5 Lo sguardo urbano di Obstfelder: 1893-1900

Sommario 5.1 Cielo e città, duplice orizzonte. – 5.2 La città condannata. – 5.3 Una possibilità diversa: «La sconosciuta». – 5.4 Monismo e civiltà moderna. – 5.5 Giornalismo urbano. – 5.6 Per un giudizio critico più inclusivo.

5.1 Cielo e città, duplice orizzonte

Le grandi città segnarono la vita di Obstfelder.[1] Nato a Stavanger nel 1866 in condizioni non agiate e in un clima domestico permeato di pietismo, si trasferì a Kristiania nel 1884 per frequentare l'università. Indeciso sulla strada da intraprendere, interessato alle lingue e alle letterature ma anche alla musica e alla matematica, interruppe dopo un paio di anni gli studi di filologia per dedicarsi a quelli di ingegneria. La scelta era legata al progetto di diventare tecnico e raggiungere il fratello minore Herman in America, a Milwaukee, dove cogliere più favorevoli opportunità di guadagno.[2] Nella zona dei grandi laghi del Midwest, frontiera delle trasformazioni urbane moderne (Martinotti 1968, 52-4), Obstfelder trascorse circa un anno tra il

1 Questo capitolo aggiorna e rielabora un precedente studio: Ciaravolo 1999.

2 La biografia più aggiornata è Lillebo 2017. Vedi anche Bjørnsen 1959 e, soprattutto, Hannevik 1960. Nag 1996 è ricco di testi inediti, ma presuppone le informazioni contenute nei libri precedenti. Una buona presentazione in inglese è Norseng 1982. Importanti fonti autobiografiche sono le raccolte di lettere: Obstfelder 1949 e 1966.

DOI 10.30687/978-88-6969-600-8/005

1890 e il 1891, lavorando come disegnatore in studi di progettazione a Milwaukee e Chicago. Fu un'esperienza dura e infelice per il giovane uomo, che tornò in patria prostrato e precipitò in una forma di psicosi da cui guarì però nel giro di qualche mese.[3]

Tra professione tecnica e passione per il violino, nell'indecisione su quale fosse la sua strada, Obstfelder non smise mai di scrivere. La pubblicazione delle sue poesie, *Digte* (1893), e il buon successo di critica ottenuto in Norvegia e in Danimarca lo convinsero a intraprendere la carriera letteraria. E tale breve vita di scrittore di fine secolo – dal 1893 al 1900, anno in cui morì per l'insorgere di una tubercolosi – fu quanto di più itinerante e sradicato si possa immaginare. I soggiorni più lunghi, che comunque non duravano che qualche mese, erano trascorsi tra Kristiania e Copenaghen, ma Obstfelder visse anche a Stoccolma, Parigi e Berlino e visitò Bruxelles, Bruges, Londra, Praga e diverse altre grandi città.[4]

L'esperienza dell'uscita dal proprio paese e della provvisoria vita d'albergo nelle grandi città europee fu comune ai tormentati spiriti di questa grande fase dell'arte e della letteratura scandinava, da Munch a Strindberg a Hamsun; e infatti il percorso di Obstfelder si incrociò con i loro. Ma la sua vita rappresenta il concentrato parossistico di questa scelta, tanto radicale quanto lucidamente sentita come imprescindibile.[5] Nemmeno il matrimonio con la danese Ingeborg Weeke, nel 1898, diede allo scrittore una residenza stabile e la sua vita itinerante continuò, seppure con la differenza non trascurabile che questa volta non era più solitaria ma condivisa.

Obstfelder raccolse per strada un'esperienza e una conoscenza del moderno tali da dare un'impronta fondamentale alla sua scrittura oltre che alla sua vita, cosa di cui l'autore si mostra consapevole quando, in una lettera scritta probabilmente nel luglio 1897 da Copenaghen a commento di un recente soggiorno a Londra, afferma:

> Men når jeg sådan søger de store centrer i disse år, så er det stadig for mit arbeides skyld, fordi de idéer, jeg for tiden skal krystallisere hænger sammen med den moderne menneskeheds myldrende liv. (Obstfelder 1966, 186)

> Se dunque cerco i grandi centri in questi anni, è sempre per il mio lavoro, perché le idee che attualmente devo cristallizzare sono connesse alla vita brulicante dell'umanità moderna.

3 Sugli aspetti medici vedi Brodwall 1948, psichiatra che tratta Obstfelder come caso clinico anche più recentemente: cf. Egeland 1997. Per una presa di distanza dal biografismo patologizzante vedi Michelsen 1995, 110-12.

4 Sugli spostamenti di Obstfelder in Europa cf. Hannevik 1960, 21-3, e Skadberg 2016, 108-9.

5 Vedi la lettera scritta all'amica Ragna Dons da un caffè di Bruxelles nell'autunno 1892 (Obstfelder 1966, 70-3).

Lo sguardo aperto sulla grande città e la volontà di rincorrere il senso delle cose nel suo scenario multiforme, contraddittorio e anche brutale conferiscono alla scrittura di Obstfelder un timbro originale e rivelano, oltre alla qualità letteraria, un'intelligenza critica che è stata sì colta da testimoni e studiosi ma che ha lasciato una serie di interessanti testi al margine del dibattito.

Di questi testi, a fianco di altri più noti, si occupa il presente capitolo. A titolo di premessa conviene illustrare due tendenze che attraversano oltre un secolo di letture dei testi di Obstfelder. L'interpretazione che è parsa a lungo dominante è anche quella che ha contribuito a delineare un'icona biografica dello scrittore: Obstfelder vi appare come cercatore di assoluto, sognatore solo e malato che, giunto *på en feil klode* – «su un pianeta sbagliato», come recita il verso più citato della sua poesia più nota – rimugina anelando al cielo. Eloquente, a tale proposito, la testimonianza del collega poeta Vilhelm Krag:

> Saa virkelighetdsfjærn han var, saa upraktisk for dette Liv. Han passede vel bedst til at blive det han blev: den ensomme besynderlige Digter, som var kommet paa en gal klode […]. Altid var han som en fremmed mellem os; han var kommet til en gal klode. (1927, 67-8)

> Era così avulso dalla realtà, privo di senso pratico per questa vita. Era più adatto a diventare ciò che è diventato: il poeta solitario e strano finito su un pianeta sbagliato […]. Era sempre come un estraneo tra noi; era finito su un pianeta sbagliato.[6]

È in questo ambito critico che si è anche parlato di misticismo e idealismo dello scrittore.[7] Ma già nel 1900, in un articolo in memoria dell'amico e collega da poco scomparso, Gunnar Heiberg inaugurava una lettura di segno diverso. Heiberg rilevava in Obstfelder, accanto al talento poetico e musicale, anche l'intelletto vigile, il patos sociale, il coraggio di percorrere i vicoli posando lo sguardo sulla vita degli emarginati e schierandosi dalla loro parte (1951, 120-7).[8]

6 L'icona biografica ricorre in Nag 1996, Holgersen 1997 e Skadberg 2016. Se ne distanzia invece Lillebo 2017.

7 Cf. Nilsson 1933; questa linea interpretativa è sviluppata nella dissertazione di Arne Hannevik (1960). Edvard Beyer rileva, con fondate motivazioni, come il termine *mystikk* non renda ragione della complessità dell'opera di Obstfelder; nella sua replica, Hannevik fa parziale ammenda. Gli interventi sono raccolti in Haakonsen, Beyer, Hannevik 1962. Di idealismo parla, in un azzardato paragone con Dante, Schoolfield 1957.

8 Dello stesso parere è lo scrittore norvegese Aksel Sandemose: «Obstfelder hadde dette mot some er vesentlig for en dikter, og han var *ikke* det forvirrede hode man har ønsket å gjøre ham til» (1961, 27; corsivo nell'originale) (Obstfelder aveva quel coraggio che è essenziale per uno scrittore, e *non* era la testa confusa che si è voluto dipingere).

Questa duplicità di orizzonti, di cielo e di città, non fu subito colta come significativa dalla critica. È interessante osservare ad esempio come diversi studi, specie i più datati, non si interroghino su una contraddizione in cui si imbattono: prima cioè definiscono Obstfelder con lo stereotipo del disadattato finito per sbaglio su questo pianeta, poi aggiungono incidentalmente che egli possedeva un acuto sguardo sociale (cf. Claussen 1924, 5-10, 61, 74-80, e Greiff 1945, 1-3, 44, 77-85, 97-108).

Dagli anni Ottanta ha prevalso un'impostazione più testuale e meno biografica; più sensibile verso la pluralità di generi e punti di vista che l'opera dell'autore propone; più attenta a cogliere la dimensione complessiva di Obstfelder scrittore e intellettuale consapevole del suo ruolo; più ricettiva, infine, verso l'esperienza della modernità come aspetto fondamentale della sua poetica e del suo sguardo. Nel 1980 il poeta modernista e critico Jan Erik Vold ha sottolineato l'attualità dell'opera di Obstfelder, proprio in considerazione del suo sguardo attento e spesso concreto sul mondo e sulle cose:

> Visst var han nyromantiker, men det sosiale sinnelag var alltid tilstede, storbyens ødselhet, livet på skyggesiden, bakgårdens mennesker – står hans hjerte nær. […] Obstfelder var en gløgg og våken person, åpen, undrende javel – men ikke utelukkende malplassert, han befant seg ofte på vår egen høyst nærværende klode. Nysgerrig, vitebegjærlig. Et moderne menneske. (Vold 1980a, 67-8)[9]

> Era sicuramente un neoromantico, ma con una sensibilità sociale sempre presente; la desolazione della grande città, la vita in ombra, la gente dei cortili interni gli stanno a cuore. […] Obstfelder era una persona intelligente e vigile, aperta, che si interrogava, certo, ma non unicamente disadattata; si trovava spesso sul nostro assai tangibile pianeta. Curioso, desideroso di sapere. Una persona moderna.

Di seguito Vold, da una prospettiva che include il lettore nella pratica comunicativa e dialogica della letteratura, spiega anche qual è la conseguenza di una lettura che insiste invece sul luogo comune biografico-clinico di un Obstfelder finito «sul pianeta sbagliato»:

> Leseren kan da komme til å vende blikket tilbake mot skriveren igjen og tenke den katastrofale tanke: Stakkars Obstfelder, han har det ikke greit! Kunstnerisk katastrofalt, fordi leseren mobiliserer et forsvar mot teksten som gjør at teksten ikke lenger primært angår ham selv. (Vold 1980a, 69)

9 Connesso a questo articolo è Vold 1980b. Sull'attualizzazione di Obstfelder da parte di Vold, cf. Nyboe Nettum 1997b. Su questa linea anche Torvund 2002.

> Può accadere così che il lettore rivolga lo sguardo allo scrittore e pensi fatalmente: Povero Obstfelder, non se la passa bene! Artisticamente una catastrofe, in quanto il lettore mobilita una difesa contro il testo per cui il testo smette di riguardare in primo luogo lui.

La poesia «Jeg ser» (Guardo), inclusa in *Digte*, fu composta forse già nel 1892 (Hannevik 1960, 113 e 286, nota 136). I suoi versi, in particolare il penultimo, offrirono una formula che riassumeva il generale sentimento di crisi nella vita contemporanea, e che pertanto si diffuse tra le cerchie letterarie e artistiche scandinave di fine Ottocento (Krohg 1997).[10] Da allora a oggi, circa centotrenta anni più tardi, «Jeg ser» si è affermata come un testo iconico della moderna poesia norvegese e scandinava:

> Jeg ser på den hvide himmel,
> jeg ser på de gråblå skyer,
> jeg ser på den blodige sol.
>
> Dette er altså verden.
> Dette er altså klodernes hjem.
>
> En regndråbe!
>
> Jeg ser på de høie huse,
> jeg ser på de tusende vinduer,
> jeg ser på det fjerne kirketårn.
>
> Dette er altså jorden.
> Dette er altså menneskenes hjem.
>
> De gråblå skyer samler sig. Solen blev borte.
>
> Jeg ser på de velklædte herrer,
> jeg ser på de smilende damer,
> jeg ser på de ludende heste.
>
> Hvor de gråblå skyer blir tunge.
>
> Jeg ser, jeg ser…
> Jeg er vist kommet på en feil klode!

10 Si tratta di un articolo del 1895. Christian Krohg (1852-1925) fu figura centrale: pittore e maestro di Munch nonché autore del romanzo *Albertine* (1886) e del famoso quadro dell'anno seguente, *Albertine i politilægens venteværelse* (Albertine nella sala d'attesa del medico legale), che raffigura la ragazza contadina, da poco immigrata a Kristiania, caduta vittima della prostituzione.

> Her er så underligt…
> (Obstfelder 2000, 1: 39-40)
>
> Guardo il cielo bianco,
> guardo le nuvole blu e grigie,
> guardo il sole di sangue.
>
> Questo è dunque il mondo.
> Questa è dunque la casa dei pianeti.
>
> Una goccia di pioggia!
>
> Guardo le case alte,
> guardo le mille finestre,
> guardo il campanile lontano.
>
> Questa è dunque la terra.
> Questa è dunque la casa degli uomini.
>
> Le nuvole blu e grigie si radunano. Il sole è scomparso.
>
> Guardo i signori ben vestiti,
> guardo le signore sorridenti,
> guardo i cavalli chini.
>
> Come diventano pesanti le nuvole blu e grigie.
>
> Guardo, guardo…
> Sarò finito su un pianeta sbagliato!
> Qui è così strano…

È stato osservato come l'opera di Obstfelder rischi di essere identificata tout court con questa poesia, oscurando altri testi dell'autore (Andersen 2012, 297). Hanne Lillebo aggiunge che «Jeg ser», ampiamente citata e antologizzata, può produrre un'immagine ridotta anche del suo autore:

> «Jeg ser» har påvirket vår forståelse av Obstfelder som menneske og dermed ført til et reduserende syn på biografien hans. Han er nærmest blitt sin egen dikt. (2017, 21)
>
> «Guardo» ha condizionato la nostra comprensione di Obstfelder come uomo e così condotto a una visione ridotta della sua biografia. Egli è diventato quasi la sua poesia.

