

Architetture metaforiche e spazi nascosti nei romanzi di Peter Høeg

Bruno Berni

(Istituto Italiano di Studi Germanici)

Secondo un'affermazione di Renzo Piano in una sua recente intervista, “gli scrittori nutrono una gelosia profonda per gli architetti, che costruiscono cose”, mentre “gli architetti sono gelosi degli scrittori, che costruiscono mondi” (Cazzullo 2022). Nell'esprimere tale confronto, Piano pensava forse a Italo Calvino, tra gli autori che hanno influenzato gli *Urban Studies* (Petronella 2021). Ma si può supporre che tanto maggiore sia l'invidia degli architetti nelle occasioni in cui gli scrittori, invece di creare interi mondi, si occupano semplicemente di costruire edifici, proprio come loro. Molti autori creano infatti strutture architettoniche nelle quali ambientare la trama dei loro romanzi, costruendo elementi dotati spesso di un'importanza decisiva, che vengono persino disegnati, come si fa con le architetture vere, per permettere al lettore di seguire gli spostamenti: pensiamo all'abbazia del *Nome della rosa* di Eco, o al palazzo di *La vie, mode d'emploi* di Perec.

Tuttavia, nonostante ciò che degli architetti pensa Nietzsche, secondo il quale “im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren” (Nietzsche 1969, 112),¹ forse l'invidia nasce soprattutto perché, contrariamente agli edifici degli architetti, solo a quelli creati in letteratura è

¹ “Nella costruzione deve rendersi visibile l'orgoglio, la vittoria sulla gravità, la volontà di potenza” (Nietzsche 1970, 115).

davvero concesso ottenere “la vittoria sulla gravità” che dona agli scrittori una libertà che agli architetti non è concessa. Spesso è proprio in tale potenzialità creativa, in quelle pieghe della realtà concreta, che la finzione letteraria trova o persino crea i suoi spazi di azione. Perché uno scrittore ha molte possibilità: gli è permesso usare strutture architettoniche esistenti, per dare al lettore una parvenza di adesione alla realtà, gli è concesso crearne di nuove, per marcare la realizzazione di uno spazio – anche fantastico – piegato alle sue necessità, ma soprattutto gli è possibile modificare architetture – esistenti o plausibili – secondo le esigenze della trama oppure affiancare loro elementi creati intenzionalmente, anche in violazione delle leggi della fisica o – talvolta – delle aspettative del lettore, creando una commistione tra realtà e creazione letteraria che per il lettore può risultare fuorviante e in certi casi persino ingannevole. La possibilità della scrittura di trascendere le regole alla base della costruzione architettonica ha numerosi esempi: autori come Dino Buzzati con il suo *La Torre Eiffel* (1964), che cresce – per volontà e ambizione dell’uomo – molto al di là delle possibilità offerte dalle regole della statica, o Peter Seeberg, con lo scavo al centro di *Il buco* (*Hullet*) e i palazzi fatti di niente di *L’impalcatura* (*Stilladset*), entrambi nella raccolta *Eftersøgningen* (1962), altri due casi in cui si tratta di opere dell’uomo che superano i limiti del possibile.

Per rimanere nell’ambito del superamento dei limiti, uno degli scrittori che spesso manovrano in tal senso l’orizzonte di attesa, violando d’improvviso il patto narrativo – a volte dopo aver immerso il lettore per molte pagine in una parvenza di realismo – è Peter Høeg.² Nelle sue opere apparentemente più legate a una

² In generale sull’autore cfr. Stounbjerg 2000 (benché breve e piuttosto critico), e i numerosi saggi contenuti in Harsberg & Rösing 2005, che trattano solo le opere di Høeg pubblicate fino a quel momento, ma anticipando molti temi della critica successiva (e si tenga conto della forte rarefazione della sua scrittura a partire dagli anni Duemila). La successiva letteratura critica su Høeg – molto caro ai lettori ma a lungo oggetto di disinteresse accademico – tende a concentrarsi sul suo ruolo nell’ondata del giallo nordico

realistica verosimiglianza – come pure in quelle in cui il realismo non è un dato determinante – ciò avviene con i luoghi geografici, nei quali il confine tra topografia reale e topografia immaginaria è labile e ogni cosa diviene possibile per assecondare le esigenze della narrazione: si pensi all'improvvisa comparsa di un centro storico di Copenaghen devastato da un abbassamento del piano di faglia, in un'atmosfera distopica che viene rivelata solo dopo molte pagine in *La bambina silenziosa* (Berni 2022, 50-52).

Un fenomeno simile si verifica con molte delle costruzioni architettoniche che prendono forma nei romanzi di Høeg grazie a dettagliate descrizioni: edifici ispirati a strutture esistenti per creare ambientazioni realistiche, ma con scarti dalla realtà – qualora siano edifici reali – o dalla plausibilità – qualora siano inventati – sempre evidenti e funzionali alla trama, e molto di frequente dotati di un valore metaforico. Leggendo con attenzione la sua opera, le pagine si rivelano costellate di costruzioni architettoniche: palazzi, antichi manieri, chiese sconstate e conventi, stanze, cantine, gallerie di servizio, archivi sotterranei e costruzioni ipogee di ogni tipo, ma anche tetti, soffitte, osservatori, attici panoramici. Nei suoi romanzi si può reperire un'ampia varietà di architetture, delle quali qui si cercherà di tracciare una rapida mappatura e un'ipotesi interpretativa. Naturalmente non sarà possibile nello spazio di questo intervento analizzare nel dettaglio tutte le strutture, ma è possibile esaminare l'uso che Høeg fa del meccanismo creativo delle architetture per sviluppare la narrazione e tracciare una linea di evoluzione all'interno delle sue opere.

Il valore metaforico degli edifici è palese già nel primo romanzo, *Forestilling om det tyvende århundrede* – pubblicato nel 1988 e in Italia solo dieci anni dopo, con il titolo *La storia dei sogni danesi* – dove lo scrittore presenta un campionario di architetture inserito negli schemi del libro con lo scopo di ricreare, come recita il titolo originale, una “rappresentazione del ventesimo secolo”, rispecchiando

(tra i numerosi contributi cfr. Ritter 2011, Stougaard-Nielsen 2017), sul discorso ecologico (Schröder 2010) e sugli aspetti postcoloniali (Newman 2020).

peraltro un dibattito sull'identità danese in corso proprio negli anni in cui il romanzo fu pubblicato (Stephan 2016, 184).

