

6 **Il flâneur straniero. *Antonius a Parigi* di Claussen: 1896**

Sommario 6.1 Ponte simbolista. – 6.2 «Ekbátana» come quintessenza. – 6.3 La città straniera di Antonius. – 6.4 Tentativi di avvicinamento e smacco. – 6.5 Unione di capitali simbolici. – 6.6 Verso la Rive gauche. – 6.7 Un testo centrale.

6.1 Ponte simbolista

L'esigenza di superamento del Naturalismo accomuna le letterature scandinave degli anni Novanta dell'Ottocento, ma sono in particolare gli scrittori danesi a realizzarlo nel nome del Simbolismo, attraverso un diretto contatto e un consapevole lavoro di mediazione con, soprattutto, la contemporanea letteratura francese. Questo orizzonte, apparso sullo sfondo del cap. 5 dedicato a Obstfelder, è esplorato ora in relazione ad *Antonius i Paris*, un testo composito e sperimentale – racconto di viaggio, romanzo di formazione e altro ancora – pubblicato da Sophus Claussen nei primi mesi del 1896.

L'amicizia e la collaborazione tra Claussen (1865-1931) e Johannes Jørgensen furono centrali per gli sviluppi della letteratura danese negli anni Novanta, che con loro si aprì ad autori quali Baudelaire, Verlaine, Stéphane Mallarmé e Joris-Karl Huysmans.¹ Altrettanto im-

¹ Wivel 2009a, 275-88; 2009b.

portanti furono però i fattori che nel corso del tempo portarono all'allontanamento tra i due scrittori, ovvero una concezione più poetica e laica in Claussen e una più teologica e confessionale in Jørgensen del Simbolismo (Sørensen 1997, 7-11, 22-8, 140-64). Studenti di provincia trasferitisi a Copenaghen, si formarono entrambi alla scuola del radicalismo dei Brandes, ma verso la fine degli anni Ottanta sentirono il bisogno di emanciparsi dall'idea di letteratura militante per il progresso, realistica e impegnata, propugnata dal critico dagli anni Settanta. Fu del resto lo stesso critico a decretare la fine di quella fase a conclusione del famoso saggio sull'opera di Nietzsche e il radicalismo aristocratico (Brandes 1901, 643; 2001, 56-7), una svolta importante per la giovane generazione che si avviava a diventare simbolista. Il giovane Claussen era benestante, figlio di un giornalista e imprenditore della carta stampata, uomo politico della *Venstre* (Sinistra) e deputato (Wivel 2009d, 348-9). Mentre si dedicava al giornalismo, Sophus iniziò a scrivere poesie e a pubblicarle su giornali e riviste già dalla fine degli anni Ottanta. Tradusse anche poesie di Baudelaire, sei delle quali apparvero nel 1892 sul mensile *Tilskueren*,² uno dei principali organi della nuova letteratura danese, nato nel 1884 proprio con il movimento promosso da G. ed E. Brandes, detto (in ortografia moderna) *Det moderne gennembrud*, la Breccia moderna (§ 1.2).

A Jørgensen dobbiamo un fondamentale lavoro di traduzione e introduzione nella cultura danese, e da qui scandinava, degli impulsi letterari provenienti da Edgar Allan Poe e dai poeti e scrittori di lingua francese, che nel complesso prospettavano un superamento dell'orizzonte positivista in filosofia e realistico-naturalista in letteratura. In cinque sensibili contributi critici su *Tilskueren* - grazie a sintetiche presentazioni che sapevano offrire letture ravvicinate e traduzioni di numerosi brani - Jørgensen rese noti al pubblico del Nord i profili autoriali di Baudelaire (1891), Poe (1893a), Verlaine (1893b), Mallarmé (1893c) e Huysmans (1893d).³ Già in questi saggi appare evidente come Jørgensen indirizzi l'interpretazione verso la polemica antimoderna e antimaterialista che gli stava a cuore, esprimendo un'inclinazione spiritualista, cristiana e metafisica. Jørgensen, inoltre, lanciò e curò la nuova rivista *Taarnet* (La torre), che pur vivendo per un solo anno circa, dall'ottobre 1893 al dicembre 1894, fu importante dal punto di vista sia programmatico che pratico (Jørgensen

2 Claussen 1892. Le poesie apparse sono «Taage- og Regndage» («Brumes et pluies»), «Blodfontænen» («La Fontaine de Sang»), «Altanen» («Le Balcon»), «Landskab» («Paysage»), «Flakonen» («Le Flacon») e «Maanens Tungsind» («Tristesses de la lune»). Cf. Baudelaire 1998, rispettivamente 206-7, 234-5, 80-3, 168-9, 102-5, 136-9.

3 La serie di quattro saggi del 1893 appare sotto il comune titolo «En ny Digtning» (Una nuova poesia).

1981).⁴ Fu allora che il termine Simbolismo diventò una parola-manifesto in Danimarca; nel contempo, a nuove traduzioni e presentazioni di autori stranieri si affiancavano contributi di giovani autori danesi e scandinavi - tra i quali gli stessi Claussen e Obstfelder - in sintonia con il nuovo orizzonte.⁵ Nel saggio «Symbolisme» su *Taar-net*, del dicembre 1893, Jørgensen ribadisce che il nuovo indirizzo comporta la fede nell'aldilà e in una realtà più elevata; l'ottuso materialismo contemporaneo scorda «at Livet er et Under, en Gaade, en Helligdom» (che la vita è un miracolo, un mistero, un luogo sacro). La mancanza di morale dipende per Jørgensen dall'assenza di un fondamento metafisico. L'artista è 'necessariamente' simbolista quando cerca i nessi e le corrispondenze tra l'anima del soggetto e l'anima della natura, entrambi provenienti dall'assoluto, dalla scintilla divina da cui tutto ha origine. È evidente come Jørgensen si colleghi alla tradizione idealistica e romantica della prima metà dell'Ottocento. La lingua figurata dell'arte simbolista cerca così, secondo la sua visione, di esprimere l'eterno attraverso «jordiske Hieroglyfer» (geografici terreni) (Jørgensen 1981, 1: 51-6). Da queste posizioni Jørgensen si sarebbe convertito al cattolicesimo già nel corso degli anni Novanta, per poi trasferirsi in Italia, ad Assisi. Proprio tale svolta produsse una distanza incolmabile da Claussen, per il quale invece l'ordine invisibile del mondo che si nasconde dietro i fenomeni non implica la negazione della realtà sensibile né comporta necessariamente un orizzonte religioso in senso confessionale. Nel suo lavoro di scrittore simbolista, Claussen è teso piuttosto a cogliere una difficile ma possibile conciliazione tra anima e mondo sensibile (Hunosøe 1990, 295-8; Hunosøe, Kielberg 1990, 337-40, 345-6; Segala 2003). Un punto discernente, come Sørensen e Ringgaard hanno osservato, è il rapporto e il giudizio nei confronti della modernità e della grande città. Dove Jørgensen condanna la moderna Sodoma senza appello, Claussen non può prescindere dall'osservarla e attraversarla, nonostante il disagio che possa provare nei confronti dell'appiattimento spirituale e del materialismo imperante. Il suo Simbolismo è sì un recupero dell'esigenza spirituale e idealistica del Romanticismo, che però avviene alla decisiva luce delle esperienze della modernità e della cultura e letteratura della Breccia moderna. Questo

4 I numeri di *Taar-net* redatti da Jørgensen, già raccolti e ripubblicati in due volumi nel 1894 (numeri da ottobre 1893 a marzo 1894) e nel 1895 (numeri da aprile a settembre 1894) presso Grafisk Kunst- & Forlagsanstalt a Copenaghen, sono ripresi in questo unico volume del 1981, edizione fotostatica curata da F.J. Billeskov Jansen. Essa riproduce i due volumi del 1894-95, lasciando invariati i numeri delle pagine, con l'inconveniente che il secondo appare da p. 1. Per disambiguare, si userà la convenzione per le opere in più volumi, quindi «Jørgensen 1981, 1: [pagine]» e «Jørgensen 1981, 2: [pagine]».

5 Si segnalano anche la traduzione di altre cinque poesie di Baudelaire ad opera di Sophus Michaëlis (Jørgensen 1981, 1: 87-91) e la traduzione di brani dai diari postumi di Baudelaire ad opera dello stesso Jørgensen (1981, 1: 271-82).

contatto problematico ma aperto con la modernità fa della sua poesia un ponte tra l'Ottocento romantico e il Novecento modernista (Sørensen 1997, 7-11, 22-8, 140-64; Ringgaard 2000, 7-12, 15-56).

Antonius i Paris è, come detto, un'opera composita. Quasi ogni suo capitolo corrisponde a un feuilleton già apparso tra il 1892 e il 1893 sul quotidiano danese *Politiken* o su riviste quali *Tilskueren*, *Taarnet* e la norvegese *Samtiden* (Hunosøe 1990, 298-300; Ringgaard 2000, 242-3). Quel periodo coincise con la prima parte del soggiorno francese di Claussen, durato dagli ultimi mesi del 1892 al gennaio del 1894. *Antonius i Paris* è inoltre legato nei contenuti e nelle forme al successivo *Valfart*, nuovo romanzo di viaggio che rielabora, attraverso le vicende di un secondo alter-ego, Silvio, le impressioni del soggiorno italiano che seguì al periodo parigino dell'autore e che durò dal gennaio al settembre del 1894. Per molto tempo le due opere, pubblicate di seguito e a poca distanza l'una dall'altra nel 1896, sono state considerate marginali dalla tradizione critica: fresche e gradevoli ma troppo leggere, prive di struttura o vera sostanza. Il tradizionale giudizio ha visto come limite il carattere ibrido dal punto di vista del genere letterario: un insieme di reportage, diario, autobiografia, racconto di viaggio con inserti di finzione; un testo apparentemente privo di un'azione coerente che oltretutto intreccia prosa e liriche. Eppure Claussen vedeva in *Antonius i Paris* parti di un suo più vasto progetto di romanzo autobiografico e di formazione, ricco di esperienze e materiali, nel quale potere esprimere qualcosa di essenziale della sua visione del mondo e della sua ricerca (Hunosøe 1990, 324-31). In anni più recenti vi è stata una maggiore comprensione della forma volutamente ibrida, caleidoscopica e non lineare dell'opera, ma, ancora, non senza criticare il presunto carattere strumentale della posteriore pubblicazione in forma di libro di testi in origine giornalistici (Handesten 1992, 56-7, 61), o una sostanziale mancanza di coesione narrativa (Ringgaard 2000, 239, 245, 248). Anche Bo Hakon Jørgensen, che pure ricorda la volontà dell'autore di comporre un libro rielaborando a posteriori, nel 1895, le cronache giornalistiche scritte e pubblicate qualche anno prima, non rileva nel racconto uno sviluppo epico, un'esperienza che entri in relazione con l'ambiente parigino, ma piuttosto un processo di interiorizzazione, l'evoluzione di un'anima: «en sjælelig udviklingshistorie» (Jørgensen 1977, 58-9). Il contributo di Anna Maria Segala si avvicina maggiormente a un apprezzamento del carattere frammentario e caleidoscopico dei due romanzi di viaggio e di formazione dell'autore simbolista danese nel contesto della modernità (su *Antonius i Paris* in particolare vedi Segala 2003, 803-6).

Pur non occupandosi direttamente di Claussen o di *Antonius i Paris*, Arne Melberg ha per altro proposto una serie di spunti sulla letteratura di viaggio che offrono un'utile chiave di accesso al testo qui preso in esame, aiutando a coglierne il valore. È stato ed è problematico, osserva Melberg, definire la letteratura di viaggio come ge-

nere a sé stante, sebbene il viaggio sia da sempre un topos centrale nella letteratura universale, sia in quanto narrazione concreta che come traslato dell'esistenza. La letteratura di viaggio appare piuttosto come 'un campo di possibilità' dove convergono fatti e finzione e dove l'autore può più liberamente ibridare e sperimentare, sfidando i tradizionali confini di genere e proponendo al lettore diversi tipi di contratto narrativo, che dosino a piacimento i diversi elementi che la possono comporre: vera e propria guida turistica, reportage giornalistico, testimonianza, biografia, poesia, abbozzo narrativo, fantasticheria, novella o romanzo (2005, 9-33). Melberg osserva anche come un racconto di viaggio non debba solo e necessariamente raccontare l'itinerario; può anche lasciarlo sullo sfondo, soffermandosi sul soggiorno del protagonista in un luogo altro. Un esempio è il romanzo-diario di Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* del 1910, che si svolge a Parigi e il cui protagonista è danese (Melberg 2005, 13). Uno degli intenti principali del viaggiatore straniero, rileva ancora Melberg, è osservare, mappare, tradurre il mondo altro per renderlo comprensibile; e una delle possibili strategie è quella del camminatore urbano, il flâneur, caratterizzato dal tempo a disposizione, dall'apertura al caso e dall'agio di potersi muovere senza una meta definita in principio (2005, 23-9). Anche queste definizioni colgono con precisione, seppure indirettamente, la disposizione di Antonius, anch'egli un danese a Parigi. Melberg arriva così, tramite la letteratura di viaggio e il suo carattere ibrido, a una riflessione complessiva sulla letteratura moderna in quanto «prosa»:

jag tonar ner den traditionella sorteringen i litterära genrer och hyllar ett inkluderande och expanderande litteraturbegrepp. Jag föreställer mig att jag därmed ansluter mig till en stark tendens i den moderna litteraturen [...] och kallar den för *prosa*: en någorlunda neutral beteckning på de litterära strategier som används för att samla det moderna livets mångfald av tillfälligheter och brist på givna sammanhang till provisoriska meningsstrukturer. (2005, 33; corsivo nell'originale)

attenuo la tradizionale differenziazione in generi letterari e sostengo un'inclusiva ed espansiva concezione di letteratura. Mi immagino di aderire, con ciò, a una forte tendenza della letteratura moderna [...] che chiamo *prosa*: una definizione abbastanza neutrale delle strategie letterarie usate per radunare in provvisorie strutture di senso la molteplice casualità della vita moderna e la sua mancanza di nessi dati.

Il carattere apparentemente disgiunto ed episodico dei testi che compongono *Antonius i Paris*, con trame che restano oscillatorie e sospese, appaiono a uno sguardo odierno qualità distintive e non limiti.

Nel caso specifico le caratteristiche compositive corrispondono anche al tipo di vissuto urbano, e dunque di dimensione spaziale, che è oggetto della rappresentazione. Il protagonista cerca di comprendere l'ordine e il senso profondo (la trama) delle cose a dispetto della transitorietà che lo circonda e che lo espone ripetutamente allo smacco. La lettura che segue si basa sulla fiducia nella tenuta anche narrativa del testo, quindi su una predilezione per il polo della prosa.⁶

Nell'ambito di uno studio sull'esperienza della modernità e della grande città nelle letterature scandinave, *Antonius i Paris* racconta, innanzitutto, del ponte simbolista che collega la Scandinavia e Parigi. La metropoli è attraversata e indagata a più livelli, finché il protagonista entra in diretto contatto con la tradizione poetica e letteraria d'avanguardia che fa riferimento al magistero di Baudelaire. La riflessione irrisolta e contraddittoria di Antonius tocca poi un aspetto iscritto nella genesi stessa dell'opera: c'è opposizione o piuttosto contiguità e scambio tra la ricerca poetica e il mestiere di scrittore-reporter, giornalista e saggista urbano per i giornali e le riviste? È pensabile un'attività poetica pura, oppure, per tentare di cogliere l'essenza della modernità e la sua bellezza, rimane necessario contaminarsi con il fango della strada e muoversi tra i pericoli del traffico? Come abbiamo visto nei precedenti capitoli, queste domande - che rimandano al nodo della «modernità» identificato per primo da Baudelaire in relazione al lavoro artistico e letterario⁷ - hanno riguardato profondamente Bang, Strindberg e Obstfelder, colleghi scandinavi che stabilirono un contatto altrettanto fecondo con Parigi. Proprio nel 1893-94 Bang e Claussen, entrambi nella capitale francese, strinsero inoltre un forte legame di amicizia e condivisero diverse esperienze pur partendo da presupposti estetici e letterari diversi (Jacobsen 1961, 93-141; Abrahamowitz 2016, 22-229). *Antonius i Paris* offre infine un'affascinante e originale versione del camminatore e osservatore urbano, per quanto si tratti di un flâneur atipico perché straniero a Parigi. Possiamo definirlo tale non solo in quanto danese, ma perché il suo sforzo di comprensione si inserisce nel quadro della poetica simbolista, dove la realtà sensibile e materiale conduce spesso a un frustrante senso di disorientamento ed estraneità.