Eppure questa poesia continua a essere ricca di implicazioni – e centrale per la letteratura scandinava di fine Ottocento – ben oltre il bio-

grafismo, per la sua capacità di fondere spazio urbano, percezione cosmica e riflessione esistenziale in un'unica prospettiva del soggetto. Poiché la città è raramente un motivo specifico nelle poesie di Obstfelder, alla centralità di «Jeg ser» contribuisce l'esperienza di noi lettori – un'esperienza che lega la fine dell'Ottocento al Novecento e al nuovo millennio, e che ci ha dato e continua a darci occasione di riconoscerci nel senso di straniamento che il testo esprime. Come osserva Andreas Lombnæs, la radicalità della crisi del soggetto moderno nei testi di Obstfelder, che segna un altro punto di inizio del Modernismo scandinavo, può sembrare a noi posteri quasi ovvia, poiché la nostra percezione è plasmata dal tipo di realtà che lo sguardo del poeta sa cogliere (2003, 4-8). All'esperienza della crisi dell'uomo urbano di «Jeg ser» corrispondono, sul piano espressivo, la dissoluzione della forma chiusa, rimata e metricamente regolare della poesia tradizionale e l'adozione del verso libero.[11] Sia John Brumo (2003) che Sveinung Time (2013) rilevano inoltre nella modalità di percezione di «Jeg ser» una vicinanza con le possibilità offerte dai nuovi mezzi di comunicazione ed espressione, in particolare dalla fotografia.

Due «case» – due sedi – si offrono allo sguardo del poeta: «la casa dei pianeti» è il «mondo», l'universo, mentre «la terra» è «la casa degli uomini». Ma qual è il senso profondo di queste due realtà? E qual è, se esiste, la relazione tra cielo e città? L'io lirico insiste a guardare, ma intanto le nuvole si addensano e frappongono tra lui e lo spazio cosmico. È stato osservato come la composizione austera e simmetrica tenda a dissolversi nel finale (Andersen 2012, 300-1). «Jeg ser» non offre risposte, ma sa porre le domande in un modo che si colse universalmente nella Scandinavia di fine secolo. Le frasi brevi e semplici, ritmate dalle anafore, creano pause ritmiche e spazi che i diversi tentativi di interpretazione hanno cercato di riempire. Qual è ad esempio lo stato d'animo dell'io lirico in conclusione? Un angosciante senso di estraneità o piuttosto un pacato e quasi ironico sbigottimento?[12] Secondo Vold, lo sguardo del poeta funziona come presa di coscienza e tentativo di orientamento; la conclusione di

11 Su Obstfelder pioniere del modernismo norvegese vedi anche Nyboe Nettum 1995 e 1997b, 140, dove «Jeg ser» è definita «Obstfelders alt overskyggende testamente til etterslekten, et dikt som oftere blir sitert enn noe annet lyrisk dikt» (il testamento di Obstfelder ai posteri che si impone su tutto, una poesia citata più spesso di ogni altro componimento lirico). Tra le antologie che includono «Jeg ser» si segnala quella del verso libero norvegese, a cura di Heggelund e Vold (1985), aperta da dodici poesie di Obstfelder. A Obstfelder dedica belle pagine il poeta e critico svedese Vilhelm Ekelund, alla luce della sua concezione aristocratica e stoica dell'esercizio poetico (1909, 71-6, 80-1); Ekelund fu anche colui che introdusse il verso libero in Svezia all'inizio del Novecento. Sul significato di Obstfelder per gli scrittori di lingua svedese, in Svezia e Finlandia, cf. Ekner 1967, 117-18 e 1994. Un parallelo tra Obstfelder ed Edith Södergran, che inaugura il Modernismo poetico di lingua svedese nel 1916, è proposto da Brunner 1995.

12 Secondo Bergaas (1952) l'io lirico è straniato e solo, la realtà esteriore diventa irreale e quella interiore è annientata. Anche Hannevik (1952) rileva un'assenza di con-

«Jeg ser» non implica un desiderio di superamento o fuga (1980b, 87-93).[13] Nell'ultima strofa il soggetto palesa uno stato d'animo più esplicito, si sente «kommet på en feil klode». Il disorientamento nella realtà assume così la non ovvia connotazione di distacco e caduta su uno dei pianeti dell'universo, quello sbagliato. La venuta (il participio *kommet*) rimanda a un'origine, evocata anche se non conosciuta. Il motivo della gravità e della caduta è suggerito inoltre dal movimento verticale dal cielo alla terra della goccia di pioggia che, nei tre versi singoli, annuncia l'arrivo di un temporale.[14] La poesia suggerisce una tensione metafisica del soggetto, una nostalgia e un desiderio di unità con la propria origine, ma coglie anche la sostanza imprescindibile dell'esperienza presente: è entro l'orizzonte della città e della modernità che la caduta dal cosmo diventa percepibile e significativa, secondo quell'esperienza di «perdita d'aureola», proposta da Baudelaire (1998, 461-2), ripresa in sede critica da Benjamin (1974, 537-69; 1982, 54-6, 524-69; 2000, 13-15, 465-509), Berman (1988, 131-71; 2012, 171-218) e Stierle (1993, 740-2), e vissuta anche da autori scandinavi come Strindberg, Obstfelder e Claussen. Vale cioè per loro quanto Stierle riferisce alla fondamentale esperienza di Baudelaire poeta urbano:

> Keinesfalls ersetzt Baudelaire die metaphysische Erfahrung durch das historische Bewußtsein, sondern die Erfahrung der Moderne wird gerade umgekehrt zum allein noch möglichen Zugang zu den metaphysichen Grundgegebenheiten der condition humaine. […] Die jeweils jüngste Moderne in ihrem Zentrum, der großen Stadt, ist der Ort, wo die Entfremdung des Menschen von seinen Ursprüngen ihren höchsten Grad findet. (1993, 741-2)[15]

> Baudelaire non sostituisce affatto l'esperienza metafisica con la coscienza storica; al contrario, l'esperienza del moderno diventa l'unico accesso ancora possibile alle fondamentali premesse metafisiche della *condition humaine*. […] La modernità di volta in volta più recente nel suo centro, la grande città, è il luogo in cui culmina l'alienazione dell'uomo dalle sue origini. (corsivo aggiunto)

tatto tra soggetto e mondo, ma vede nella conclusione un tono sommesso e un'ironica distanza. Sulle fasi della composizione della poesia cf. Nag 1996, 174-5, 310-11.

13 Qui Vold vede in Obstfelder il poeta della «besinnelse» (la sobria presa di coscienza), in contrapposizione alla «besvergelse» (l'invocazione enfatica), che Vold giudica egemone nella tradizione lirica norvegese del Novecento, fino all'arrivo del Modernismo.

14 Grazie a Camilla Storskog, amica e collega scandinavista nonché illustratrice, per il disegno *Sigbjørn Obstfelder e una goccia di pioggia*, dedicato a questo libro.

15 Su questi aspetti vedi anche Prendergast 1992, 26-7, 126-63.

Cielo e modernità sono due orizzonti che Obstfelder si sforza costantemente di interrogare per condurre a *un* senso. Questo atteggiamento è presente in un'altra sua breve poesia senza titolo, scritta a Copenaghen nel febbraio del 1894 (cf. Obstfelder 1995, 41, 45-51). Il testo appare altrettanto pregnante, per quanto meno noto di «Jeg ser» e poco considerato dalla critica:

> Himmel, du rødmer svagt dernede,
> hvor solen bag kuplerne svandt.
> Himmel, dit ansigts klare ro
> streifes let og mildt af dit brede,
> ædelmodige smil. Er det os,
> folkene, som spaserer hernede,
> lygterne, lysene, vi har tændt,
> eller gjemmer horisonten en glæde,
> der tegner rødmen på din aftens bleghed.
> (Obstfelder 2000, 2: 48, 310)[16]

> Cielo, arrossisci appena laggiù
> dove il sole è scomparso dietro le cupole.
> Cielo, la calma chiara del tuo volto
> è carezzata dolcemente dal tuo largo,
> nobile sorriso. Siamo noi,
> le genti che passeggiano quaggiù,
> i lampioni e le luci che abbiamo acceso,
> o l'orizzonte serba una gioia
> che tinge di rosso il pallore della tua sera?

La vastità della città, che con la modernità di fine Ottocento offre un potente dispiegamento di luci, è concentrata in poche, dimesse parole e accostata, in uno stato d'animo assorto, a quel lontano bagliore al tramonto che addita l'Uno e l'oltre. Da dove proverrà la luce? Di Dio non vi è certezza; anzi, è possibile che il bagliore sia un semplice riverbero del progresso tecnico e che l'artificio, semmai, si imponga sul naturale alternarsi di luce e tenebre – e dunque sul mistero che il poeta cerca di afferrare. Benjamin osserva come l'illuminazione artificiale della grande città sottragga al crepuscolo il suo lento trapassare nella notte, impedisca la visione delle stelle e, con ciò, la possibile percezione del sublime (1982, 1: 433; 2000, 374-5, [J 64, 4]). Il sogno ottocentesco di trasformare la notte in giorno porta a un mutamento di percezione, dove il confine tra manifestazione naturale

16 Il testo è menzionato da Hannevik 1960, 141-3, e Lillebo 2017, 329-30.

e artificiale della luce non appare più così netto.[17] Si può dire che la contemplazione di Obstfelder in questa breve lirica oggettivi sobriamente le nuove condizioni concesse all'abitante della città moderna che voglia sollevare lo sguardo oltre la contingenza immediata, sentire l'infinito e il divino. Lo sguardo teso all'aldilà produce una distanza dalla realtà urbana, la quale né può diventare una nuova divinità da adulare né viene, per altro, demonizzata. Infine questo contesto è «os», «folkene», «vi»: l'io lirico fa parte di un noi collettivo e appare meno alienato dal mondo circostanze rispetto al soggetto di «Jeg ser», sebbene il suo porre domande e il suo sguardo sollevato all'orizzonte lo distanzino pur sempre dalla vita irriflessa della moltitudine. Un'altra differenza interessante da «Jeg ser» è che il cielo è interpellato direttamente e, per così dire, confidenzialmente con la seconda persona singolare, «du», ancora a indicare uno stato d'animo del soggetto meno scisso e più in armonia con il cosmo. Pur mancando del punto interrogativo nel testo originale, l'ultimo periodo è sintatticamente una domanda – a conferma dell'atteggiamento interlocutorio e aperto che percorre l'opera dello scrittore.[18]

5.2 La città condannata

«Himmel, du rødmer» è una delle ultime liriche scritte da Obstfelder. Dall'iniziale interesse per la poesia egli passò ad altri generi, tra i quali il poema in prosa, reso famoso da Baudelaire e recepito in Scandinavia con particolare forza proprio sul finire del secolo.[19] Similmente alle poesie non incluse in *Digte*, i poemi in prosa non furono però pubblicati in vita da Obstfelder, che legava le speranze di definitiva affermazione presso critica e pubblico all'uscita di opere di più vasto impianto.[20]

17 Cf. Schivelbusch 1983, 54-67, 113-30; 1994, 59-73, 120-39. Sulla città di fine Ottocento ossessionata dalla luce, cf. anche Métraux 1992; Bolz 1992, 83-4.

18 Nell'originale dano-norvegese, la semplice inversione tra soggetto e verbo («Er det») segnala di per sé la domanda, rendendo facoltativo lo specifico segno di interpunzione, diversamente dall'italiano.

19 Sui poemi in prosa di Obstfelder in relazione al modello baudelairiano, e anche per sei inediti brani dell'autore norvegese, cf. Ekner 1967, 7-15, 63-89; vedi anche Norseng 1978. Sul genere del poema in prosa vedi il notevole studio comparativo di Lars Nylander, in particolare su Baudelaire, sulla sua ricezione in Scandinavia, e su Obstfelder (1990, 163-92, 268-74, 306-51).

20 Negli ultimi anni, mentre lavorava al romanzo *En prests dagbog* (Il diario di un prete), Obstfelder scriveva spesso a Peter Nansen, direttore della sezione letteraria della casa editrice Gydendal a Copenaghen. In una lettera da Praga del 1897 afferma: «jeg har nemlig også en samling, som jeg imidlertid ikke gjerne vil gi ud, før nok totre større ting er publicerede» (ho infatti anche una raccolta, che però non vorrei pubblicare prima che siano apparse due o tre cose maggiori). Nel maggio 1898 precisa a

Così come il tema della grande città non è frequente nelle poesie, ma risulta fondamentale nella poesia più nota di Obstfelder, allo stesso modo uno dei suoi più rappresentativi poemi in prosa è «Byen» (La città), scritto nel settembre del 1893 (Obstfelder 2000, 2: 93-4, 315), che con una modalità densa e onirica esprime l'angoscia, la violenza e il dolore insiti nell'esperienza di vita urbana. Anche in questo caso è opportuno domandarsi se l'importanza che noi generazioni successive attribuiamo a tali testi di fine Ottocento non dipenda dal fatto che la nostra esperienza e la nostra percezione ci portano facilmente a riconoscerli e a riconoscerci in loro.[21]

In «Byen» l'io narrante,[22] che vive isolato tra le montagne, sente a un tratto la mancanza del contatto con il prossimo. Tale bisogno si esprime sotto forma di domanda: «Lever mine brødre, menneskene?» (Vivono i miei fratelli, gli uomini?) (Obstfelder 2000, 2: 93). Desideroso di avere gente intorno a sé, il personaggio sente ora la montagna come luogo freddo e senza cuore. Vuole scendere «der hvor hjerter slår, der hvor tusender hjerter slår i kor» (là dove i cuori battono, là dove migliaia di cuori battono in coro) (94). Dopo un lungo viaggio in treno egli si trova sul selciato urbano, lontano dalla natura, tra caseggiati, finestre, traffico di carrozze e moltitudine di piedi in cammino. Siamo di fronte a una nuova versione dello smarrimento già espresso in «Jeg ser», ma questa volta l'esito assume una coloritura più violentemente espressionista. L'io narrante sente un terribile urlo, poi una voce che apocalitticamente rammenta il marciume e i peccati dell'umanità. Il senso di orrore culmina nella visione di uomini e donne che, nei locali da ballo, si prendono a calci picchiandosi a sangue. Anche questa esperienza è riassunta in una domanda, che riprende i termini della prima ed evidentemente le risponde: «Er dette mine brødre, menneskene?» (Sono questi i miei fratelli, gli uomini?) (94). L'io narrante procede sempre più veloce e angosciato, scorgendo un'umanità che non parla e non sorride, che si affretta come fosse fustigata; da oltre i muri giunge il suono continuo di

Nansen che questa raccolta è di «smådigte i prosa» (piccoli poemi in prosa) (Obstfelder 1966, 187, 202, 242). I poemi in prosa sono raccolti in Obstfelder 2000, 2: 69-122; sui manoscritti cf. Ekner 1967, 74-8.