Ritroviamo nelle varie sezioni del testo personaggi che incarnano simbolicamente i vari elementi della società danese a partire dagli albori del Novecento – anzi ben prima, se si tiene conto che il primo capitolo, sulla nobiltà, parte dal 1520 –, nobili, borghesi, artigiani, religiosi, proletari, che man mano mescolandosi vanno a comporre la società moderna. I personaggi che nel testo rappresentano tali elementi vanno perciò a legarsi nel corso del romanzo, cosicché Carl Laurids – truffatore e usurpatore dei beni del conte di Mørkhøj – sposa Amalie Teander di Rudkøbing, nipote della Vecchia Signora e come tale erede della ricchissima borghesia di provincia nata alla fine dell'Ottocento, mentre Anna Bak, figlia del predicatore Thorvald del piccolo villaggio di Lavnæs, condivide il destino con Adonis Jensen, figlio onesto di una lunga dinastia di ladri e vagabondi. I figli delle due coppie, rispettivamente Carsten e Maria, pur di origini così diverse, sono poi i genitori del narratore dell'intera storia, Mads (e di sua sorella Madelene).

Questo per offrire un riassunto quanto mai riduttivo dell'affresco creato dall'opera, la cui trama scorre parallela alla formazione della società danese moderna nel corso del Novecento, con una ricchezza di situazioni e personaggi (anche reali, come si vedrà) e un andamento epico simili forse solo ai *Cent'anni di solitudine* di Márquez, cui il romanzo è stato talvolta paragonato.³ Le costruzioni architettoniche che compaiono nel testo rispecchiano anch'esse, metaforicamente, la storia danese e, seguendo la struttura del libro, riproducono le diverse componenti della società: nella prima parte la tenuta del conte di Mørkhøj, simbolo della nobiltà, dove cresce Carsten, poi la casa di Rudkøbing che – come in seguito la tipografia di Copenaghen – rappresenta la crescente importanza della borghesia ed è la dimora di Amalie, poi ancora il villaggio di pescatori di Lavnæs in cui cresce Anna, isolato dal mondo – quando il conte costruisce un muro per tutelare il potere nobiliare minacciato dalla storia, il villaggio è tagliato fuori dalla proprietà

³ Cfr. per esempio Stounbjerg 2000, 453.

a causa del suo fetore –, e infine il palazzo di Christianshavn, dimora simbolica del proletariato in cui vanno ad abitare Anna e Adonis. Manca, nel catalogo di metaforiche costruzioni nei primi capitoli del romanzo, la dimora di Ramses Jensen – padre di Adonis – che, ladro e vagabondo, non ha una casa propria ma penetra in quasi tutte quelle già citate, come il castello e la casa di Rudkøbing. Incontreremo inoltre, nel corso del romanzo, la villa sulla Litoranea e successivamente la casa sui Laghi, espressione, queste ultime, della società più moderna: le architetture acquistano concretezza man mano che la storia si avvicina al presente e diventa più reale, sebbene compaiano in tutte – descritte spesso con molti dettagli – elementi realistici affiancati da creazioni fantastiche, a dispetto della realtà affermata dal narratore. Per inciso va detto che il narratore onnisciente interviene di continuo a rafforzare un patto referenziale, dichiarando di basarsi su documenti, fotografie, narrazioni dei protagonisti, ma altrettanto spesso viola il patto dubitando di eventi del tutto plausibili e giurando sulla veridicità di avvenimenti improbabili. In questo caso la realtà affermata è dunque, evidentemente, solo un artificio narrativo, tanto che l'aspetto fantastico e onirico, quella "storia dei sogni danesi" che rappresenta l'incipit del romanzo – e nella versione inglese e italiana assume la funzione di titolo –, è invece la dominante dell'opera. Del resto, anche disseminare la narrazione con fatti della recente storia danese e personaggi reali della politica e della cultura – politici come Peter Alberti, compositori come Fini Henriques, oppure scrittori come Johannes V. Jensen e Karen Blixen – è solo un artificio atto a dare al libro una parvenza di realismo.

L'architettura della tenuta di Mørkhøj ci viene presentata fin dalla prima pagina e rimane simbolicamente immutata per secoli – dal 1520, appunto –, ferma nel tempo per decisione del conte nel tentativo di arrestare il decadimento del ruolo dell'aristocrazia nella società danese. Mentre questo avviene, il conte percepisce la rovina e decide di barricare la sua dimora e le sue terre "bag en mur der er meget høj [og] omkredser slottets jorder og bygninger der er opført af samme

sten som muren” e “beskyttet af en voldgrav” (Høeg 1988, 11).⁴ Non c’è possibilità di sviluppo, e mentre gli edifici – e gli abitanti – della tenuta rimangono fermi all’anno zero e l’unico tentativo di cambiare qualcosa scavando alla ricerca della pietra filosofale ha un esito – per così dire – rovinoso, l’unica espansione apparente oltre le regole della fisica, in una proprietà che in superficie ha i limiti imposti dal muro perimetrale, è quella delle “endeløse kældre” (Høeg 1988, 15).⁵ Vale la pena soffermarsi proprio su tali infinite cantine, perché i luoghi sotterranei sono un aspetto importante al quale l’autore, come si è detto, tornerà in altri romanzi. Le infinite cantine di Mørkhøj hanno un senso perché in quel mondo sotterraneo sono resi possibili i passaggi decisivi, e in questo caso, per esempio, è dai corridoi sotterranei che Ramses Jensen, più avanti nel corso del libro, penetra non visto nel maniero isolato dal mondo, risalendo poi nell’edificio principale (Høeg 1988, 95; Høeg 1998, 106): a dispetto dell’isolamento voluto dal conte, il maniero è perciò permeabile all’esterno e proprio i suoi anfratti più nascosti rappresentano una simbolica apertura per gli altri elementi della società. Di contro, il Conte si isola nel suo laboratorio ubicato nella soffitta, uscendone di rado, in alto e lontano dunque da ogni possibilità di contatto con l’esterno.

La dimora della borghesia in espansione agli albori del Novecento, ovvero la casa di Rudkøbing in cui cresce Amalie Teander, è, al contrario del maniero di Mørkhøj, un alloggio senza fine in cui ai personaggi che la abitano è possibile trovare “et værelse [...] som det aldrig senere lykkedes dem at genfinde” (Høeg 1988, 29)⁶ e nel quale “det skete at hun [Amalie] for vild og måtte gå i dagevis indtil tilfældet før eller siden førte hende ind i en skrivestue eller til en korridor hun kendte”

⁴ “Dietro un muro altissimo [che] circonda le terre e gli edifici del castello, costruiti con le stesse pietre”, “protetti anche da un fossato” (Høeg 1998, 11).

