella fase sorse probabilmente la più antica versione di un canto cosmogonico incentrato sul tema dell'uccello dell'aria (*ilman lintu*) che, librandosi sul mare primigenio, cerca un luogo dove nidificare. Le tre uova che infine depone sull'unica isoletta rotolano in mare a causa del forte vento: si rompono e da esse, originariamente dal tuorlo e dall'albume, nascono il sole, la luna, le stelle; dalle due metà del guscio, come esplicitamente menzionato nelle più tarde varianti careliane ed estoni, si originano invece la terra e il cielo. Questo *runolaulu* si basa probabilmente su un mito cosmogonico che non aveva ancora acquisito forma poetica. La tradizione ingrica sembra averne conservato con maggior fedeltà i tratti più antichi, in quanto riporta chiaramente che fu il vento mandato da Dio a rompere le uova.

Nel XII secolo, accanto a una tradizione occidentale – che in seguito avrebbe influenzato anche le tradizioni della Carelia di Dvina grazie al flusso migratorio proveniente dal Savo – si sarebbe formato anche uno specifico filone careliano. In questa nuova variante, al posto delle tre uova compariva un unico uovo d'oro o di metallo.

Successivamente, un *runolaulaja* careliano dovette intervenire sull'antico intreccio in modo ancor più invasivo, componendo il *runolaulu* che Lönnrot avrebbe utilizzato per il *Vanha Kalevala*. Fu questo *runolaulaja* a collegare l'antico mito dell'uccello e dell'uovo protogonico alla figura di Väinämöinen: mentre l'eroe viene sospinto alla deriva sul mare, un uccello acquatico fa il “nido” sul suo ginocchio, e il calore della cova è tanto intenso da costringere l'anziano *tietäjä*⁵ a scuotere la gamba, facendo così rotolare l'uovo in acqua.

2. Sulle concezioni cosmogoniche adottate da Lönnrot, v. Kaukonen 1956, pp. 458-460.

3. Sulla genesi del *Maailman synty*, v. Kuusi 1956.

4. Per la periodizzazione della preistoria finlandese, v. TAB. 1, p. 41 (n.d.C.).

5. Principale appellativo dell'eroe. *Nomen agentis* da *tietää* (“sapere”, “conoscere”) (n.d.C.).

Non è facile capire cosa spinse l'antico *runolaulaja* careliano a concepire questa nuova variante: forse i cristiani ortodossi erano alla ricerca di una figura di creatore per il proprio immaginario; forse la fama eroica di Väinämöinen, nonché la sua particolare intesa con le forze cosmiche, indussero il *runolaulaja* a coinvolgerlo nel processo cosmogonico; oppure il rapsodo era a conoscenza del mito ugrofinnico del demiurgo che vaga alla deriva sul mare primigenio.

Lönnrot era consapevole che Väinämöinen non faceva originariamente parte di questo canto. L'eroe aveva rimpiazzato una più antica figura demiurgica, indicata dalla formula *vein emonen* (< *veen emonen* < *veden emonen*), "madre delle acque", per via del nome foneticamente simile. In origine concepita come l'uccello, creato dal dio Ukko (v. 169), che si libra sul mare primigenio, la "madre delle acque" era stata identificata da Lönnrot con Ilmatar (la "vergine dell'aria"), uno spirito femminile dell'aria o del vento che compare in una variante del *tulen synty* (il canto sull'"origine del fuoco").

Assai più fedele era stata l'immagine del *Maailman synty* fornita nel *Vanha Kalevala*. Per il *runo* I, Lönnrot si era basato soprattutto su una variante dell'Ostrobotnia (Pohjanmaa) che Christfrid Ganander (1741-1790) aveva reso nota due generazioni prima, nella sua *Mythologia Fennica* (1789)⁶. In essa si susseguivano i seguenti accadimenti: Väinämöinen nasce, dopo una gestazione insopportabilmente lunga, da una madre non meglio identificata. Si procura quindi un cavallo e si mette in viaggio. Cavalcando lungo la sponda del mare, Väinämöinen viene colpito dall'insidioso dardo scoccato da un uomo di Lapponia e precipita in acqua (cfr. *Kalevala*, VI). A questo punto, l'uccello depone l'uovo sul ginocchio di Väinämöinen e, dai frammenti del guscio, che si è rotto cadendo in mare, vengono creati il cielo, la terra e le stelle. Väinämöinen assume in questo contesto un ruolo centrale nel processo cosmogonico, come in seguito narrato anche nel *runo* III del *Kalevala*. In questo stadio dell'elaborazione del poema non compare ancora *veen emonen*, la "madre delle acque"⁷.

6. Per la variante del *Maailman synty* pubblicata da Ganander nella sua *Mythologia Fennica* (*SKVR*, XII, 1), v. Kuusi 1963b, pp. 61-69; Ganander 1789, s.v. "Kawe" [trad. it., v. Taglianetti ~ Ganassini 2021, pp. 94-95 (n.d.C.)]: in essa viene descritta la strana nascita del padre di Väinämöinen, al quale viene attribuito il nome mitologico di Kave.

7. Per il materiale preparatorio alla redazione del *Vanha Kalevala*, v. Kaukonen 1939-1945, vol. I, pp. 48-54.

Il mito dell'uovo protogonico, o uovo cosmico, è – o meglio, era – diffuso in molte regioni del mondo, in particolare presso alcune delle maggiori culture antiche e nei loro territori d'influenza⁸. Dagli egizi sono pervenute delle tracce abbastanza riconoscibili di questo mito, e chiare prove sono riscontrabili presso le civiltà fenicia ed egea. Il mito venne inglobato nelle dottrine orfiche ed Esiodo lo rielaborò in poesia (la nascita di Éró̄s, oppure del corrispondente Phánēs)⁹. Mentre non è certo che questa cosmogonia fosse nota in Iran ai tempi dello zərva-nismo, la letteratura sacra indiana offre numerose varianti che rinviano chiaramente a siffatta concezione: secondo lo *Śatapatha brāhmaṇa*, Prajāpati (Brahmā) nasce dall'uovo d'oro¹⁰, mentre in base alle *Upaṇiṣad*, dal semiguscio superiore d'oro si origina il cielo, da quello inferiore

8. Stipa 1962; sui luoghi di diffusione del mitologema dell'uovo protogonico, v. Haavio 1952*b*, pp. 45-63, e in particolare la cartina a p. 61.