21 Sul nuovo tipo psicologico creato dalla città moderna vedi tre saggi fondamentali della sociologia: Simmel 1957; 1995; Park 1967a; 1968, Wirth 1964; 1995. I saggi di Simmel e Wirth sono tradotti e inclusi anche in Martinotti 1968, 275-89 e 514-36. Park e Wirth, che in più punti sviluppano le premesse del tedesco Simmel (Srubar 1992, 41-2), sono figure di spicco della Scuola di Chicago. Il fatto che Obstfelder abbia abitato e lavorato come tecnico nella città che avrebbe dato il nome alla nota scuola di sociologia urbana è un nesso che nessun studio critico ha colto. Sul malessere del giovane uomo a Chicago vedi le lettere: Obstfelder 1949, 85-115, e Obstfelder 1966, 45-51.

22 La prima persona singolare è la forma ricorrente nei testi narrativi di Obstfelder, che la analizza nel saggio «Jeg-formen i litteraturen» (La forma in prima persona nella letteratura), incompiuto e pubblicato postumo nel 1900 (Obstfelder 2000, 3: 211-14, 342).

un pianto sommesso. E in lui matura infine una consapevolezza: «Ja, de er vanvittige, de er vanvittige» (Sì, sono pazzi, sono pazzi) (94).

«Byen» è, tra i testi di Obstfelder sulla grande città, quello che con maggiore intensità si avvicina all'incubo ed esprime lo choc, il trauma psichico del moderno urbanesimo. Ma anche in questa visione fortemente critica la città è oggetto di un'aspettativa inizialmente positiva da parte del protagonista: rappresenta l'auspicio della condivisione e dell'incontro con gli altri uomini; è il luogo dove poter rompere il cerchio della propria solitudine, che invece è legata all'esperienza della natura. Solo a partire da tale aspettativa egli percepisce la violenza e l'alienazione nella vita delle masse urbane come un incubo folle e deforme.

Quel tipo di percorso e di scenario furono anche fatti concreti nella vita dello scrittore norvegese, il quale faceva la spola tra i suoi fiordi occidentali e la capitale norvegese Kristiania; Obstfelder, amante della natura e gran camminatore, veniva poi risucchiato dalla città come da una calamita.[23] La discesa dalle montagne e la scoperta che la città è un luogo malato fa pensare anche alla presenza in «Byen» di suggestioni letterarie, provenienti da *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche, opera che Obstfelder lesse all'inizio del 1893 ricavandone una profonda impressione.[24] Uno dei movimenti ricorrenti di Zarathustra è la discesa in città per incontrare gli uomini, per poi concludere che è impossibile stabilire un contatto con loro (qui Nietzsche 1968; 1996). «Byen» condivide con il possibile intertesto il senso di dolorosa estraneità, di crisi esplosiva e di sbigottimento; manca, rispetto allo Zarathustra di Nietzsche, la prospettiva filosofica che indichi la proiezione dell'uomo oltre il presente stato. L'io narrante del poema in prosa di Obstfelder, pur consapevole della malattia collettiva, non si pone 'oltre' gli altri uomini e sembra condividerne le sorti e l'assenza di risposte.

Nel racconto «Liv», scritto a Copenaghen verso la fine del 1893 e pubblicato nel volume *To novelletter* (Due novellette) del 1895 assieme a «Sletten» (La pianura), la grande città appare con connotazioni ancora più negative, questa volta come luogo da oltrepassare. L'io narrante esordisce in verità descrivendo il piacere di abitare nella periferia urbana. In un'atmosfera intensa e lirica che pervade il racconto, l'uomo descrive la sua vita appartata e solitaria a fianco delle molte esistenze anonime, con le quali sente una particolare affi-

23 Su Obstfelder giovane viandante 'romantico' e amante della natura, cf. la raccolta di testi giovanili inediti dell'autore in Nag 1993, 17-41.

24 In una lettera al fratello del febbraio 1893, Obstfelder scrive: «Du kan fortælle Guillemin, at jeg nu læser Nietzsches 'Also sprach Zarathustra', og at den bevæger mig dybt og vil ha livsbetydning for mig» (Obstfelder 1949, 162) (Di' pure a Guillemin che sto leggendo *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche, che mi emoziona profondamente e che avrà un vitale significato per me). Guillemin, non meglio identificato, era un comune amico in America. Obstfelder, il cui nonno emigrò dalla Germania in Norvegia a inizio Ottocento, conosceva bene il tedesco; cf. Bjørnsen 1959, 31-2; Nag 1996, 20-1.

nità; dietro gli sguardi dei senza storia si nascondono molte storie possibili. Si percepisce qui la voce umana ed empatica del narratore, proiezione dell'autore:

> Ingen rige eller «fine» folk ser jeg, ingen af dem, som står i aviserne eller i statskalenderen. Og dog har de, jeg møder, så megen adel i øinene. Hvem ved? Måske har de deroppe i de store mørke murhuse en hemmelighed: et lyst hjørneværelse, en kanarifugl, en kat blandt vindusblomsterne, at arvet thestel af gammelt porcellain. (Obstfelder 2000, 1: 87)

> Non vedo gente ricca o «perbene», nessuno di coloro che appaiono sui giornali o nell'annuario statale. Eppure quelli che incontro hanno una tale nobiltà negli occhi. Chissà. Forse custodiscono un segreto su nei grandi, bui caseggiati in muratura: una luminosa stanza angolare, un canarino, un gatto tra i fiori alla finestra, un servizio da tè di antica porcellana avuto in eredità.[25]

Nonostante l'istintivo senso di partecipazione, il personaggio è mosso da una preoccupazione esistenziale che tende piuttosto ad astrarlo dalla vita materiale e dai rapporti interpersonali. Le cose di tutti i giorni gli paiono inessenziali di fronte ai grandi interrogativi della vita. Infine egli entra in contatto con Liv, una ragazza islandese dal passo leggero che abita nella stanza sopra la sua e che, nello svolgersi del racconto, diventa per lui un tramite verso una più alta dimensione spirituale. Liv – «vita» – è esile e malata, e non è oggetto di attrazione sensuale da parte dell'io narrante. Ella è soprattutto anima: una sorta di donna angelicata che lo rende casto e puro. Lombnæs rileva come l'incontro del protagonista con Liv abbia contorni quasi irreali, una rêverie che comunque oggettiva la sua tensione metafisica, un vissuto interiore per lui più reale della realtà sensibile (2003, 10-12). La prossimità di tale anima rende il mondo urbano circostante sempre più remoto e irreale agli occhi del protagonista, il quale sente il bisogno di fuggire:

> Det tykkes mig, at heller ikke jeg kan være længer her i denne larmende verden, i al denne rammel af jernbaner og rigsdag og theater. (Obstfelder 2000, 1: 94)

> Mi sembra che neanche io possa più restare in questo mondo chiassoso, in tutto questo trambusto di ferrovie, parlamento e teatro.

25 Il racconto «Liv» è tradotto in una delle antologie pionieristiche per la mediazione delle letterature scandinave in Italia: *Anime nordiche* a cura di Giulia Peyretti (Peyretti 1909, 331-4). Qui la traduzione è dell'Autore.

Bloccata dalla malattia, Liv confessa al narratore di rimpiangere le gioie della vita che non le è concesso conoscere. Egli – con un'appropriazione del destino altrui che sa un poco di prevaricazione – ama però la sua «anima» malinconica e deprivata, pensando che in fondo l'assenza di vita terrena sia stata un bene, poiché questa nulla di buono ha da offrire:

> Måske bedst, at hun ikke lærte livet at kjende. Måske bedst, at hun dør, før hun har fået se, at menneskenes glæde ikke er frisk, at deres jubel bag de lysende vinduer er fuld af fortvilelse og skam. (95)

> Forse meglio che non abbia conosciuto la vita. Forse meglio che muoia prima di avere compreso che la gioia degli uomini non è sana, che la loro allegria dietro le finestre illuminate è piena di disperazione e vergogna.

Al narratore il cielo sembra più vicino quando la ragazza gli è accanto, sebbene egli non possegga la fede certa e ingenua di lei. Ma questo è il punto; Liv addita il cielo, mostra la strada, i suoi occhi lo hanno reso «en fremmed blandt de levende» (un estraneo tra i viventi) (97). Alla morte di Liv il senso di estraneità si acuisce e diventa insopportabile per l'uomo, il quale procede come un sonnambulo tra alieni. Sa di dovere partire, ma qualcosa di inspiegabile lo trattiene. La predilezione per i quartieri periferici e operai della grande città esprimono, alla fine del racconto, solo un contenuto negativo: il disgusto, cioè, verso i viali del centro, verso l'esibizione sfacciata della gioia di vivere e della sensualità che per lui significano solo perdizione e materialistico edonismo:

> Boulevarderne gjør mig syg. De bugnende bryster, de hævede hoder, dragterne, som gynger på lækre, smidige hofter, smilene, – alt dette, som skriger: kys, lev, nyd, – damer, løftet på kjælne herrehænder ind i lokkende mørke vogne, lyd af kys bag portièrer, lyd af dusdrikken i dårlig vin, saftige håndtryk af logrende venner – – [*sic*] å det blir så kvalmt! En taus, forstenet gråt snører mig struben, over at menneskeglæden er en skjøge, som fylder hele atmosfæren med sin billige parfumes stank. (99)

> I boulevard mi fanno stare male. I petti floridi, i capi eretti, i vestiti che ondeggiano su bei fianchi sinuosi, i sorrisi, – tutto quanto urla: bacia, vivi, godi, – signore condotte da svenevoli mani maschili dentro allettanti carrozze buie, lo schiocco dei baci dietro le portiere, il rumore di confidenziali bevute di vino cattivo, energiche strette di mano da parte di amici adulatori – viene da soffocare! Un pianto sommesso e impietrito mi stringe la gola, perché la gioia umana è una puttana che riempie l'intera atmosfera del tanfo del suo profumo a buon mercato.

Il racconto si chiude dunque sulle note – antiche almeno quanto la Babilonia dell'Apocalisse (§ 1.4) – di un anatema contro la città, e contro le sue donne in carne e ossa, in attesa che il narratore si risolva a lasciarla per sollevare finalmente la propria anima al cielo:

> Ja, jeg må bort, langt, langt bort til et sted, hvor kun jordens og havets ånde stiger mod himlen. […] Ja, jeg må bort. Jeg må ha det meget stille. Jeg må så langt bort fra sporvogne og asfaltgader og theatre, som jeg kan komme. Thi der er noget, jeg må ha greie på. (100)

> Sì, devo andarmene, in un punto lontano dove solo lo spirito della terra e del mare si innalza al cielo. […] Sì, devo andarmene. Devo avere molto silenzio. Allontanarmi il più possibile da tram, strade asfaltate e teatri. Perché c'è qualcosa su cui devo fare chiarezza.

5.3 Una possibilità diversa: «La sconosciuta»

La condanna della città formulata in «Liv» non è però definitiva. Un esempio di come Obstfelder possa staccarsi della prospettiva idealistica e mistica è offerto da un altro suo racconto, «Den ubekjendte» (La sconosciuta), scritto nel maggio del 1895 a Parigi e lì ambientato, pubblicato sul giornale norvegese *Verdens Gang* il 17 agosto 1895 (Obstfelder 2000, 3: 83-9, 341). «Den ubekjendte» è stato immeritatamente trascurato dagli studi critici,[26] pur presentando evidenti legami con i due più lunghi e noti racconti «Liv» e «Sletten». In quella fase lo scrittore era intenzionato a realizzare una raccolta che doveva comprendere più racconti.[27] Come gli altri due, anche «Den ubekjendte» ha per tema la relazione con una donna come possibilità per il protagonista maschile, e io narrante, di afferrare la vita in un senso più vero e profondo. E come in «Liv», il tema della ricerca di Lei si intreccia con lo sguardo sulla grande città. Ma dove «Liv» presenta un'inconciliabile opposizione tra corpo e spirito, città e cielo, gioia di vivere e conoscenza, «Den ubekjendte» offre un'intensa visione della possibilità di conciliare e integrare questi presunti opposti

26 Tra le poche voci, Tage Aurell (1922, 224) apprezza la qualità delle descrizioni parigine. Del racconto dà una lettura idealistica Josef Nilsson (1933, 356-7), mentre Hannevik (1960, 184-5) e Alf Kjellén (1985, 76-8) presentano brevi sinossi. Una menzione si trova in Lombnæs (2014, 59).

27 Vedi le lettere (Obstfelder 1966, 110-11, 113-14, 126; 1949, 182, 194-5, 197, 265-6). Significativo il fatto che nell'ottobre 1895 lo scrittore inviasse al fratello il nuovo volume *Novelletter* assieme a «un feuilleton» pubblicato su *Verdens Gang*, presumibilmente «Den ubekjendte». Su questo nesso temporale cf. Hannevik 1960, 184. Ekner 1967, 76-8, mostra come lo scrittore pensasse di includere «Den ubekjendte» nella raccolta dei poemi in prosa, poi non realizzata.

grazie all'amore condiviso, entrando così nella vita della città e del mondo in modo più partecipe.

Ancora una volta il testo presenta un uomo solo entro un grande spazio urbano. Seduto su una panchina di un parco, egli vede a un tratto una donna sconosciuta che cammina tra la folla. È assolutamente comune, vestita di marrone e con un ombrello, non diversa da molte altre; eppure risveglia in lui un desiderio e un sentimento totali. Mentre la segue con lo sguardo comincia già a proiettare se stesso e lei nella fantasia, verso un convivio che è piacere dei sensi ma che assume, in quanto comunione che sconfigge la solitudine, il valore di un imperativo morale:

> Og med engang syntes det mig, at jeg måtte, jeg *måtte* høre hende tale, jeg måtte løbe efter hende, jeg måtte invitere hende til at spise sammen med mig, jeg måtte se hende spise kirsebær, og det måtte være på den tid, da man endnu ikke tænder lamperne i restauranterne, og da man ikke ser andet end tænderne og øinene.
>
> Umoralsk vilde det være af mig, om jeg den eftermiddag gik og spiste alene, umoralsk. For jeg var netop til i verden for at jeg nu iaften skulde være sammen med hende, og høre hendes kniv og gaffel klinge og ikke bare min egen, og se hendes hænder og hendes læber og hendes pande, hon som jeg nu blot så ryggen af. (Obstfelder 2000, 3: 83-4; corsivo nell'originale)

> E a un tratto mi sembrò che io dovessi, *dovessi* sentirla parlare, dovessi rincorrerla, invitarla a mangiare con me; dovevo vederla mangiare ciliegie, e doveva accadere quando ancora non si accendono le luci nei ristoranti, quando non si vedono che denti e occhi.
>
> Immorale sarebbe stato da parte mia andare, quel pomeriggio, a mangiare da solo, immorale. Perché ero al mondo proprio per stare con lei quella sera, e sentire il tintinnio del suo coltello e della sua forchetta e non solo il mio, e guardare le sue mani e le sue labbra e la sua fronte, lei, di cui ora non vedevo che la schiena.