⁵ “Infinite cantine” (Høeg 1998, 16).

⁶ “Una stanza [...] che in seguito non riuscirono mai più a ritrovare” (Høeg 1998, 31).

(Høeg 1988, 32).⁷ Persino il testamento della Vecchia Signora viene letto “i en stue som kun én gang senere blev brugt og som derefter tilsyneladende ophørte med at eksistere” (Høeg 1988, 47).⁸ Se il maniero di Mørkhøj rimane immobile per secoli, la descrizione di un’epoca in cui la borghesia danese è artefice di enormi rivolgimenti nella società – e il mondo è in forte mutamento – è coerentemente ambientata in una struttura architettonica dotata di spazi illimitati e in costante metamorfosi. Le stesse caratteristiche di spazio illimitato e misterioso della casa di Rudkøbing avrà peraltro la tipografia che la stessa famiglia apre a Copenaghen anni dopo:

Amalie [var] gået ud i dette mørke indtil lampen var en fjern lysplet, og hun var vendt tilbage fordi hun i stedet for vægge havde fundet et endeløst rum fyldt med bogstaber og med ekkoer fra Christoffers anekdoter og gennemtrukket af en tør, bitter duft af papir (Høeg 1988, 170).⁹

Il villaggio di pescatori di Lavnæs condivide invece con Mørkhøj il totale isolamento dal mondo, un isolamento imposto, non generato dalla volontà di chi lo abita, ma dalla costruzione del muro di Mørkhøj che anche a Lavnæs genera la dissoluzione della struttura sociale e il decadimento dei costumi della popolazione. La caratterizzazione delle abitazioni in questo caso non è peculiare da un punto di vista architettonico, ma è comunque descritta, come sempre, con dovizia di particolari:

⁷ “Capitava che [Amalie] si perdesse e dovesse camminare per giorni finché, prima o poi, il caso la conduceva in uno studio o in un corridoio conosciuto” (Høeg 1998, 34).

⁸ “In una stanza che in seguito venne usata solo un’altra volta, dopodiché, a quanto pare, cessò di esistere” (Høeg 1998, 51).

⁹ “Amalie si era addentrata in questa oscurità finché la lampada era diventata un lontano puntino luminoso, ma poi era tornata indietro, perché invece delle pareti aveva incontrato un locale immenso, pieno di libri e intriso di un secco e aspro odore di carta, dove risuonava l’eco degli aneddoti di Christoffer” (Høeg 1998, 189).

omkring 80 huse med vægge af sten og tage af et metertyk lang tang fordi disse materialer var de eneste som kunne modstå stormfloderne, regnskyllene, snestormene og tørkeperioderne som uden hensyn afløste hinanden i en meningsløs uendelighed (Høeg 1988, 61).¹⁰

È con la residenza del nuovo sottoproletariato urbano, rappresentato nel romanzo da Anna Bak, proveniente proprio da Lavnæs, e da Adonis, figlio di quel Ramses Jensen che non aveva dimora ma penetrava in quelle altrui, che Peter Høeg crea la metafora di un'umanità che fa parte del Novecento descritto nel romanzo e sarà fondamentale per la creazione della società odierna. Il palazzo dove la coppia prende alloggio in due stanze sorge "i en glemt del af Christianshavn" ed è "en slags Atlantis" (Høeg 1988, 120).¹¹ Nonostante le persone che costituiscono la varia umanità che lo popola partano dal presupposto "at deres hus, denne uflyttelige ejendom, når som helst kunne rive sig løs og sejle bort med dem over havet mod varmere og lykkeligere himmelstrøg" (Høeg 1988, 120),¹² la protagonista Anna ha fin da subito "en stærk fornemmelse af at dette sted ville gå til grunde" (Høeg 1988, 119).¹³

Il palazzo di Christianshavn, un tempo quartiere tra i più poveri della capitale, è forse l'edificio descritto inizialmente con più marcato realismo, ma anche quello che assume maggiore valenza metaforica. Ne leggiamo la descrizione seguendo il peregrinare di Anna nei "labyrinter af baggårde og sidegader" (Høeg 1988,

¹⁰ "Circa ottanta case con i muri di pietra e i tetti di uno strato di alghe spesso un metro, perché quelli erano gli unici materiali in grado di contrastare le tempeste, gli acquazzoni torrenziali, le bufere di neve e i periodi di siccità che, indipendentemente dalla stagione, si succedevano all'infinito in una sequenza assurda" (Høeg 1998, 67).

¹¹ "In una zona dimenticata di Christianshavn", "una sorta di Atlantide" (Høeg 1998, 134).

¹² "Che la loro casa, questo edificio inamovibile, potesse salpare in qualsiasi momento e portarli verso lidi più caldi e felici" (Høeg 1998, 134).

¹³ "La netta sensazione che quel posto sarebbe sprofondata" (Høeg 1998, 134).

120)¹⁴ caratteristici del quartiere popolare, poi al pianterreno e nei sotterranei popolati da osterie, caffè e sale da ballo, e più tardi “ned gennem kældrene som var beboet af husvilde og videre ned til kældrene under kældrene der lå så dybt, at ikke engang kattene kom derned” (Høeg 1988, 131-132),¹⁵ dove lei, unica tra gli innumerevoli abitanti dell’immenso casermone, assume la consapevolezza che tutto ciò che vede sta affondando.

La lenta scomparsa del mondo rappresentato dal casermone di Christanshavn non stupisce né sembra inizialmente ledere nessuno – gli abitanti piano piano trovano nuove, migliori sistemazioni –, e l’affondamento avviene lentamente, violando due volte le leggi della fisica: man mano che i piani vengono inghiottiti dal terreno, l’appartamento in cui risiede la protagonista rimane “mirakuløst [...] hængende i første sals højde uden at Anna på noget tidspunkt syntes at undre sig over at de øvre etager kom glidende ned forbi hende” (Høeg 1988, 139),¹⁶ fino alla definitiva dissoluzione in cui anche Anna, l’unica a occupare ancora l’edificio, scompare (Høeg 1988, 159; Høeg 1998, 177).