Un altro problema della tradizione critica, connesso alla centralità assoluta attribuita alla poesia nell'opera di Claussen, è il biografi-

⁶ Ciò avviene diversamente dall'analisi poetologica di Ringgaard (2000, 239-80) e più in linea con la descrizione in Wivel 2009d, 350. Anche nelle fonti biografiche (Frandsen 1950; Lasson 1984; Zeruneith 1992) un assunto di partenza è che Claussen sia poeta; questo carattere pressoché esclusivo impedisce di vedere la specificità di *Antonius i Paris* come prosa e come forma romanzesca, per quanto composita.

⁷ In particolare nel saggio «Le Peintre de la vie moderne», pubblicato nel 1863, ma anche nel poema in prosa «Perte d'auréole» incluso nella raccolta *Le Spleen de Paris*, apparsa postuma nel 1869: rispettivamente Baudelaire 1998, 1272-319, 1666-8 e 461-2, 1595-6. Cf. Berman 1988, 131-64; Köhn 1989, 63-6; Stierle 1993, 719-29.

simo. Frandsen (1950), Lasson (1984), Henriksen (1990) e Zeruneith (1992) vedono nella scrittura di Claussen quasi esclusivamente una proiezione biografica. Claussen, la sua persona, la sua indole e la sua vita si riverserebbero direttamente in poesia, luogo in cui tutti gli interpreti leggono la dominante erotica dell'ispirazione (vedi anche Wivel 2009d). I tormenti amorosi di Claussen sostanzierebbero la sua poesia, la sua visione del mondo e il suo Simbolismo fino quasi a esaurirli e, inversamente, la poesia costituirebbe testimonianza diretta e trasparente della vita dell'autore. Si tratta di un approccio che lascia evidentemente poco spazio a contenuti e a forme diverse, quelli che paiono più rilevanti per questo studio, e che risultano ben presenti, anzi, centrali in *Antonius i Paris*, come si cercherà di mostrare, sebbene non si voglia negare l'importante presenza, nel racconto, del filo conduttore erotico-amoroso. Ci si riferisce qui, dunque, all'esperienza di Parigi, dei suoi luoghi e dei suoi sistemi di segni, allo sguardo urbano del reporter, flâneur e poeta, alla riflessione sulla scrittura giornalistica e la letteratura, al racconto di viaggio e di formazione, al genere ibrido in prosa e poesia. Sono elementi di *Antonius i Paris* che le fonti critiche menzionate sopra hanno lasciato piuttosto al margine.

Il percorso di questo capitolo parte, dunque, dalla poesia «Ekbátana», culmine della produzione poetica di Claussen, un testo tra i suoi più noti e antologizzati e il manifesto del suo Simbolismo. «Ekbátana» compare in *Valfart*, proponendo uno sguardo retrospettivo e distanziato sull'esperienza parigina per intuirne la quintessenza in una condizione di rêverie e visione. Il senso di quell'esperienza privilegiata sfugge, tuttavia, se non la si mette in relazione al contesto che ne fa da premessa: l'accidentato percorso attraverso Parigi, esperienza specifica e storica di Antonius. Il suo procedere per prove ed errori lo orienta verso una decisiva scelta di campo, che ha anche una chiara dimensione spaziale: la città dei giovani poeti e pubblicisti, delle riviste d'avanguardia e dei loro caffè, e del maestro Verlaine, re povero del Quartiere latino. Nell'incontro si crea un particolare riconoscimento reciproco di valore e di capitale simbolico tra i danesi, rivolti verso la contemporanea poesia francese, e i francesi, attenti al teatro e alla letteratura di avanguardia che in quegli anni provenivano dal Nord.

6.2 «Ekbátana» come quintessenza

Il legame di continuità tra *Antonius i Paris* e *Valfart* si costruisce attraverso i rispettivi protagonisti Antonius e Silvio, impegnati in un analogo tentativo di conquista del reale, inteso nella sua dimensione sia sensibile che spirituale. In entrambi i romanzi l'occhio dell'osservatore-camminatore-viaggiatore è attratto da luoghi geografici esi-

stenti e con nomi reali; dopo la capitale francese, in *Valfart* troviamo varie località italiane, con una particolare dilatazione del racconto in corrispondenza di Siena e della campagna toscana nel «Libro Primo» (come è chiamata la prima parte) del romanzo, e della Liguria tra Rapallo e Santa Margherita Ligure nel «Libro Secondo». Un ulteriore filo conduttore è l'eros, la rincorsa di entrambi i personaggi maschili di figure femminili; la comunione dei sensi e dello spirito cui essi anelano è un aspetto della loro tensione verso una più piena conoscenza della realtà (Hunosøe 1990, 293-324). Per lo più sfuggente, tale comunione con la donna conosce un momento di appagante equilibrio durante il soggiorno estivo di Silvio in Liguria, nella conclusiva parte di *Valfart*. Se alla parola pellegrinaggio è lecito attribuire un senso religioso, esso riguarda qui l'incontro che, seppure per pochi mesi, eleva la coppia Silvio e Clara a un momento epifanico nella sua semplicità.

Il primo capitolo di *Valfart*, «Silvios Løgne» (Le bugie di Silvio), è suddiviso in otto brevi sezioni e si conclude con «Ekbátana» (Clausen 1990, 153-70). In questa porzione del racconto il protagonista è ancora a Parigi; è innamorato di Célimène e a uno dei primi incontri con la ragazza francese non è sicuro di dove si trovino realmente, su quale pianeta e in quale tempo: se a Parigi oppure a uno splendido, regale convivio a Ecbatana, appartenente al ricordo e ormai da tempo dimenticato (157). Silvio è ingegnere e costruttore di ponti; sul piano realistico del racconto il dato è evanescente, ma assume un significato simbolico per indicare il tentativo del protagonista di collegare la realtà sensibile a un'essenza spirituale più autentica che vada oltre la materialità (Zeruneith 1992, 188-9; Wivel 2009d, 352). Anche il rapporto di Silvio con Célimène, come quelli precedenti di Antonio con altre donne di Parigi, sfocia però in una delusione. Uno dei moventi del viaggio in *Valfart* è in verità la fuga da Parigi e da Célimène, che però perseguitano Silvio nel ricordo, almeno per una parte del suo itinerario italiano. Una vena di rancore misogino, che si percepisce tanto in *Antonius i Paris* quanto in *Valfart*,⁸ si intreccia al bisogno di allontanarsi dalla metropoli che ha causato illusioni. Sulla soglia tra Francia e Italia, dopo la prima comparsa delle vette alpine, si colloca «Ekbátana», sunto dell'esperienza parigina con già all'orizzonte le nuove aspettative. È da osservare però come la poesia produca un eroico scatto d'orgoglio oltre la frammentazione e la delusione: Parigi ed Ecbatana si sovrappongono in un momento privilegiato, producendo una sintesi, una visione unitaria che il poeta riconosce come il proprio segno:

⁸ Il tutto faceva anche parte di una visione, in fondo tradizionale e sessista da parte dell'autore come individuo storico, delle donne come oggetto erotico, da un lato, e angelicate madonne ispiratrici, dall'altro (Zeruneith 1992, 14).

Jeg husker den Vaar, da mit Hjærte i Kim
undfangede Drømmen og søgte et Rim,
hvis Glans skulde synke, jeg ved ej hvorfra,
som naar Solen gik ned i Ekbátana.

En Spotter gav mig med Lærdom at ane,
at Vægten paa Ordet var Ekbatáne.
Den traurige Tosse, han ved ej da,
at Hjærtet det elsker Ekbátana.

Byen med tusind henslængte Terrasser,
Løngange, svimlende Mure – som passer
der bagest i Persien, hvor Rosen er fra,
begravet i Minder – Ekbátana!

Hin fjærne Vaar, da min Sjæl laa i Kim
og drømte umulige Roser og Rim,
er svunden, skønt Luften var lys ogsaa da,
som den Sol, der forsvandt bag Ekbátana.

Men Drømmen har rejst sig en Vaar i Paris,
da Verden blev dyb og assyrisk og vis,
som blødte den yppigste Oldtid endda...
Jeg har levet en Dag i Ekbátana.

Min Sjæl har flydt som en Syring af Toner,
til Solfaldet farvede Parkernes Kroner
Og Hjærtet sov ind i sin Højhed – som fra
en Solnedgang over Ekbátana.

Men Folkets Sæder? den stoltes Bedrift?
hvad nyt og sælsomt skal levnes derfra?
En Rædsel, et Vanvid i Kileskrift
paa dit Dronningelegem – Ekbátana.

Men Rosen, det dyreste, Verden har drømt,
al Livets Vellyst – hvad var den da?
Et Tegn kun, en Blomst, som blev givet paa Skrømt
ved en kongelig Fest i Ekbátana.

Da blev jeg taalmodig og stolt. Jeg har drømt
en dybere Lykke, end nogen har tømt.
Lad Syndflodens Vande mig bære herfra
– jeg har levet en Dag i Ekbátana.
(Claussen 1990, 169-70)

Ricordo la primavera in cui il mio cuore in boccio
 concepì il sogno cercando una rima
 che cadesse splendida, non so da dove,
 come il sole al tramonto su Ecbátana.

Un empio volle darmi a intendere
 che l'accento sulla parola fosse Ecbatáne.
 Quel povero pazzo non sa
 che il cuore ama Ecbátana.

La città dalle mille terrazze adagiate,
 passaggi segreti, vertiginose mura - adatte alla
 lontana Persia, da dove viene la rosa,
 sepolta nei ricordi - Ecbátana!

Quella lontana primavera in cui la mia anima in boccio
 sognava impossibili rose e rime
 è scomparsa, sebbene l'aria splendesse anche allora,
 come il sole che spariva dietro Ecbátana.

Ma il sogno è sorto una primavera a Parigi,
 quando profondo, assiro e saggio è diventato il mondo,⁹
 come il sanguinare della più fulgida antichità...
 Ho vissuto un giorno a Ecbátana.

La mia anima ha fluttuato come siringe di note,
 finché il calare del sole non ha colorato le fronde dei parchi
 e il cuore si è addormentato altero - come da
 un tramonto su Ecbátana.

Ma gli usi della gente? L'impresa dell'orgoglioso?
 Che ne resta di nuovo e misterioso?
 Un timore, una follia cuneiforme
 sul tuo corpo di regina - Ecbátana.

⁹ Si percepisce un'eco dell'articolo «Symbolisme» su *Taarntet*, in cui Jørgensen afferma: «Verden er dyb. Og kun de flade Aander fatter det ikke» (Profondo è il mondo. E solo gli spiriti piatti non lo colgono) (Jørgensen 1981, 1: 56). È a sua volta un'eco di Nietzsche: «Die Welt ist tief» («Profondo è il mondo») è un verso della poesia che conclude il capitolo «Das Nachtwandler-Lied («Il canto del nottambulo») in *Also sprach Zarathustra* (Nietzsche 1968, 400; 1996, 378). Brandes cita i versi in *Aristokratisk Radikalisme* (1901, 639; 2001, 52) e Jørgensen era presente alle sue conferenze su Nietzsche del 1888 (cf. Zeruneith 1992, 185-6; Wivel 2009a, 265-9, 275, 285). Si noti però come, rispetto agli ipotesti, Claussen metta in rilievo il processo che porta il soggetto poetico a conoscere la profondità del mondo («blev dyb») piuttosto che la qualità ontologica del mondo come profondo («ist tief»; «er dyb»); tale processo di formazione ha luogo a Parigi.

Ma la rosa, ciò che di più prezioso il mondo ha sognato,
tutta la voluttà della vita – che cosa era dunque?
Solo un segno, un fiore donato per gioco
a una festa regale a Ecbátana.

Allora sono diventato paziente e fiero. Ho sognato
una felicità più profonda che nessuno potrà svuotare.
Che l'acqua del Diluvio mi porti via
– ho vissuto un giorno a Ecbátana.

Nell'accingersi all'analisi e al commento della poesia si deve riconoscere il paradosso costitutivo, perché l'analisi in quanto riflessione razionale deve rispettare una prima fondamentale indicazione che il testo suggerisce metapoeticamente al lettore: alla poesia in forma di «rosa» dobbiamo delicatezza; se stacciamo i suoi petali per guardarla nel dettaglio, con eccesso di raziocinio, della rosa non resterà nulla. A questo sembra riferirsi la seconda strofa, dove un pedante – definito con un termine tratto dalla sfera religiosa, *Spotter*: blasfemo nei confronti della sacralità della poesia – questiona sulla pronuncia e sull'accento giusti di Ecbatana, producendone una menzione stonata (la decima) rispetto all'evocazione, per nove volte e a conclusione di ogni strofa, del nome che il poeta ama e serba nel cuore come suono e significante puro.¹⁰ Il rischio della pedanteria va però corso in sede critica; la letteratura come pratica comunicativa e dialogica chiama il lettore a un ruolo attivo che concretizzi il testo e provi a comprenderlo; l'auspicio è che l'analisi permetta di tornare alla poesia-rosa per apprezzarne nuovamente, e meglio, l'organica e misteriosa bellezza.

«Ekbátana» ha una posizione centrale nella poesia scandinava di fine Ottocento, non diversamente da «Jeg ser» di Obstfelder, ma sulla base di premesse diverse. Se la poesia dello scrittore norvegese esprime il Modernismo con il verso libero, l'anafora e il laconismo, producendo una radicale rottura rispetto alla forma e al tono della poesia precedente (§ 5.1), «Ekbátana» presenta ancora una forma metrica e rimata. Consta di nove quartine di endecasillabi, che rimano aabb dalla prima alla sesta, e abab dalla settima alla nona strofa, e presenta una prodigalità di parole e immagini in continuità con gli antecedenti ottocenteschi di epoca romantica e postromantica. Non a caso il sostantivo *Rim* (rima) compare due volte nel testo, equivalendo per metonimia alla poesia stessa: è abbinato a *Drømmen* (il sogno) e a *Roser* (rose), e rima in entrambe le ricorrenze con

¹⁰ Cf. già Frandsen 1950, 182-8. A Ringgaard si deve però la più fondata lettura della poesia di Claussen, e di «Ekbátana» in particolare, come tensione verso la «poesia autonoma», che si concentra sulla parola nel tentativo di ristabilire – provvisoriamente – un contatto tra terra e anima (2000, 7-11, 15-21, 27-43, 49-56).

Kim (boccio). Nonostante i suoi versi siano legati da metro e rima,¹¹ il testo si nega a una traduzione piana e logica; i nessi tra le immagini sono piuttosto associativi e la ricorrenza di numerosi termini, a partire dal nome della città presente nel titolo, disegna sottili trame di sogno, che si richiamano l'un l'altra. Anche questo è un modo di inaugurare la pratica modernista che si affermerà nel corso del Novecento. Oxfeldt osserva come i passaggi segreti della città di Ecbatana, evocati nella terza strofa, siano gli stessi del testo per la sua struttura labirintica e non lineare; il «ma» che apre tre strofe non ha valore avversativo rispetto all'enunciato precedente; nega piuttosto l'idea di un andamento logico dell'enunciato nel suo complesso (Oxfeldt 2005, 170).

Nel sonetto «Correspondences» in *Les Fleurs du mal*, Baudelaire parla di «de longs échos qui de loin se confondent | Dans une ténébreuse et profonde unité» (1998, 32-3). È tale tensione che conduce anche il poeta danese dalla Parigi reale alla città immaginata. Che cos'è la sua «Ekbátana»? Qualcosa di misterioso e irrealista che appartiene alla visione e al sogno, e che va contemplato con i sensi, compreso intuitivamente più che razionalmente; eppure qui si manifesta per il soggetto lirico un'essenza più autentica della realtà concreta. Ecbatana, antica città sepolta dell'Oriente, diventa entità sepolta nel ricordo, negli strati profondi della psiche. Pur nel suo andamento da sogno, il testo disegna un percorso di sviluppo del soggetto. Parte con l'intuizione, in un passato remoto, di un dono poetico ancora «in boccio» e continua con lo sbocciare di quella promessa in una più recente primavera, a Parigi. La Ecbatana storica era una città regale, e anche a questo si riferiscono sia le anticipazioni della visione menzionate nel capitolo «Silvios Løgne», sia la poesia quando parla della città stessa come regina, nella settima strofa, e della festa regale nell'ottava. Il privilegio del poeta, re per un giorno, è dichiarato nel verso conclusivo della quinta strofa e ribadito in quello conclusivo della nona strofa, l'ultimo verso del componimento. È un'esperienza apparentemente transitoria, ma posta su un piano temporale-asialogico di presente assoluto, proprio del mito più che della realtà.