Ma qualcosa nel profondo trattiene il personaggio dalla rincorsa amorosa e lo immobilizza, producendo un doloroso conflitto interiore:

> Og det sled og rev i mig, ti sekunderne randt, randt uophørlig, og jeg gik ikke, jeg løb ikke, jeg løb ikke efter hende. Jeg stod og så, at hun blev dunklere og dunklere, indtil hun var helt ud på gaden, til hun var blit en blandt strømmen, ikke at kjende fra alle de andre. (84)

> E dentro mi laceravo, perché i secondi scorrevano, scorrevano ininterrottamente e io non camminavo, non correvo, non la rincorrevo. Restai fermo e la vidi farsi sempre più scura, finché non uscì del tutto sulla strada, finché non diventò una nella fiumana, indistinguibile da tutti gli altri.

Sebbene l'oggetto del desiderio resti lontano per l'io narrante, la presenza della sconosciuta nella sua immaginazione ha l'effetto di mutare il suo sguardo sul luogo reale che lo circonda, la città. E lo sguardo diventa il tema del racconto. Parigi appare all'uomo trasformata; non è più un folle agglomerato, ma assume un senso e una storia in virtù dei molti individui che ne compongono il mosaico, non costituendo più massa indistinta. Ora è per lui possibile orientarsi nel labirinto, poiché gli occhi di lei stanno percorrendo la stessa città. Nella fantasia, la voce narrante assume il punto di vista della donna che, salita sul tram e sedutasi sui posti all'aperto, sopra il tetto, attraversa lo spazio urbano:

> Der sad hun oppe på taget, og hendes sporvogn rulled igjennem den store by, og det var ikke længer bare denne idiotiske labyrint af gader, og det var ingen vild flok af frakker og skjørter bare, for efterhvert som hendes øine gled over den ene efter den anden, så så jeg dem, hver med sit arbeide, hver med sin sorg. (85)

> Sedeva lì sopra il tetto, e il suo tram girava per la grande città, che non era più quel labirinto idiota di strade, non solo un mucchio selvaggio di cappotti e gonne, poiché man mano che il suo sguardo scivolava sull'uno e sull'altro io li vedevo, ognuno con il suo lavoro, ognuno con la sua preoccupazione.

A partire dagli anni Venti e Trenta dell'Ottocento si sviluppa a Parigi il trasporto pubblico e collettivo, attraverso l'omnibus a cavallo che poteva portare una quindicina di persone; il tram, prima a cavallo e poi elettrico, ne sarà il diretto sviluppo. Si poteva appunto prendere posto anche sul tetto, all'aperto, salendo da una piccola scala sul retro. Stierle osserva come le conseguenze del trasporto pubblico siano percettive e semiotiche, oltre che pratiche. La città è messa in rete, dotata di un sistema di segni fatto di orari, linee e fermate di corrispondenza; l'omnibus diventa «uno spazio semiotico di nuova esperienza urbana» (1993, 209-14). D'altra parte, osserva di seguito Stierle, il camminare lento e senza meta del flâneur si configura come una protesta e un atto di resistenza nei confronti di questa rivoluzione nel senso della velocità e dell'utile: il flâneur, dedito all'osservazione e alla fantasticheria, sarebbe uno che, sostanzialmente, non usa il rapido trasporto pubblico (214-20). In questo passo di «Den ubekjendte», il protagonista di Obstfelder immagina la possibilità di coniugare le due funzioni e posizioni, diventando lettore e interprete dei segni della città, e del suo significato profondo, attraverso il percorso sul tram caratterizzato da una percezione rapida e in movimento, ma non per questo superficiale.

Si è già visto nel capitolo su *Sömngångarnätter* di Strindberg come la fantasticheria (rêverie) si addica alle disposizioni del passeg-

giatore urbano, intento a leggere e interpretare i segni della città (§§ 4.5 e 4.6). La Parigi rappresentata nel brano di Obstfelder è solo immaginata, frutto di una facoltà poetica e intuitiva per quanto basata sul referente reale, così come è immaginata la comunione di sguardi con la donna sconosciuta. Si può porre l'accento sull'irrealtà e l'inettitudine del soggetto maschile, ma anche sulla possibilità che la fantasticheria gli concede di percepire per una volta la città e i suoi abitanti, grazie all'amore che sente, come uno spazio dotato di senso, un cosmo e non un caos. Un altro elemento interessante di questa percezione caleidoscopica della città, dal tetto del tram, è che sembra mediare tra la posizione elevata, capace di abbracciare il tutto ma statica, propria del panorama, e quella dinamica a livello stradale, che si muove dentro il labirinto e a stretto contatto con la molteplicità e frammentarietà (cf. Pike 1981, 27-99, in particolare 33-6).

La doppia fantasticheria parigina (vedere lei e vedere una nuova Parigi attraverso gli occhi di lei) prosegue fino al momento in cui egli la raggiunge e affianca il proprio sguardo al suo. Quell'incontro fantasticato, si ripromette il narratore, dovrà avvenire la sera, la notte stessa, poiché egli è sicuro che la donna da sempre cercata è lei, la sconosciuta. Al suo fianco la vita della gente comune assume rilievo; ma accanto a lei lo sguardo può, dalla città, alzarsi al cielo. Esposto al continuo flusso di trasformazioni della metropoli l'io narrante può trovare nella presenza dell'Altra un fattore di senso e di permanenza:

> Vi måtte stå med hænderne sammenflettede og se på arbeiderne og arbeiderskerne, når de gik til fabrikerne, og vi vilde se ned mod der hvor morgenen kommer, der hvor husene endelig åbner sig, og man kan se en liden lysning og en smule himmel, fordi der er en åben plads.
>
> Hvordan skulde jeg ellers – hvis jeg ikke fandt henne – kunde sove, kunde puste i dette umådelige virvar, hvor to sekunder ikke er lige, – Paris! (Obstfelder 2000, 3: 85-6)

> Dovevamo stare con le mani intrecciate a guardare gli operai e le operaie che andavano in fabbrica, e avremmo guardato verso il punto da cui giunge il mattino, là dove i caseggiati finalmente si aprono e si riesce a vedere una piccola schiarita e un po' di cielo, poiché c'è uno spiazzo.
>
> Come avrei altrimenti potuto dormire – se non l'avessi trovata – potuto respirare in quest'immenso caos dove due secondi non si somigliano – Parigi!

Col tempo, tuttavia, l'io narrante si dimentica della sconosciuta. Comincia per lui un periodo di vita di società e di incontri con altre donne. Con loro intrattiene un rapporto diverso, basato sulla confidenza amicale e sull'illusione della comprensione reciproca. È evidente-

mente una forma di scambio meno profondo di quello immaginato a fianco della sconosciuta, dunque anche più rassicurante e praticabile. L'io narrante è consapevole della sua contraddizione; dopotutto quella parodia di condivisione lo delude e lo lascia a mani vuote.

Dalla finestra di una stanza, dove è in compagnia di una donna, l'uomo rivede un giorno la sconosciuta e sente dentro di sé lo stesso lacerante conflitto tra una voce che gli impone di correre e raggiungerla – per avere con lei la chiave di Parigi e del mondo intero (Obstfelder 2000, 3: 88) – e una paralisi che alla fine ha il sopravvento: per la seconda volta, e con modalità simili, il personaggio si lascia sfuggire colei che più sta cercando.[28]

Il racconto si chiude in modo drammatico, con il palesarsi invano di una terza possibilità di contatto con la sconosciuta. Qui il tradimento che l'io narrante compie verso le sue più profonde aspirazioni diventano tradimento e colpa nei confronti di lei, anche per via del destino che le è toccato. Una mattina presto, mentre passeggia nel vuoto Jardin du Luxembourg, lo stesso luogo da cui il racconto aveva preso le mosse, egli la rivede, addormentata su una panchina, un segno implicito che la donna è «caduta» vittima della prostituzione:

> Jeg stod og så på den sovende. Jeg stod og tænkte på, at der dog kanske er et og andet i livet, som ikke er så ligetil, et og andet som ordner sig i tråde så fine, at vi taber dem af sigte.
>
> Jeg havde ladet hende gå, ubeskyttet mod dette grusomme livet er. Og alle de kostbare timer var henrundne, de der var bestemte for os to. Andre havde jeg viet mange af dem, andre som ikke vedkom mig. Hun havde jeg ladet gå der alene.
>
> Jeg bøied mig ned over hende, jeg så længe på hende, jeg så at det var første gang.
>
> Jeg kom til at streife hende. Hendes øielåg bevæged sig. Jeg holdt pusten. Havde jeg vækket hende? Nei. Hon sov fremdeles.
>
> Jeg gik. (Obstfelder 2000, 3: 89)

> Rimasi a guardare l'addormentata. Pensai al fatto che nella vita ci sono cose non proprio lineari, cose che si dipanano in fili tanto sottili che li perdiamo di vista.
>
> L'avevo lasciata andare senza protezione contro la brutalità della vita. E tutte le ore preziose erano trascorse, quelle destinate a noi due. Ad altre le avevo dedicate, altre che non mi riguardavano. Lei, l'avevo lasciata andare sola.
>
> Mi chinai su di lei, la osservai a lungo, vidi che era la prima volta.

28 Il parallelismo è segnalato dalla ripetizione della stessa frase, indicante la lacerazione interiore, ma a termini invertiti: «det sled og rev i mig» e «det rev og sled i mig» (Obstfelder 2000, 3: 84 e 88).

> L'accarezzai inavvertitamente. Le sue palpebre si mossero. Trattenni il respiro. L'avevo svegliata? No, dormiva ancora.
> Me ne andai.

I suggestivi Jardin du Luxembourg di origine seicentesca, sulla Rive gauche tra il Quartiere latino e Montparnasse dove inizia e si conclude il racconto di Obstfelder, si rivelano un luogo decisivo ed esistenziale. Lo sono da più punti di vista e in più occasioni anche per il protagonista camminatore parigino in *Inferno* e *Jakob brottas* (*Giacobbe lotta*) di Strindberg (cap. 8). Dove però la spiritualità di Strindberg si apre all'occultismo e al misticismo, per cui i segni reali del giardino rimandano a una dimensione cosmica e al rapporto tra il protagonista e il divino, «Den ubekjendte» di Obstfelder sembra piuttosto indicare una spiritualità laica, dove l'inseguimento amoroso si intreccia allo sforzo di dare un senso a Parigi. In questo tipo di tensione, «Den ubekjendte» sembra invece più prossimo ai percorsi di *Antonius i Paris* di Claussen (cap. 6). Come in «Liv», la donna sconosciuta rimane in fondo una proiezione della fantasia maschile, una passante di baudelairiana memoria (Lombnæs 2014, 59). Eppure qui la fantasia afferma qualcosa di diverso, poiché è il tentativo di uscire dal dualismo, presente in «Liv», che separa sguardo terreno e sguardo celeste. Il fatto poi che la sconosciuta finisca davvero male, rende ancora più doloroso il tradimento dell'uomo, sia in termini interpersonali che di solidarietà sociale; non a caso egli fantasticava di tenerla per mano e osservare insieme l'ingresso in fabbrica degli operai. Non tanto per il fenomeno in sé, quanto per le dimensioni che aveva assunto all'epoca del capitalismo avanzato, la prostituzione delle giovani donne che avveniva per le strade era, come rileva Benjamin, una delle cause dell'esperienza dello choc a Parigi. Oltre a questo e alla conseguente indignazione sociale e morale, come si vedrà anche per gli altri autori scandinavi a Parigi Claussen e Strindberg, Benjamin sottolinea una particolare affinità tra la prostituta e il flâneur quale reporter e scrittore: entrambi le figure vendono se stesse sulle strade di Parigi, la prima con il corpo, il secondo con la sua attività intellettuale (§ 6.4).