9. «Orpheús, da parte sua, paragona *cháos* a un uovo, nel quale c'era la mescolanza dei primi elementi. Esiodo pone al principio questo *cháos*, che Orpheús dice essere uovo generato, prodotto dalla materia illimitata e generatore [...], in quanto tutta la materia portata dal tempo generò il cielo sferico che avvolge tutto come un uovo. [...] All'interno si formò un animale maschio-femmina, in virtù della prevegenza del soffio divino in esso contenuto; Orpheús lo chiama Phánēs, poiché al suo apparire il tutto risplendette [...]. Dunque la parte dell'uovo che si formò all'inizio, divenuta calda, fu rotta dall'animale che si trovava dentro: poi esso, presa forma, divenne come anche Orpheús lo descrive: “rotto il [†] del capiente uovo”» (*Orphicorum fragmenta*, in Kern 55, 1, e 56, 1; trad. it. Verzura 2011, pp. 297-301. Cfr. anche Kern 55, 2). Il passaggio a Esiodo, dove leggiamo semplicemente «e [nacque] Éró̄s, il più bello fra gli dèi immortali, / che scioglie le membra, e che di tutti gli dèi e degli uomini tutti / doma nel petto la mente e la saggia volontà» (*Theogonía*, vv. 120-122; trad. it. Ricciardelli 2018, pp. 18-19), trova il suo *trait d'union* nel raro mito della nascita di Éró̄s da un uovo deposto da Nýx, citato da Aristofane negli *Órnithes* (v. *infra*, nota 42, p. 104) (n.d.C.).

10. «In principio, in verità, questo mondo era acqua, null'altro che un mare d'acqua. Le acque desiderarono: “Come possiamo propagarci?”. Esse infiammarono il proprio ardore, compiendo proprio questo gesto con fervore. Raccogliendo la propria energia creatrice esse si riscaldarono e si produsse un uovo d'oro. A quel tempo, invero, l'anno non esisteva ancora. L'uovo d'oro galleggiò per un anno intero» (*Śatapatha brāhmaṇa*, XI, 1, 6, 1; trad. it. Panikkar 2001, vol. I, pp. 105-106). Il principio cosmogonico è qui rappresentato dall'“uovo d'oro” (sanskrito *hiranyagarbha*, lett. l'“embrione d'oro”) che, sorto dalle acque primordiali, origina Brahmā o Prajāpati, creatore dell'universo (cfr. anche Pentikäinen 2021*b*, p. 213). Tale concetto è già presente nella cosmogonia vedica: «In principio sorse *hiranyagarbha*. Egli fu, non appena nato, il signore dell'essere, sostenitore della terra e di questo cielo. Quale dio adoreremo con la nostra oblazione?» (*R̥gveda*, X, 121, 1; trad. it. Panikkar 2001, vol. I, p. 94; cfr. Sani 2000, p. 68. Vedi anche *R̥gveda*, X, 82, 5-6) (n.d.C.).

d'argento la terra¹¹. Altre testimonianze del mito sono note a Giava, in Tibet, in Cina (racconto di Pángǔ) e in Giappone, ma anche in Polinesia e in Africa occidentale¹². Sembra che il mitologema dell'uovo protogonico non fosse noto ai germani, mentre invece compare in numerose leggende baltiche sulla creazione. Alla tradizione baltica, le cui radici sarebbero da ricercare in Iran, si collega probabilmente il motivo finlandese ed estone dell'uovo cosmico, sebbene non sia da scartare l'ipotesi secondo cui la relazione genetica con l'Iran e l'Asia centrale sarebbe il risultato di ulteriori stadi intermedi¹³.

Più delimitato territorialmente è il mitologema dell'isola che sorge dal mare primigenio. In uno stadio embrionale del *runolaulu*, il luogo di cova dell'uovo cosmico non era il ginocchio di Ilmatar (variante introdotta da Lönnrot) e neppure di Väinämöinen (variante risalente al Medioevo careliano), bensì un colle erboso, un lembo di terra o di fango. Il motivo del colle primigenio che sorge dal mare come un'isoletta è diffuso tanto quanto il tema cosmogonico dall'uovo protogonico. Degni di nota sono i racconti in cui un uccello acquatico (molto raramente compaiono un'altra specie di volatile o una creatura completamente diversa) solleva dal fondale marino il primo pezzo di terra. Il territorio di diffusione del motivo dell'"immersione", che nel canto sulle origini del mondo sostituisce quello dell'uccello acquatico e dell'erboso promontorio insulare, accomuna gran parte dei popoli nord-eurasiatici (comprendendo anche alcuni popoli ugrofinnici, quali mansi e čeremissi) e dell'America settentrionale¹⁴. Probabilmente sussiste una relazione tra questo mito cosmogonico e le raffigurazioni di uccelli acquatici nelle

11. «All'inizio quest'universo era non-essere. Esso divenne l'essere. Si sviluppò. Divenne un uovo. Giacque per lo spazio di un anno. Poi s'aperse. Le due metà dell'uovo erano una d'argento e l'altra d'oro. La metà d'argento è questa terra. Quella d'oro è il cielo. La membrana esterna costituisce le montagne, quella interna le nubi e la nebbia. Le vene sono le nubi, l'acqua della vescica è l'oceano» (*Chāndogya upaniṣad*, III, 19, 1-2; trad. it. Della Casa 1988, p. 156) (n.d.C.).