Nel suo studio sull'orientalismo nella letteratura danese e norvegese del XIX secolo, Oxfeldt delinea una relazione triangolare: evocare l'Oriente voleva dire, per gli scrittori scandinavi, optare per un'identità urbana e cosmopolita che aveva in Parigi il suo centro europeo irradiatore. L'immaginario orientale degli scandinavi era cioè mediato dal contatto con la cultura francese (2005, 27, 33). In questo quadro la studiosa legge «Ekbátana» di Claussen (161-80). Per quanto riguarda il concetto di città, la Ecbatana storica vi conferi-

¹¹ Vedi Sørensen 1997, 152-3, 162. Nelle lingue scandinave la poesia metrica e rima si indica con il termine 'versi legati' (danese e norvegese: *bundne vers*) o, al singolare, 'verso legato' (svedese: *bunden vers*).

sce in effetti una dimensione temporale profonda. Ecbatana – oggi la città iraniana di Hamadan a circa metà strada tra Teheran e Baghdad – ha fatto parte della più importante ed evoluta cultura urbana che si conosca nella storia antica, quella che si sviluppò in Mesopotamia e in tutto il bacino idrografico del Tigri-Eufrate a partire dall'epoca dei Sumeri tra il IV e III millennio a.C., passando per i regni dei Babilonesi, degli Assiri e dei Medi tra il II e il I millennio a.C., fino alla loro inclusione nell'emergente impero persiano dal VI secolo a.C. Ecbatana fu capitale del regno dei Medi (VIII-VI secolo a.C.); oggi è considerata la città più antica dell'Iran e per buona parte le rovine dell'antico centro abitato sono ancora sepolte e sconosciute (Caliò 2008, 342), come anche la poesia di Claussen suggerisce. Fu nel contesto di quelle culture urbane antiche che si svilupparono la scrittura e la letteratura. Non a caso la poesia evoca tanto la scrittura cuneiforme, collegata a un'immagine di «Ekbátana» come regina e corpo femminile, sia le grandi mura che, agli occhi degli osservatori stranieri provenienti da occidente già a partire dagli storici greci Erodoto e Polibio, costituivano uno degli aspetti più meravigliosi, «insensati» e «alieni» di città come Ninive, Babilonia ed Ecbatana: per la loro opulenza, regalità e monumentalità e per il forte impatto visivo e rappresentativo (Caliò 2008).¹² L'esperienza moderna dello choc urbano, che dal XVIII secolo in avanti ricorre nella letteratura francese ed europea su Parigi, sembra insomma prefigurata dall'esperienza antica degli osservatori greci rispetto all'Oriente. La rappresentazione in versi di Claussen, pur restando soggettiva, poggia pertanto su una lunga tradizione culturale, dove Parigi e le città dell'antico Oriente tendono a sovrapporsi.¹³

Si sono osservati i legami intertestuali tra «Ekbátana» e il poemetto narrativo di Verlaine «Crimen Amoris», dalla raccolta *Jadis et naguère* (qui Verlaine 2009, 202-9; 2020, 238-45; vedi Hunosøe, Kielberg 1990, 359), che di nuovo evidenziano il filtro francese nella rappresentazione dell'Oriente (Oxfeldt 2005, 176-7). Il primo verso di «Crimen Amoris» recita «Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane», introducendo l'ambientazione della città orientale meravigliosa e del suo palazzo dalle cento torri, così come sono tramandati dalla tradizione. Qui si consuma il sacrificio di un giovane che si allontana da una festa per cercare di superare la scissione, che lo lacerava, tra l'appagamento dei sensi e l'anelito dello spirito a Dio. Lo splendore del tramonto, più volte evocato in «Ekbátana» sembra anche echeggiare il celebre sonetto di Verlaine «Langueur», sempre in *Jadis et na-*

¹² Weber ricorda Ecbatana come città regale con fortezza e guarnigione, con un insediamento che vi si appoggiava (1999, 74-5 nota 36; 1950, 14-15). Su Babilonia vedi Lehan 1998, 14-16.

¹³ Secondo Sørensen, invece, l'Oriente di Ecbatana si porrebbe in opposizione alla razionalità occidentale rappresentata da Parigi (1997, 46).

guère (Verlaine 2009, 178-9; 2020, 234-5), in cui il soggetto lirico si presenta come «l'Empire à la fin de la décadence», impegnato a comporre «des acrostiches indolents | D'un style d'or où la langueur du soleil danse». Anche «Ekbátana» si conclude su note di una possibile, imminente fine con la menzione del termine biblico *Syndfloden*, il Diluvio universale (Gen. 6,5-8,22) - un mito che appare in altri testi antichi, come *L'epopea di Gilgamesh*, e che recherebbe traccia di un reale cataclisma accaduto in area mesopotamica.

Se è così, la Ecbatana di Claussen si pone come il luogo intimo inaccessibile a tale fiumana, quale che sia il significato traslato che vogliamo attribuirvi nel presente. Alla consapevolezza oggettiva e amara di uno scacco fa da contrappeso la rivalsa, l'orgoglioso privilegio di un'epifania che vale più di ogni circostanza materiale, e che è sostanziata e sostenuta dai procedimenti poetici simbolisti (Frandsen 1950, 162-9).

6.3 La città straniera di Antonius

Che cos'è il risorgere di Ecbatana se non il 'fiore' dell'incontro parigino con Verlaine e i letterati di avanguardia, prima sulla Rive droite e poi nel Quartiere latino? E come arriva infine a loro Antonius, il flâneur straniero?¹⁴ Dalle prime pagine *Antonius i Paris* colpisce per il tono diverso, lontano dalla deprimente e moraleggiante malinconia che domina nei romanzi copenaghesi di Jørgensen di quegli stessi anni, cioè *En Fremmed* (Uno straniero) del 1890, *Livets Træ* (L'albero della vita) del 1893 (1915a, 5-118, 193-308) e *Den yderste Dag* (Il giorno del giudizio) del 1897 (1915b, 5-80). Dove per il soggetto maschile di Jørgensen la città rappresenta, senza mezzi termini, o la tentazione sensuale e femminile o il luogo della perdizione oggetto di anatema (Wivel 2009c, 316-21), l'io narrante di *Antonius i Paris* è un uomo che affronta con disposizione curiosa e aperta le sorprese e le difficoltà che gli riserva il contatto con la metropoli. Parigi è un orizzonte conosciuto e nuovo al tempo stesso; il protagonista ha studiato la lingua e letto la letteratura francese, è evidentemente preparato all'incontro con la «capitale del XIX secolo» e carico di aspettative. Arrivare però a una conoscenza vera della città si rivela un compito arduo, ed è in fondo tale sviluppo l'oggetto del romanzo (cf. Frandsen 1950, 117-37; Zeruneith 1992, 141-9). Parigi è oggetto

¹⁴ Oxfeldt non menziona *Antonius i Paris* nel suo studio sull'Orientalismo nordico, che si prefigge di studiare le forme di immaginazione cosmopolita per le quali si attingeva all'Oriente attraverso il filtro parigino. Per inquadrare «Ekbátana» ella si rifà unicamente al contesto narrativo di *Valfart* (2005, 161-80). Nemmeno Sørensen (1997) o Ringgaard (2000) legano più organicamente gli enunciati di «Ekbátana» all'esperienza parigina di Antonius.

del desiderio, così come lo sono le sue donne; nel frattempo Antonius ama osservare la città, attraversandola a piedi o con i mezzi pubblici; ama, da flâneur, darsi tempo per raccontarla, con generosità di sguardo e con levità.¹⁵

Egli si caratterizza inizialmente come ingenuo. Nel primo capitolo «Opvaagnen i den fremmede Stad» (Risveglio nella città straniera) - datato 18 ottobre come la pagina di un diario - Antonius, appena arrivato con il treno, fissa un appuntamento con un casuale compagno tedesco di viaggio al Folies-Bergère: «et Variététeater, hvor jeg strax første Aften vilde faa et dybt Blik ind i Paris» (un teatro di varietà dove dalla prima sera avrei scrutato Parigi in profondità) (Claussen 1990, 14). Qui è difficile non vedere un palinsesto, un discorso critico che attraversò con forza la letteratura scandinava della Breccia moderna a partire da Ibsen. Il pittore Osvald Alving nel dramma *Gengangere*, da poco rientrato in Norvegia da Parigi, cerca di fare capire a sua madre e al pastore Manders in che cosa consista la vera *livsglæde*, la gioia di vivere liberamente e al di fuori dei più convenzionali schemi; egli osserva invece come i presunti bravi borghesi del tempo e padri di famiglia frequentino Parigi come il luogo del turismo sessuale (Ibsen 2008a, 423-7, 486-9; 2009d, 252-4, 286-8; vedi § 4.5). Lo stesso cliché serve qui all'autore implicito per anticipare, con ironia, la *quest* seria del percorso di Antonius: come andare oltre la superficie e attingere in profondità? Come leggere i segni della metropoli?

Antonius è inizialmente disorientato anche dal punto di vista linguistico. Un primo momento di contatto gli si presenta a novembre, in un caffè presso Bois de Boulogne, lontano dai boulevard del centro. Tra la gente comune si sente più prossimo alla lingua francese e alla possibilità di comunicare. Con la contrapposizione tra artificio e autenticità, centro urbano e periferia,¹⁶ Antonius stila un primo, breve inventario della metropoli in negativo, la Parigi che, dentro e fuori il teatro, fa mostra di sé:

Det gaar op for mig for første Gang. Ikke inde paa de store, de travle Bulevarder, hvor Franskændene gør deres Sprog indsmigrende for at tækkes et Publikum fra alle Lande, ikke paa Théâtre

¹⁵ Non è indifferente il fatto che Claussen - figlio di Rasmus Claussen, politico e imprenditore della carta stampata - fosse benestante ed ereditò il suo impero (Wivel 2009d, 348-9). In quanto giornalista e camminatore urbano, egli non aveva quella stessa urgenza di scrivere per guadagnarsi da vivere che caratterizzò colleghi come Bang, Strindberg, Obstfelder, Jensen e Hamsun. Rasmus Claussen, che finanziò il suo soggiorno in Francia e Italia, provò disappunto per ciò che considerava gli scarsi progressi del figlio a Parigi, il quale avrebbe dovuto studiare francese e letteratura alla Sorbona per acquisire un titolo (Lasson 1984, 1: 142, 160-3, 186-90).

¹⁶ Sulla città letteraria da una prospettiva periferica appaiono interessanti le osservazioni in Ameel, Finch, Salmela 2015, per quanto orientate sulla contemporaneità.

Français, hvor Molière spilles, og hvor Frøken Reichenberg kvadrer sine Repliker, ikke mellem Sports-Dandyer, Barbersvende og Reportere – men i en beskeden Kafé, langt ude i Forstaden mellem tarvelige Folk, men virkelige, jævne Fransk-mænd, mærkede jeg for Alvor Lysten til at tale, leve, meddele mig som de. (Claussen 1990, 23)

Me ne accorgo per la prima volta. Non sui grandi e trafficati boulevard, dove i francesi rendono la loro lingua accattivante per ingraziarsi un pubblico proveniente da ogni paese; non al Théâtre Français, dove si recita Molière e la signorina Reichenberg trilla le sue battute; non tra i dandy sportivi, i garzoni del barbiere e i reporter – ma in un umile caffè nel sobborgo di periferia tra gente semplice, veri francesi di tutti i giorni, lì ho notato sul serio la voglia di parlare, vivere, esprimermi come loro.

Nell'episodio al centro del capitolo «Obeliskerne, Palmen og Fyrretræet» (Gli obelischi, la palma e il pino), che ha sempre luogo a novembre, il protagonista percorre in un'ora di tram la distanza da Bois de Boulogne al museo del Louvre nel centro (26-32). La conversazione sul tram con una donna francese introduce il motivo della ricerca sentimentale-erotica, che si intreccia all'esplorazione della città e alla ricerca dell'ispirazione poetica. L'episodio ruota intorno alla parola «corrispondenza» e descrive con umorismo il malinteso in cui incappa l'ingenuo Antonius, il quale fa inizialmente sfoggio di corrispondenze topografico-letterarie. Il titolo del capitolo si riferisce infatti agli obelischi gemelli di Luxor, uno trasferito a Place de la Concorde e l'altro rimasto in Egitto. Théophile Gautier – chiosa dottamente Antonius – ha scritto una poesia in cui l'obelisco parigino sente nostalgia della sorella in Egitto (29-30).¹⁷ L'altra corrispondenza cui fa riferimento il titolo del capitolo, ugualmente proposta da Antonius alla donna con un francese stentato, è una poesia di Heine, in cui un pino del Nord sogna una palma in Oriente.¹⁸ L'auspicata corrispondenza amorosa – suggerita da corrispondenze letterarie e con l'eco del termine-chiave della poetica simbolista che ha origine in Baudelaire – porta infine Antonius a fraintendere il *billet de correspondance*

17 Si tratta di una delle occorrenze orientaliste in *Antonius i Paris*. In realtà nelle due poesie di Gautier «L'Obélisque de Paris» e «L'Obélisque de Luxor», dalla raccolta del 1852 *Émaux et camées*, gli obelischi parigino ed egiziano sono fratelli separati, che sentono nostalgia l'uno dell'altro. Antonius 'sbaglia' perché per lui è invece funzionale la corrispondenza tra uomo e donna (Hunosøe, Kielberg 1990, 343).

18 È un'altra traccia orientalista: «Ein Fichtenbaum steht einsam» («Nel nord sopra un'arida vetta», lett. 'un pino sta solo') in *Buch der Lieder (Libro dei canti)*, dalla prima edizione del 1827 (Heine 1989, 95; 1962, 127). Cf. Hunosøe, Kielberg 1990, 343. Heine era uno degli autori più ammirati da Claussen; vedi i suoi brevi articoli del 1897 e 1906 in Claussen 1971, 80-3.

che la donna acquista dal bigliettaio (Jørgensen 1977, 64-5; Handesten 1992, 57-8; Ringgaard 2000, 263-6). Non vi è nel termine nessun arcano segreto ma, per la delusione del viaggiatore, solo un prosaico segno nel complesso alfabeto della metropoli parigina moderna, in particolare del suo sistema di trasporto pubblico che prevede biglietti cumulativi non per più persone ma per più linee, cioè di corrispondenza tra linee tramviarie periferiche e del centro:

Fruen har under Vejs betalt Konduktøren 50 Centimer for sin Billet ligesom jeg, og har udbedt sig en saadan Korrespondance-Billet, hvis Hemmelighed det er, at den giver Ret til at køre videre paa en Sporvognslinje i den indre By. Det er Sporvognslinjerne, der korresponderer, men der er aldeles ikke Tale om Korrespondance mellem Palmen, Obeliskens der i det Vognhjørne og Fyrretræet her i dette - ikke Tale om at køre to paa én Billet. (Claussen 1990, 31)

La signora ha, durante la corsa, pagato al bigliettaio i cinquanta centesimi del suo biglietto, come ho fatto io, e ha chiesto uno di quei biglietti di corrispondenza il cui segreto è che danno diritto a cambiare su una linea tramviaria nel centro città. Sono le linee del tram a corrispondere, non si tratta affatto della corrispondenza tra la palma, l'obelisco in quell'angolo del vagone, e il pino in quest'altro - non si tratta di viaggiare in due con un solo biglietto.