Con «Den ubekjendte», Obstfelder arriva a una formulazione forte del conflitto interiore nell'uomo che è posto di fronte alla possibilità della scelta. Il momento di maggiore vicinanza e possibilità, nell'unico contatto fisico con la sconosciuta, coincide con una lontananza irrecuperabile, sancita dalla paura. Ripetutamente, e fino all'ultimo momento, nel personaggio prevalgono la regressione e il terrore della condivisione evocata. Ciò che egli più desidera coincide con ciò che lo atterrisce. Una simile esperienza di vita è uno dei nodi fondamentali nella scrittura di Kierkegaard, tra l'altro anch'egli grande osservatore della città, in particolare nel romanzo *Forførerens Dagbog* che conclude la prima parte di *Enten – Eller* (Kierkegaard 1997a, 291-432; 2019). Le parole che il filosofo danese fa pronunciare al per-

sonaggio «B», il giudice Wilhelm, nella seconda parte di *Enten – Eller*, dedicata al matrimonio e alla scelta etica, sembrano per incisività e pregnanza il commento più adatto, per quanto anacronistico e indiretto, alla situazione espressa circa mezzo secolo più tardi nel racconto di Obstfelder:

> I ethvert Menneske er der Noget, der til en vis Grad forhindrer ham i at blive sig selv fuldelig gjennemsigtig; men dette kan i saa høi Grad være Tilfælde, han kan saa uforklarligt være indflettet i Livs-Forhold, der ligge ud over ham selv, at han næsten ikke kan aabenbare sig; men den, der ikke kan aabenbare sig, kan ikke elske, og den, der ikke kan elske, han er den Ulykkeligste af Alle. (Kierkegaard 1997b, 158)[29]

> In ogni essere umano c'è qualcosa che in certa misura gli impedisce di diventare pienamente trasparente a se stesso; ma ciò può verificarsi a tal punto, ed egli essere così inspiegabilmente imbrigliato in situazioni di vita che lo trascendono, che egli quasi non sa rivelarsi; ma colui che non sa rivelarsi non può amare, e chi non può amare è il più infelice di tutti.[30]

Sebbene paura e chiusura vincano su desiderio e apertura, la semplice intuizione fantasticata di tale possibilità di condivisione, e la collocazione di tale ricerca nel vasto scenario metropolitano, sono situazioni che rendono Obstfelder quell'«uomo moderno» giustamente evidenziato da Vold. A titolo di analogia si può menzionare il romanzo urbano contemporaneo dello scrittore americano Paul Auster *The Locked Room*, ultima parte di *The New York Trilogy* (1985-87). Qui l'io narrante riflette con queste parole sulla comparsa di Sophie nella sua vita:

> I am not talking about desire so much as knowledge, the discovery that two people, through desire, can create a thing more power-

29 Sul ruolo di Kierkegaard per Obstfelder, Anathon Aall, suo compagno di scuola, scrive: «For Sigbjørn Obstfelder var Kierkegaards skjæbne og Kierkegaards tanker gjenstann for en næsten religiøs opmerksomhet og beundring allerede i de allerførste ungdomsaar» (Aall 1916, 320; Per Sigbjørn Obstfelder il destino e i pensieri di Kierkegaard furono oggetto di attenzione e ammirazione quasi religiose già dai primi anni giovanili). La testimonianza, ripresa da Beyer (1924, 288-9), non dimostra di per sé la presenza di questo specifico intertesto in «Den ubekjendte», e Obstfelder non fa esplicito riferimento al filosofo danese nelle opere o nelle lettere. Il conflitto presentato nel racconto si rivela tuttavia etico in termini kierkegaardiani, così come una dimensione etica assume il mutare dello sguardo sulla città, diversamente da quanto sostiene Hannevik, che parla di sguardo estetico (1960, 185).

30 Qui la traduzione è dell'Autore. Per l'edizione italiana, con la traduzione di Alessandro Cortese, cf. Kierkegaard 1976-89, 5 [1989]: 23-4.

> ful than either of them can create alone. This knowledge changed me, I think, and actually made me feel more human. By belonging to Sophie, I began to feel as though I belonged to everyone else as well. My true place in the world, it turned out, was somewhere beyond myself, and if that place was inside me, it was also unlocatable. This was the tiny hole between self and not-self, and for the first time in my life I saw this nowhere as the exact centre of the world. (Auster 1992, 232; trad. it. Auster 1996, 234-5)

5.4 Monismo e civiltà moderna

Anche nelle impegnative opere cui Obstfelder dedicò gli ultimi suoi anni di lavoro, cioè il dramma in quattro atti *De røde dråber* (Le gocce rosse) del 1897 e il romanzo apparso postumo nel 1900 *En prests dagbog* (Il diario di un prete), urbanesimo e modernità sono questioni che rivestono centrale importanza. E anche qui il doppio orizzonte di cielo e città continua a essere un problema irrisolto, tale da porre lo scrittore in un atteggiamento interlocutorio e di strenua ricerca. Il dubbio esistenziale e metafisico porta Obstfelder a formulare sì domande 'eterne' su origine e scopo della vita; tuttavia, cercando un principio che possa dare ordine e senso all'esistenza, lo scrittore si trova davanti non la vita in astratto ma quella storicamente determinata da progresso scientifico, benessere materiale, industrializzazione, urbanizzazione e massificazione. Ed è questa vita che egli è chiamato a leggere e rappresentare.[31]

Nella sua doppia natura di scienziato e alchimista, Odd Berg, protagonista di *De røde dråber* (Obstfelder 2000, 1: 181-256), incarna il dilemma tra il pragmatismo laico, partecipe della vita qui e ora, e la sete di assoluto che rende stranieri sulla terra. Come chimico e tecnico, Odd è celebrato ufficialmente dalla cittadinanza per le sue scoperte che hanno dato impulso al progetto industriale. Egli comincia tuttavia a dubitare degli osannati progressi dell'industria; proprio vagando nelle grandi metropoli egli percepisce un malessere collettivo:

> Mens jeg var derude i de store byer, mens jeg vandred om blandt disse sorte menneskeflokke, der vrimler omkring som trællende krybdyr, da kom det.
>
> Jeg så noget.
>
> *Der er noget sygt hos menneskene*. Hos eder, hos mig. Hos allesammen. (Obstfelder 2000, 1: 193; corsivo nell'originale)

31 La compresenza di prospettiva trascendente e modernità è colta con più attenzione a partire dagli studi degli anni Novanta. Su *De røde dråber* cf. Nyboe Nettum 1997a; su *En prests dagbog* cf. Ekner 1994, e l'interessante lettura bergsoniana del romanzo-diario in Kolstad 1997.

> Mentre ero là nelle grandi città, vagando tra quelle compatte masse umane che formicolano come schiavi, mi sovvenne.
>
> Vidi qualcosa.
>
> *C'è qualcosa di malato negli uomini*. In voi, in me. In tutti.

Come già nei testi esaminati precedentemente, e in particolare il poema in prosa «Byen» (§ 5.2), il ricorrente protagonista e narratore urbano di Obstfelder vede, così come Zarathustra, una città e una modernità profondamente malate. Tuttavia, diversamente da Zarathustra, non può e non vuole porsi al di là o al di fuori dell'umanità che vive e soffre in tale contesto storico ed esistenziale. Ribadisce più volte di essere egli stesso parte di quell'umanità. Se anche quella realtà storica provoca alienazione, il punto di osservazione del personaggio si colloca necessariamente e problematicamente, dentro di essa e non oltre.

Odd Berg decide di abbandonare gloria e piaceri terreni, compresa la fidanzata Borghild, per concentrarsi sulla ricerca delle «gocce rosse», ossia per votarsi alla grande opera alchemica.[32] L'alchimista che tenta di produrre l'oro è colui che anela a trasmutare i metalli vili in oro e argento, scomponendo elementi chimici ritenuti semplici dalla scienza ufficiale. L'opera alchemica presuppone dunque l'esistenza e la scoperta di quel principio unitario che, al di là dell'apparente discontinuità e molteplicità dei fenomeni, informa tutta la realtà, dai metalli alla psiche al cosmo (Burckhardt 1960; 1981; Bigelow 2017, 1-4, 88-9). Nel contesto della modernità, cercare la «coerenza infinita» – per citare i termini che Strindberg usa in relazione al suo romanzo *Inferno*, dove l'alchimia gioca un ruolo importante (§ 8.3) – è una strategia per opporsi al «grande disordine», che trova la sua massima espressione proprio nelle metropoli.[33] La tormentata ricerca alchemica di Strindberg in *Inferno* presuppone lo scenario parigino, e anche il laboratorio di Odd, in cui si apre il secondo atto di *De røde dråber*, si affaccia con le sue finestre su una grande città. Da qui, in compagnia dell'assistente Lili, eterea controparte di Borghild, Odd osserva con compassione e partecipazione lo spettacolo malato della modernità, raffigurante uomini che, spinti da fretta, paura e malessere, hanno dimenticato la propria origine divina:

> Hvor de skynder sig! De har ingen ro. De har glemt, at de er sønnesønssønner af ham, som blæste liv i millionerne […]. Da syntes jeg mer og mer, at de var akkurat som bitte små børn, de som gik

32 Sul contesto alchemico, anche in relazione al titolo del dramma, cf. Hannevik 1960, 214-15, e Nyboe Nettum 1995, 124-5; 1997a, 58-9.

33 Sul nesso tra *De røde dråber* e la ricerca alchemica di Strindberg a Parigi, cf. Hannevik 1960, 214, e Nyboe Nettum 1995, 124.

> dernede. De var så rædde, så rædde, for at de ikke skulde få gjort alt det, de skulde ha gjort, før natten kom. Jeg sytes de havde det så ondt. (Obstfelder 2000, 1: 202-3)

> Come si affrettano! Non hanno pace. Hanno dimenticato di essere discendenti di colui che ha infuso la vita nelle moltitudini […]. Mi sembrava perciò sempre più che fossero proprio come bambini piccini, quelli che camminavano là sotto. Avevano così paura, paura di non riuscire a sbrigare tutto quanto avrebbero dovuto prima che facesse notte. Mi sembrava che stessero così male.

L'alchimista Odd non pensa che la città moderna sia un bubbone, ma che anzi essa si sia formata grazie alle stesse leggi che da sempre governano il tutto. Al tempo stesso la città e la modernità gli appaiono realtà in disordine. La convinzione monistica che si esprime nelle «gocce rosse» lo porta a vagheggiare, nel dialogo con Lili, la scoperta del principio organico unitario che permetterebbe di rimettere in sesto anche la modernità, edificandola su più armoniose premesse:

> tænke sig, at dette trænet, som nu iler til den næste by, til den næste menneskeklump, – alle disse trænene udover hele jorden, – alle disse menneskene…
> […]
> Og disse svære husene med alle etagerne, alle bjelkerne og murene og vinduerne og piberne… og alle lysene bortigjennem gaden…
> […]
> De elektriske og gaslygterne og vinduerne… tænke sig…
> […]
> Alt dette, som vrimler og kaver og går omkring i gadevis, og pruster og puster og damper og… altsammen… at det er vokset frem, bygget op, blit til på de samme love, som var fra først af!
> […]
> Men sæt nu, at der var en eneste lov bag altsammen, som man kunde lede sig frem til, hvis man kunde binde op alle knuderne og følge tråden efter! For da kunde en begynde.
> […]
> Tænke sig, om der intet *var* af alt dette: Gader, telefontråde, huskasser, jernebanelinjer!… menneskeånden kunde bygge op påny, fra grunden af… i harmoni med sig selv!… Som stjerner skulde de elektriske blus hænge over byen, i stjerner og kranse, – husene skulde føie sig som levende væsener om menneskesindet, – dæmpet skulde trænene fare forbi! (205-6, 208, 215; corsivo nell'originale)

> pensare che questo treno che ora sfreccia verso la prossima città, il prossimo ammasso di uomini, – tutti questi treni su tutta la terra, – tutte queste persone…

> […]
> E questi grandi caseggiati con tutti i piani, le travi e i muri e le finestre e i comignoli… e tutte le luci lungo la strada…
> […]
> Quelle elettriche e i lampioni a gas e le finestre… pensare…
> […]
> Tutto quanto pullula e arranca e percorre le strade, e ansima e respira e sbuffa e… tutto quanto… è cresciuto, è stato costruito, è nato in base alle stesse leggi che c'erano dal principio!
> […]
> Ma supponi ora che sia un'unica legge dietro tutto quanto, alla quale potere risalire se si riuscisse a sciogliere tutti i nodi e a seguire il filo! Perché così si potrebbe cominciare.
> […]
> Pensare se nulla *esistesse* di tutto ciò: strade, fili del telefono, caseggiati, linee ferroviarie!… Lo spirito dell'uomo potrebbe edificare nuovamente, dalla base… in armonia con se stesso!… Come stelle, le luci elettriche sarebbero sospese sulla città, a stelle e a corone, – le case si disporrebbero come esseri viventi attorno all'animo umano, – attutiti passerebbero i treni.

L'enunciazione assume una forma sospesa e slegata per sua necessità interna; la tensione di Odd verso la comprensione unitaria si confronta con una realtà che egli percepisce come disgiunta, fluida e sfuggente. Questo vero e proprio inventario della civiltà moderna di fine Ottocento, nella fase della sua maggiore espansione tecnologica – quando l'elettricità si imponeva sempre più come principale fonte energetica e lo spazio era reso sempre più industriale dalla diffusione delle reti ferroviarie – è per Obstfelder uno degli obiettivi del dramma, il quale «per buona parte è nato per esprimere un poco di quella poesia che vi è nella brulicante vita contemporanea».[34]

Rolf Nyboe Nettum coglie con precisione l'atteggiamento del protagonista e alchimista, e del suo autore, nei confronti del moderno:

> Det er verd å merke seg at Berg ikke totalt avviser den nye teknologi, men han vil fylle den med *ånd*. Som vi vet var Obstfelder både frastøtt av og fascinert av storbyen med dens moderne innretninger […]. [F]ørst og fremst skal 'de røde dråber' helbrede nåtidsmennesket for den gale livsform og gi det sjelens trivsel tilbake […]. Nå rommer ikke dette et angrep på den moderne sivilisasjon, målet er å fylle denne sivilisasjon med *ånd*. (1997a, 54, 59; corsivi nell'originale)

34 Nell'autunno 1896 l'autore scrisse un commento al suo dramma in una lettera all'attrice Johanne Dybwad, che avrebbe dovuto interpretare la parte di Lili: «Og dette stykke er for en stor del blit til forat få udtrykt noget af den poesi der er i det myldrende nutidsliv» (Obstfelder 1966, 158).

> Vale la pena di ricordare che Berg non respinge totalmente la nuova tecnologia, ma vuole riempirla di *spirito*. Come sappiamo, Obstfelder sentiva sia repulsione che fascino verso la grande città e i suoi apparati […]. [I]n primo luogo «le gocce rosse» devono curare l'uomo contemporaneo da una forma sbagliata di vita, ridando conforto alla sua anima […]. Ora questo non implica un attacco alla civiltà moderna; lo scopo è di riempire tale civiltà di *spirito*.