12. Hastings 1925-1952, vol. IV, pp. 125-179, cap. "Cosmogony and cosmology"; Haavio 1936 (capp. 8, 9, per il mito dell'immersione nelle leggende); Staudacher 1943; i miti cosmogonici orientali, in traduzione e con contestualizzazione introduttiva, sono raccolti in Eliade 1964.

13. Lukas 1894; Baumann 1955, in particolare pp. 268-277.

14. Harva 1938, pp. 92-109; Dähnhardt 1907-1912, vol. I, pp. 1-89; Schmidt 1912-1955, vol. XII, pp. 9-94; Hermanns 1946-1949; Schröder² 1960, pp. 252 e segg.; Schier 1963 (ricco di fonti, ma problematico nel metodo).

pitture rupestri e nell'arte scultorea dell'Eurasia settentrionale¹⁵. Al caratteristico tratto ostrobotnico del mito si affianca una narrazione raccolta presso i keti del medio Enisej, poiché in essa viene a mancare il principio di opposizione tra bene e male, altrimenti connesso a questa variante del mito cosmogonico¹⁶. La forma dualistica cristianizzata è presente in leggende che fino all'ultima guerra erano diffuse anche tra i careliani dell'Olonec (a nord-est del lago Ladoga): su ordine di Dio, il diavolo, sotto le sembianze di una cornacchia, porta in superficie della terra prelevata dal fondale del mare primigenio e, con intento ladresco, ne trattiene in bocca alcuni pezzi, dai quali avranno poi origine le imponenti formazioni rocciose del Settentrione¹⁷.

Alcune varianti del *Maailman synty*, nelle quali viene menzionato il ginocchio dell'eroe e non il promontorio primigenio come luogo di cova, sono probabilmente sorte sotto l'influsso del motivo della "nascita dal ginocchio". Il mito riguardante la nascita della prima creatura dal ginocchio o dalla coscia di una divinità (in origine sempre di sesso maschile)¹⁸, come pure il rito legato all'istituto dell'adozione¹⁹, nel quale il fanciullo adottato veniva posto sulle ginocchia dell'adottante, si ricollega ad arcaiche concezioni relative alla sede del seme maschile, note presso molti popoli eurasiatici e africani²⁰. Tra i finlandesi dell'Ostrobotnia, questo motivo, non più compreso e perciò profondamente deformato, è chiaramente un prestito indoeuropeo (germanico o baltico).

Dal punto di vista della storia delle religioni, gli elementi caratteristici del *Maailman synty* si relazionano con numerosi mitologemi ampiamente diffusi. Nella sua compilazione, Lönnrot dissociò tuttavia l'eroe-*tietäjä* dal processo cosmogonico, attribuendogli un ruolo secondario, e ricostruì così lo schema originario. Nella sua concezione,

15. Jettmar 1962, p. 313.

16. Paulson 1962, pp. 33 e segg.

17. Kemppinen 1957, pp. 285-323 (lavoro ricco di fonti, ma problematico nell'approccio interpretativo, in quanto tenta di ricostruire un dualismo primordiale anche per i popoli baltofinnici).

18. Si pensi, per esempio, al piccolo Diónyos che, nato prematuramente dalla madre Semélē, viene nascosto dal padre Zeús nella propria coscia (Kerényi 2015, p. 215) (n.d.C.).

19. Si tratta di un rito germanico (longobardo), come descritto in Schupfer 1907, p. 371 (n.d.C.).

20. Stieglecker 1927.

secondo la quale Väinämöinen sarebbe nato da una madre vergine, si ravvede inoltre un influsso cristiano.

La genesi di questo *runolaulu*, che rientra tra gli strati mitici più antichi confluiti nel *Kalevala*, è quella che può essere più facilmente ricostruita. Allo stesso tempo ci offre anche uno squarcio sulla varietà delle mitologie eurasiatiche e sulle vaste relazioni storico-culturali che crearono tale molteplicità.

Note

1-102) «Nella mente il desiderio...»

Lönnrot compose il prologo del *runolaulaja* a partire dagli stessi *runolaulut* (per esempio *SKVR*, VII₂, 1657, raccolto da Lönnrot nel 1828), pur basandosi sul modello di altri grandi poemi epici della letteratura mondiale (*Odissea*, *Nibelungenlied*). Contenuto centrale è il riferimento ai principali personaggi e accadimenti del poema²¹.

5-6) «co' miei versi celebrare / la mia patria, la mia gente»

Lönnrot ha interpretato in modo erroneo due versi dei *runolaulut*: in essi non si parla, infatti, di *sukuvirsi* (“versi del *suku* [stirpe]”). La traduzione completa sarebbe: “[Forza,] *suku*, fa’ accompagnare il canto, traccia di sci sulla neve, fa’ intonare il *runolaulu*”²².

21) «Or prendiamoci le mani»

Sulla modalità di recitazione dei *runolaulut*, v. il capitolo “I *runolaulajat* e la modalità di esecuzione dei canti”, *supra*, pp. 52 e segg.²³

32) «d’Ilmari dalla fucina»

Il primo riferimento a Ilmarinen si trova nella lista di divinità di Mikael Agricola (±1510-1557) risalente al 1551. Ilmarinen, che viene menzio-

21. Per la descrizione dei *tópoi* omerici negli *incipit*, v. Fränkel 1951, pp. 18-20.

22. Per le metafore impiegate da Lönnrot negli *incipit* dei canti, cfr. Haavio 1957.

23. Vedi la descrizione fornita da Giuseppe Acerbi (1773-1846) nei suoi *Travels through Sweden, Finland, and Lappland, to the North Cape, in the years 1798 and 1799*, pubblicati nel 1802 (Loikala 2010, pp. 62-63) (n.d.C.).