Sulla scorta di Stierle (1993), Briens pone l'accento sulla città-testo, Parigi come sistema di segni che a sua volta genera testi (2010). Si costituisce così, anche all'interno delle letterature danese, norvegese e svedese di fine Ottocento, una vasta letteratura su Parigi come mito moderno, che si sostanzia di *topoi* ricorrenti quali la strada, il boulevard, la flânerie, la passante, i mezzi di trasporto, i parchi, i caffè, lo spettacolo stesso della folla e della modernità. Giustamente, Briens attribuisce un valore centrale ad *Antonius i Paris* in tale contesto.¹⁹

Sulla nota lieve e semiseria si muove ancora «Den Nysgærrige» (La curiosa) (Claussen 1990, 34-9). Il capitolo presenta in forma diretta il dialogo epistolare tra Antonius e un'amica in Danimarca. La donna curiosa pretende di sapere «det hele» (tutto quanto) su Parigi, mentre Antonius sta appunto imparando a distinguere tra i luoghi comuni e l'esperienza reale. Egli sente la difficoltà di riassumere la disomogeneità delle impressioni, unificare la sua visione in una sintesi che soddisfi l'interlocutrice, puntualmente delusa dai frammenti di racconto sulla grande città: «Er *det det hele?*» (*Questo è tutto?*). Uno degli squarci riguarda una fiera donna parigina che, bloccando l'intenso traffico di

¹⁹ Cf. Briens 2010, 13-38, 50-1, 130-3, 146-54, 185-7, 194-6, 199, 237-8. Sulla nascita e l'evoluzione della rete del trasporto pubblico a Parigi nel corso dell'Ottocento come «uno spazio semiotico di nuova esperienza urbana», vedi Stierle 1993, 209-14 (§ 5.3).

carrozze sul boulevard e sfidando «Byens farefulde Gader» (le pericolose strade cittadine), impreca contro il cocchiere che le ha insudiciato il vestito. È in realtà grazie a queste osservazioni minute di episodi che avvengono al livello della strada che Claussen diventa uno dei più originali scrittori-flâneur scandinavi a Parigi, perché per quanto risulti impossibile dire «det hele», gli appunti di Antonius ci fanno entrare in quel mondo e nei suoi alfabeti. Nella prosaicità dei trasporti, nel traffico, nel fango della strada, lo scrittore moderno perde la sua aureola poetica, eppure coglie tracce della bellezza dello spettacolo moderno, anche negli aspetti che creano turbamento. Nella sua analisi dei poemi in prosa di Baudelaire «Les Yeux des pauvres» e «Perte d'auréole» (Baudelaire 1998, 427-8, 461-2), Berman definisce, adattando un concetto freudiano, i nuovi boulevard di Parigi in incessante movimento e trasformazione come le «scene primarie moderne»:

primal modern scenes: experiences that arise from the concrete everyday life of Bonaparte's and Haussmann's Paris but carry a mythic resonance and depth that propel them beyond their place and time and transform them into archetypes of modern life. (1988, 148; trad. it. 2012, 189)

Abbiamo visto come Bang, Strindberg e Obstfelder sappiano adottare una simile prospettiva dalla strada, registrando il vissuto sia nelle rispettive capitali scandinave - le quali, fatte le debite proporzioni, ambivano a diventare 'Parigi del Nord' negli stili di vita e nell'organizzazione spaziale²⁰ - sia nella «scena primaria», il boulevard parigino. Nell'elogio della donna che con piglio franco inveisce contro il traffico, ritroviamo il motivo erotico-sensuale che percorre *Antonius i Paris*. La donna è per Antonius, così come per il protagonista del racconto di Obstfelder «Den ubekjendte» (§ 5.3), la speranza di una via d'accesso alla conoscenza di Parigi, ed egli prova fascino per una bellezza femminile che giudica più spigliata, meno costretta in rigidi codici di comportamento rispetto a quanto avviene in Danimarca. Si tratta di una libertà di costumi che è già diversa dall'iniziale spettacolo del Folies-Bergère, e che riporta alla fondamentale differenza individuata da Osvald Alving tra un'autentica gioia di vivere fuori dagli schemi e la presunta trasgressione sessuale di stampo borghese.

20 Soprattutto Copenaghen e Stoccolma erano orientate sul modello parigino; lo era meno, anche per le sue caratteristiche orografiche, la più 'americana' Kristiania. Vedi i capp. 3, 4 e 5 su, rispettivamente, Bang, Strindberg e Obstfelder. Vedi, inoltre, il romanzo di Hallberg *Strindbergs skugga i Nordens Paris* (L'ombra di Strindberg nella Parigi del Nord) nelle sue due edizioni (2012; 2019), ambientato nella Copenaghen intellettuale, letteraria e teatrale del 1887-88, dove operavano G. ed E. Brandes, Strindberg, la scrittrice Benedictsson e altre personalità, intrecciandosi in varie costellazioni. Anche Stoccolma si autorappresentava volentieri come Parigi del Nord; vedi Westerståhl Stenport 2004.

Il successivo capitolo «Blødende Rose» (Rosa sanguinante) varia il tema dell'inseguimento amoroso nel vorticoso traffico parigino (Claussen 1990, 41-7). La storia, raccontata da Antonius, riguarda un amico danese che ha una relazione con una donna francese, e che per questo suscita la gelosia di uno spasimante italiano suo rivale; la circostanza provoca una fuga in carrozza. Il racconto evoca nuovamente la «scena primaria» di cui parla Berman; siamo, storicamente parlando, sulla soglia dell'avvento dell'automobile. Il caffè, i boulevard e il traffico delle carrozze sono diventati luoghi universali sia della passione amorosa – privata ma vivibile nello spazio pubblico che permette l'anonimato²¹ – sia del vortice urbano che espone continuamente alla precarietà e al pericolo:

De traadte ud fra Kaféen, ud paa de store Bulevarder - *Verdens Hovedgade* - hvor Brudstykker af alle Jordens Sprog blander sig med det hjemlige franske, og hvor Hundreder af Drosker piler forbi i Skumringen med Lygtepar som store, luende Øjne paa Stilke. (Claussen 1990, 43; corsivo nell'originale)

Uscirono dal caffè sui grandi boulevard - *il corso principale del mondo* - dove frammenti di tutte le lingue della terra si mescolano al francese di casa, e dove centinaia di carrozze sfrecciano all'imbrunire, con coppie di lanterne come grandi occhi fiammanti sopra steli.

6.4 Tentativi di avvicinamento e smacco

Antonius sta progressivamente allenando il suo sguardo a qualcosa di meno banale. Dal capitolo «Det Frankrig, som jeg søger...» (La Francia che cerco...), datato 10 dicembre, i temi del diario non cambiano sostanzialmente, ma sono messi a fuoco in una ricerca di senso sempre più coinvolgente e impegnativa, anche per il lettore (Claussen 1990, 49-53). Il racconto assume un carattere oscillatorio e irrisolto, per il quale a momenti di comprensione e fiducia del soggetto se ne alternano altri di scoramento e pessimismo. Teso con i sensi e lo spirito alla conquista dell'essenza e del tutto, Antonius si scontra puntualmente con il fango e la frammentazione della metropoli. Mosso da euforica passione per la città e le donne che lo abitano, sente il fascino della libertà e della gioia di vivere, ma osserva anche lo spettacolo desolante della prostituzione; la donna inseguita e cercata resta per lui misteriosa ed elusiva.

²¹ Cf. Berman 1988, 152: «For lovers, [...] the boulevards created a new primal scene: a space where they could be private in public, intimately together without being physically alone».

I sensi ricettivi di Antonius lo portano a provare, nell'umido crepuscolo invernale, sensazioni sgradevoli non diverse da quelle che proverebbe nel nuovo grande quartiere popolare della sua moderna Copenaghen: «Her lugter ikke anderledes end paa Nørrebro» (Qui l'odore non è diverso da Nørrebro) (49); Parigi, ormai, non vale più solo per se stessa, ma è epitome della condizione urbana moderna. Nella generale sensazione di grigiore e sporcizia, con l'asfalto sotto i piedi, tra le voci, il trambusto e il brulichio della folla, l'olfatto è sollecitato dal forte profumo di muschio, che segnala la presenza delle molte ragazze operaie che si vendono. Il fascino erotico di Parigi non impedisce al soggetto di vedere la realtà sordida che sta dietro l'attraente facciata del peccato, e di sentirne lo scandalo. La posizione dello scrittore danese ricorda quella del collega norvegese Obstfelder nel racconto «Den ubekjendte», anch'esso pubblicato su un giornale (§ 5.3); ritroveremo ancora il motivo della sensualità peccaminosa nelle strade di Parigi in *Inferno* di Strindberg (§ 8.5). L'intellettuale straniero nei panni di Antonius è invaso da un senso di frustrazione e repulsione: è questa città la vera Parigi? Questa la vera Francia? In un simile frangente la cacofonia è amplificata dalle voci degli strilloni; sui boulevard ogni passione diventa merce e oggetto di compravendita. Anche Benjamin ha riflettuto sulle nuove dimensioni della prostituzione stradale nella Parigi del secondo Ottocento; flâneur e prostituta condividono sia la familiarità con il labirinto stradale, sia la vendita di se stessi in quanto merce.²² Anche in questi termini si possono spiegare lo choc e l'indignazione di Antonius, che così riflette una volta rientrato a casa:

Paa Gaden under mine Vinduer var en idelig Støj og Skraalen. En stor Sorgmodighed var kommen over mig - mens jeg laa søvnløs paa Ryggen i min Seng, forekom hele Evropa fra København til Paris, mig en eneste stor Natkafé... og Poesien, Sangen, den ædle Kraft, den stræbende Aand, alt det var ikke til uden som sparsomme Glimt i Digteres Fantasi. Ingen Skønhed! ingen Mænd! Kun Natkaféer og Aviser. En Verden af Alkohol og Papir! *Voilà Le Jour, quatrième édition, cinq centimes, voilà Le Jour!* (50; corsivo nell'originale)

Sulla strada sotto le mie finestre era tutto un trambusto e un vociare. Mi ha preso una grande tristezza - mentre stavo supino e insonne sul mio letto l'Europa intera, da Copenaghen a Parigi, mi è sembrata un unico grande caffè notturno... e la poesia, il canto, la forza nobile, lo spirito che anela: tutto questo non esisteva se non a sprazzi nella fantasia dei poeti. Nessuna bellezza! Né ve-

²² Benjamin 1974a, 668, 687-8; 1976, 133, 137-8. Cf. Prendergast 1992, 136-46; Handsten 1992, 59.

ri uomini! Solo caffè notturni e giornali. Un mondo di alcol e carta! *Voilà Le Jour, quatrième édition, cinq centimes, voilà Le Jour!*

Causato dalle sensazioni sgradevoli e dalla generale disarmonia, si colloca qui il primo vero choc di Antonius in relazione alla metropoli, cosa che introduce nel romanzo una nota più seria. Anche in *Antonius i Paris* si percepisce così la eco della voce dello Zarathustra di Nietzsche: colui che non dà speranza alla moderna civiltà urbana, al suo commercio dozzinale della vita e delle passioni, alla rincorsa della moda e dell'attualità, infine alla carta straccia dei suoi inutili giornali (Nietzsche 1968; 1996). Il turbamento dell'intellettuale straniero a Parigi si potrà ritrovare, con note analoghe, in *Inferno* di Strindberg e nel già menzionato romanzo di Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (2000; 1992), opera importante nella letteratura di lingua tedesca del primo Novecento per il modo in cui introduce l'ambiente metropolitano e il tema del rapporto del soggetto con la modernità; inoltre un'opera che ha radici nell'interesse per le letterature scandinave nutrite dall'autore (§ 5.6; cf. Glienke 1999, 11-15). La percezione negativa di Antonius è, come si nota nel brano citato, non solo parigina ma universale, accomunando tutta l'Europa sempre più intensamente urbanizzata. Tuttavia il bisogno di elevazione ideale non può che scaturire dallo spleen causato dallo stesso spettacolo urbano; è quanto Clausen ha appreso dai maestri Baudelaire e Verlaine, ed è anche quanto il suo alter ego apprende per esperienza diretta vivendo a Parigi e sentendo, come in questo frangente, la disperata mancanza dell'ideale.

Tale ambivalente prospettiva è centrale in *Antonius i Paris* e si sviluppa nel prosieguo del capitolo, che fornisce anche un esempio degli sbalzi di umore del protagonista e del carattere oscillatorio della sua ricerca. Incapace di dormire nella notte agitata, Antonius è nuovamente attratto dalla strada e dai boulevard, che ora sono deserti, percorsi dagli ultimi nottambuli, mendicanti e agenti di polizia. Nei pressi di Les Halles cerca un caffè e si trova per sua sorpresa tra operai che stanno discutendo di politica con cognizione di causa. A questo punto del racconto la comprensione linguistica non sembra più rappresentare un ostacolo per Antonius, il quale appare più 'dentro' la realtà parigina in tutti i sensi. L'esperienza vissuta in quel frangente palesa al protagonista una Parigi più morale, che richiama alla sua mente un'importante esperienza di lettura – il romanzo *L'Assommoir* di Émile Zola del 1876-77. Anche nella Parigi proletaria a Les Halles, Antonius può sentirsi in un luogo non straniero, che ammira e gli appartiene come intellettuale radicale (sebbene sia l'unico a portare il cilindro, segno della sua condizione di benestante).²³ Il fasci-

23 Sørensen rileva opportunamente come le radici ideologiche di Clausen fossero a sinistra, dato che lo distingueva sia da Jørgensen che da Jensen, i quali, a contatto con la modernità, toccavano spesso la corda antidemocratica del disprezzo (1997, 23-6).

no di Parigi si palesa, all'intellettuale radicale, nella sua prossimità ai grandi mutamenti della storia, nella coscienza di classe, nell'utopismo e nello spirito rivoluzionario:

Jeg [...] forbavses over den politiske Kundskab, disse Arbejdere lægger for Dagen. Jeg overraskes ved at høre dem bruge Ord, som vore fornemste Parlamentarikere bruger der hjemme, naar de er mest aandrige. Efter at én af dem længe har udviklet sine Idéer, trækker en anden paa Skuldren og siger: «Aa, det er en Utopi?» «Nej, det er ingen Utopi,» siger den anden og begynder for fra paa en ny Maade. Men det er ikke blot Ordvalget og Skælmeriet i deres Vittigheder, som overrasker mig; det er deres Viden om den Forhistorie, som skjuler sig bag ethvert politisk Spørgsmaal, og det er ikke alene Spørgsmaal, som angaar Staden Paris; de véd lige god Besked med fransk Politik i Indlandet, i Udlandet og i Kolonierne.

Og jeg tænker paa, at det er den parisiske Arbejderbefolkning, som har gjort alle Revolutionerne. (52)

Sono colpito dalle conoscenze politiche mostrate da questi operai. Mi sorprende sentirli usare parole che i nostri parlamentari di spicco, in Danimarca, usano nei loro momenti più ispirati. Dopo che uno di loro ha lungamente esposto le sue idee un altro fa spallucce e dice: «Ma è un'utopia?» «No, non è un'utopia» risponde l'altro, riprendendo tutto da un altro capo. Ma non sono solo la loro proprietà di linguaggio e le loro battute scanzonate a sorprendermi; è la loro conoscenza della storia pregressa che si nasconde dietro ogni questione politica, e non si tratta di questioni che riguardino solo la città di Parigi; essi si sanno orientare tanto nella politica interna francese quanto in quella estera e delle colonie.

Allora penso al fatto che è stata la popolazione operaia di Parigi a fare tutte le rivoluzioni.

Come si è accennato, vi è molto del reporter in Antonius; lo rivela anche questa sua camminata notturna fino a Les Halles e ai suoi operai politicamente e storicamente consapevoli. Caffè, reporter e giornali - poco prima connotati negativamente, espressione del disagio del soggetto nei confronti della grande città - assumono perciò anche altri significati. L'osservazione della realtà prosaica resta un ingrediente centrale di *Antonius i Paris*, che nel contempo a ragione si definisce simbolista; vedere la compresenza di questi due suoi livelli è importante per comprenderne temi e forme del romanzo nella loro complessità. Fuori, mentre è ancora buio, stanno cominciando le attività lavorative del primo mattino ai mercati. Una volta uscito dal caffè, Antonius passa a uno stato d'animo euforico e l'episodio si conclude per lui con la reminiscenza di un'altra significativa esperienza di lettura che lo aiuta a interpretare il vissuto. Si tratta dei versi

conclusivi di «Le Crépuscule du matin», ultima poesia della sezione «Tableaux parisiens» di *Les Fleurs du mal*, dove Parigi appare personificata come il vecchio operaio che torna al lavoro all'alba nonostante tutto: un ciclico momento di rinascita della città, i cui abitanti sono per altro segnati dalla sofferenza.²⁴ L'episodio tra gli operai al caffè di Les Halles è dunque incorniciato da una doppia professione di fede letteraria da parte di Antonius, verso maestri francesi contemporanei - il maggiore esponente del romanzo naturalista e l'antesignano della poesia simbolista - che da premesse diverse hanno ugualmente saputo osservare e ritrarre la Parigi degli umili e delle moltitudini anonime. Da questa doppia prospettiva di Antonius, post-naturalista e simbolista, si creano numerosi legami con gli sviluppi successivi del romanzo. La voglia di sguardo sulle cose e di comprensione profonda è confermata nel protagonista, e questo vuol dire comunque attraversare la grande città restando al suo interno, osservarla per distinguerne gli aspetti contraddittori: un atteggiamento diverso dal «passare oltre» di Zarathustra, che sancisce l'inesorabile condanna del luogo (Köhn 1989, 119-20), e diverso anche dall'apocalittico anatema che troviamo nei romanzi di Jørgensen.

Nella sua lezione *The Idea of Europe* (2004), Steiner esordisce affermando che l'Europa è i suoi caffè, «Europe is made up of coffee houses, of *cafés*» (2004, 17, corsivo nell'originale; 2019, 29):

The *café* is a place for assignation and conspiracy, for intellectual debate and gossip, for the *flâneur* and the poet or metaphysician at his notebook. It is open to all, yet it is also a club, a freemasonry of political or artistic-literary recognition and programmatic presence. (17, corsivi nell'originale; trad. it. Steiner 2019, 29)

Più avanti la riflessione di Steiner sull'identità europea si sofferma sull'atto del camminare:

Europe has been, is *walked*. This is capital. The cartography of Europe arises from the capacities, the perceived horizons of human feet. [...]