Condizione e limite di questo sogno monistico-ecologico è che può sussistere solo nell'evocazione poetica, come visione. Odd abbandona, dopo la morte sacrificale di Lili, le ricerche alchemiche per tornare al lavoro tecnico-industriale e alla fede nell'umanità e nel progresso. Egli sembra dire sì alla vita così com'è, qui e ora, rinunciando alle pretese di assoluto. L'immagine finale del dramma lascia tuttavia irrisolto il conflitto del personaggio: Odd, a fianco della riconquistata Borghild, appare sconvolto dalla visione dello spettro di Lili. Nell'opposizione tra le due donne, Borghild la terrestre e Lili l'eterea, si esprime – così come nella Sconosciuta e in Liv – anche un conflitto personale di Obstfelder, teso a cogliere la vita ma evidentemente scisso tra una sua concezione più immanente e una più trascendente (Nyboe Nettum 1997a, 60). L'autore difese il carattere lirico e visionario del suo dramma sulla modernità, ma l'evanescenza dell'azione e il fatto che i personaggi secondari apparissero poco più che proiezioni del conflitto interno a Odd portarono a una scarsa comprensione dell'opera, che sarebbe stata messa in scena solo nel 1928.[35]

Anche *En prests dagbog* si caratterizza per la centralità attribuita, nell'ambito di una insistita riflessione filosofico-religiosa, allo spazio urbano (Obstfelder 2000, 1: 257-358). E anche qui tale riflessione appare irrisolta. L'io narrante è un prete che vive in città cercando faticosamente di comprendere il senso della vita moderna in relazione al mistero divino. Il romanzo si presenta come flusso continuo di pensieri, divagazioni e descrizioni da parte di un uomo in crisi di vocazione, ed è pressoché privo di un tradizionale intreccio narrativo. Come osserva bene Per Arne Michelsen, l'incompiutezza del romanzo (in realtà pressoché concluso alla prematura morte del suo autore) è piuttosto strutturale, parte della sua logica interna (1995, 105-6, 112-19). Qui come già in *De røde dråber*, è infatti difficile afferrare con le parole qualcosa che per sua natura resta ineffabile, e nell'im-

35 Obstfelder 2000, 1: 359. Sugli sforzi dello scrittore tra il 1896 e il 1897 per fare rappresentare *De røde dråber* e la seguente delusione, cf. Obstfelder 1966, 155-62, 174, 179-82, 193-4, 201. Sulla genesi e ricezione del dramma cf. Hannevik 1960, 212, 221-4. Come Hannevik, anche Nyboe Nettum 1997a, 52-3, rileva il carattere lirico del dramma, poco adatto alla messinscena, ma Nyboe Nettum sottolinea, come abbiamo visto, anche gli aspetti di interesse del testo e la posizione ambivalente di Obstfelder nei confronti della modernità.

possibilità di portare a termine il discorso, il diario procede ruotando su se stesso senza approdare a un punto fermo.[36]

Benjamin Bigelow colloca efficacemente *En prests dagbog* nel contesto storico-letterario dell'ultimo decennio dell'Ottocento, che fu sì neoromantico e simbolista ma anche lontano dal praticare una radicale rottura con le premesse del Naturalismo e con l'orizzonte scientifico del tempo (2017, 1-12, 76-110) – una circostanza che ritroveremo a proposito di *Inferno* di Strindberg. Proprio il romanzo di Obstfelder testimonia la ricerca di una sintesi culturale di materiale e ideale, immanente e trascendente, mondo sensibile e slancio metafisico, ed è nel confronto serrato con le manifestazioni della modernità e del progresso scientifico che la fede del protagonista è messa alla prova in modo specifico:

> Although the impetus for the priest's writing is the onset of a faith crisis, the diary is just as concerned with the state of scientific epistemology and new forms of seeing and understanding the physical world. The bulk of the priest's diary is filled with references to the astounding acceleration of scientific and material progress in nineteenth-century Europe, and the challenges and possibilities such measures of modernity posed to a religious consciousness. (Bigelow 2017, 85)

Il prete parte con l'osservare come l'immagine di Dio si arricchisca di pari passo con il potere stesso che l'umanità sviluppa. Scienza e progresso danno la possibilità di rappresentare un cosmo sempre più vasto e inafferrabile. Questo non annulla Dio, anzi lo fa crescere, ma rende anche più complessa una sua definizione in termini confessionali. La scienza non è dunque di per sé opposta alla fede e può avvicinarci al mistero. Ma una prospettiva reale e catastrofica è, anche, quella di un progresso tecnico-scientifico che, infrangendo il senso del limite, elimini il soffio del mistero e distrugga per sempre la natura con un'urbanizzazione globale. Il protagonista di Obstfelder rivela l'acuta percezione di una modernità che, da sogno di liberazione, si trasforma in prigione e incubo di distruzione:

> Tænk om denne gjenlyd skulde svinde fra menneskets indre. Jeg ved ikke hvorfor, men tanken på en tid, da menneskene har gjennemtrængt og omstøbt alt på jorden, bringer mig til at gyse.

36 Le lettere degli ultimi anni mostrano un autore tormentato dalla composizione del romanzo, in cui ambiva a cogliere qualcosa di essenziale e che, per questo, non gli sembrava mai concluso (Obstfelder 1966, 210-12, 220, 222-4, 227 e, in particolare, 228-9, una lettera del maggio 1900 alla scrittrice svedese Ellen Key). Hannevik dedica all'opera un'approfondita analisi (1960, 233-65).

> En tid, da hele jordfladen er dækket med huse og skoler og kjøkkenplanter, da havets bølger ved kunstens hjelp er bragt til taushed.
> Det synes mig, som at mit hjerte ikke kunde slå når, jeg ikke vidste, at min ånd, om end nokså fjernt, møder vild skog, skog som ikke mennesker har plantet.
> […]
> Snart vil husene krybe henover pampas, telefonstængerne rammes ned mellem døde rødder, kobbertrådenes spindelvæv knyttes der, hvor grene væved sit sommerglade net.
> Så vil denne susen svinde! (Obstfelder 2000, 1: 282-3)

> Pensa se questa eco sparisse dall'interiorità dell'uomo. Non so perché, ma l'idea di un tempo in cui gli uomini avranno penetrato e plasmato tutto sulla terra mi fa rabbrividire.
> Un tempo in cui l'intera superficie terrestre sarà coperta di case, scuole ed erbe da cucina, in cui le onde del mare saranno costrette artificialmente al silenzio.
> Mi pare che il mio cuore non potrebbe battere se non sapessi che mio spirito a un certo punto, anche lontano, incontra la selva, il bosco non piantato dagli uomini.
> […]
> Presto le case si estenderanno sulla pampa, i pali del telefono saranno conficcati tra radici morte, la ragnatela di filo di rame sarà connessa lì dove i rami intrecciavano gioiosi la loro rete in estate.
> Così sparirà quel fruscio!

La modernità ha condotto a un mutamento antropologico. Il malessere che si esprime nell'inquietudine, nella fretta e nello spostamento, simboleggiati dalla stazione ferroviaria, fa dell'uomo «en ny skabning» (una nuova creazione) sradicata dalla terra e dalla natura (286). Ma la riflessione si sposta nuovamente dal pessimismo antimoderno a una visione più aperta e partecipe: quella delle stazioni è pur sempre «den ny livsmusik» (la nuova musica vitale) (286), ed è un peccato restare fuori dal flusso dell'umanità che lotta. La fatica delle moltitudini urbane non lascia il prete insensibile; ed egli sa adottare, dalla prospettiva della strada, uno sguardo solidale sull'ingresso degli operai in fabbrica, così come immaginava di fare l'io narrante in «Den ubekjendte». Il moto grandioso dell'epoca industriale moderna rimanda però anche al problema individuale del prete, al suo doloroso senso di esclusione dalla vita condivisa, che proprio la sua elucubrazione solitaria produce. È una formulazione forte del dilemma dello scrittore, che per osservare la vita non la vive:

> Jeg gik ud tidlig imorges. Jeg kunde ikke få sove. Jeg så mennesker, jeg aldrig har set før. Jeg så tusender af unge mænd og kvin-

> der. Mange havde forpinte ansigter. Andre havde ikke sovet, men brugt natten til den glæde, dagen ikke gir dem tid til, deres hår var i uorden, deres øine var tunge. Jeg så dem dukke ind i fabrikker, forsvinde mellem remmer og hjul.
>
> Og flere og flere vågnede, ilede til sit arbeide, – de, som smeder og snekrer og syr, de som skaffer mad og klær og bohave; de som bringer det om til de millioner munde og hænder.
>
> Kun *jeg* var ikke med. (292-3; corsivo nell'originale)

> Sono uscito presto stamane. Non riuscivo a dormire. Ho visto persone mai incontrate prima. Ho visto migliaia di giovani uomini e donne. Molti avevano facce sbattute. Altri non avevano dormito, ma usato la notte per quella gioia cui il giorno non concede il tempo; i loro capelli erano in disordine, gli occhi pesanti. Li ho visti sparire dentro fabbriche, tra cinghie e ruote.
>
> E sempre più persone si svegliavano e correvano al proprio lavoro, chi lavora il ferro, chi il legno, chi cuce, chi procura cibo, vestiti e mobilia; chi li distribuisce ai milioni di bocche e di mani.
>
> Solo *io* non partecipavo.

Il pensiero del prete vuole abbracciare le contraddizioni e procede così «i evig uro som en pendel» (in eterna inquietudine, come un pendolo) (345). Dalla fede crescente in un imperscrutabile disegno divino, tanto grandioso e unitario da includere anche l'incessante movimento e la discontinuità del moderno, egli passa al crollo di ogni speranza, nella consapevolezza delle troppe brutture e miserie che non possono rientrare in nessun disegno.

La parte conclusiva del diario comprende l'ascesa del prete alla montagna per incontrare Dio; la sua esperienza mistica durante un temporale, quando un tuono pronuncia il nome di Jahvé; la spiegazione razionale di quell'episodio e la nuova discesa agli uomini, dei quali il prete sente infine la nostalgia.

Il romanzo termina sulle note della speranza di comunione con il prossimo, una discesa a valle che è diversa sia dalla rottura definitiva con il consorzio umano del pastore ibseniano Brand (§ 2.4), sia dalla prospettiva indicata dall'*Übermensch* Zarathustra, sia dalla mistica ascesa al cielo (e proprio dalle montagne norvegesi) di Séraphîta nell'omonimo romanzo di Balzac del 1835 (qui 2000; 1986), centrale per Strindberg in *Inferno* (§ 8.9). Dove la fede di Brand appare infine inconciliabile con la vita degli uomini contemporanei e il loro senso comune, il personaggio di Obstfelder vorrebbe riaprire la partita. Rimane il problema, che è anche il problema formale e strutturale del romanzo, di come questo io monologante e chiuso in sé possa realizzare l'apertura al mondo che auspica.

5.5 Giornalismo urbano

Lo sguardo sulla città di Obstfelder non si esaurisce nelle formulazioni delle sue due opere più vaste e complesse, *De røde dråber* ed *En prests dagbog*. Tale sguardo passa negli ultimi anni di lavoro e di vita anche per una serie di brevi prose giornalistiche che, probabilmente a causa della loro destinazione 'secondaria', non sono state quasi mai prese in esame dagli studi critici.[37] Egli scrisse di Londra nel 1897, di Kristiania nel 1898, di Parigi nel 1899 e raccontò infine, nel 1900, dell'esperienza stessa della lettura dei giornali che, collegando Berlino, Vienna e Parigi, rappresentano il sunto della sua esperienza cosmopolita.

Obstfelder sentiva di dovere acquisire una diretta esperienza di Londra per scrivere il romanzo *En prests dagbog* (Obstfelder 1966, 183-6; Lillebo 2017, 462-5). «London. Ved banken» (Londra. Alla banca) fu pubblicato su *Verdens Gang* il 22 luglio 1897 e, il giorno dopo, sul danese *Politiken* (Obstfelder 2000, 3: 90-3, 341). L'articolo combina immaginazione poetica e acuto sguardo sociale in una sintesi che, secondo l'attitudine dello scrittore, pone domande più che giungere a conclusioni. Comincia offrendo un'intensa descrizione del vortice, terrificante e al tempo stesso affascinante, delle masse in simultaneo spostamento nella città di giorno, nella Londra che lavora. È un immenso movimento collettivo, in realtà composto da migliaia di percorsi individuali, strettamente connessi eppure distinti l'uno dall'altro. Obstfelder si sofferma su questo paradosso tra collettività e individualità; la fiumana è una, ma innumerevoli sono le volontà che le imprimono il movimento. L'osservatore Obstfelder, che era anche musicista, è disposto a scorgere nella cacofonia una particolare armonia che appartiene alla modernità:

> En sær nydelse er der i at stå og se på dette zigzag af folk, vogne, heste, omnibusser. Der er rhytmer der, som ingen komponist kunde finde takttegn for. Det er selve livets rhytmer. (90)

> C'è uno speciale godimento nel guardare questo zigzagare di gente, carrozze, cavalli e omnibus. Lì ci sono ritmi di cui nessun compositore può trovare i segni. Sono i ritmi della vita stessa.

Pochi anni prima del saggio di Simmel sulla grande città (1903), Obstfelder intuisce poeticamente tratti strutturali della vita urbana che

37 Hannevik colloca i testi nel giusto contesto dandone una lettura sintetica (1960, 226-7). Sfugge però il loro legame con la *mystikk* (vedi § 5.1). Successivamente, Hannevik (1997) mostra una maggiore comprensione dello sguardo sociale di Obstfelder. Il primo a cogliere, incidentalmente, la ricchezza di questi brevi testi urbani fu lo scrittore e critico svedese Tor Hedberg nel 1903 (qui 1912).

l'analisi del sociologo tedesco indagherà in termini scientifici. La metropoli, luogo della massima concentrazione, è la sede della differenziazione sociale e dell'individualità; tuttavia la libertà del singolo è sempre più condizionata «da un mondo di istituzioni, tecniche ed apparati che lo sovrasta» (Jedlowski 1995, 22). La grande città è in primo luogo, per Simmel, la sede del dominio dell'economia monetaria e della razionalità strumentale (1957; 1995). Il secondo quadro dell'articolo di Obstfelder su Londra presenta appunto, per contrasto con il primo quadro nel diurno vortice urbano, la silenziosa maestosità notturna di centrali edifici e istituzioni londinesi: la Mansion House, sede del municipio, ma soprattutto la Bank of England. La classica immagine di Londra quale centro finanziario del mondo fornisce indirettamente anche la spiegazione del diurno vortice di masse e veicoli precedentemente descritto: è la banca a muoverne le fila, occulta regia di quello spettacolo. Ciò significa secondo Obstfelder anche sfruttamento, potere di determinare il destino e le sofferenze delle moltitudini di anonimi individui:

> Det hvisker, det suser derinde i de strenge høie rum! Det drager fra rum til rum, et endeløst tog, fra hele jorden, udover alle lande. Pengesedler, veksler, checker, et endeløst tog.
>
> Der kommer et tryk over brystet som af noget, der er uklart for en, noget, der spørges om og fordres svar på:
>
> Denne susen, er det en jubel? Eller er det ikke et langt suk? Er det ikke en dyb klage inde i natten fra millioner søvnøse senge? (91-2)

> C'è un sussurro, un fruscio nelle severe e alte stanze! Passa di sala in sala, un corteo infinito, da tutta la terra, per tutti i paesi. Banconote, cambiali, assegni, un corteo infinito.
>
> Qualcosa serra il petto, qualcosa di non chiaro, su cui ci si interroga e si chiede una risposta:
>
> Il fruscio è un giubilo? O non è un lungo sospiro? Non è un profondo lamento notturno proveniente da milioni di letti insonni?