nato tra le divinità finlandesi occidentali di Tavastia, «portava pace e vento e indicava ai viandanti [cioè ai navigatori] la strada» («*rauhan ia ilman tei ja matkamiehet edbeswei*»)²⁴. Il nome *Ilmarinen* deriva dal sostantivo *ilma* (“aria”, “tempo atmosferico”, in una precedente accezione anche “cielo”, “vento”, “tempesta”). Pertanto si associa *Ilmari(nen)* a *Ímhar*, dio udmurto del cielo, e in esso si ravvisa un’antica divinità testimoniata almeno a partire dal periodo finnopermiano. Tuttavia Uno Harva (1882–1949), forse in modo eccessivamente critico, ha contestato questa supposizione, in quanto riteneva difficile comprendere come il dio supremo del cielo si sia potuto specializzare esclusivamente nella funzione di signore del vento, fatto estraneo alle concezioni religiose dei finni. Nei *tulen synnyt* (canti sull’“origine del fuoco”), *Ilmarinen* compare anche come colui che accende il primo fuoco (cfr. commento al *runo* XLVII) e mostra (all’umanità) il fulmine, forza brutale delle divinità uraniche²⁵. Da qui deriva anche il legame tra *Ilmarinen* e la forgiatura, noto soprattutto nella poesia popolare kalevaliana (cfr. commento al *runo* VII, 333–334)²⁶.

37) «Li cantava prima il babbo»

Sulla trasmissione dei *runolaulut* da una generazione di *runolaulajat* alla successiva, v. il capitolo “I *runolaulajat* e la modalità di esecuzione dei canti”, *supra*, pp. 52 e segg.²⁷

45) «Non mancavan canti al *sampo*»

Il *sampo*, oggetto meraviglioso attorno al quale si sono sviluppate oltre sessanta teorie interpretative (maggiori dettagli nel commento al *runo* X), compare nell’*épos* come un mulino portentoso che dispensa ricchezza e benessere. *Lönnrot* fece della forgia (*sammon taonta*) e del furto (*sammon ryöstö*) del *sampo*, come pure della lotta per impossessarsi dell’oggetto meraviglioso, gli avvenimenti cardine attorno a cui ruota l’intero poema. Sul *sampo* «non mancavan canti», e nella poesia popolare viene definito «scigno di versi»²⁸. Per questo verso di difficile

24. Trad. it. Di Luzio ~ Giansanti 2021, pp. 44, 50; v. anche pp. 64–65 (n.d.C.).

25. Harva 1946, pp. 97–103.

26. Bibliografia in Turunen 1949, p. 51; in particolare, cfr. Harva 1946.

27. Cfr. Pentikäinen 2021b, pp. 165–171 (n.d.C.).

28. «*Aukoan sanasen ark[un]*» («De’ miei versi apro lo scigno», *SKVR*, 13, 1278, 19) (n.d.C.).

comprensione, Matti Kuusi (1914-1998) ha avanzato diverse possibilità interpretative²⁹. Lo stesso Lönnrot ha inteso il verso nei termini di una puntualizzazione del *runolaulaja* cui non mancherebbero le parole sul *sampo*. Parimenti, Franz Anton Schiefner (1817-1879), basandosi esclusivamente sul testo e senza fornire ulteriori chiarimenti, ha interpretato il verso: «sul *sampo* mai mancarono canti magici». È stata presa in considerazione anche l'ipotesi secondo cui il *sampo* sarebbe da intendere come termine autocelebrativo riferito al *runolaulaja* e quindi corrispondente a «non mi mancano le parole». Rimane azzardata l'ipotesi secondo cui il *sampo* (qui concepito come una barca, cfr. *runo* VIII)³⁰, esso stesso originato dalla parola magica, sarebbe un dispensatore di formule magiche, alla stregua di Antero Vipunen (v. commento al *runo* XVII), pure considerando che il v. 47 contiene un'affermazione presente nel *Vipusen virsi* (“Canto di Vipunen”)³¹. I vv. 45-50 non trovano esatta corrispondenza in nessun *runolaulu*.

46) «non a Louhi gli scongiuri»

Nel *Kalevala*, Louhi è la signora di Pohjola (*Pohjolan emäntä*) e quindi una delle figure centrali del poema. Come signora di Pohjola, il personaggio di Louhi non trova riscontro in nessun *runolaulu* (eccetto in un caso puramente accidentale³²). Negli incantesimi finno-careliani, Louhi è invece colei che, ingravidata dal vento, partorisce le malattie. L'etimologia del nome è dubbia: probabilmente Louhi è stata identificata con Loviatar (? > *Loui-atar* > *Louhi atar* [con -*tar* suffisso femminile]), e quindi ricollegata a *lovi* (“fessura”, “anfratto roccioso”), espressione che potrebbe denotare un luogo sotterraneo o soprannaturale. Se il termine *lovi* potesse essere etimologicamente connesso al suo omofono con il significato di “estasi”, “*kamlenie*”, allora anche Louhi si avvicinerebbe all'ambito sciamanico di cui fanno parte Väinämöinen e Lemminkäinen³³. Eemil Nestor Setälä (1864-1935), che ha raccolto la bi-

29. Kuusi 1953a, pp. 72-85.

30. *SKVR*, I, 61, nota 24. Per approfondire le varie rappresentazioni del *sampo*, v. Tarkka 2021; Harva ~ Setälä ~ Salminen 2021 (n.d.C.).

31. Kuusi 1953a, p. 78.

32. In una variante raccolta da Lönnrot nel 1834 nella Carelia di Dvina e relativa al viaggio di Lemminkäinen a Luotola (Setälä 1912a, p. 210) (n.d.C.).