Integral components of European thought and sensibility are, in the root sense of the word, *pedestrian*. Their cadence and sequence are those of the walker. [...] The meditations, the rhythms

²⁴ Baudelaire 1998, 210-13; Claussen 1990, 53. Proprio questo passo conclusivo di «Le Crépuscule du matin» è citato e tradotto in danese nel bel saggio di Jørgensen su Baudelaire per *Tilskueren* (1891, 705). Sulle due poesie complementari «Le Crépuscule du soir» e «Le Crépuscule du matin» vedi Stierle 1993, 751-8. Come Claussen, anche Prendergast accosta Baudelaire e Zola, «Le Crépuscule du matin» e il romanzo *Le Ventre de Paris* del 1873, per evocare la Parigi che si accinge alla fatica quotidiana, nel passaggio dalla notte al giorno (Prendergast 1992, 66).

of perception in Rousseau are those of the *promeneur*. The extensive rambles of Kierkegaard through Copenhagen and its suburbs proved to be a public spectacle and the object of caricature. (18-20, corsivi nell'originale; trad. it. Steiner 2019, 33-8)

Tali riflessioni ci danno ulteriormente la misura dello spazio europeo entro cui anche il camminare di Antonius si colloca, tra Parigi e Copenaghen.

Prima di addentarci nella lunga sezione «En Verden af Digtere» (Un mondo di poeti) e ai momenti in cui il protagonista arriva davvero a una più profonda comprensione della città che sta cercando (Claussen 1990, 55-100), è bene tenere presente che l'andamento complessivo del romanzo è determinato dai conclusivi momenti di sfaldamento e perdita di realtà: è come se ogni personale conquista sia cancellata dalla mancanza di senso e direzione; come se la grande città del più bieco materialismo abbia sempre la meglio sulle aspirazioni del soggetto all'elevazione dello spirito, e all'affermazione di un valore diverso.

In una giornata di sole a gennaio, Antonius fantastica Parigi nella sua stanza, cercando di abbracciarla nella visione: la riva destra della Senna gli appare come spettacolo e vetrina, con i grandi boulevard, i negozi, gli stranieri e gli strilloni; la riva sinistra del Quartiere latino, verso cui il protagonista si sta orientando, è più oscura e popolare, con le sue ragazze, i suoi scrittori e i suoi studenti. A questo punto egli ha già scoperto cose importanti sul mondo degli scrittori parigini, stretto legami personali e compreso anche che i rapporti tra campi letterari d'avanguardia stanno unendo Parigi e il Nord Europa in una rete transnazionale. Ed entro breve avverrà il suo esaltante incontro con il maestro Verlaine. Ora però si palesa in lui un devastante senso di annullamento, già affiorato in precedenti occasioni:

Revet op fra Søvn og Drømmens Følelse af sød Almagt stirrer jeg hjælpeløs mod Dagskærets brede, kolde Tomhed. Og jeg hader i samme Øjeblik den nøgne, virkelige Verden: det høje, buldrende Paris paa højre Bred, det lave, skidne Paris paa venstre, og Seinen, som løber midt igennem med sine stive, murede Dæmninger. Hvad skal jeg ude i den By? er det værd at gøre sine Sko snavse-de for? (Claussen 1990, 70)

Strappato al sonno e alla sensazione di dolce onnipotenza del sogno, guardo sconsolato verso il vasto, gelido vuoto della luce del giorno. E nello stesso istante odio il nudo mondo reale: l'alta, chiasosa Parigi della riva destra, la bassa, lurida Parigi di quella sinistra, e la Senna che scorre nel mezzo con i suoi rigidi argini murati. Che ci sto a fare in questa città? Vale la pena sporcarsi le scarpe per lei?

L'uscita di scena di Antonius dal suo stesso romanzo è addirittura anticipata nella dedica in maiuscolo che costituisce la soglia introduttiva al romanzo, e che presuppone la presenza co-autoriale di un curatore postumo:²⁵

VENNERNE | PAA VENSTRE SEINEBRED | TILEGNES | DISSE RINGE OPTEGNELSER | AF | DEN NAIVE ANTONIUS | SOM ERINDRING | FRA EN, DER IKKE ER MERE»

AGLI AMICI | DELLA SPONDA SINISTRA DELLA SENNA | SONO DEDICATI | QUESTI UMILI APPUNTI | DI | ANTONIUS L'INGENUO | COME RICORDO | DI CHI NON È PIÙ. (9)

Tale uscita di scena è spiegata nella postfazione («Efterskrift») del curatore (96-7), ma solo in parte. Non si comprende infatti fino in fondo se Antonius «non sia più» perché è morto oppure se una serie di circostanze sfortunate lo abbiano allontanato da Parigi. È detto che un nuovo smarrimento amoroso lo ha fatto invaghiare di una donna inglese connotata come «nordica» per le sue noiose e puritane virtù, e lo ha allontanato dalla gioia di vivere che appartiene a Parigi e alla Francia, riconducendolo alle malinconiche nebbie del Nord; il contesto assume tuttavia contorni volutamente vaghi. Altri dati paiono più importanti per comprendere la sconfitta di Antonius. Caratterialmente, la sua ingenuità lo rendeva amico di tutti e della città, ma troppo buono per questo mondo nei suoi aspetti più spietati: tra gli antagonisti sono menzionati «de Røvere, der skal arve Himlen» (i furfanti che erediteranno il paradiso) e viene detto che «Antonius har ikke kunnet overleve, hvad han yderligere fik at se i Paris» (Antonius non è riuscito a sopravvivere a quanto ancora ha dovuto vedere a Parigi). Le esche narrative rinviano ad «Antonius og Ladislas», (Antonius e Ladislas) - capitolo conclusivo del romanzo e per così dire postumo, scritto da un terzo, presumibilmente lo stesso curatore (129-45). Sarà ripreso nel successivo paragrafo viste le sue implicazioni per l'interpretazione complessiva; qui si può anticipare che in quel capitolo si contrappongono l'ingenuo e l'affarista, la ricerca poetica ed esistenziale opposta al lavoro intellettuale-manageriale votato al profitto e all'industria culturale.

Alla luce di un successivo commento di Claussen, in appunti probabilmente risalenti al 1904, B.H. Jørgensen osserva come la morte di Antonius vada intesa in senso più figurato che reale; il personaggio 'muore' nel senso che si rivela, nella sua purezza e ingenuità di poeta, inadatto alle regole spietate di questo mondo, come anche gli

²⁵ Come indica il frontespizio, tale curatore delle carte di Antonius è lo stesso Claussen: «*Antonius i Paris*. Hans Optegnelse ved Sophus Claussen» (Claussen 1990, 7).

ultimi capitoli del romanzo, quelli aggiunti alle cronache del 1892-93, tendono a sottolineare (Jørgensen 1977, 51, 58-61). Una ragione della sconfitta di Antonius è la percezione della sua presunta inadeguatezza in quanto scrittore in relazione alle aspettative dei suoi amici e ammiratori danesi. Costoro ricevevano le sue corrispondenze parigine, sentendo che, grazie a queste, il mondo diventava «ligesom videre og mere farbar» (per così dire più ampio e percorribile); ma essi avrebbero anche voluto vederle inserite in un progetto organico di scrittura, classicamente romanzesco, mentre Antonius resta necessariamente legato al frammento incompiuto:

Af mange Grunde afgik Antonius fra Verden. En af Grundene var *Rædslen for det hvide Papir*. Vennerne vilde gøre ham til rigtig Forfatter; de forlangte, at han skulde samle sine spredte Optegnelser til en ordnet og samvittighedsfuld Bog. (96; corsivo nell'originale)

Per molte ragioni Antonius se n'è andato dal mondo. Una di queste era *la paura della carta bianca*. Gli amici volevano fare di lui un vero scrittore; esigevano che riunisse i suoi appunti sparsi in un libro ordinato e coscienzioso.

La laconica nota in «Efterskrift» riflette il contesto della ricezione. Se nella paura della carta bianca si palesa una eco di un tema caro a Mallarmé,²⁶ la circostanza è piuttosto, nel caso di Antonius, la predilezione per la prosa breve, alla base della forma sperimentale di *Antonius i Paris* come racconto di viaggio e romanzo – forma che per altro l'orizzonte d'attesa contemporaneo, quello che recensì *Antonius i Paris* e *Valfart*, non reputava adeguata (Hunosøe 1990, 324-31), e che anche critici più tardi a noi contemporanei non vedono.²⁷

6.5 Unione di capitali simbolici

La struttura di *Antonius i Paris* è costruita sulla topografia urbana quale alfabeto di segni che determina il procedere del protagonista; qui egli si orienta, esplora e osserva. La città è tuttavia più di un semplice contenitore; Claussen sviluppa un progetto che si nutre dell'energia della città e dell'esperienza deambulatoria del flâneur per produrre un romanzo che resta volutamente frammentario e «im-

²⁶ Il riferimento alla poesia di Mallarmé «Brise marine» è esplicito in un punto precedente di *Antonius i Paris* (Claussen 1990, 59); vedi Hunosøe, Kielberg 1990, 436.

²⁷ Sintomatica del biografismo è l'affermazione di Zeruneith secondo cui *Antonius i Paris* sarebbe un'opera disunita, che acquisirebbe «integrità» solo attraverso la biografia del suo autore (1992, 499 nota 2), come se la persona e la sua «indole» fornisca l'unico contesto storico che possa spiegare contenuti e forme del testo.

pressionista» (Briens 2010, 130-3; 194-6; 303). Anche con riferimento alle condizioni della produzione intellettuale, Antonius è un flâneur: proiezione nel romanzo dell'autore di testi brevi - feuilleton e reportage di viaggio - che dall'osservazione dello spettacolo urbano ricava non solo informazioni effimere e per il puro consumo, ma sfrutta il margine di creatività e soggettività concesso per aprire prospettive poetiche ed esistenziali di maggiore respiro.

Riprendiamo qui, per chiarezza espositiva, alcuni punti della storia della produzione letteraria in formato minore attraverso la flânerie, elaborata da Köhn (1989) (§ 1.5). Lo studioso tedesco mette in luce la contraddizione in cui si trovava questa tipologia di autori, sottomessi alle leggi di produzione del mercato con lo sviluppo in senso capitalistico della stampa quotidiana e delle riviste, ma interessati a elaborare un nuovo genere letterario e un nuovo tipo di sguardo dati dalle condizioni e dai ritmi stessi imposti dall'urbanesimo moderno (7-15). Il luogo in cui questo genere nasce e si perfeziona è la Parigi della seconda metà del Settecento, con le prose brevi di Mercier raccolte in *Tableau de Paris* (1781-88). Mercier, vicino a Rousseau e ai fisiocrati, non fu un osservatore acritico della città ma, a differenza di Rousseau, considerò Parigi un luogo abitabile, certo migliorabile, ma che meritava di essere indagato (Köhn 1989, 17-25). La figura del flâneur parigino, prima dandy poi sempre più giornalista, reporter e scrittore che si muove tra i boulevard e i passages, si evolve nel corso del XIX secolo, fino a che Baudelaire non traspone letterariamente quella funzione, sia teorizzando la possibilità di trarre momenti di bellezza duratura dallo spettacolo cangiante della «modernità», nel già menzionato saggio «Le Peintre de la vie moderne» (1863), sia praticando in poesia il suo sguardo partecipe, pur all'interno di una visione amara e senza speranze sia della città che del progresso. È lo sguardo che troviamo nelle poesie della sezione «Tableaux Parisiens» di *Les Fleurs du mal* e nei brevi poemi in prosa *Le Spleen de Paris* (Köhn 1989, 27-72). Köhn, interessato allo sviluppo della flânerie letteraria tra gli autori di lingua tedesca, nota il ritardo di Berlino su Parigi, e ritiene anche che la visione ostile di Nietzsche nei confronti della grande città, che deve essere «oltrepassata», abbia influito negativamente in ambito culturale e letterario. Classici del genere breve come Walser e Hessel si affermano nella letteratura di lingua tedesca solo nei primi decenni del Novecento. E sempre in lingua tedesca e nel Novecento si sviluppa un pensiero sociologico e filosofico sulla grande città, con Simmel, Weber e Benjamin, che costituisce un'eredità feconda (Köhn 1989, 75-223).

Si osservi allora la posizione di avanguardia delle letterature scandinave (Glienke 1999, 11-15). Erano diversi i talenti che già negli ultimi decenni del XIX secolo sviluppavano le potenzialità artistiche della prosa urbana breve, vivendo sulla propria pelle la condizione dello scrittore sul mercato e mettendo in stretta relazione le capitali nor-

diche con il modello parigino: Bang, Strindberg, Obstfelder, Clausen, Jørgensen, Hamsun e Söderberg.²⁸

È utile chiarire questi contesti per capire il tipo di tradizione in cui Claussen e la sua proiezione romanzesca Antonius si collocano nel momento in cui scrivono di Parigi. Casanova, come abbiamo visto nell'Introduzione (§ 1.5), ha descritto la capitale francese come «ville littérature» e «repubblica mondiale delle lettere» nel senso di un luogo che ha esercitato dal XVIII al XX secolo una potente attrattiva sugli scrittori di tutto il mondo, i quali si sono mossi alla ricerca della sua essenza. La Parigi immaginaria è costruita su un'alta frequenza di rappresentazioni, sia francesi che straniere, le quali hanno dato alla città una configurazione storico-mitica quale capitale della modernità, del XIX secolo e della flânerie.²⁹ Il concorrere di molte voci alla scrittura mondiale di Parigi, così come l'essere riconosciuti e tradotti a Parigi quali autori stranieri, conferisce un capitale simbolico importante da spendere per la propria consacrazione letteraria, principalmente in relazione alla propria lingua e al posizionamento nel campo letterario nazionale; lo scrittore straniero a Parigi assume certamente una disposizione cosmopolita e può rappresentare una città denazionalizzata, ma è pur sempre portatore di istanze nazionali e di un proprio bagaglio (Casanova 1999, 41-55). Questo è tanto più vero per gli scrittori scandinavi della fine dell'Ottocento, perché cercare il contatto con la modernità nella sua espressione più potenziata forniva loro uno stimolo che li spingeva ad assumere posizioni di avanguardia, tali da costituire un contro-campo scandinavo letterario a Parigi: uno spazio di più libera sperimentazione in opposizione alle tendenze più conservatrici in patria (Briens 2010, 41-108).

Nel capitolo di *Antonius i Paris* «Nyaars-Hymne» (Inno di Capodanno) (Claussen 1990, 59-61),³⁰ la reiterata invocazione ad Allah e il riferimento a *Le mille e una notte* costituiscono un'ulteriore occorrenza della sovrapposizione tra Parigi e Oriente di cui scrive Oxfeldt (2005) e che si riscontra in «Ekbátana». La cornice evoca, inoltre, una dimensione elevata e sacra del mestiere di scrittore, per quanto questo debba passare attraverso i giornali e le riviste – le prosaiche condizioni che il mercato impone alla produzione artistica e intellettuale. Lo scrittore deve, concretamente e metaforicamente, sporcarsi le mani:

28 Söderberg, *flanör* per eccellenza della letteratura svedese, viaggiò meno dei colleghi ed ebbe con la Francia un rapporto mediato dalla cultura e dalla letteratura (Ciaravolo 1994; 2000, 73-91). Anche Strindberg produsse testi brevi per giornali e riviste, sebbene il suo rapporto con Stoccolma e Parigi sia indagato in questo libro soprattutto attraverso il poema *Sömngångarnätter på vakna dagar* (cap. 4) e il romanzo *Inferno* (cap. 8; ma per gli articoli collegati ai *Inferno* vedi §§ 8.3, 8.5, 8.8).

29 Un antecedente danese di grande valore è, da questo punto di vista, la storia «Dryaden. Et eventyr fra udstillingstiden i Paris 1867» di Andersen, presentata in § 1.3.

30 «Nyaarshymne» apparve la prima volta su *Taarnet* (Jørgensen 1981, 1: 146-8).

Her i Paris, ved dette Nyaar, tvinger én og samme Forestilling sig stadig ind paa mig: jeg ser Jorden som en stor Globus, hvorpaa Skribenter af alle Aldre og Rangklasser med Pen, med Blyant, med Negle søger at indridse deres Navnetræk. Hvilket Arbejde - for at fylde et Blad eller et Tidsskrift, som i Dag læses og i Morgen kastes i Ovn!

[...]

... Og dog griber det samme Raseri én selv, saa man maa skrive, selv om det skal ske med Neglene. Det er det usigelige, det utænkelige, det umulige, tyve ubestemmelige Indskydelser i et Sekund, der vil ud igennem Fingerspidserne. I fjorten Dage har jeg hadet det sorte Blæk...

[...]

Hvorfor skrive? Hvorfor gøre sig saa megen Ulejlighed for at mærke Jordgloben med nogle Navntræk, hvorover Fremtiden før eller senere vil drage sin Stav og sine Stude? Men de tænker ikke derpaa, de Journalister, som fylder Paris, de Poeter, der fylder Verden med deres Cifre eller Tegn.