La terza e conclusiva immagine dell'articolo menziona «diamantdagen», l'evento storico riportato da tutti i giornali: il 20 giugno 1897 la regina Vittoria festeggiò i sessant'anni di regno sul trono inglese e l'anniversario fu battezzato *diamond jubilee day*, per analogia con le nozze di diamante. Di nuovo il centro della metropoli appare colmo di folla, ma non si tratta più del vortice dei giorni lavorativi. Nella Londra illuminata a festa passa un enorme corteo di popolo, e il narratore immagina parole e pensieri di persone comuni (il marito e la moglie, il ragazzo e la fidanzata), le quali trovano in quegli stessi imponenti palazzi del potere i simboli di identificazione e orgoglio nazionale. Nell'accostamento delle immagini, la Banca d'Inghilterra

assume molteplici valenze, è il fattore del consenso popolare, sebbene dal suo sistema abbia anche origine il malessere sociale. Il testo non può né vuole risolvere la contraddizione, che per altro Williams (1973) identifica come il nodo centrale delle rappresentazioni culturali e letterarie di Londra nel corso dei secoli all'interno della tradizione inglese.

Il doppio articolo di Obstfelder sulle prospettive urbanistiche di Kristiania, che ha per titolo eloquente «Nybygning» (Nuova costruzione), apparve su *Verdens Gang* il 3 e il 5 dicembre 1898 (Obstfelder 2000, 3: 220-7, 342). Il tono è qui più saggistico; il ragionamento prevale sull'evocazione lirica, sebbene il testo si apra con l'immagine soggettiva del ritorno a casa, sulla nave che entra nel fiordo della capitale norvegese. Nostalgia, affetto e sentimento patriottico si mischiano ai ricordi di Kristiania città cruda e difficile, che ha prodotto libri tristi nella letteratura e la cui desolazione ricorda Londra. Kristiania, come le altre capitali scandinave, raddoppiò la sua popolazione nel corso degli ultimi due decenni dell'Ottocento. Ma in quanto città più giovane e in origine assai più piccola, conobbe una crescita più convulsa, disordinata e 'americana' rispetto alle altre capitali scandinave.[38] Il riferimento di Obstfelder ai libri tristi è inoltre significativa perché riguarda la recente tradizione di romanzo urbano contemporaneo incentrata sulla capitale norvegese, sviluppatasi nel corso degli anni Ottanta e percorsa dal senso della crisi nel vissuto della giovane generazione che vi figura come protagonista: *Bondestudentar* (Studenti di provincia) del 1883 di Arne Garborg; *Fra Kristiania-Bohêmen* (*La bohème di Kristiania*)[39] del 1885 di Hans Jæger; e il già menzionato *Albertine* di Krohg del 1886 (§ 5.1). Questa tradizione narrativa nasce nell'orizzonte del Naturalismo e culmina in *Sult* di Hamsun del 1890, un'opera che al tempo stesso inaugura il Modernismo scandinavo (§ 1.3).

Il punto che qui si vuole evidenziare è che Obstfelder non si oppone al progresso; scorge anzi nell'impulso alla crescita un movimento addirittura entusiasmante, la speranza di futuro per la città e la nazione intera (Obstfelder 2000, 3: 221). Ma lo sviluppo, argomenta l'autore, deve avvenire secondo un piano; si deve voltare pagina rispetto alla selvaggia speculazione che fino a quel momento ha carat-

38 Tra il 1880 e il 1900 Kristiania passò da circa 120.000 a 230.000 abitanti, Stoccolma da 170.000 a 300.000 e Copenaghen da 235.000 a 400.000 (Mitchell 1978, 12-14). In una lettera a Key dell'autunno 1895, Obstfelder scrive: «Jeg elsker Kristiania – som kaos, som by. Det er noget af det mest amerikanske i Europa. Den har fremtid» (Obstfelder 1966, 143) (Amo Kristiania – come caos, come città. È tra le cose più americane d'Europa. Ha futuro). Lo sguardo su Kristiania come più giovane capitale scandinava è condiviso da Bang negli stessi anni, nel bel racconto di viaggio *Rundt i Norge* (Giro in Norvegia); anche allo scrittore di Copenaghen, Kristiania appare «en Nybyggerby», una città di nuova fondazione e di frontiera (1892, 135).

39 Jæger 2020, a cura di Luca Taglianetti.

terizzato l'espansione urbana. Bisogna cioè valorizzare la favorevole posizione della città, darle maggiore profilo urbanistico; dotarla di edifici più belli; inaugurarvi un'architettura civile e nazionale a partire dall'auspicato nuovo municipio. La città deve insomma diventare, crescendo, il visibile punto di riferimento della moderna identità norvegese in via di formazione.

«Første vårdag» (Il primo giorno di primavera), datato febbraio 1899, fu pubblicato su *Verdens Gang* il 3 marzo 1899 ed è ambientato a Parigi (Obstfelder 2000, 3: 93-5, 341). Il suo oggetto è la percezione anticipata della stagione simbolo delle promesse future. È un articolo in cui lo sguardo sulla città sa fondere ancora lirismo e consapevolezza sociale. L'osservatore esprime uno stato d'animo composito, tra aspettativa e incertezza, tipico di una primavera che è ancora più nell'aria che effettiva. Intanto questi stati d'animo dialogano con i titoli dei giornali che, sullo sfondo, indicano i grandi eventi che si muovono sulla scena politica:

> Jeg går og går. Disse forvirrede følelser! Og som dog måske er dem, der binder nu sammen med før. Norske vårnætter i fjeld blander sig med drømme om stor og skjøn fremtid for landene, Europas alle kjæmpende, arbeidende lande. «Menneskeretten! Menneskeretten!» «Fædrelandet! Fædrelandet!» Det er musikken, det store kor, messen. Hvorfor ikke tro? Tro, at det er noget stort i luften, at der skal komme noget stort i verden fra denne vårens, løfternes by? (94)

> Continuo a camminare. Questi sentimenti confusi! Eppure sono forse loro che legano il momento presente al passato. Notti norvegesi di primavera in montagna si mescolano a sogni di un futuro grande e bello per i paesi, per tutti i paesi europei che lottano e lavorano. «I diritti dell'uomo! I diritti dell'uomo!» «La patria! La patria» È la musica, il grande coro, la messa. Perché non credere? Credere che ci sia qualcosa di grande nell'aria, che da questa città della primavera, delle promesse, debba giungere qualcosa di grande nel mondo?

Il conflitto suggerito da Obstfelder attraverso le voci degli strilloni è quello che, dopo il «J'accuse» di Émile Zola del 13 gennaio 1898, stava dividendo la Francia e il mondo in due fazioni, tra chi credeva che la condanna senza prove del capitano ebreo Alfred Dreyfus fosse un attentato ai diritti umani, e chi rispondeva dando la priorità all'onore della patria. Se l'amata Parigi è il luogo stesso delle promesse, vuol dire che la fiducia nel futuro deve necessariamente fare i conti i con conflitti della storia, passarci attraverso. E non è detto che l'esito sia positivo; l'articolo termina su note ambigue e di incertezza, un nuovo freddo potrà smentire quell'assaggio di primavera.

«Avisglæden» (Il piacere dei giornali), apparso su *Verdens Gang* il 3 febbraio 1900 (Obstfelder 2000, 3: 108-15, 341), concentra e sviluppa i temi dei precedenti articoli. Un norvegese a Berlino non può che provare una gioia nostalgica quando trova al Caffè Bauer di Unter den Linden i giornali di casa propria. Egli li divora, torna con la mente a Kristiania, sente di partecipare attraverso la carta stampata al progresso dell'umanità:

> Hjemlandets små kampe, store nok, hvis du bare er med, – er med i menneskehedens ustanselige søgen efter kultur, efter rigere og rigere livsformer. (109)

> Le piccole battaglie in patria – grandi abbastanza, se solo vi partecipi – contribuiscono all'umana e inarrestabile ricerca di cultura, di forme di vita sempre più ricche.

Il patriottismo si fonde con un'esperienza di vita cosmopolita e i giornali aprono al narratore una finestra non solo sulla Norvegia ma sul mondo. Dal caffè di Berlino egli vola con la fantasia agli eleganti caffè di Vienna, che, si dice, siano il paradiso del lettore di quotidiani; l'affare Dreyfus, la guerra boera, tutto il variegato e cruento spettacolo del mondo passa simultaneamente sotto i suoi occhi. È nuovamente da sottolineare come Obstfelder descriva qui con entusiasmo l'espansione della coscienza che la comunicazione interplanetaria permette, offrendo una visione particolarmente aperta e proiettata nel futuro, volta a cogliere le opportunità positive della modernità:

> Det strømmer fra tråde i luften og kabler i havet, og strømmene ledes til millioner menneskehjerner, der i samme nu klinger i samme tanke som vor egen. Og vor ånds rige strækker sig ud og vider sine grænser, videre og videre dag for dag, vore antipoder rykker vort sind og vort hjerte lige så nær som vore nabobygdinger, snart har måske alle disse ledninger og disse typer knyttet alle menneskene sammen til ét, til dét, der en gang var en fantastisk drøm, en drøm hos sværmere. (111)

> Da fili nell'aria e cavi nel mare passano correnti; arrivano a milioni di cervelli umani che nello stesso istante risuonano dello stesso nostro pensiero. E il dominio del nostro spirito si espande e allarga i suoi confini ogni giorno sempre più; i nostri antipodi ci toccano la mente e il cuore come fossero i nostri compaesani; presto forse tutti quei fili e quei caratteri avranno legato gli uomini in una cosa unica, in ciò che una volta era una fantasticheria, un sogno da fanatici.

Nel grande, inarrestabile, contraddittorio concerto di voci simultanee, il vero piacere dei giornali, ci dice in conclusione Obstfelder, è

riuscire a non perdersi, imparando a scorgere le linee e i nessi dei processi storici. Dobbiamo imparare a trarre un senso dall'apparente discontinuità, un ordine nel caos:

> At samle det altsammen til et helbillede, et fugleperspektiv, at ordne det for sig, finde linjerne og sammenhængene, at ridse op for sig verdensvalpladsen med dens tusenstemmige tummel, af kamp, af sorg og glæde, af menneskehoder, – at følge denne valplads i dens skiften fra dag til dag gjennem de sorte små typer, det er det, som er den dybe «avisglæde». (113)

> Raccogliere tutto in un quadro complessivo, una prospettiva a volo d'uccello, trovare le linee e i nessi, delineare il campo di battaglia mondiale con il suo trambusto di mille voci, di lotta, di dolore e di gioia, di teste umane, – seguire tale campo di battaglia nei suoi mutamenti di giorno in giorno attraverso i piccoli caratteri neri; è questo il profondo «piacere dei giornali».

L'autore mantiene una posizione sopra le parti, tesa a illustrare l'atteggiamento di chi legge i giornali per godere dello spettacolo storico in sé, del suo progredire attraverso i conflitti. L'articolo torna così, in conclusione, all'affare Dreyfus quale esempio su tutti di guerra di linotipi, drammatico scontro che divide l'opinione pubblica e i giornali di tutto il mondo. Il narratore rievoca ancora Parigi e il momento in cui, nell'agosto del 1898, si diffuse la notizia delle prove false contro Dreyfus, fabbricate dal colonnello Hubert Joseph Henry. Vivere nella storia, tuttavia, vuole anche dire schierarsi. E la chiusura dell'articolo, per quanto Obstfelder eviti un tono dreyfusardo militante, ha il chiaro sapore di una presa di posizione a difesa dell'innocenza di Dreyfus, una verità infine emersa dietro le «mennesketåger» (nebbie umane) e «machinationer» (macchinazioni) (113).[40]

5.6 Per un giudizio critico più inclusivo

Sottolineare l'importanza dello sguardo partecipe di Obstfelder sulla modernità e la grande città non significa negare la sua tensione metafisica, la sua ricerca di una dimensione spirituale delle cose e i suoi legami con il Simbolismo.[41] L'evocativa arte poetica di questo

40 Come emerge dalle lettere, Obstfelder fu così coinvolto dall'affare Dreyfus che pensò di tenere delle conferenze in Norvegia; grazie ai giornali era ben documentato sulla questione (Obstfelder 1966, 206-11).

41 Cf. Ekner 1967, 48-118; Nylander 1990, 306-51; e Kjerschow 1997. Sui legami di Obstfelder con la cerchia dei simbolisti danesi, cf. Schovsbo 1997. La poetica simbolista dell'autore è ancora indagata da Asbjørn Aarnes (1997b; 1997c), con il rischio, nel

autore si contamina con la pratica musicale, la pittura e la nuova tecnica fotografica e, come osserva Time, mira a oltrepassare il confine netto tra segni visivi, auditivi e verbali. Attraverso le diverse percezioni sensoriali il poeta vuole cogliere la realtà nelle sue dimensioni quotidiane e concrete, ma la poetica delle corrispondenze è in fondo tesa a superare la materia, additare l'oltre, interrogarsi sul senso (2013). Se però c'è un fattore che oggettivamente distingue il Simbolismo di fine Ottocento dall'Idealismo romantico di inizio secolo, è il contesto metropolitano che nella Parigi baudelairiana trova il suo archetipo. L'*idéal* di Baudelaire non può che elevarsi dallo *spleen* delle strade; il Modernismo stesso, come ha scritto Berman, nasce per strada (1988, 131-61).[42] Giustamente osserva Nylander:

> trots att han [Obstfelder] kunde uttala sig kritiskt mot den moderna kulturen […] lockades han av den baudelairska strävan att upptäcka poesin i storstadens och den moderna kulturens prosaiska värld. (1990, 311)

> sebbene [Obstfelder] potesse esprimersi in modo critico verso la cultura moderna […], era attratto dallo sforzo baudelairiano di scoprire la poesia nel mondo prosaico della grande città e della cultura moderna.