33. Si fa qui riferimento all'espressione *loveen langeta* (“cadere nell'anfratto”, ovvero “cadere in estasi e muoversi incorporei”) (Pentikäinen 2021b, pp. 271, 273; Ganander

bliografia più antica e si è occupato nello specifico di Loviatar, suppone un'etimologia poco convincente secondo la quale il nome Loviatar deriverebbe da *Laufey*³⁴ (“isola frondosa”), nome che la mitologia scandinava attribuisce alla madre del dio Loki³⁵.

49) «morì Vipunen coi versi»

Per la spiegazione di questo verso, v. commento al *runo* XVII.

63-64) «dietro la Muurikki nera / e con Kimmo la screziata»

Muurikki, Kimmo: antichi nomi finlandesi di mucca.

71 e segg.) «Un gomito ne feci...»

La metafora viene ripresa con un'immagine che si ricollega alla tematica iniziale della mamma-cantrice: «*niitä äitini opetti / väätesänsä värtinätä*» («li insegnava a me la mamma / mentre il fuso ritorceva», vv. 39-40). Un *runolaulaja* ha equiparato l'*incipit* del *runo* al salto nella traccia lasciata dagli sci sulla neve³⁶.

95-98) «E se birra non mi danno...»

Questi versi sono ascrivibili alla lirica cortese, all'immagine dell'ospitalità, e sono tipici della classe di cantori di corte professionisti. Esempi corrispondenti si possono ritrovare nel Medioevo tedesco³⁷.

1789, s.v. “*Loween langeta*”; trad. it. Taglianetti ~ Ganassini 2021, p. 122), ma anche a una modalità di pratica esorcistica nota come *loveen lankeaminen* (“scagliare nell'anfratto”), riferita alla prassi secondo cui, dopo aver neutralizzato un male pronunciando i *syntysanat* (le “parole delle origini”), esso veniva relegato nelle viscere della terra dove non avrebbe più potuto arrecare danno all'uomo (Ganassini 2010, p. 37) (n.d.C.).

34. Snorri Sturluson, *Edda, Gylfaginning*, 33, 42, 49 (in Faulkes 1982, pp. 26, 35, 45; trad. it., v. Dolfini 1975, pp. 80, 94, 110); *Edda, Skáldskaparmál*, 16 (in Faulkes 1998, vol. I, p. 19); *Edda poetica, Lokasenna*, 52 (in Neckel ~ Kuhn 1962, p. 106; trad. it., v. Scardigli ~ Meli 1982, p. 114); *Edda poetica, Prymskviða*, 18, 20 (in Neckel ~ Kuhn 1962, pp. 113-114; trad. it., v. Scardigli ~ Meli 1982, p. 123); per ulteriori ipotesi etimologiche, v. Chiesa Isnardi 1991, s.v. “Loki”, p. 273, nota 3 (n.d.C.).

35. Setälä 1912a, nello specifico, il capitolo “*Loubi und ihre Verwandten*”, pp. 210-264.

36. Cfr. Haavio 1957.

37. Cfr. Wareman 1951, p. 93. [Il *runolaulaja* non può tuttavia essere paragonato allo *skáld*, il cantore professionista delle corti scandinave, mentre sembra più affine al *bulr* che aveva legami con la sfera magico-religiosa e tramandava oralmente i canti tradizionali. Anche Domenico Comparetti ebbe a osservare che «Malgrado questa tendenza

105-106) «sole a noi vengon le notti / e risplendon soli i giorni»

Versi tratti dalle varianti del *Kultaneidon taonta* (la “Forgia della fanciulla d’oro”; cfr. *runo* XXXVII).

107) «e pur solo Väinämöinen»

Tratto da una variante del ciclo del *sampo* originaria della Carelia di Dvina, che recitava «*yöllä synty Väinämöinen*» («nottetempo nacque Väinö»; *SKVR*, I, 107, 1-3): Lönnrot modificò *yöllä* in *yksin*³⁸.

109) «da Kave sua genitrice»

Letteralmente “da Kave che lo portò [in grembo]”. Su *kave*, v. commento al *runo* XVII, 291³⁹.

110) «da Ilmatar la madre sua»

«Questa variante [ovvero l’introduzione della “madre delle acque”] mi fece sorgere alcuni dubbi, perché la stragrande maggioranza dei *runo-laulut* ascrive l’opera demiurgica a Väinämöinen» (Lönnrot a Fabian Collan, 25 maggio 1848). L’accostamento di *veen emonen*, “madre delle acque”, a Väinämöinen è un’etimologia popolare basata semplicemente sulla somiglianza fonetica. Tuttavia Väinämöinen ha chiaramente

alla poesia e questo sentimento di essa, non si trova che abbiano mai i cantori fra i finni costituito una classe, né il cantare o poetare una professione. La superiorità del talento e della attitudine ad essere buon *laulaja* è sentita e riconosciuta secondo che natura la comparte; tale uomo ha credito di valente cantore più di un altro o di molti altri, ma nessun nome si vede emergere mai, non c’è ricordo di alcun poeta o runatore celebre; Väinämöinen, l’eterno cantore di cui tanto narra l’*épos*, è un ideale antico che sta a capo di una schiera anonima, di una poesia unica e tanto impersonale che non è neppure opera di classe. [...] Ricordare gli aedi, i bardi, gli scaldi a proposito de’ *laulajat* finni sarebbe un errore, non solo perché questi non sono uomini di classe o di professione, ma altresì perché troppo lontani sono dalle condizioni sociali in cui quelli esistettero. [...] si trova che mancano a questa poesia quei due elementi pe’ quali, anche indipendentemente dalla scrittura, la poesia naturale e primitiva arriva a raffinarsi tanto da diventare opera d’arte, cioè il prodursi di una classe di cantori professionisti, e la presenza di quei gradi sociali superiori per potenza, nobiltà e ricchezza che col favore spingono alla gara, con questa al miglioramento, e con la loro sola esistenza suggeriscono già l’idea e il bisogno del raffinare, della nobiltà intellettuale ed artistica» (Comparetti 1891, pp. 56-57). Cfr. von See 1980, pp. 50, 64-65, 67; de Vries 1970, vol. I, § 279 (n.d.C.).]