Det kommer af, at hver Linje, de skriver, indtil den mindste Tøddel, er *Elskovsruner*. Og det Værk, som er noget andet, duer til slet ingen Ting. (Claussen 1990, 59-60; corsivo nell'originale)

Qui a Parigi, in questo capodanno, si impone di continuo in me la stessa immagine: vedo la terra come un grande globo su cui scrittori di ogni età e rango cercano di incidere la propria firma con la penna, la matita, le unghie. Che lavoro - per riempire un quotidiano o una rivista che oggi si legge e domani si getta nella stufa!

[...]

... Eppure si è presi dalla stessa follia e si deve scrivere, fosse anche con le unghie. È l'indicibile, l'impensabile, l'impossibile, venti sfuggenti intuizioni che in un secondo vogliono uscire dalle punte delle dita. Da quattordici giorni odio l'inchiostro nero...

[...]

Perché scrivere? Perché scomodarsi tanto per incidere delle firme nel globo terrestre, sulle quali il futuro, prima o poi, avanzerà con il bastone e le sue greggi? Ma a questo non pensano i giornalisti che riempiono Parigi, i poeti che riempiono il mondo delle loro cifre o i loro segni.

Dipende dal fatto che ogni rigo che scrivono, fino alla minima inezia, sono *rune d'amore*. E l'opera che sia qualcosa di diverso non vale proprio niente.

La scrittura come investimento libidico e passione amorosa, follia e fuoco sacro; la scrittura cifrata e iniziatica («rune»), tesa all'assoluto e l'inesprimibile: sono elementi che danno a «Ekbátana» una cassa di risonanza e ne permettono una più corretta lettura. È da sotto-

lineare anche come la voce narrante non separi, qui, la scrittura dei giornalisti da quella dei poeti, poiché entrambe *possono* essere animate dalla stessa passione, valere qualcosa.³¹ Infine, Parigi non appare come luogo di un'esperienza che riguarda esclusivamente lei; la condizione degli scrittori è piuttosto universale nel contesto della modernità, anche se Parigi ne rappresenta l'ipostasi. Ringgaard, nella sua raffinata e penetrante lettura poetologica dell'opera di Claussen, osserva come la poesia, scissa tra terra e anima, tenda a un terzo polo, quello della parola, verso l'autonomia del testo poetico dal referente reale. In tal modo, però, un racconto di viaggio e flânerie come *Antonius i Paris* perde la sua sostanza prosaica. Ringgaard non rileva nel romanzo alcuno sviluppo epico-narrativo, in fondo nessun contenuto di rilievo, se non la ciclica delusione del protagonista nella collisione tra i suoi sogni e la realtà (2000, 239-80). Fortunatamente, anche per Ringgaard il pregio della poesia di Claussen è la sua «porosità», la non impermeabilità della separazione tra mondo sensibile e autonomo testo poetico: ci sono vasi comunicanti e perdite/infiltrazioni di liquido (da questa metafora, il titolo del suo studio *Den poetiske lækage*; 2000, 7-12). Se per Ringgaard la poesia di Claussen rivela un forte tratto metatestuale - di riflessione sul codice - anche la sua prosa in *Antonius i Paris*, originariamente frutto di reportage e resoconti di viaggio per i giornali - offre una riflessione su possibilità, limiti e aporie tanto del codice quanto del canale: quanto e cosa conta la scrittura di articoli per giornali e riviste a Parigi?

Il successivo capitolo «Hyacinterne eller De smaa Tidsskrifter» (I giacinti o Le piccole riviste) consta di otto brani di diario di una settimana invernale da lunedì a domenica (Claussen 1990, 63-75). Qui si intrecciano accadimenti paralleli che spiegano il titolo. Antonius è impegnato nell'inseguimento amoroso della sfuggente Sylvia Delaplanche, che suggerisce un livello simbolico: ella è la musa ispiratrice degli scrittori, l'oggetto del desiderio che sembra corrispondere alla ricerca stessa dell'essenza di Parigi e della poesia. Contemporaneamente Antonius è mosso dal desiderio di conoscere la Parigi letteraria di avanguardia, quella formata da «de unge Digtere og de smaa Tidsskrifter» (i giovani poeti e le piccole riviste) (63). Il suo primo contatto è con lo scrittore e drammaturgo Louis Malaquin, la cui madre è proprietaria del caffè Gutenberg su uno dei grandi boulevard della Rive droite, punto di ritrovo di giovani autori e delle loro rivi-

31 Come si è visto nel cap. 3, Bang si interroga con forza su queste contraddizioni, prive di una soluzione univoca. Un'interessante coincidenza è che Claussen rispose allo stesso sondaggio cui rispose Bang (§ 3.2). La risposta di Claussen alla domanda sul rapporto tra scrittura giornalistica e letteraria arrivò un paio di settimane dopo (1 novembre 1911) quella di Bang. Essa mette in evidenza un lavoro sulla forma e un'arte, intesa come mestiere artigianale, che tendono a unire piuttosto che a distinguere i due ambiti autoriali (Claussen 1971, 13-14). Questo sembra in linea con la caratterizzazione dei giovani pubblicisti in *Antonius i Paris*.

ste (Briens 2010, 150-1). La voce narrante sottolinea il contrasto tra i dominanti valori borghesi e la creatività artistica che anima quei circoli: «[a]lt dette betyder jo ingen Ting i den borgerlige Verden» (questo non significa proprio nulla nel mondo borghese), visto che Malaquin e la rete letteraria che si ritrova al suo caffè «elsker Kunsten for Kunstens egen Skyld» (amano l'arte per l'arte) (Claussen 1990, 64). Antonius mappa così questo campo letterario in formazione:

I Paris findes for Øjeblikket henved 150 Tidsskrifter for de unge; og de allerfleste Skribenter, som tager Del i denne uhyre, literære Bevægelse, Symbolister, Naturalister, Eklektikere, troende og Fornægttere, er anarkistisk sindede. En begejstret og videnskabelig Anarkisme, som pletter sine Fingre med Blæk i Stedet for med Blod, og hvis Tilhængere kan mødes i den smukke Kafé Gutenberg. (65)

A Parigi esistono al momento circa centocinquanta riviste per i giovani; e la maggior parte degli scrittori che prendono parte a questo enorme movimento letterario - simbolisti, naturalisti, eclettici, credenti e atei - hanno uno spirito anarchico. Un anarchismo entusiasta e scientifico, che macchia le proprie dita di inchiostro invece che di sangue, e i cui seguaci possono ritrovarsi al bel Caffè Gutenberg.

Sono significativi i riferimenti all'anarchismo. Era quello il periodo degli attentati anarchici contro l'ordine costituito e borghese a Parigi e in Francia. Lo spirito di rivolta contro i valori dominanti animava anche le cerchie delle avanguardie artistiche e letterarie - ad esempio la scena simbolista - che spesso simpatizzavano idealmente, come sottolinea il testo di Claussen, con l'anarchia. Ad esempio, il successo teatrale di Ibsen a Parigi, sotto l'egida del teatro simbolista, assunse anche una valenza politica e si intrecciò a istanze di ribellione contro l'ordine sociale (Jacobsen 1961, 103, 131-5; Abrahamowitz 2016). Come vedremo nel cap. 8, a questi stessi ambienti faceva riferimento Strindberg quando tornò a Parigi nel 1894.

Nel presente capitolo si sono usati spesso i termini di 'campo letterario' e 'capitale simbolico', coniati e applicati nello studio di sociologia della produzione culturale di Bourdieu, *Les Règles de l'art* (1992; 2005). Centrale nella riflessione di Bourdieu sulla formazione di un ambito artistico-letterario autonomo dalla sfera del potere politico-economico è la considerazione sull'incompatibilità tra arte e denaro; ed egli scandisce tale processo attraverso l'opera letteraria di tre figure eroiche di autori, Baudelaire, Gustave Flaubert e Zola, nella Parigi della seconda metà del XIX secolo. Il concetto dell'arte per l'arte, evocato come si è visto anche da Antonius, si sviluppa all'interno di ciò che Bourdieu definisce un mondo economico «ca-

popolto», governato da autonome leggi, con un'alta consapevolezza del proprio valore specifico, un mondo nel quale il capitale simbolico dell'impresa letteraria è spesso inversamente proporzionale al capitale economico che riesce a produrre.³² Al tempo stesso Bourdieu insiste sul fatto che le regole dell'arte autonoma e le regole del potere economico e politico coesistono e sono contigue nello spazio sociale, e dunque necessariamente interagiscono, con una gradazione di posizioni più o meno vicine all'arte 'pura' o all'arte commerciale. In verità la ricerca di autonomia porta a una libertà che è per lo meno condizionata. Ciò vale in sommo grado per l'universo dei giornali e delle riviste: la stampa, rivolta al profitto, segue le regole di un'ormai consolidata industria culturale; eppure proprio nella costellazione di piccole riviste, le stesse cercate da Antonius, si aprono possibilità di affermazione per i giovani letterati che aspirano a vivere d'arte e come bohème, lontani dalle norme del mondo borghese. In tal senso opera «quest'universo economico propriamente antieconomico che si instaura nel polo economicamente dominato, ma simbolicamente dominante, del campo letterario» (Bourdieu 1992, 122; 2005, 143). In sintesi, nel campo letterario francese (parigino) della fine del XIX secolo si crea uno spazio di interazione tra le riviste a piccola tiratura - imprese giovani e alla ricerca di forte consacrazione specifica più che di profitti economici - e il giornalismo, sfera con una più debole consacrazione specifica e maggiormente indirizzata ai profitti economici (Bourdieu 1992, 176; 2005, 187). È questo, anche, lo spazio occupato dalla prosa giornalistica breve votata alla flânerie per come viene indagata da Köhn. Anche Stierle sottolinea opportunamente, a proposito di Baudelaire, il legame genetico tra il *tableau* parigino prodotto per la stampa quotidiana e nei feuilleton - genere che rischiava ormai di diventare logoro e convenzionale - e l'innalzamento poetico-prosaico operato nei testi di *Le Spleen de Paris*, per altro apparsi inizialmente proprio sui giornali quotidiani (1993, 884-902).³³

Un pregio di Claussen/Antonius sta nella capacità di osservare il campo letterario parigino da testimone straniero, facendone direttamente parte per un periodo. Dall'ultimo brano citato da *Antonius i Paris* risulta una situazione di eclettismo e compresenza di più indirizzi tra le avanguardie che frequentano il Caffè Gutenberg. E anche Bourdieu osserva come nelle fasi iniziali della formazione del campo ci sia più facilmente coesione tra coloro che, pur tra disposizioni diverse, lottano per l'acquisizione di capitale simbolico in opposizio-

³² Cf. in particolare Bourdieu 1992, 43-50, 93-103, 121-6, 135-6, 299-311; 2005, 76-81, 118-27, 142-6, 153-4, 289-99.

³³ Di rilievo, in questo senso, è anche l'analisi di Priscilla Parkhurst Ferguson (1994) delle radici storiche della flânerie, per come essa è costruita nei testi parigini dell'Ottocento antecedenti all'opera di Baudelaire.

ne alle regole imposte dal mondo borghese e dal mercato (Bourdieu 1992, 371; 2005, 348); quando invece il campo letterario è consolidato nella sua autonomia, la competizione interna tra indirizzi per la conquista del maggiore capitale simbolico può avere luogo, ad esempio la competizione tra naturalisti e simbolisti a Parigi (Bourdieu 1992, 165-75; 2005, 177-85). Tuttavia l'ecllettismo in cui Naturalismo e Simbolismo convivono alle riunioni al Caffè Gutenberg sembra volere anche rivelare l'attitudine dominante in *Antonius i Paris*: un testo tra prosa e poesia, osservazione della città dalla prospettiva della strada e ricerca dell'essenza dietro i fenomeni, disposizione laica e anelito spirituale. Ritroviamo nell'ultimo brano citato il motivo dell'inchiostro che imbratta le dita, e dunque della scrittura, qui con una connotazione più propositiva: come la vera e propria arma per opporsi, attraverso 'l'arte per l'arte', all'ordine costituito.

Nel seguente incontro tra Antonius, accompagnato da un amico danese, e Malaquin avviene un fondamentale riconoscimento reciproco di valore, che conferisce capitale simbolico sia ai danesi accolti a Parigi, sia ai francesi tradotti in Danimarca. Malaquin gioisce del fatto, confermato dai danesi, che la poesia e la prosa di Baudelaire siano state introdotte e in parte tradotte a Copenaghen. Agli occhi di Malaquin è particolarmente prestigioso che la Scandinavia capisca Baudelaire, perché dall'Europa del Nord ha avuto origine il teatro europeo contemporaneo più innovativo, con Ibsen, Strindberg e le loro forti figure femminili. Qui, incidentalmente, è indicativa la replica di Antonius secondo cui 'la vera donna' è invece francese, per come compare nelle opere di Musset, Balzac e Stendhal (Claussen 1990, 66). Comunque sia, questo è più che uno scambio di complimenti. La sinergia di capitali simbolici attraverso la traduzione - in entrambe le direzioni: dalle lingue scandinave al francese e dal francese al danese - ha a che fare con l'impatto a Parigi, durante la prima metà degli anni Novanta del XIX secolo, del contemporaneo teatro scandinavo. Agli incontri tra Malaquin e i danesi in *Antonius i Paris* partecipa l'attore e regista Ligné-Poe (Claussen 1990, 68-9, 71-2). Egli faceva parte della cerchia di Malaquin e fu promotore del Théâtre de l'Œuvre, che contribuì all'affermazione dei drammaturghi scandinavi sulle scene parigine, con Bang nel decisivo ruolo di regista (Briens 2010, 88-99). Bang, che Perrelli definisce «il grande mediatore e quasi l'interprete ufficiale della drammaturgia scandinava in Francia» (2000, 835; vedi anche Perrelli 2021), fece amicizia con Claussen a Parigi nel 1893-94; il più giovane collega danese fu uno dei tramite tra Ligné-Poe e Bang, aprendo così la strada alle regie ibseniane di quest'ultimo.³⁴ Il Théâtre de l'Œuvre ereditò il carat-

34 Briens 2010, 94. La presenza in *Antonius i Paris* dell'anonimo e silenzioso amico, che accompagna il protagonista alla scoperta della scena simbolista parigina, porta traccia del sodalizio tra Claussen e Bang, anche se non avrebbe senso cercare di de-

tere sperimentale e autonomo che già aveva avuto il Théâtre Libre, fondato nel 1887 da André Antoine, pionieristico anche nel proporre drammi di Ibsen, Bjørnson e Strindberg sulle scene francesi. Tale successione illustra il processo di consolidamento e autonomizzazione del campo teatrale-letterario, proprio per il fatto che la tendenza naturalista del Théâtre Libre poté essere superata da quella simbolista del Théâtre de l'Œuvre in una competizione tutta interna all'avanguardia (Bourdieu 1992 172-7; 2005, 183-7).

Nel prosieguo dell'intensa settimana, Antonius incontra diverse personalità culturali sulla sponda destra della Senna. Tra queste c'è il signor Cortambert, segretario di redazione di *Revue moderne*, al quale Antonius si sente di consigliare una visita a Copenaghen:

Rejs til Danmark. Det varer halvandet Døgn, to Nætter og en Dag, og De kommer sovende til København, en By paa snart en halv Million, hvor enhver Student næsten véd lige saa god Besked som De selv med alle de franske Forfattere, som De endnu har mest i Tanker. Hold nogle Foredrag, ligegyldigt om hvad, og De vil blive bispist og spist; man har en mægtig Appetit paa Frankrig hos os; Familierne staar Dem aabne. (Claussen 1990, 71)

Vada in Danimarca. Ci vogliono trentasei ore, due notti e un giorno, e mentre dorme arriva a Copenaghen, una città di quasi mezzo milione, dove ogni studente conosce bene quasi quanto Lei tutti gli scrittori francesi che le passino per la testa. Tenga qualche conferenza, non importa su che cosa; Le daranno da mangiare e verrà mangiato; c'è grande appetito di Francia da noi; le famiglie La accoglieranno.