L’intera opera di Peter Høeg, che in trent’anni di attività ha pubblicato otto romanzi e un’unica raccolta di racconti, presenta un campionario di registri e di temi tali da far supporre che l’autore intendesse misurarsi con generi sempre nuovi, dal realismo magico nordico di questo primo romanzo alle atmosfere blixeniane dei *Racconti notturni* che lo seguirono, dal thriller nordico *ante litteram* del *Senso di Smilla per la neve* alla critica dei sistemi di integrazione scolastica dei *Quasi adatti*, dalla critica della civiltà e della cultura scientifica di *La donna e la scimmia* alla commistione di noir e distopia di *L’effetto Susan*, dal romanzo d’azione tra il grottesco e l’esoterico della *Bambina silenziosa* alle rocambolesche e ironiche

¹⁴ “Labirinti di cortili e viuzze” (Høeg 1998, 135).

¹⁵ “Sotterranei abitati dai senzateo, e ancora più giù, nei sotterranei sotto i sotterranei, così in basso che non ci scendevano nemmeno i gatti” (Høeg 1998, 147).

¹⁶ “Miracolosamente all’altezza del primo piano, senza che Anna sembrasse stupirsi del fatto che i piani superiori lo oltrepassassero, affondando” (Høeg 1998, 155).

avventure dei *Figli dei guardiani di elefanti* e infine ai viaggi nella coscienza e nel tempo del più recente romanzo, *Attraverso i tuoi occhi*. Ma nonostante l'apparente diversità di temi e di registri, le opere dell'autore possono essere considerate un macrotesto per i numerosi richiami intertestuali interni, situazioni che quasi impercettibilmente transitano da un romanzo all'altro. Parlando di elementi che possono essere considerati spazi architettonici, esistono strutture ricorrenti la cui origine forse ha provenienza autobiografica, luoghi che dapprima affiorano quasi casualmente e poi a un certo punto della produzione assumono un ruolo centrale. Basti pensare alla botte arredata a uso dei bambini che compare per la prima volta in *Esperimenti sulla durata dell'amore*, nella raccolta *Racconti notturni*:

I et hjørne af denne have stod en stor, dansk øltønde. Den var indrettet som legehus med en dør og et vindue, bænke og et bord, og med ryggen mod det buede, varme træ, havde Charlotte nu blyant og papir i hånden. [...] "Når man skal tegnes", sagde hun [Charlotte], "skal man tage tøjet af" (Høeg 1990, 124).¹⁷

Lo stesso identico tino di legno, con la medesima funzione ludica, compare in *I figli dei guardiani di elefanti*:

Børnehaven havde fået nogle kæmpe øltønder af træ af Finø Bryggeri, og dem havde de lagt ned og klodset op og lagt gulv i og lavet små døre og vinduer, så de

¹⁷ "In un angolo di quel giardino c'era una grossa botte danese da birra. Era stata arredata come una casetta, con una porta e una finestra, delle panche e un tavolino, e Charlotte, con la schiena appoggiata al legno caldo e curvo, aveva ora in mano carta e matita. [...] 'Quando uno deve essere disegnato' disse [Charlotte] 'bisogna che si tolga i vestiti'" (Høeg 1997, 142).

kunne bruges som legehuse. Inde i en af tønderne spurgte jeg Conny, om hun ville tage tøjet af foran mig (Høeg 2010, 17).¹⁸

E di nuovo in *Attraverso i tuoi occhi*, dove la scena, ricorrente, assume un valore centrale nella trama:

Børnehaven havde fået gamle øltønder fra Carlsberg. De var meget store. De var blevet lagt ned, der var blevet skåret døre og vinduer og lagt et gulv, med bænke og et bord. Dér sad vi inde, vi tre, mens de andre sov. Dér begyndte det. Dér begyndte vi at opdage at man kan komme ind i et andet menneskes bevidsthed (Høeg 2018, 47).¹⁹

Vi stod nøgne foran Lisa. Så gjorde hun tegn til at vi skulle sætte os. Så rejste hun sig og begyndte at klæde sig af (Høeg 2018, 182-183).²⁰

¹⁸ “L’asilo aveva ricevuto in dono dalle Birrerie Finø alcuni giganteschi tini da birra, che erano stati messi a terra, sistemati l’uno accanto all’altro, vi era stato fatto un pavimento ed erano state ricavate delle piccole porte e finestre, in modo che potessero essere usati come casette per giocare. Dentro uno dei barili chiesi a Conny se poteva spogliarsi davanti a me” (Høeg 2011, 20).

¹⁹ “L’asilo aveva ricevuto dalla Carlsberg dei vecchi tini da birra. Erano molto grandi. Furono appoggiati a terra, vennero tagliate delle aperture che fungessero da porte e finestre; posarono anche un pavimento, con delle panche e un tavolo. Noi stavamo seduti lì dentro, noi tre, mentre gli altri dormivano. Cominciò lì. Lì cominciammo a scoprire che si può entrare nella coscienza di un’altra persona” (Høeg [2020], 42). La traduzione italiana del romanzo esiste solo in una versione pronta per la stampa, ma non pubblicata per scelte editoriali. Da tale versione si cita qui, pur con la consapevolezza che il lettore non avrà accesso al testo.

²⁰ “Eravamo nudi davanti a Lisa. Poi lei ci fece cenno di sederci. Si alzò e cominciò a spogliarsi” (Høeg [2020], 145-146)

Come si vede, l'elemento torna cambiando la funzione, anche se solo in parte, perché il nucleo del racconto *Esperimenti sulla durata dell'amore* è una serie, appunto, di esperimenti di misurazione dei sentimenti, che anticipa in qualche modo, di quasi trent'anni, i test di condivisione della coscienza al centro del romanzo *Attraverso i tuoi occhi* – che sarà il punto di arrivo di questa breve analisi –, dove l'episodio si arricchisce di dettagli e, come si è detto, è ricorrente.

Un altro esempio è l'uso di spazi sotterranei come le gallerie di servizio di una scuola, che fanno una fuggevole comparsa proprio nella *Storia dei sogni danesi*, dove una delle protagoniste, Madelene – sorella ribelle di Mads, il narratore – durante una delle sue proteste finisce “i ingeniørgangene dybt under skolen og her tændte et bål for at sprede mørket” (Høeg 1988, 326).²¹ Le gallerie di servizio sotto una scuola e l'incendio divengono più tardi un elemento centrale – e ricorrente – nel romanzo *I quasi adattati*, che, seguendo immediatamente *Il senso di Smilla per la neve*, ha sorpreso la critica per un brusco cambio di passo: dopo un giallo di grande successo, Høeg affrontava la storia di un piccolo gruppo di bambini disadattati – Peter, August e Katarina – che, inseriti in una scuola di alto livello e dal rigido modello pedagogico, cercano di scoprire il ‘piano’ alla base dell'esperimento che coinvolge le loro vite.