38. Cfr. Krohn³ 1924-1928, vol. V, p. 10, nota.

39. Cfr. la traduzione di Marcello Ganassini: «dalla donna che lo portò in grembo» (Ganassini 2010, p. 38) (n.d.C.).

un legame con l'acqua, poiché la radice *väänä* indica un fiume che scorre tranquillo. Il termine sembra non essere sopravvissuto al disgregarsi dell'unità culturale tra estoni e finlandesi⁴⁰.

111) «Kave, la figlia dell'aria»

La fanciulla o vergine dell'aria è uno spirito femminile dell'aria più poetico che mitologico, in parte coincidente con Ilmatar e con la “madre delle acque” (vv. 196, 218, 250). Nel *karhun syntty* (canto sull'“origine dell'orso”), contenuto nel *runo* XLVI, l'espressione finlandese *ilman impi* (anche *ilman tytär*) compare al plurale⁴¹.

127-136) «Venne un vento tempestoso...»

Compito del vento era originariamente quello di causare la rottura dell'uovo protogonico. Il fatto che ingravidò la “madre delle acque” è un motivo innestato da Lönnrot. Si tratta di una concezione ricorrente nei miti cosmogonici: per esempio, secondo la dottrina orfica, che incorpora tratti preellenici, la dea Nýx (la “Notte”) viene fecondata dal vento e depone un uovo d'argento da cui nasce Éró̄s o Phánēs⁴². I vv. 127-136 sono tratti da diversi *pabojen synnyt* (canti sull'“origine dei mali”), in particolare: *SKVR*, I₄, 838, *pistoksen syntty* (canto sull'“origine dei mali da punta”); *SKVR*, I₄, 892, *riiden syntty* (canto sull'“origine del rachitismo”); cfr. *runo* XLV, 39 e segg.

40. Setälä 1932a, pp. 416-417; Turunen 1949, p. 343. [Per ulteriori ipotesi etimologiche, v. Ganassini 2010, p. 36, nota 2 (n.d.C.).]

41. Cfr. Turunen 1949, p. 50, compresi i riferimenti bibliografici. [*ilman impien tykönä, / luona luonnon tyttärien*] (361-362): Pavolini non rende il plurale del v. 361, traducendo pertanto «presso alla Vergin dell'aria, / alle figlie di Luonto». Fedele all'originale, invece, la traduzione di Ganassini: «accanto alle vergini dell'aria, / presso le figlie della natura» (2010, p. 345) (n.d.C.).]

42. [Kerényi 2015, pp. 28-29. Il passo è contenuto nella commedia *Órnithes* (“Gli uccelli”), di Aristofane: «In principio era il *cháos*, e Nýx, ed Érebōs nero, e il vasto Tártaros; non c'era terra né aria né cielo. Nel seno infinito di Érebōs, Nýx dalle nere ali generò dapprima un uovo infecundo. Da quello, con il volgere delle stagioni germogliò l'amabile Éró̄s: sul suo dorso rifulgevano ali dorate, era simile a un turbine di vento. [...] Ma prima che Éró̄s mescolasse gli elementi non c'erano dèi; dopo che l'ebbe fatto nacquero il cielo, l'oceano, la terra e la stirpe immortale dei beati» (trad. it. Paduano 1994, p. 238). Cfr. *Orphicorum fragmenta*, Kern 78, 3 (trad. it., v. Verzura 2011, p. 339). Per le relazioni tra Phánēs e Nýx, in particolare riguardo la loro successione, v. *Orphicorum fragmenta*, Kern 101-109 (n.d.C.).] Sulla fecondazione operata dal vento, v. Zirkle 1936; Hartland 1909, vol. I, pp. 22-23, 149-150.

143) «S'aggirò, madre dell'acque»

Letteralmente “nuotò la vergine come madre delle acque”⁴³. Per approfondire la figura della madre delle acque nella mitologia ugrofinnica, v. commento al *runo* XVII, 281.

147 e segg.) «angosciata dalle doglie...»

Grandi dolori precedono la nascita del dio. Secondo l'inno omerico⁴⁴, la nascita di Apollōn durò nove dì e nove notti e Lētó «soffrì così terribilmente come non si sarebbe aspettata»⁴⁵.

169-176) «Ukko! Ukko, dio supremo...»

I versi sono tratti dalle preghiere delle partorienti, come i vv. 303-314 (si vedano i seguenti *synnytytsloitsut*, “incantesimi per accompagnare il parto”: *SKVR*, I₄, 960, e VIII₄, 3031, nei quali viene invocato l'aiuto della Vergine Maria). Ukko è il dio del tempo atmosferico e in particolare del tuono (cfr. finlandese *ukkonen*, “tuono”) degli antichi finni. Il nome, che deriva dal sostantivo *ukko* (“uomo anziano”, “vegliardo”), è probabilmente la perifrasi di un teonimo precedente. Il suo culto conserva spiccati tratti agrari, pertanto non dovrebbe essere molto antico. Di Ukko si diceva che regnasse sopra le nuvole («*Ucko ciet pluvias, metuen- daque fulgura vibrat*», si scriveva alla fine del XVI secolo a proposito di questo *Iuppiter pluvialis* finnico). Sarebbe divenuto di ausilio alle partorienti per analogia simbolica: come apriva le cateratte in cielo, sua vera funzione, sarebbe stato anche in grado di aprire il corpo delle partorienti e di favorire il parto.