È vero, dunque, che l'autore Claussen poteva sentirsi un danese atipico, affascinato dalle lingue e culture straniere, desideroso di viaggiare e conoscere; ed è vero che poteva provare un senso di liberazione e crescita camminando per le strade di Parigi, rispetto al senso di stasi che gli trasmettevano le strade di Copenaghen, come confessa in una lettera del 29 dicembre 1892 al collega scrittore Viggo Stuckenberg e a sua moglie Ingeborg (Lasson 1984, 1: 152). È però altrettanto vero che Claussen si sentiva profondamente danese, e consapevolmente orgoglioso di fare parte di una generazione che, nel proprio paese, lottava per l'affermazione di una nuova letteratura e una nuova visione del mondo (Frandsen 1950, 114-16; Zeruneith 1992, 11-13). Lo stesso vale per il suo protagonista Antonius, il quale può esprimere a volte un polemico senso di insoddisfazione verso il

terminare se l'amico di Antonius 'sia' Bang. Cf. Frandsen 1950, 134-7; Jacobsen 1961, 110-12, 219 (nota 240); Abrahamowitz 2016, 22-34, 63-70.

suo paese e la sua città d'origine, lasciando però trapelare, come qui, qualcosa di significativamente diverso. La repubblica transnazionale delle lettere non consta solo di un movimento centripeto verso Parigi, ma funziona attraverso una rete che sta collegando le capitali europee, e che sa *anche* contraddire l'obbligatoria gerarchia tra centro e periferia. Come accade a Copenaghen, le città si stanno evolvendo in senso moderno e sono collegate dal treno - avendo in Parigi il passaggio obbligato e il modello di riferimento. Come il protagonista di Strindberg in *Sömnängarnätter* può raggiungere Parigi da Stoccolma in pochi giorni, viaggiando in treno anche di notte (§ 4.4), lo stesso può fare un parigino desideroso di ampliare i propri orizzonti europei per conoscere Copenaghen, come qui argomenta Antonius. Il senso di annullamento del tempo e dello spazio attraverso il viaggio ferroviario, con il mutamento complessivo della percezione, fanno parte della comune esperienza storica dell'umanità occidentale nel corso dell'Ottocento (Schivelbusch 1977; 1988). Ha dunque ragione Briens a scorgere nella tesi di Casanova (1999), che pure ha il merito di individuare la partecipazione universale alla costruzione del mito letterario di Parigi, un certo etnocentrismo e una visione storicamente poco dinamica del rapporto tra centro e periferia. Anche Oxfeldt, nel suo studio sull'orientalismo scandinavo attraverso il filtro di Parigi, sostiene ripetutamente la tesi di una presunta arretratezza delle periferiche capitali nordiche rispetto al centro Parigi (2005, 18-19, 53, 161-80). Briens osserva, invece, il grado di reciprocità nello scambio tra Scandinavia e Parigi negli ultimi decenni del XIX secolo (2010, 76-7, 80, 106).³⁵ E anche le evidenze raccolte in questo studio confermano la centralità che stavano assumendo le avanguardie nordiche per l'Europa e per il nascente Modernismo - dalla Breccia moderna di Brandes fino alle tendenze di superamento del Naturalismo - e dunque i loro centri in rapida evoluzione. Sono aspetti sottolineati con forza già da Bradbury e McFarlane nella loro storia comparata del Modernismo europeo:

And then Scandinavia, with Ibsen, the age's most European figure of all, and Strindberg, whose influence was growing fast, made its own striking and peculiar contribution, had its own distinctive if Nietzschean passions of desperation and joy. [...] In Scandinavia, in Germany, and to a substantial extent in Austria, it was the eighties, nineties and early 1900s that witnessed a debate about the nature and name of Modernism of quite unparalleled passion and vehemence - years with, for the Germanic north, a much high-

35 Cf., su questo importante punto, Westerståhl Stenport a proposito di Strindberg scrittore transnazionale e il suo rapporto con Parigi (2010, 13-14), e Lisi che argomenta a favore di una radice specificamente scandinava del Modernismo europeo, da Kierkegaard fino ai maggiori autori della fine dell'Ottocento (2013, 9-14).

er degree of self-consciousness, of articulateness, of documentation than perhaps any other part of Europe. (Bradbury, McFarlane 1991b, 37)

Anche gli studi di Even-Zohar, che leggono il sistema letterario come insieme di sistemi, «polisistema» e «sistema di sistemi», ci aiutano a vedere una dinamica più articolata tra centri e periferie, le interferenze produttive che rinnovano, specie attraverso la traduzione, i sistemi dall'esterno e dalla periferia, soprattutto quando il loro centro non è del tutto capace di produrre il rinnovamento dal proprio interno (1990, 45-51, 73-8). E se è vero che l'interferenza non è reciproca in modo paritario e simmetrico (complessivamente possiamo affermare che l'impatto del mito letterario parigino e della figura del camminatore urbano sia stato maggiore e più centrale nei sistemi letterari scandinavi di quanto lo sia stato l'impatto del teatro scandinavo proposto a Parigi sulle scene di avanguardia dei naturalisti e dei simbolisti), quell'esperienza - soprattutto con l'opera di Ibsen - ha operato per il rinnovamento del teatro e della letteratura francese, e i simbolisti furono i più disposti ad accogliere gli impulsi e le interferenze in tal senso.³⁶

6.6 Verso la Rive gauche

La domenica, sul finire dall'intensa settimana tra i caffè e gli esponenti dell'avanguardia sulla Rive droite, Antonius compie un passo importante oltrepassando la Senna per orientarsi verso la Rive gauche (Claussen 1990, 72-3). Qui visita *La Plume*, storica rivista di arte e letteratura di avanguardia fondata e diretta da Léon Deschamps. Dopo avere incontrato lui e i molti giovani autori e letterati all'opera nella redazione, Antonius è euforico. Stiamo arrivando al cuore di *Antonius i Paris*, perché il contatto con Deschamps e *La Plume* condurranno il protagonista dentro il Quartiere latino, e possiamo dire definitivamente, costruendo il rapporto elettivo anticipato nel paratesto introduttivo al racconto: la dedica ad Antonius da parte degli amici della «sponda sinistra» (§ 6.4). Sul finire del XIX secolo il Quartiere latino era ancora una città nella città: dal Medioevo sede della cultura, ora luogo per eccellenza della bohème letteraria. Il quartiere assurge a luogo mitico di Parigi proprio in quanto lontano dai fasti della *ville lumière*: popolare, abitato da artisti, letterati, poeti, *grisettes* e studenti (Briens 2010, 148-9). Stierle osserva che Parigi,

³⁶ Come rileva Even-Zohar, prevalsero in Francia sul finire del XIX secolo, perfino in figure illuminate come Zola, un protezionismo e un nazionalismo culturale che bandirono la presunta esterofilia disposta ad accogliere le opere degli autori russi e scandinavi (1990, 62-5). Questo aspetto è indagato in Ahlström 1956, 164-8, 190-2, 219-21.

come metropoli moderna, è già pluricentrica, e che la scelta di un centro e punto di riferimento piuttosto che di un altro corrisponde a un preciso orientamento semiotico e ideologico (1993, 41-2). Optare per la Rive gauche piuttosto che per la Rive droite: ecco, in breve, il percorso formativo di Antonius; e l'interesse di *Antonius i Paris* sta proprio nel rappresentare il processo della scelta e la formazione del protagonista come orientamento spaziale nella città. Per il protagonista di *Inferno* di Strindberg la stessa scelta appare invece ovvia e già data, nel senso che non è discussa e non diventa tema del racconto allo stesso modo, per quanto simili siano le coordinate artistiche, culturali e ideologiche che la determinano.³⁷

In *Antonius i Paris* il Quartiere latino è legato alla forte impressione suscitata nel protagonista dagli incontri con Verlaine e dal sentimento di amicizia e stima reciproca che ne nasce. Il capitolo «En Nat med Paul Verlaine» (Una notte con Paul Verlaine) (Claussen 1990, 77-86) è un ritratto innamorato del poeta e maestro francese. Antonius e il suo amico danese partecipano a un incontro organizzato da *La Plume* al caffè Soleil d'or, nel caloroso clima del locale pieno di collaboratori e lettori appassionati. Deschamps apre l'incontro invitando tutti a credere nel proprio talento e seguire l'esempio di Verlaine. Antonius commenta:

Her i Hjærtet af Quartier Latin raader Paul Verlaine; her er hans Kongedømme. Han kender Kvarteret ud og ind som en Mus sin Rede. Og alle kender ham og elsker ham, viger til Side for *père* Verlaine - den unge Digtekunsts Fader, den pengeløse Digterheros, der tilbringer Natten vagabonderende mellem Quartier Latins Studenter, for rig i sin Sjæl til at gemme jordisk Gods ud over en Time - for stor og for god for Akademiet! (Claussen 1990, 78; corsivo nell'originale)

Qui nel cuore del Quartier Latin regna Paul Verlaine. Ne conosce ogni anfratto, come un topo la sua tana. E tutti lo conoscono e lo amano, spostandosi sul lato per lasciare passare *père* Verlaine - il padre della giovane poesia, lo squattrinato eroe poeta che trascorre la notte vagabondando tra gli studenti del Quartier Latin, troppo ricco nell'anima per tenersi beni terreni per più di un'ora - troppo grande e buono per l'Accademia!

37 Vedi cap. 8, soprattutto §§ 8.5-8.8. A proposito di Rive gauche, si può incidentalmente osservare come la frequenza dei corsi alla Sorbona, per il padre di Claussen motivo primo del soggiorno del figlio a Parigi (Lasson 1984, 1: 142, 160-3, 186-90), brilli per la sua assenza in *Antonius i Paris*; evidentemente la 'scuola' del protagonista si trova in altri luoghi del Quartiere latino. Diversamente, il protagonista di *Inferno* di Strindberg rivendicherà un certo capitale simbolico dal fatto che i laboratori della Sorbona si siano aperti a lui per permettergli gli studi e gli esperimenti chimici e alchemici (§ 8.5).

Verlaine, con la sua povertà materiale, la sua autorevolezza mite, la sua aura regale, appare il sommo esempio vivente di ciò che Bourdieu definisce l'economia invertita del campo letterario. Nel momento in cui il poeta in persona si presenta all'incontro, è descritto da Antonius come un essere atavico che ha conosciuto il diluvio universale. Dobbiamo rammentare la ricorrenza del termine *Syndfloden* nella conclusione di «Ekbátana» (§ 6.2), a conferma del nesso tra l'esperienza parigina a contatto con Verlaine e la successiva epifania poetica:

Med et fik jeg Øje paa dette forunderlige Hoved fra før Syndfloden, Fejltagelse var umulig. – Hans Klæder bar for tydelige Spor af at have gennemgaaet Syndflodens Dynd mange Gange. Han lignede en gammel Flodgud. (78)

A un tratto scorsi quel singolare capo antidiluviano, era impossibile sbagliarsi. – I suoi vestiti recavano traccia fin troppo chiara del fango del diluvio universale, attraversato più volte. Somigliava a un vecchio dio fluviale.

Il motivo del fango è ricorrente sia in questo capitolo che nel successivo «La Plumes Syvende Banket» (Il Settimo banchetto di *La Plume*) (93). Ha a che fare con la sporcizia della strada, condizione imprescindibile per innalzarsi all'ideale. Verlaine mantiene una sua dignitosa eleganza sebbene la sua ampia mantella sia schizzata di fango: per Antonius è l'immagine stessa del Poeta votato al suo ideale, incurante degli onori terreni (79). È Verlaine ad avvicinarsi ai danesi, con umiltà, gratitudine e curiosità, perché ha saputo da Deschamps che essi hanno tradotto e introdotto Baudelaire in Danimarca. Il riconoscimento reciproco tra le avanguardie poetiche di Parigi e Copenaghen continua, alimentando il capitale simbolico di entrambe e rafforzando anche – nel segno di Baudelaire e del suo rapporto con lo spazio urbano – il legame tra le due città:

«De, som har oversat Baudelaire, De holder jo af ham?» gentog han. «Ikke sandt, han har gjort Epoke i Literaturen? Er han ikke den største og mest originale Digter i dette Aarhundrede? Sig mig, Deres By, deres Hovedstad... København... er det en Storstad? Man maa have levet i en stor By for at forstaa Baudelaire til Gavns [...]».

«Og som én, der føler Pligt til at aflægge Vidnesbyrd i et højtideligt Øjeblik, talte han længe til os om Baudelaire og fremstillede den vilde Haardnakkethed, hvormed den beundrede Forgænger gennem Livets dyndede Gader har bukket sig efter alle Splinter af Idealet. (80-1)

«Voi che avete tradotto Baudelaire, lo amate?» ripeté. «Ha fatto epoca nella letteratura, non è vero? Non è il più grande e originale poeta di questo secolo? Ditemi, la vostra città, la vostra ca-

pitale... Copenaghen... è una grande città? Bisogna avere vissuto in una grande città per comprendere a fondo Baudelaire [...]».

E come colui che sente il dovere di rendere testimonianza in un momento solenne, ci parlò a lungo di Baudelaire, descrivendo la furiosa testardaggine con cui l'ammirato predecessore si era chinato per le strade infangate della vita a raccogliere tutte le schegge dell'ideale.

Nella povertà di Verlaine si riverbera qualcosa dell'eroismo di Baudelaire sottolineato da Benjamin, cioè la ferma volontà di promuovere e difendere la poesia lirica nel momento in cui essa diventa storicamente, oggettivamente, merce sul mercato.³⁸ La magia estatica di quell'incontro prosegue nella notte, quando Verlaine passeggia con i due danesi per il Quartiere latino. Si rivolge a loro come ad anime gemelle ritrovate, additando una comune origine altrove:

«For Mennesket har en Sjæl, ikke sandt? Vi har en Sjæl,» vedblev han indtrængende. «Jeg er glad over at have fundet Dem, genfundet Dem, og at gaa med Dem. Man kan stundum blive saa ængstelig, naar man føler sig alene». (81)

«Perché l'uomo ha un'anima, non è vero? Abbiamo un'anima» ribadì. «Sono contento di avervi trovati, ritrovati, di camminare con voi. Si viene presi a volte da una tale angoscia a sentirsi soli».

Dopo quella notte, la frequentazione di Verlaine prosegue in «La Plumes Syvende Banket», datato Parigi 11 febbraio. Oltre a Deschamps e Verlaine sono presenti Mallarmé e altri autori del periodo. Nella descrizione emerge un rapporto con la poesia di Mallarmé più distante da parte di Antonius, che si spiega anche con l'aura diversa dei due scrittori. Mallarmé, concentrato sul suo mestiere poetico, ha una vita ordinata e fa l'insegnante d'inglese; dopo cena si ritira, mentre la notte di Antonius assieme a Verlaine e alla cerchia de *La Plume* continua (90-4). La predilezione di Antonius per Verlaine è dunque legata alla disposizione che distingue quest'ultimo da Mallarmé.³⁹ Bourdieu descrive l'antagonismo nell'avanguardia letteraria tra Mallarmé e i «simbolisti» da un lato, più vicini ai parnassiani, e Verlaine e i «decadenti» dall'altro, più vicini alla bohème e alle riviste a piccola tiratura, e il contrasto riguarda anche i loro diversi stili di vita.⁴⁰

38 Vedi § 4.6 a proposito di «Vid avenue de Neuilly» di Strindberg.

39 Sull'orientamento di Antonius/Claussen verso Verlaine piuttosto che Mallarmé cf. Frandsen 1950, 130-4, 169-71. Sørensen (1997, 26-8) e Ringgaard (2000, 39-56) sottolineano però l'importanza della poetica di Mallarmé per l'opera di Claussen, nel senso della poesia autonoma e della parola non prosaica, tesa a scoprire lontane analogie.

40 Bourdieu 1992, 175-7, 373-4; 2005, 185-7, 349-50, 487 nota 78. Si osservi come nei suoi colloqui con Antonius, Verlaine appaia scettico sui nomi delle scuole letterarie;

Nella lettura di poesia che segue, il pubblico applaude una poesia di Émile Goudeau. Il resoconto di Antonius racchiude l'immagine che ha costituito il filo conduttore del suo incontro con la Rive gauche, nel segno del magistero di Baudelaire e della carismatica presenza di Verlaine al Quartiere latino:

[H]vad der tog disse idealistisksindede, unge Sjæle, var nogle flot formede Linjer, hvori Poeten efter en livsled Skildring af Altings Raahed og Sjælløshed, i en skiden By en Regnvejrsaften, pludselig retter sig og siger: «Men jeg husker, hvem jeg er. Og har Digteren tilsølet sin Dragt i den fællesmenskekelige Gemenhed - han behøver kun at børste sin Kappe en Smule og vende sine Øjne stolt op mod Uendeligheden». (92-3; cf. Hunosøe, Kielberg 1990, 353)

Ciò che emozionava queste giovani anime di idealisti erano alcuni eleganti versi nei quali il poeta, dopo avere descritto con tedio la rozzezza e piattezza del tutto, in una lurida città una sera di pioggia, a un tratto si erge e dice: «Ma io ricordo chi sono. E se il poeta ha insudiciato il suo vestito nella comune meschinità umana - egli non deve fare altro che spazzolare un poco la sua mantella e alzare orgogliosamente lo sguardo all'infinito».