Più del ruolo scenico degli spazi architettonici – definizione che qui si è estesa all'uso dei tini da birra in funzione di casa, ancorché rifugio destinato a scopi ludici –, che pure dimostra la presenza di un vero e proprio macrotesto, come si è accennato all'inizio è importante osservare la funzione metaforica di tali spazi, anch'essa frequente nell'opera di Peter Høeg. Se già nel primo romanzo gli edifici rappresentavano spazi legati, per le loro caratteristiche, al ruolo sociale dei loro abitanti, nei *Quasi adattati* è l'autore stesso a usare esplicitamente elementi architettonici in funzione metaforica.

²¹ “Nelle gallerie di servizio sotto la scuola, dove accese un falò per illuminare le tenebre” (Høeg 1998, 356).

Det er som om der er lagt meget smalle tunneler ud, og man går dér og ikke andre steder, de er usynlige, som glas der lige er blevet pudset, man ser det ikke hvis man ikke flyver ind i det (Høeg 1993, 80).²²

afferma Peter, il protagonista e narratore in prima persona, e subito continua con un pensiero che sviluppa la similitudine iniziale affiancando i progressi personali all'interno del sistema e lo sviluppo verticale dell'edificio scolastico:

Skolen er et apparat til forædling. Det fungerer på den måde, at hvis man præsterer som man skal, så løfter tiden en opad. Det er derfor klasserne ligger som de ligger. Man går i første til tredje nede i stuen, så kommer man på første sal, så på anden, så i realen på tredje, til sidst får man sit eksamensbevis af Biehl, i sangsalen, helt oppe, og kan flyve i verden (Høeg 1993, 80).²³

In questa architettura precostruita per integrare nel sistema scolastico – e quindi nella società – anche i bambini più problematici, l'ultimo piano è riservato ai vertici scolastici (direttore, insegnanti, ambulatorio) (Høeg 1993, 134; Høeg 1996, 135), perciò i protagonisti scelgono di porsi fuori dal sistema incontrandosi in uno spazio sotterraneo, nelle gallerie di servizio sotto la scuola, alla ricerca di uno spazio altro, fuori dalla società costituita:

Det var ingen hemmelighed at gangene fandtes. [...]

²² “È come se fossero stati costruiti dei tunnel stretti, uno ci cammina e non può uscire, sono invisibili, come il vetro appena pulito, uno non li vede se non ci va a sbattere” (Høeg 1996, 81).

²³ “La scuola è uno strumento per elevare. Funziona così, che se uno fa ciò che gli si chiede di fare, il tempo lo eleva. È per questo che le classi sono dove sono. Dalla prima alla terza sei al pianterreno, poi sali al primo piano, poi al secondo. Al terzo fai le superiori e alla fine ricevi il diploma d'esame da Biehl nella sala canto, su in cima. Da lì puoi volare nel mondo” (Høeg 1996, 81-82).

På muren havde der været hængt en plan op over skolen, så man kunne se hvordan det ville blive med de nye toiletter. Som ville få fliser og lys og være ordentlige, og altså ikke være tjærede og sorte og stinke som de gamle.

På tegningerne havde man kunnet se ingeniørgangene. [...] Gangene løb seks meter under jorden, to meter under kælderetagen. Igennem dem løb varmerør, varmtvandsrør og elektriske kabler. Og ikke gas. Det var hvad man kunne se (Høeg 1993, 126).²⁴

La predilezione di Peter Høeg per i locali sotterranei usati come vie di fuga, come luoghi che forniscono una possibilità di uscire dagli schemi imposti dalla società, di ottenere conoscenze altrimenti nascoste o persino di raggiungere luoghi in altro modo inaccessibili è un'altra costante nelle sue opere. Come si è visto, è attraverso corridoi sotterranei e “endeløse kældre”²⁵ che nella *Storia dei sogni dani* Rasmus Jensen riesce a penetrare a Mørkhøj, come è grazie alle proprie visite nei sotterranei nel palazzo di Christianshavn che Anna Bak – nello stesso romanzo – è l'unica a essere consapevole dell'imminente affondamento dell'edificio. È in un buco nella parete di una cantina che Smilla, dopo aver riflettuto sul “behovet for gemmestedet, for det hemmelige rum” (Høeg 1992, 52)²⁶ nei bambini, scopre i primi indizi – nascosti dal piccolo Esajas prima di essere ucciso – del complotto che è al centro del romanzo, così come è dentro “et dobbelt arkiv,

²⁴ “L'esistenza delle gallerie non era un segreto. [...]”

Al muro era appesa una piantina della scuola, per vedere come sarebbe cambiata con i nuovi bagni. Che sarebbero stati piastrellati e illuminati, quindi ordinati e non sporchi, neri e puzzolenti come quelli vecchi.

Sui disegni si potevano vedere le gallerie di servizio. [...] Erano sei metri sotto terra, due sotto il livello dei sotterranei. Vi passavano i tubi del riscaldamento, quelli dell'acqua calda e i cavi elettrici. Ma non il gas. Questo era quanto si poteva vedere” (Høeg 1996, 127).

²⁵ “Infinite cantine” (Høeg 1998, 16). Cfr. *supra*, nota 7.

²⁶ “Bisogno del nascondiglio, dello spazio segreto” (Høeg 1994, 52).

i kælderens, under villaen på Strandboulevarden” (Høeg 1992, 74)²⁷ che la stessa protagonista trova la relazione sulla spedizione che ha ucciso il padre del bambino, ovvero altre prove del complotto in corso. L’archivio sotterraneo che apre l’accesso a verità nascoste torna più tardi anche in *L’effetto Susan*, dove i protagonisti trovano – in un archivio segreto sotto il Parlamento danese, raggiunto grazie alle immancabili gallerie di servizio – i documenti in grado di svelare i piani che muovono la trama del romanzo (Høeg 2014, 153; Høeg 2016, 154).