Ci sono giunte numerose testimonianze, in particolare dal Savo e dalla Carelia, relative a feste primaverili in onore di Ukko⁴⁶ risalenti ai secoli XVI-XIX: in grandi stai sacrificali ricavati dalla corteccia di betulla venivano offerti al dio del tuono cibi e bevande inebrianti (birra sacrificale) per favorire la crescita dei frutti⁴⁷. Nella sua nota prefazione ri-

43. Cfr. Ganassini, «la vergine madre dell'acqua vagava» (2010, p. 39) (n.d.C.).

44. Versi 105-106 (n.d.C.).

45. Kerényi 2015, p. 117; Kerényi 2014, p. 215 (n.d.C.).

46. *Ukon vakat*, “moggi di Ukko” (n.d.C.).

47. Krohn³ 1932*b*, pp. 33-40; per approfondire il culto ingrico di Ukko, v. Haavio 1963, pp. 21 e segg.

mata ai salmi, con cui il riformatore finlandese Agricola fornisce un elenco degli dèi pagani di Tavastia e Carelia, si legge:

<i>Ia quin Kevekylvó kylvettin, silloin ukon Malia iootijn. Siben haetin ukon wacka, nin ioopui Pica ette Acka. Sijtte palio Hápie sielle techtin, quin seke cultin ette nechtin.</i>	Quando seminavano in primavera, bevevano nella coppa di Ukko. Quando portavano lo stajo di Ukko, le fanciulle e le donne si ubriacavano. Si esibivano in atti osceni che tutti potevano guardare e sentire. ⁴⁸
---	--

In un documento risalente al XVI secolo, Ukko veniva già paragonato al dio scandinavo Þórr, al quale ugualmente si brindava per ottenerne la benevolenza. In tempi più recenti i careliani ortodossi identificavano Ukko con il profeta Elia. Nei canti popolari, Ukko è detto *yljumala* (“dio supremo”), sincretisticamente assimilato o equiparato al Dio cristiano, e considerato come una sorta di soccorritore: «Era invocato perché fosse d’aiuto in numerose attività» («*Han anropades til alla företaganden*»)⁴⁹. Lönnrot considerava il termine *yljumala* un attributo che specificava il rango di appartenenza della divinità, poiché per lui era ovvio concepire un olimpo governato da un finnico *Zeùs Ómbrios* o *Keraunós*⁵⁰.

177-244) «Poco tempo era passato...»

Basato sul *Maaïlman synty*, in particolare sulle varianti della Carelia di Dvina e della Carelia di Confine. Nelle varianti i singoli motivi compaiono tra loro molto mescolati: varia spesso, per esempio, la tipologia di uccello, che può essere anche un’oca (come nella variante *SKVR*, I₁, 79a, eseguita da Ontrei Maliñi [Malinen], 1777-1855), un’anatra selvatica, un’aquila (come nelle varianti raccolte a Uhtua, per esempio *SKVR*, I₁, 105-107), oppure una rondine (nelle varianti ingriche). Nel *Vanha Kalevala* si trattava di un’aquila.

48. Trad. it. Di Luzio ~ Giansanti 2021, pp. 45, 51 (n.d.C.).

49. Ganander 1789, s.v. “Ukko” [trad. it. Taglianetti ~ Ganassini 2021, pp. 194-198, in particolare p. 195 (n.d.C.)].

50. Harva 1948, pp. 74-122; Turunen 1949, pp. 310-311; Sauvageot 1961, pp. 128-132; Paulson 1962, pp. 236-238; Haavio 1961b.

233-244) «la metà del guscio sotto...»

Nelle varianti della Carelia di Confine, nonché nel *Vanha Kalevala*, I, vv. 304-305, è lo stesso Väinämöinen a pronunciare queste *syntysanat*, anche se generalmente non compare come oratore (cfr. *SKVR*, VII₁, 9; nella variante *SKVR*, VII₁, 7, raccolta da Kaarle Krohn, compare Gesù al posto di Väinämöinen).

293-300) «sopra l'acque silenziose...»

Versi composti da Lönnrot basandosi su versi stereotipici.

303-314) «Mi togliete, Luna e Sole...»

Cfr. nota ai vv. 169-176.

313, 339) «volle l'Orsa salutare...»

Letteralmente “per conoscere l'Orsa”⁵¹. L'Orsa Maggiore, che ruota attorno alla stella polare in ventiquattr'ore, serviva per la misurazione del tempo.

320) «con il dito senza nome»

Il dito senza nome è l'anulare.

325-331) «Fece un tuffo a capo fitto...»

Questi versi sono tratti dall'episodio narrato nel *runo* VI (vv. 183-186, 203-205), in cui Väinämöinen, colpito dalla freccia scoccata da Joukahainen, precipita in mare. La variante della Carelia di Confine, inserita da Lönnrot nel *Vanha Kalevala*, unisce il misfatto di Joukahainen alla cova dell'uovo sul ginocchio di Väinämöinen da cui hanno origine terra, cielo e stelle (cfr. *SKVR*, VII₁, 20b). Si veda il commento al presente *runo*.

328) «in balia, l'eroe de' flutti»

Alla luce di concetti che il lettore può aver tratto dalla “poesia eroica”, è interessante notare che il finlandese *uros* è normalmente variante per “uomo” (*mies*) e, in parole composte, indica il maschio dell'animale.

51. Cfr. Ganassini, «seguire l'Orsa maggiore» (2010, p. 41) (n.d.C.).

Dal significato di base si è sviluppato quello di “eroe” (*urbo*, dialettale *urboollinen*, *urbea*, “audace”, dove la fricativa glottidale è derivata dal tema del morfema al grado obliquo, *urobo-*). L’odierno termine per “eroe” è *sankari*, prestito dallo svedese *sangare* (“cantore”)⁵².