Per quanto nella voce del poeta epigono si possa già sentire il vago sentore di cliché, vi si scorge qualcosa di essenziale che percorre la poesia e la letteratura europea di fine Ottocento, compresa quella delle avanguardie scandinave, che con Strindberg (cap. 4; cap. 8), Obstfelder (cap. 5) e Claussen insisteva su queste note. Il poeta francese Yves Bonnefois, in dialogo con lo scrittore svedese Hallberg nel libro di quest'ultimo *Flanörens blick* (*Lo sguardo del flâneur*), ha sintetizzato mirabilmente questo aspetto, definendo nel contempo la propria posizione di erede rispetto a quella tradizione:

Man har under världshistoriens gång länge levt med en religiös erfarenhet för att upprätthålla en andlig relation till existensens grundläggande frågor. När dessa strukturer, vilka hade gjort det möjligt att leva religiöst i trons säkerhet, bröt samman, översvämmades livets avgörande frågor och den kvarvarande känslan av existentiell oro av en våg av yttre bekymmer, av ett starkt behov av underhållning, av vetenskapens illusion. Plötsligt föll det åter på diktningens lott att bevara arvet efter det religiösa anspråket, utan att falla tillbaka på dogmer, trosformer eller en uppenbarelse som vi inte längre kan tro på. För mig karakteriseras skrivan-

prende le distanze dai simbolisti, apostrofati come *Les Cymbalistes*, e considera il termine «decadente», da lui coniato, più che altro uno slogan e una provocazione (Claussen 1990, 83-4).

det under 1900-talet av att det inte i tillräcklig utsträckning tar ansvar för det spirituella behovet. (Hallberg 1996, 70)

Nel corso della storia universale si è vissuti a lungo con un'esperienza religiosa per mantenere una relazione spirituale con le fondamentali questioni dell'esistenza. Quando queste strutture, che avevano reso possibile vivere nella certezza della fede sono collassate, le domande decisive della vita e il senso persistente di inquietudine esistenziale sono state sommerse da preoccupazioni esteriori, da un forte bisogno di intrattenimento, dall'illusione della scienza. Improvvisamente è di nuovo toccato alla poesia conservare il retaggio dell'esigenza religiosa senza ricadere in dogmi, in forme di fede o in una rivelazione cui non possiamo più credere. A mio parere la scrittura del Novecento è caratterizzata dal fatto di non assumersi in misura sufficiente la responsabilità del bisogno spirituale. (Hallberg 2002, 96-7)

Un conclusivo scambio di riconoscimenti tra Antonius e Verlaine avviene con delle poesie (Claussen 1990, 94-5). Verlaine dona all'amico danese una poesia d'amore dedicata a una donna,⁴¹ riportata in francese nel testo, e Antonius dedica in cambio a Verlaine «Den ny Poesi» (La nuova poesia), che è l'ultimo testo di *Antonius i Paris* prima della già menzionata postfazione dove il curatore annuncia la dipartita del protagonista. Paiono tuttavia più centrali, per la nostra riflessione, altre due poesie, che incorniciano il capitolo «En Nat med Verlaine»: sono i sonetti «Til Johannes Jørgensen» (A Johannes Jørgensen) e «Den skønne Propaganda» (La bella propaganda) dedicato a G. Brandes (Claussen 1990, 76, 87).⁴² È interessante innanzitutto la posizione dei due testi. Mentre Antonius scopre le riviste a piccola tiratura, si addentra nel mondo dell'avanguardia parigina stringendo rapporti con i suoi esponenti, si orienta infine nel Quartiere latino e arriva al suo cuore conoscendo Verlaine, tale progresso non rappresenta solo una personale mappatura di Parigi, ma ha un legame diretto con il posizionamento di Claussen nel campo letterario danese. Pur agendo nel campo letterario universale, osserva Casanova, lo scrittore straniero a Parigi amministra un capitale nazionale, ereditando quel bagaglio linguistico-letterario e muovendosi pur sempre in relazione a quelle coordinate (1999, 55-67).

Il sonetto dedicato all'amico Jørgensen è del 1893 e precede dunque la rottura con Claussen, che si consumò tra il 1894 e il 1896 con

⁴¹ Verlaine fu amante di Arthur Rimbaud mentre era sposato. La sua frequentazione di ragazzi è suggerita appena in *Antonius i Paris*, ad esempio nell'immagine dei giovani discepoli che affettuosamente lo assistono.

⁴² La prima delle due poesie apparve su *Taarnet* del giugno 1894 (Jørgensen 1981, 2: 90).

la conversione di Jørgensen al cattolicesmo.⁴³ La poesia insiste già sulla differenza di indole tra i due, racchiudendo un breve racconto di formazione che parte dalla giovinezza, in cui i due si conobbero e si legarono in sodalizio artistico, per arrivare al presente. A Jørgensen apparteneva dal principio la sfera della notte, dell'oscurità e della malinconia; all'io lirico quelle della luce e della gioiosa fiducia nell'avvenire. Ora, più maturo e segnato, l'io narrante deve dare ragione al pessimismo dell'amico. Nella conclusiva terzina il poeta vede un passato che «dissangua» entrambi, chiedendo all'amico di non pretendere altro segno del loro incontro nell'arte, in questo presente ormai senz'anima.⁴⁴ Nell'immagine del legame radicato nel passato si può così, forse, percepire un presagio della sua fine.⁴⁵

L'affermazione del Simbolismo in Danimarca passa, nelle pagine di *Taarnet*, attraverso la contrapposizione di Jørgensen al magistero di Brandes, al Naturalismo e all'idea di letteratura militante per il progresso. Nel sonetto «Den skønne Propaganda», Claussen indica una posizione più articolata e, per così dire, di mediazione tra Naturalismo e Simbolismo. Anche qui, come nel sonetto a Jørgensen e in «Ekbátana», si disegna un processo evolutivo del soggetto, per il quale vale ancora l'insegnamento del maestro Brandes: quello cioè di porsi in una posizione critica verso le opinioni consolidate e il principio di autorità, al fine di cogliere la verità e la vita. Tuttavia «i problemi» da discutere sono cambiati, secondo Claussen. Dove negli anni Settanta Brandes richiama all'esigenza di superare la romantica disposizione al sogno, si tratta ora di «guddombesjæle, hvad der var forladt» (animare di divino ciò che è stato lasciato) (Claussen 1990, 87). Questa posizione programmatica è confermata e precisata in un articolo del 18 aprile 1894, un'intervista a Claussen in occasione dell'uscita di *Taarnet* in Danimarca. Qui l'autore parla della necessità di approfondire lo sguardo sulla realtà, vederne la natura spirituale e i nessi nascosti, «en Slags sublim Matematik» (una specie di matematica sublime) (1971, 28-30). Si tratta dunque di una posizione che non rompe con Brandes e con la sua eredità, per lo stesso presupposto di fondo che la anima, cioè la necessità di una continua evoluzione ed emancipazione dagli insegnamenti tradizionali;

43 Sui termini della rottura tra i due amici e colleghi, e sul posizionamento di Claussen tra il Naturalismo brandesiano e il Simbolismo di Jørgensen, cf. Frandsen 1950, 157-65, 189-92; Hunosøe, Kielberg 1990, 349-50; Zeruneith 1992, 162-85.

44 Claussen 1990, 76: «Forlang ej andet Tegn til Kunstens Møde | i denne Samtid snart så sjæleøde | end denne Fortid, hvoraf vi forbløde».

45 Nella poesia che introduce l'ultimo capitolo «Antonius og Ladislas», vi è inoltre una dichiarazione di poetica edonistica che lo Jørgensen credente non avrebbe potuto sottoscrivere: «En Drøm om Skønhed var alt mit Liv... | [...] Jeg elsker endnu denne Verden af Synd» (Un sogno di bellezza è stata tutta la mia vita... | [...] Amo ancora questo mondo di peccato) (129).

proprio questo permette al poeta di indicare l'esigenza di un superamento in direzione post-naturalista, neoromantica e simbolista (cf. Wivel 2009a, 309-11).

Dopo «Efterskrift til Antonius' Optegnelser» sono attribuiti al protagonista ancora due postumi testi in prosa pubblicati dal curatore e dunque frutto di coautorialità. In «Quartier Latin» (Claussen 1990, 101-14) un io narrante flâneur applica in modo riassuntivo e conclusivo la prospettiva della camminata urbana nel crepuscolo di febbraio. Nel flusso di osservazioni, riflessioni e sensazioni si rende omaggio al Quartiere latino e a chi lo abita, in particolare alle sue donne. La percezione dello spazio urbano come stratificazione storica è rafforzata dall'omaggio al poeta quattrocentesco François Villon, prima anima moderna del Quartiere latino. Antonius stesso vi si è trasferito e incontra nuovamente Verlaine; ciò nonostante le pagine non mostrano più euforia, anzi sono percorse da stanchezza e malinconia. «De to Søstre paa Montmartre (*Conte Cruel*)» (Le due sorelle di Montmartre [*Conte Cruel*]) è un racconto che si ispira alle ballate e tratta di uno straniero che si illude di conquistare una donna parigina ma viene poi crudelmente eliminato. Anche queste ultime divagazioni di Antonius mostrano la sua immersione nella francesità e pariginità: lingua, letteratura contemporanea e passata, storia urbana. Eppure, se Parigi si pone come oggetto di conquista, come le sue affascinanti donne, il protagonista maschile straniero ne resta escluso e sconfitto.

Arriviamo così all'ultimo testo di *Antonius i Paris*, il già menzionato «Antonius og Ladislas» ad opera del curatore (Claussen 1990, 129-45). È nuovamente un testo complesso e ricco di dimensioni, dove il piano realistico dell'azione si intreccia al simbolismo. Innanzitutto qui Antonius non è più scrittore ma violinista. Il suo antagonista è Ladislas, americano di origini polacche, imprenditore della cultura, affarista capace di fare fruttare l'arte nel senso monetario del termine. Ladislas è pragmatico, agli antipodi dell'ingenuo Antonius e di tutti i giovani cuori come lui, anche per il modo facile con cui sa conquistare le donne. Possiede dunque tutt'altra chiave per il dominio di Parigi. Se nella poesia «Indbydelse til Rejse», che introduce *Antonius i Paris*, si auspicava «en Verden, hvor intet er Køb eller Salg | men alt er for den som er tro i sit Valg» (un mondo dove niente sia compravendita | ma tutto è per colui che è fedele alla sua scelta) (12), la parabola del romanzo disegna l'amara smentita del progetto. A Ladislas spetta la vittoria materiale, e Antonius esce sconfitto dal suo romanzo; egli lascia la città piuttosto che sottomettersi alle regole del gioco imposte da chi possiede il potere economico.

6.7 Un testo centrale

Andersen ha definito la narrativa «decadente» nordica dei due ultimi decenni dell'Ottocento nei termini di un percorso di formazione fallito, una ricorrente polarità tra l'iniziale, ambizioso progetto di vita e di conoscenza da parte del protagonista, e il conclusivo scacco che lo porta a una perdita di realtà piuttosto che a una conquista (1992). Si può pertanto leggere il modo in cui Antonius esce sconfitto dall'incontro con la metropoli Parigi come una parabola discendente e decadente. Jørgensen sottolinea soprattutto questo aspetto del romanzo: la perdita di realtà e lo scoramento del protagonista (1977, 66). Questo è vero. Tuttavia, quante e quali scoperte ci propone Antonius, flâneur straniero a Parigi, nel suo procedere? Quale ricchezza e quale complessità contengono il romanzo urbano e la sua prosa, tali da smentire gli iniziali giudizi critici sulla sua presunta inconsistenza?

Il testo è frammentario e incompiuto per sua intima necessità, vivendo nell'oscillazione tra orientamento e disorientamento, ma resta coeso nella sua struttura e nel suo sviluppo. L'intreccio di Realismo e Simbolismo si manifesta nei tre principali oggetti dell'anelito di Antonius: la città di Parigi, la donna e la poesia, ed è soprattutto la relazione tra il primo e il terzo oggetto che questo capitolo ha voluto approfondire, dove le fonti critiche antecedenti hanno invece, in modo quasi esclusivo, privilegiato il legame tra il secondo e il terzo aspetto nel profilo autoriale complessivo di Claussen e in *Antonius i Paris*. Antonius compie un percorso dalla superficie scintillante al nocciolo occulto, dal Folies-Bergère a Verlaine re povero del Quartiere latino. Nel raccontare la chiara scelta di campo del protagonista per Verlaine e per gli altri talenti puri di cuore, che come Antonius sono alla ricerca di un'elevazione spirituale attraverso la scrittura, Claussen riesce a rappresentare da vicino il campo letterario dell'avanguardia che si oppone all'imperante materialismo, e nel contempo sa leggere in modo critico le generali condizioni economiche della produzione culturale, cui anche la più autentica e pura ispirazione deve sottostare. Nel descrivere il percorso che avvicina Antonius alla costellazione di autori, gruppi e riviste che si pongono in alternativa alla più nota e luccicante Parigi dei boulevard trafficati e dell'euforica fiducia nel progresso materiale, Claussen ha inoltre ben presente Copenaghen e il campo letterario danese nella sua fase di transizione tra Naturalismo e Simbolismo. Un simile orientamento spaziale e assiologico dalla sponda destra alla sponda sinistra della Senna ritornerà, come detto, nel romanzo *Inferno* di Strindberg, rivelando interessanti paralleli, anche se unica e originale risulta in *Antonius i Paris* la mappatura del campo letterario compiuta attraverso la flânerie del protagonista: un valore aggiunto di notevole importanza. Dove Antonius e il suo autore producono una sintesi di Naturalismo e Simbolismo - sguardo del reporter e sguardo del poeta; os-

servazione dei fenomeni nella loro sostanza storico-sociale e anelito a trovare l'essenza di Parigi oltre il mondo sensibile e la nuda materialità - *Inferno* si rivela ancora più radicale nei suoi procedimenti di ricerca dell'occulto, perché tutta la vasta e molteplice metropoli, pur concreta e reale nei suoi segni e nella sua topografia, diventa cifra della ricerca del nesso infinito da parte del protagonista, cioè del principio unitario metafisico che governa l'universo (cap. 8). Così come il protagonista di *Inferno* non conta, attraverso la sua ricerca alchemica, di invalidare l'economia monetaria che fa girare Parigi e la società intera, anche Antonius deve sottostare a un principio di realtà. Alla fine sono i pragmatici impresari culturali come Ladislav a conquistare il campo e a dominare Parigi. La città quale luogo per eccellenza della compravendita determina lo choc e la decisiva sconfitta di Antonius.

Nel suo fondamentale saggio del 1903 «Die Großstädte und das Geistesleben» (*Le metropoli e la vita dello spirito*), Simmel vede una relazione tra il fatto che le città sono la sede dell'economia monetaria - nelle quali sempre più domina l'intelletto strumentale nella sua spietata oggettività - e lo sviluppo di una nuova psicologia spiccatamente urbana e moderna, quella del *blasé*, cioè della persona resa ormai indifferente e temprata a tutto, che nulla più può sorprendere. Il denaro rende sostanzialmente indifferenti al valore qualitativo dei beni di cui permette lo scambio, e il *blasé* è l'espressione psicologica di tale indifferenza, che inoltre protegge come uno schermo dall'eccesso di stimoli provenienti dalla vita urbana (Simmel 1957, 229-33; 1995, 37-44):

indem das Geld alle Mannigfaltigkeiten der Dinge gleichmäßig aufwiegt, alle qualitativen Unterschiede zwischen ihnen durch Unterschiede des Wieviel ausdrückt, indem das Geld, mit seiner Farblosigkeit und Indifferenz, sich zum Generalnenner aller Werte aufwirft, wird es der fürchterlichste Nivellierer, es höhlt den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre Unvergleichbarkeit rettungslos aus. Sie schwimmen alle mit gleichem spezifischem Gewicht in dem fortwährend bewegten Geldstrom. (Simmel 1957, 232-3)

Nella misura in cui il denaro pesa tutta la varietà delle cose in modo uniforme ed esprime tutte le differenze qualitative in termini quantitativi, nella misura in cui il denaro con la sua assenza di colori e la sua indifferenza si erge a equivalente universale di tutti i valori, esso diventa il più terribile livellatore, svuota senza scampo il nocciolo delle cose, la loro particolarità, il loro valore individuale, la loro imparagonabilità. Le cose galleggiano con lo stesso peso specifico nell'inarrestabile corrente del denaro. (Simmel 1995, 43)

Possiamo in tal senso affermare che Antonius l'ingenuo non supera questa prova imposta da Parigi; egli non diventa sufficientemente blasé; reagisce anzi con lo choc e il rifiuto a sottostare alle regole dell'intelletto strumentale, che fa anche dell'arte oggetto di compravendita. Il risorgere in poesia di «Ekbátana» esprime, tuttavia, il senso di rivalsa e di irriducibilità dello spirito e della poesia rispetto a tale indifferenza. Ritorniamo dunque alla domanda di partenza: qual è il significato del Diluvio sulle cui note si chiude la poesia? È la temporalità, il fluire orizzontale della vita che da sempre ci incatena? O è più specificamente la modernità con la sua idea di progresso materiale lineare? La legge della compravendita e del mercato che tutto governa, arte compresa: l'«inarrestabile corrente del denaro» evocata da Simmel?