E ancora è grazie alla scoperta della stanza segreta nel sotterraneo della loro residenza che i piccoli protagonisti di *I figli dei guardiani di elefanti* riescono ad accedere agli elementi che permetteranno loro di avviarsi sulle tracce dei genitori scomparsi. Tali spazi nascosti fanno la loro inaspettata comparsa in edifici realmente esistenti o perlomeno plausibili e all’apparenza del tutto normali. Altre volte rappresentano invece veri e propri mondi paralleli sotterranei creati appositamente dall’autore per permettere ai suoi protagonisti di muoversi liberamente in una geografia della città – quasi sempre Copenaghen – che fino a quel momento era apparsa credibile: Høeg presenta al lettore descrizioni fedeli e realistiche prima di sorprenderlo con uno slittamento improvviso e particolari distopici, aprendo a un mondo nascosto. Nella *Bambina silenziosa* – ambientato in una Copenaghen che a sorpresa si rivela distopica – è grazie a un percorso sotterraneo che Kasper Krone accede prima alla sala di monitoraggio sismico (Høeg 2006a, 306; Høeg 2006b, 304), dove troverà la soluzione di parte del mistero, e poi, attraverso gallerie nascoste che immaginano un ‘ventre’ di Copenaghen che è solo frutto della fantasia dell’autore, insieme agli altri protagonisti trova passaggi impossibili in un mondo sotterraneo, per raggiungere il covo dei malviventi nel quale non era riuscito ad accedere dal piano stradale, e che si trova a più di venti piani di altezza (Høeg 2006a, 348; Høeg 2006b, 345).

²⁷ “Un doppio archivio, nei sotterranei, sotto la villa in Strandboulevard” (Høeg 1994, 74-75).

Per riassumere, la creazione letteraria, costruita spesso su una geografia urbana nota e rassicurante, e su architetture reali o plausibili, è sempre affiancata dalla realizzazione di luoghi che presentano al lettore parti nascoste che coesistono con la realtà apparente e il più delle volte, invece di assumere un ruolo perturbante tipico del fantastico, hanno un valore risolutivo per la trama.

Gli enigmi, gli ostacoli posti dal mondo reale, sono perciò risolti e superati – in una trama basata su elementi realistici la cui plausibilità è rafforzata in alcune opere dalla narrazione in prima persona – grazie alla creazione di spazi d'azione in cui i protagonisti possono muoversi oltre e spesso sotto il mondo apparente per perseguire i propri scopi. Si noti per inciso che, quasi a sottolineare tali slittamenti dal realismo, l'autore costruisce talvolta una dimensione dove persino le caratteristiche dei personaggi, con assoluta naturalezza, hanno uno spazio funzionale alla trama che li trasforma in qualcosa di più che individui normali. Pensiamo all'effetto di Susan – alla cui presenza gli altri non possono evitare di aprirsi alla verità – o all'udito straordinario di Kasper Krone nella *Bambina silenziosa*, o ancora alle facoltà mentali della stessa bambina silenziosa e dell'intero gruppo di bambini al centro del romanzo, che hanno poteri che vengono strumentalizzati dai 'cattivi' per compiere una gigantesca speculazione economica. Lo stesso accade agli edifici: in una realtà plausibile, in cui lo spazio urbano è descritto con grande meticolosità, intervengono specifici slittamenti che confondono il lettore e portano al centro della scena luoghi, strutture, ambienti non reali (Berni 2022, 52). Oltre a essere determinanti per la soluzione della trama, sotterranei, cantine e costruzioni ipogee di vario tipo si pongono spesso in contrapposizione con tetti, attici, ultimi piani, in uno schema che fin dalla cultura classica è divenuto un modo di organizzare i valori e la conoscenza (Sorrentino 2010, 12). In sostanza, "dans l'espace polarisé par la cave et le grenier"²⁸ il sotterraneo per Høeg è luogo privilegiato del racconto e, come si è detto, spazio risolutivo, ma di segno opposto rispetto all'opposizione alto-basso come positivo-negativo

²⁸ "Nello spazio polarizzato dalla cantina e dalla soffitta" (Bachelard 1975, 45-46).

di Bachelard, secondo il quale “vers le toit toutes les pensées sont claires” (*ibid.*),²⁹ “mais elle [la cave] est d’abord l’être *obscur* de la maison” (*ibid.*).³⁰ Nell’autore danese, invece, la soffitta (il tetto, l’attico) appare lo spazio di azione delle forze negative, mentre la cantina (il sotterraneo, la galleria ipogea) è quello della chiarezza. Sul tetto viene ucciso Esajas, a più di venti piani d’altezza viene tenuta prigioniera la bambina silenziosa, dall’ultimo piano della scuola il direttore e gli insegnanti gestiscono il controllo, ma in ogni spazio sotterraneo, fuori dalla realtà descritta, i protagonisti trovano frammenti di libertà oppure gli strumenti che permettono loro di raggiungere una soluzione, immergendosi perciò nei luoghi più reconditi di un edificio e dunque, metaforicamente, della coscienza. Che le strutture architettoniche alle quali l’autore aggiunge elementi fittizi a proprio piacimento assumano carattere metaforico era già chiaro, come si è detto, dal primo romanzo, e viene reso manifesto nei *Quasi adatti*, dove ai tunnel della mente, imposti ai bambini allo scopo di integrarli, sono esplicitamente accostate le gallerie reali in cui essi decidono di rifugiarsi. La metafora spaziale assume un ruolo centrale nel libro più ironico di Peter Høeg, *I figli dei guardiani di elefanti*, in cui il narratore in prima persona è un adolescente che tra metafore calcistiche e citazioni letterarie racconta una serie di avvenimenti accaduti a lui e alla sua insolita famiglia. Fin dall’incipit l’edificio e la porta creano qui la contrapposizione tra la prigione e la libertà, ma si tratta di una prigione e di una libertà esclusivamente mentali:

Jeg har fundet en dør ud af fængslet, den åbner ud til friheden, jeg skriver dette for at vise dig døren (Høeg 2010, 11).³¹

²⁹ “Verso il tetto tutti i pensieri si fanno chiari” (Bachelard 1975, 46).

³⁰ “Mentre [la cantina] è innanzi tutto l’essere *oscuro* della casa” (Bachelard 1975, 46).

³¹ “Ho trovato una porta per uscire dalla prigione, una porta che si apre verso la libertà, scrivo queste pagine per fartela vedere” (Høeg 2011, 13).

E ancora:

For så snart tankerne kommer, så er man inde i buret igen.

Det er noget af det dystre ved det fængsel, som det her handler om. Det er ikke kun lavet af sten og beton og tremmer for vinduerne.

Var det det, havde det været enklere. Var vi spærret inde på den almindelige måde, så skulle vi nok have fundet en løsning [...].

Men det ville ikke være nok. For det fængsel, som det her handler om, og som er vores alle sammens liv og den måde, vi lever det på, det fængsel er ikke kun muret af sten, det er også lavet af ord og tanker (Høeg 2010, 18-19).³²

Se è caratteristica delle opere di Høeg una variabilità nello stile di scrittura, che fa apparire le sue opere sempre diverse inserendole in vari generi e allo stesso tempo al di fuori dei generi, costante appare invece il suo impegno nella critica della civiltà, sempre presente a vari livelli nel corso degli anni. Negli ultimi romanzi, a partire dalla *Bambina silenziosa*, l'autore si concentra maggiormente sul legame dell'uomo con la società e con i suoi simili, esplorando sempre più le possibilità e gli spazi della mente e sviluppando temi che nelle opere precedenti apparivano solo in forma embrionale.