52. Per ulteriori ipotesi etimologiche e significati, v. Comparetti 1891, p. 176 (n.d.C.).

Indice

- p. 7 Presentazione di Marcello Ganassini
p. 11 Nota della traduttrice
-

Hans Fromm

KALEVALA. COMMENTARIO

- p. 17 *I runolaulut e il Kalevala*
24 *Elias Lönnrot e la genesi del Kalevala*
39 *Epoche dei primordi*
45 *La “culla” dei runolaulut*
52 *I runolaulajat e la modalità di esecuzione dei canti*
65 *Il metro kalevaliano*
73 *Il materiale non epico confluito nel Kalevala*
81 *Gli studi sui runolaulut kalevaliani*
- p. 93 *Il primo runo*
109 *Il secondo runo*
126 *Il terzo runo*
139 *Il quarto runo*
147 *Il quinto runo*
158 *Il sesto runo*
169 *Il settimo runo*
178 *L’ottavo runo*
186 *Il nono runo*
196 *Il decimo runo*
212 *L’undicesimo runo*
227 *Il dodicesimo runo*
243 *Il tredicesimo runo*
253 *Il quattordicesimo runo*
267 *Il quindicesimo runo*
279 *Il sedicesimo runo*
293 *Il diciassettesimo runo*

Indice

310	<i>Il diciottesimo</i> runo
323	<i>Il diciannovesimo</i> runo
339	<i>Il ventesimo</i> runo
352	<i>Il ventunesimo</i> runo
359	<i>Il ventiduesimo</i> runo
369	<i>Il ventitreesimo</i> runo
379	<i>Il ventiquattresimo</i> runo
389	<i>Il venticinquesimo</i> runo
404	<i>Il ventiseiesimo</i> runo
413	<i>Il ventisettesimo</i> runo
422	<i>Il ventottesimo</i> runo
430	<i>Il ventinovesimo</i> runo
439	<i>Il trentesimo</i> runo
448	<i>Il trentunesimo</i> runo
463	<i>Il trentaduesimo</i> runo
474	<i>Il trentatreesimo</i> runo
484	<i>Il trentaquattresimo</i> runo
487	<i>Il trentacinquesimo</i> runo
497	<i>Il trentaseiesimo</i> runo
505	<i>Il trentasettesimo</i> runo
515	<i>Il trentottesimo</i> runo
524	<i>Il trentanovesimo</i> runo
531	<i>Il quarantesimo</i> runo
541	<i>Il quarantunesimo</i> runo
551	<i>Il quarantaduesimo</i> runo
565	<i>Il quarantatreesimo</i> runo
577	<i>Il quarantaquattresimo</i> runo
584	<i>Il quarantacinquesimo</i> runo
596	<i>Il quarantaseiesimo</i> runo
613	<i>Il quarantasettesimo</i> runo
626	<i>Il quarantottesimo</i> runo
636	<i>Il quarantanovesimo</i> runo
648	<i>Il cinquantesimo</i> runo

p. 669	<i>Hans Fromm</i> Profilo biocritico, di Elisa Zanchetta
p. 673	Bibliografia
721	Indice
723	Titoli di coda

Hans Fromm

KALEVALA. COMMENTARIO

traduzione	Elisa Zanchetta
curatela generale	Elisa Zanchetta
presentazione	Marcello Ganassini
profilo biocritico	Elisa Zanchetta
revisione editoriale	Marcello Ganassini
	Dario Giansanti
note critiche	Elisa Zanchetta
	Dario Giansanti
consulenze filologiche	Marcello Ganassini
	Dario Giansanti
	Francesco Sangriso
	Piero Bugiani
	Nicola Rainò
	Roberto Arduini
correzione delle bozze	Elisa Zanchetta
	Dario Giansanti
	Marcello Ganassini
revisione della bibliografia	Elisa Zanchetta
formalismi editoriali	Elisa Zanchetta
	Dario Giansanti
impaginazione	Elisa Zanchetta
progetto grafico	Studio <i>uf</i> s
stampa	The Factory / BDprint
distribuzione	Libri Diffusi
ufficio stampa	Elisa Zanchetta



Collana diretta da
Marcello Ganassini ed Elisa Zanchetta

Documenti

Mikael Agricola, *Dèi di Finlandia e di Carelia*
Christfrid Ganander, *Mitologia finnica*

Saggistica

Domenico Comparetti, *Il Kalevala o la poesia tradizionale dei finni*
Martti Haavio, *Splendore e scomparsa del regno di Biarmia*
Uno Harva, E.N. Setälä, V. Salminen, *Il furto del sampo*
Hans Fromm, *Kalevala. Commentario*
Juha Pentikäinen, *La mitologia del Kalevala*
Vesa Matteo Piludu, *Frog, Kalevala. Epica, magia, arte e musica*

LETTERATURA FINLANDESE

Epica

Elias Lönnrot (Paolo E. Pavolini), *Kalevala*

Narrativa

Minna Canth, *Hanna*
Juhani Aho, *Panu*
Juhani Aho, *Juba*
Santeri Ivalo, *La vendetta di Juho Vesainen*
L. Onerva, *Mirdja*
Samuli Paulaharju, *Tundra notturna*
Aino Kallas, *La vendetta del Fiume Sacro*
Mika Waltari, *Riccioli d'Oro*
Timo K. Mukka, *L'urlo della terra*

Narrativa contemporanea

Antti Tuuri, *Gli alchimisti*, I. *Un amore terreno*

Antti Tuuri, *Gli alchimisti*, II. *Le nozze celesti*

Antti Tuuri, *La via eterna*

Poesia e teatro

Eino Leino, *Canti di Pentecoste*

Finito di stampare nel dicembre 2022
presso THE FACTORY / BDPRINT
Via Tiburtina, 912 – 00156 Roma
Tel +39 06 432081

Questo libro è composto in carattere *Editfrost*, sviluppato da Progetto Bifröst nel 2013. Il logo di Vocifuoriscena e il titolo della serie “finnica” sono in carattere *Pristina*, realizzato da Esselte Corporation nel 1997. L'interno è stampato su carta usomano avorio *Musa book green* da 80 g/m², mentre la copertina è stampata su carta patinata lucida da 300 g/m² e plastificata con finitura opaca.