Anche l'epifania della misteriosa città di Ekbátana di Claussen non può che fare la sua comparsa in relazione, e contrapposizione, alla Parigi reale (§ 6.2). Di conseguenza, i momenti della poetica e della visione del mondo di Obstfelder devono essere messi in relazione con l'esperienza della modernità di fine Ottocento che gli era ben presente, che egli cercò continuamente di interpretare e da cui, nonostante tutto, non fuggì mai; è su questa premessa intellettuale che si fonda la sua espressione artistica modernista (Lombnæs 2003; Brumo 2003).

Rainer Maria Rilke, in un bell'articolo su Obstfelder del 1904, coglie il legame tra Simbolismo e Realismo nella scrittura dell'autore norvegese, affermando, da un lato, che le sue parole non contengono ma evocano, sottolineando peraltro il coraggio con cui egli percorre la città e osserva le esistenze al margine.[43] Rilke rileva come il sen-

secondo articolo, di un certo schematismo storico-letterario. Lo schematismo è marcato in Régis Boyer (1981), dove il Simbolismo diventa una negazione senza mezzi termini di tutta la realtà sensibile. È in questo tipo di analisi che il profilo intellettuale e artistico di Obstfelder risulta ridotto e falsificato.

42 Per i paralleli tra Obstfelder e Baudelaire cf. anche Ekner 1967, 7-15, 74-89.

43 Rilke 1965, 660: «Seine Worte *enthalten* nicht, sie *beschwören herauf*» (corsivi nell'originale); vedi anche la conclusione (1965, 663). Lo stesso articolo in traduzione norvegese è in Rilke 1994, 24-9. Sull'interesse di Rilke per l'opera di Obstfelder, e su questa come uno dei possibili impulsi scandinavi, assieme all'opera di Jens Peter Ja-

so di sradicamento di Obstfelder «straniero» rimandi a una «significativa unità» tra lui e la metropoli che lo circonda:

> Denn er war einer von denen, die jeden Augenblick kommen können. In den fernsten und fremdesten Städten, wo man sicher war, keinen Bekannten zu haben, konnte man ihn plötzlich kommen sehen; und es bestand dann ein gewisser Zusammenhang zwischen ihm und jener fremden Stadt. Nicht als ob er den Eindruck eines Einheimischen gemacht hätte – es war ja sein Wesen Fremdling zu sein –, aber es hatte seine Bedeutung, ihn gerade hier, vor diesem Hintergrund zu sehen, so wie im Traum manchmal Gestalt und Umgebung zu einer neuen bedeutsamen Einheit werden. (Rilke 1965, 662)

> Perché egli era uno di quelli che possono arrivare in ogni momento. Nelle città più lontane e straniere, dove si era sicuri di non avere conoscenti, a un tratto si poteva vederlo arrivare; e si creava così un certo nesso tra lui e quella città straniera. Non che egli avesse dato l'impressione di essere uno del posto – la sua essenza era in fondo quella dello straniero – ma vederlo proprio qui, su questo sfondo, aveva il suo significato, così come, nel sogno, figura e ambiente circostante formano a volte una nuova significativa unità.

Non va per altro dimenticato, a proposito di collocazione storico-letteraria, che Obstfelder stesso interpreta il suo interesse per le grandi città e il suo sguardo socialmente consapevole e solidale come una lezione ereditata dagli scrittori naturalisti. In risposta al docente norvegese Christen Collin, e alle accuse di immoralità e decadenza da questi rivolte al Naturalismo, Obstfelder parte dalla sua condizione di sradicato in viaggio solitario nelle metropoli. Lo fa del doppio articolo «Et svar» (Una risposta), pubblicato la prima volta su *Verdens Gang* il 30 marzo e il 21 aprile 1894 (Obstfelder 2000, 3: 175-82, 342).[44] Lo scrittore difende la sua scelta di vita, dura sì, ma che implica anche un'attitudine aperta e ricettiva, la sfida alla comprensione e l'immedesimazione con la sofferenza di molti. Tale sguardo è per Obstfelder essenzialmente morale, in quanto il disagio e la malattia del moderno vanno osservati da vicino se si vuole porvi rimedio:

> Rigtig ydmyg og modtagelig ligeoverfor tilværelsens og tankernes guddommelige mangfoldighed blir man først, når man går derude i de store stæder, tidens bankende hjerter. Men da kommer også

cobsen, per la composizione del romanzo del 1910 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*) (Rilke 2000; 1992), cf. Ekner 1967, 152-71; Nesse 1997. Su Rilke e Jacobsen cf. Finco 2009.

44 Obstfelder replica ancora a Collin in due interventi del 1894 e 1896 (Obstfelder 2000, 3: 182-7, 342).

> trangen sterkere til at føle sig *et* med dette arbeidende, lidende og syndende menneskesamfund, forstå dets gjøren og laden, dele sygdommen med de syge, for at lære den at kjende og så kunne helbrede. (175; corsivo nell'originale)

> Veramente umili e ricettivi nei confronti della divina molteplicità dell'esistenza e delle idee si diventa solo quando si cammina laggiù nelle grandi città, i cuori pulsanti del nostro tempo. Ma allora si rafforza pure l'esigenza di sentirsi *una* cosa sola con questa umana società che lavora, soffre e pecca, di capire il suo modo d'essere e agire, di condividere la malattia con i malati, per conoscere e dunque potere guarire.

Nel pagare il suo tributo alla consapevolezza sociale degli scrittori naturalisti, Obstfelder precisa in conclusione che tale lezione è per lui ormai acquisita e che la letteratura si è evoluta oltre, verso nuovi contenuti, «det religiøse bland andet» (tra gli altri quello religioso) (182). Attraverso questa discussione egli fornisce così una diretta indicazione del proprio orizzonte. La ricerca di una dimensione spirituale oltre la superficie delle cose lo colloca in prossimità delle tendenze post-naturalistiche e neoromantiche della letteratura norvegese degli anni Novanta, e anche in sintonia con le pulsioni profonde di cui scrive il maggiore autore norvegese di questa nuova fase, Hamsun, a partire dall'articolo «Fra det ubevidste Sjæleliv» del 1890 (Hamsun 1965, 33-44). A differenza di Hamsun, tuttavia, Obstfelder non ripudia ma integra alcune delle lezioni del Naturalismo: lo sguardo attento sulla città e la moderna civiltà e, oltre a ciò, la fiducia nella ragione critica e il patos sociale.[45] Questa posizione influisce anche su una visione della modernità più aperta rispetto a quella hamsuniana.

Un discorso analogo vale per i contatti che Obstfelder intrattenne a Copenaghen con la cerchia dei giovani simbolisti danesi nel 1893-94, raccolti attorno alla rivista *Taarnet* di Jørgensen (qui Jørgensen 1981), il quale interpretò e divulgò in Danimarca l'*idéal* di Baudelaire in chiave di negazione del reale (Ekner 1967, 31-4; Schovsbo 1997; § 6.1). Nylander descrive con precisione la differenza tra Baudelaire, che visse sempre l'ambivalenza tra realtà e ideale, coinvolgimento e fuga, e Jørgensen, per cui la poesia fu un mezzo per trascendere la realtà (1990, 268-305, in particolare 298-9).

Quanto emerge dai testi qui esaminati induce a credere che tale programma potesse convincere Obstfelder solo in parte. È possibile che i toni apocalitticamente antiurbani del racconto «Liv», scritto e ambientato a Copenaghen, rivelino un più diretto contatto con

45 Il rifiuto del Naturalismo è espresso programmaticamente in «Norsk litteratur» (Letteratura norvegese), testo scritto da Hamsun nel 1890, reso pubblico nelle sue conferenze del 1891, ma edito postumo per la prima volta in Hamsun 1960, 17-44.

Jørgensen, il quale insisteva su note simili nei suoi romanzi copenaghesi di quegli anni.[46] Ma lo sguardo di Obstfelder sulla grande città si evolve poi lungo percorsi diversi dalla condanna senza appello contro la moderna Sodoma che Jørgensen, ormai convertito al cattolicesimo e diretto ad Assisi, formula con il suo ultimo romanzo urbano *Den yderste Dag* del 1897 (Jørgensen 1915b, 7-10). Dove lo scrittore danese rinnega e oltrepassa, Obstfelder resta fino all'ultimo a osservare per cercare di capire.

De røde dråber ed *En prests dagbog* possono essere considerati il testamento di Obstfelder proprio per la loro assenza di risposte univoche rispetto al problema della modernità che pongono. Nelle intenzioni dell'autore dovevano rappresentare le opere maggiori, nelle quali concentrare il senso più profondo della sua esperienza (Obstfelder 1949, 200, 204; 1966, 175, 188, 206-7). Questa sua aspettativa non è corrisposta al giudizio critico prevalente, che vede invece i risultati artisticamente più significativi nei testi brevi: le liriche, i poemi in prosa e i racconti.[47]

Da un lato, sembra giunto il momento di vedere come pregio e come necessità espressiva e artistica il carattere oscillatorio e incompiuto sia del dramma che del romanzo-diario. D'altro lato, nella valutazione positiva su Obstfelder come autore di testi brevi si dovrebbero includere anche gli articoli giornalistici. Dal punto di vista formale essi impongono dei limiti grazie ai quali l'autore non si inoltra, come avviene in *En prests dagbog*, nella tensione speculativa verso la soluzione del Mistero. L'articolo di giornale è poi intrinsecamente connesso all'esperienza della modernità e al nuovo status di scrittori sul mercato e professionisti della penna che gli autori del secondo Ottocento sperimentarono sulla propria pelle, come si è già visto a proposito di Bang giovane reporter a Copenaghen (cap. 3). Benjamin e, sulla sua scia, Köhn (1989) hanno spiegato come il flâneur diventi giornalista e venda come una merce la sua specifica competenza, che è proprio lo sguardo sulla città, la capacità di leggerla. In un famoso appunto dal tono aforistico Benjamin afferma:

> Im Flaneur begibt sich die Intelligenz auf den Markt. Wie sie meint, um ihn anzusehen und in Wahrheit doch schon, um einen Käufer zu finden. (1982, 54)

46 Vedi in particolare i romanzi *En Fremmed* (Uno straniero) del 1890, *Livets Træ* (L'albero della vita) del 1893 (Jørgensen 1915a, 5-118, 193-308) e *Den yderste Dag* (Il giorno del giudizio) del 1897 (Jørgensen 1915b, 5-80).

47 Cf. Ekner 1967 e Nyboe Nettum 1995. Ma Aurell definisce *De røde dråber* «ett fullgånget mästerverk och måhända betecknande höjdpunkten i hans alstring» (un capolavoro compiuto, che segna forse l'apice della sua produzione) (1922, 222).

> Col *flâneur* l'intellighenzia si reca sul mercato. A vederlo, secondo lei; ma, in realtà, già per trovare un compratore. (2000, 13; corsivo nel testo)

Per guadagnarsi da vivere, i giovani autori potevano coltivare i generi minori quali il racconto breve, il reportage di cronaca o la descrizione di viaggio. E anche una volta affermati, essi alternavano la scrittura delle opere maggiori al lavoro giornalistico più immediatamente redditizio. Fu così per diversi scandinavi dell'epoca, come Bang e Söderberg, e lo stesso accadde a Obstfelder, che del resto, come evidenzia Hanne Lillebo, era consapevole della propria condizione di scrittore nel moderno campo letterario (2003; 2017, 336-42), e al quale ogni tanto riuscì di mettere a frutto in ambito giornalistico-letterario il suo prezioso sguardo itinerante. Già nella lettera al fratello Herman del 7 febbraio 1893, poco prima del debutto, Obstfelder illustra le sue speranze:

> Og vindes slaget, så kan jeg begynde at tjene. Thi disse unge digere kan tjene meget, hvis de vil – ikke mest ved sine bøger, men ved sit avisskriveri. Men bøgerne baner veien til de store blade. (Obstfelder 1949, 163-4)

> E se la battaglia è vinta, posso iniziare a guadagnare. Poiché questi giovani scrittori possono guadagnare molto se vogliono – non tanto per i loro libri quanto per le cose scritte sui giornali. Ma i libri aprono la strada ai grandi giornali.

La convivenza tra opera letteraria e lavoro giornalistico non fu senza problemi nemmeno per Obstfelder, che nel maggio del 1900 scriveva a Nansen dei suoi tormenti per l'esito di *En prests dagbog*:

> Naturligvis havde det kunnet gå en del anderledes, hvis jeg havde kunnet slippe at skrive artikel o.l., hver gang nøden stod for døren. (Obstfelder 1966, 227)

> Sarebbe ovviamente potuta andare diversamente se fossi riuscito a fare a meno di scrivere articoli e simili, ogni qual volta la miseria batteva alla porta.

Non è poi vero che il testo breve non sia adatto a rappresentare la cacofonica complessità della città moderna. La sua qualità consiste semmai nel riuscire a evocarla in sintesi. Nel fare ciò, osserva Köhn, l'articolo di giornale compensa il lettore urbano dell'oggettiva perdita di sguardo complessivo e di esperienza diretta, causata dal rapido estendersi della città (1989, 7-15). Nella loro combinazione di sguardo lirico e riflessione saggistica gli articoli di Obstfelder svolgono que-

sta funzione comunicativa. E la fiducia nel potenziale comunicativo della carta stampata, espressa in «Avisglæden», a pochi mesi dalla morte, corrisponde a un atteggiamento particolarmente aperto e curioso verso le prospettive future della modernità.

Lo sguardo sulla grande città attraversa, come si è visto, molti testi di Obstfelder e tutti i generi letterari da lui praticati: poesia lirica, poema in prosa, novella, dramma, romanzo, saggi, articoli di viaggio e lettere. È necessaria una consapevolezza complessiva delle voci e anche delle irrisolte ambivalenze che qui emergono, perché esse sono indice della ricchezza di tale sguardo, e perché parlano in fondo dei nostri conflitti oltre un secolo più tardi. L'interrogazione aperta, l'attitudine di ricerca umile e vigile, il bisogno di indugiare e affrontare le contraddizioni senza irrigidirsi in un diniego assoluto del moderno o in una sua acritica esaltazione –le qualità che permettono a Obstfelder di cogliere diverse implicazioni della vita moderna di fine Ottocento e di diventarne un sensibile interprete nelle letterature scandinave – costituiscono un'eredità viva.

Obstfelder non trova risposta ai complessi interrogativi che urbanizzazione e progresso tecnico-scientifico pongono all'individuo, ma impegna gran parte di se stesso, della sua vita e della sua arte, per approfondire lo sguardo.