Attraverso i tuoi occhi, del 2018, è a oggi l'ultimo romanzo di Peter Høeg e porta in scena tre protagonisti adulti che ricordano molto i tre bambini al centro di *I quasi adatti*. Il narratore in prima persona – Peter, probabile proiezione dell'autore

³² “Perché non appena arrivano i pensieri, si è di nuovo prigionieri.

Questo è uno degli aspetti cupi della prigione di cui parliamo. Non è fatta solo di pietra e cemento e sbarre alle finestre.

Se fosse così, sarebbe stato più semplice. Se fossimo rinchiusi nel modo consueto, avremmo trovato sicuramente una soluzione [...].

Ma in questo caso non sarebbe sufficiente. Perché la prigione di cui sto parlando, e che è la vita di noi tutti e il modo in cui la viviamo, quella prigione non è fatta solo di pietra, ma anche di parole e di pensieri” (Høeg 2011, 21).

con cui condivide anche il cognome³³ – cerca di salvare l'amico d'infanzia Simon dai fantasmi della mente che lo hanno indotto a un tentativo di suicidio. L'ultima possibilità è un Istituto di Imaging Neuropsicologico diretto da Lisa, che si rivela il terzo membro del piccolo gruppo che era molto legato ai tempi dell'asilo, ma che già da bambina aveva perduto memoria del passato e delle comuni esperienze a causa di un incidente. L'intero romanzo è perciò a un tempo un percorso per risvegliare la memoria di Lisa – con numerosi flashback che riportano anche il lettore a quelle lontane esperienze – e un processo esplorativo nella coscienza, per cercare di salvare Simon. Il viaggio nelle potenzialità della mente è centrale, l'esplorazione della coscienza – quella del singolo e quella comune –, supportata da strumenti mentali o tecnologici, viene descritta come un percorso intrapreso dai protagonisti, un vero e proprio spostamento per entrare e uscire dalla coscienza – in certi casi onirica – degli altri. Di conseguenza l'uso metaforico degli elementi architettonici – stanze, muri, porte, tunnel –, accennato nelle opere immediatamente precedenti – quasi sempre in un parallelismo con edifici concreti –, è determinante per descrivere lo spostamento: il limite tra le stanze reali e quelle della coscienza diviene evanescente.

Vores værelser er åbne til dit værelse i villaen. [...] Du rejser dig og kommer hen til Simon og mig. Vi tager hinandens hænder og vender os langsomt rundt. Omkring os er der åbent ind til et uendeligt antal værelser hvor voksne sidder ved børns senge. Der indtræffer nu et øjeblik frygt. Vi befinder os på et sted hvorfra der åbner uendeligt mange døre. Og vi véd ikke hvilken vi skal ud ad. Vi kan i et øjeblik ikke huske hvad vi er her for (Høeg 2018, 236).³⁴

³³ Ma sull'identificazione del narratore con l'autore, sul contratto autore-lettore – o meglio sul 'doppio contratto' – sono fondamentali le pagine dedicate a Høeg (soprattutto a *quasi adatti*) da Behrendt 2006 e 2022.

³⁴ "Le nostre stanze sono aperte verso la tua stanza nella villa. [...] Ti alzi e vieni da me e Simon. Ci prendiamo per mano e ci voltiamo lentamente. Intorno a noi è tutto aperto verso una fila infinita di stanze dove gli adulti sono seduti accanto ai letti dei bambini.

Il definitivo passaggio dalla manipolazione di costruzioni reali alla descrizione di architetture metaforiche rende più evidente il parallelismo espresso nei *Quasi adatti*: in *Attraverso i tuoi occhi* le architetture sono soppiantate dalle loro proiezioni nella coscienza, che viene rappresentata appunto come stanze. I protagonisti esplorano il passato e il futuro, entrano in stanze celate ai più e attraversano luoghi fantastici come quelli raggiunti entrando letteralmente nei dipinti di Hans Scherfig (uno dei quali adorna la copertina dell'edizione danese):

Når man møder et menneske og ledsager det inde i sig selv, eller når man går dybere ind i sig selv, eller man følger ligeværdigt, som Lisa og jeg gjorde nu, på terrassen, så opleves det først som om man er trådt ind i en bygning.

Jeg véd ikke hvorfor det er sådan. Måske fordi menneskeheden i årtusinder har boet i huse og hytter og telte. Måske af andre grunde. Men det er sådan det er: Når man vender sig indad, opleves bevidstheden først som en bygning.

Hos nogle er denne bygning velordnet, udluftet, dørene står åbne, man kan bevæge sig fra værelse til værelse og fra etage til etage uden forhindringer.

For andre er det mere kompliceret.

For mig var det kompliceret (Høeg 2018, 313-314).³⁵

Ora c'è un attimo di paura. Ci troviamo in un posto dal quale si apre un numero infinito di porte. E non sappiamo da quale uscire. Per un istante non ricordiamo perché siamo lì" (Høeg [2020], 186).

³⁵ "Quando s'incontra una persona e la si accompagna dentro se stessa, o quando si va più a fondo dentro se stessi, o ci si accompagna con pari dignità, come facevamo io e Lisa in quel momento, in veranda, inizialmente c'è la sensazione di essere entrati in un edificio.

Non so perché sia così. Forse perché l'umanità per millenni ha abitato case, capanne e tende. Forse per altri motivi. Ma è così: quando ci si rivolge verso l'interno, inizialmente la coscienza viene vissuta come un edificio.

In alcuni quell'edificio è ordinato, arieggiato, le porte sono aperte, ci si può spostare da una stanza all'altra e da un piano all'altro senza ostacoli.

Dalla costruzione di annessi nascosti utili alla trama del romanzo, nel suo viaggio nelle potenzialità della mente, iniziato nella *Bambina silenziosa*, occupandosi sempre più della mente umana Peter Høeg passa lentamente ad atmosfere irreali. In *Attraverso i tuoi occhi* le architetture si evolvono e nel romanzo si transita direttamente, dalle stanze della realtà, lontane l'una dall'altra, in stanze che esistono solo fuori dallo spazio reale. Ogni aspetto architettonico si trasforma in una metafora in cui la stanza è la coscienza dei personaggi, la morte è un tunnel, e il *firewall* che separa l'esperienza del singolo dalla coscienza collettiva è, ovviamente, un muro che può essere superato o meno.

Come affermava Ludovica Koch nell'incipit di un suo saggio sui *Drammi da camera* di Strindberg:

La nostra mente, ha scritto una volta Leibniz, lavora, anche involontariamente, per vie architettoniche. Certo è, almeno, che in forme architettoniche la mente rappresenta se stessa, volontariamente e involontariamente (Koch 1997, 111).

Tralasciando il riferimento a Leibniz, dato che l'organizzazione sistematica delle conoscenze operata dal concetto di 'architettura' – forse più centrale in Kant di quanto non lo sia in Leibniz – è certamente altro da ciò di cui ci occupiamo qui, è comunque interessante ricordare come il rapporto tra struttura del pensiero e forme architettoniche risalga a una tradizione filosofica europea.

Nel corso della produzione di Høeg le architetture reali con funzione metaforica, create con una scenografia immaginaria che espande un piano scenico reale – uno stratagemma che permette all'autore di sorprendere il lettore con risolutivi colpi di scena –, si dissolvono a poco a poco in architetture puramente metaforiche, in un nuovo corso personale e artistico. Rifugiandosi nell'uso sempre più esclusivo della metafora architettonica, cui attribuisce il ruolo di espressione

Per altri è più complicato.

Per me era complicato" (Høeg [2020], 251-252).

descrittiva della coscienza e, in senso più ampio, della memoria e del pensiero, Høeg illustra perciò, letterariamente, tale rapporto privilegiato espresso dai filosofi i quali, come gli architetti, a loro volta potrebbero nutrire gelosia per chi costruisce altri spazi e li rende non solo intelligibili, ma in un certo senso anche visibili.

Bibliografia

- Bachelard Gaston 1961, *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Bachelard Gaston 1975, *La poetica dello spazio*, tr. it. di Ettore Catalano, rev. Mariachiara Giovannini. Edizioni Dedalo, Bari.
- Behrendt Poul 2006, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. Gyldendal, København.
- Behrendt Poul 2022, *Dobbeltkontrakten 2.0. En æstetisk nydannelse*. Gyldendal, København.
- Berni Bruno 2022, *L'ingannevole realtà della finzione. I luoghi in Peter Høeg*, in Marika Piva (a cura di), *Giallo ma... Polimorfismo e ibridazioni del poliziesco contemporaneo*. I Libri di Emil, Bologna, 39-60.
- Cazzullo Aldo 2022, *Renzo Piano: "Chi vota Le Pen ha delle ragioni. I politici vadano nei luoghi difficili"*. Corriere della Sera, 26 aprile, <https://ti-nyurl.com/57knn9yd> [29/02/2024].
- Harsberg Agnete Bay, Rösing Lilian Munk (red.) 2005, *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Spring, København.
- Høeg Peter 1988, *Forestilling om det tyvende århundrede*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 1990, *Forsøg med kærlighedens varighed*, in *Fortællinger om natten*. Rosinante, København, 117-157.
- Høeg Peter 1992, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 1993, *De måske egnede*. Rosinante, København.

- Høeg Peter 1994, *Il senso di Smilla per la neve*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 1996, *I quasi adatti*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 1997, *Esperimenti sulla durata dell'amore* in Id., *Racconti notturni*, trad. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano, 133-182.
- Høeg Peter 1998, *La storia dei sogni danesi*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2006a, *Den stille pige*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 2006b, *La bambina silenziosa*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2010, *Elefantpassernes børn*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 2011, *I figli dei guardiani di elefanti*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2014, *Effekten af Susan*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 2016, *L'effetto Susan*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2018, *Gennem dine øjne*. Rosinante, København.
- Høeg Peter [2020], *Attraverso i tuoi occhi*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Koch Ludovica 1997, *Architetture sognate e mobili medianici nei Drammi da camera di Strindberg*, in Ead., *Al di qua o al di là dell'umano. Studi e esperienze di letteratura*, a cura di Gian Carlo Roscioni. Donzelli, Roma, 111-122.
- Newman Judie 2020, *Going Global: From Danish Postcolonial Novel to World Bestseller: Peter Høeg's Smilla's Sense of Snow*, in Ead., *Contemporary Fictions: Essays on American and Postcolonial Narratives*. Legenda, Oxford, 198-214.
- Nietzsche Friedrich 1969, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, 11, in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli,azzino Montinari, VI Abt., 3. Band. de Gruyter, Berlin.

- Nietzsche Friedrich 1970, *Crepuscolo degli idoli. Scorrubande di un inattuale*, 11, in Id., *Opere*, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, vol. VI, tomo 3. Adelphi, Milano.
- Petronella Annabella 2021, *Dalle città invisibili alle città visibili. Italo Calvino sulla frontiera degli Urban Studies*, in Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich e Andrea Torre (a cura di), *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa, 12-14 settembre 2019. Adi Editore, Roma, <https://tinyurl.com/bdep64h8> [29/02/2024].
- Ritter Karin 2011, *Der Kriminalroman im Fadenkreuz aktueller Diskurse: Peter Høegs Frøken Smillas fornemmelse for sne*, in Ead., *Spielarten des postmodernen skandinavischen Kriminalromans. "Auf-Lösung" im Fadenkreuz literarischer und kultureller Paradigmen*. Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 251-281.
- Schröder Ulrich 2010, *Zum Stellenwert des ökologischen Diskurses in Peter Høegs Roman Frøken Smillas fornemmelse for sne (1992) sowie in der Verfilmung von Bille August (1994)*. Tijdschrift voor Skandinavistiek, 31, 1, 159-181.
- Sorrentino Flavio 2010, *Lo spazio del sotterraneo nella narrativa francese dell'Ottocento*. Armando Editore, Roma.
- Stephan Matthias 2016, *Constructing Danish Identity: Transcultural Adaptation in Peter Høeg's The History of Danish Dreams*. Scandinavian Studies, 88, 182-202.
- Stougaard-Nielsen Jakob 2017, *Criminal Peripheries: Peter Høeg's Miss Smilla's Feeling for Snow and Kerstin Ekman's Blackwater*, in Id., *Scandinavian Crime Fiction*. Bloomsbury, London, 139-169.
- Stounbjerg Per 2000, *Peter Høeg*, in *Danske digtere i det 20. århundrede*, red. af Anne-Marie Mai, 3 bind. Gads Forlag, København, bind III, *Fra Kirsten Thorup til Christina Hesselholdt*, 444-454.