
8 **I segni della città rimandano altrove. *Inferno* di Strindberg: 1897-1898**

Sommario 8.1 Più romanzi in uno. – 8.2 Atemporalità o storicità? – 8.3 Grande disordine e coerenza infinita. – 8.4 Verso quale fede? – 8.5 Labirinto e mappa. – 8.6 Interni ed esterni. – 8.7 Posizionamento sulla Rive gauche. – 8.8 Città dei morti e città giardino. – 8.9 Chiaroveggenza naturalistica. – 8.10 Ritorno al caffè di Parigi.

8.1 Più romanzi in uno

Un drammaturgo e scrittore svedese racconta in prima persona. È a Parigi nell'autunno del 1894; rompe con la moglie, che parte, mentre lui resta in città per dedicarsi alla propria crescita spirituale. Abbandona teatro e letteratura e prosegue gli studi scientifici e gli esperimenti alchemici, per l'incomprensione e la disapprovazione della moglie con cui resta in contatto epistolare (Strindberg 1994b, 9, 13, 25). Vive in povertà in varie stanze in affitto sulla Rive gauche, tra il Quartiere latino e Montparnasse, e vorrebbe ritirarsi dal mondo. Ma la sua solitudine non è totale; continua a frequentare amici e colleghi artisti facendo visita alle case, gli atelier e i caffè dove la cerchia si ritrova. Nei primi mesi del 1895 è ricoverato in ospedale per ferite alle mani causate, come suppone, dai suoi stessi esperimenti con lo zolfo. La mancanza di introiti lo costringe ad accettare aiuti economici provenienti da amici ed estimatori, sia in occasione del

ricovero che successivamente, cosa che lo allevia ma accresce il suo senso di colpa, sommandosi a quello per l'abbandono della moglie e della bambina che hanno avuto. È comunque deciso a perseguire la ricerca di un nesso superiore, un significato unificante a partire dal disordine in cui è immerso. Con tale spirito percorre la grande città: cogliendo segni e corrispondenze che indichino una direzione e uno scopo o, al contrario, un'infrazione e un divieto. In questa fase parigina, che tra esaltazione e prostrazione dura fino alla metà del 1896 (fino alla metà di *Inferno*; 9-153), il protagonista si sente tormentato da forze misteriose che ostacolano i suoi tentativi. Sospetta di essere vittima di persecuzioni da parte delle stesse persone che frequenta: le donne scandinave a Parigi, la cerchia di artisti o altri presunti antagonisti che contrastano le sue ricerche occulte. Dal febbraio del 1896 prende nota in un diario delle singolari coincidenze e dei misteriosi accadimenti che lo riguardano. Fugge da Parigi e va, ospite di amici, a Dieppe dove le persecuzioni continuano (153-61). Soggiorna poi da un amico medico in una cittadina della Svezia meridionale, dove il problema della sua salute mentale è al centro delle conversazioni (161-85). Il 15 agosto 1896 lo scrittore riceve un incoraggiante messaggio dall'Austria, patria della moglie dove questa vive con la figlia; egli spera di potersi riunire a loro e porre fine alla sua solitudine (183). Transitando rapidamente per Berlino (dove lui e la moglie si conobbero e innamorarono pochi anni prima; 187-9), raggiunge una piccola località prealpina sul Danubio. Vi trova però solo la figlia che sta con la nonna, cioè sua suocera. Anche questa tappa in avanti corrisponde a un percorso a ritroso nel ricordo; in quei luoghi il protagonista visse alcuni mesi del suo matrimonio e lì, due anni prima, nacque la figlia (189). Il protagonista trascorre l'autunno del 1896 con la sua bambina, cimentandosi in modo impacciato nel ruolo di padre premuroso; intanto frequenta assiduamente la suocera e sua sorella, cattoliche devote e interessate agli scritti di Swedenborg, il mistico e teosofo svedese del Settecento le cui opere il protagonista conosce ancora solo superficialmente (189-273). Sul finire del 1896 egli lascia di nuovo la figlia e la famiglia della moglie per tornare a Lund, in Svezia meridionale, dove trascorre la parte conclusiva del racconto (275-315). In ogni tappa del suo percorso ha subito attacchi durante la solitudine notturna, a seguito di ciò che sembrano essere scariche elettriche. La lettura di opere di Swedenborg, prima in Austria, in versione antologica tedesca, e poi in versioni integrali a Lund, costituisce una possibile chiave di volta del romanzo, messo per iscritto a Lund dal 3 maggio al 25 giugno 1897 (311). La prospettiva conclusiva getta luce sui singolari avvenimenti antecedenti, e sembra offrire un disegno e una teleologia. I tormenti e le prove che il protagonista ha conosciuto nel corso di quasi tre anni hanno avuto origine provvidenziale; sono stati un modo per correggerlo dopo tanta trasgressione, e ricondurlo attraverso l'espia-

zione sulla via della fede e della sottomissione a Dio. Gli inferni e le pene che Swedenborg rappresenta con vividezza paiono al protagonista coincidere con la condizione terrena, soprattutto la sua personale: l'inferno è già in questa vita.

È questa una possibile sinossi di *Inferno*, romanzo di Strindberg che si presta a più definizioni e letture. È un romanzo autobiografico e un romanzo-diario (Robinson 1986; Stounbjerg 2005). È un romanzo di confessione e conversione, mistico in senso swedenborghiano (Stockenström 1972), ma anche orientato verso la Bibbia (Cedergren 2005); il contenuto religioso e cristiano non impedisce di leggerlo, e in modo coerente, come romanzo alchemico (Sandqvist 1995), occulto (Gavel Adams 1990), scientifico-occulto (Johnsson 2015) e come romanzo sulla figura dello scienziato nel laboratorio (Storskog 2019). *Inferno* è un romanzo allegorico ed esoterico, al tempo stesso un romanzo urbano immerso nella modernità (Olsson 1996; Stounbjerg 2005); è una *flânerie*, un testo specificamente parigino che, attraverso la camminata e lo sguardo, entra in relazione con la testualità stessa di Parigi capitale dei segni (Melberg 1998; 1999; Briens 2010), ma è anche un romanzo di viaggio europeo e transnazionale, in cui vanno in scena la mobilità e la dislocazione che appartennero a Strindberg e che sono iscritte nel suo personaggio autobiografico (Westerståhl Stenport 2010, 3-17, 88-124). *Inferno* è inoltre un romanzo d'amore e familiare, che tratta del dello struggente, frustrato desiderio di un amore e di una famiglia quali centro della vita, e che può essere letto come rielaborazione di quella perdita (Brandell 1950, 63-8). Al tempo stesso tratta dell'insopprimibile esigenza di libero sviluppo spirituale dell'individuo. È un romanzo bohémien che tratta di artisti sradicati, mentre racconta della miseria materiale di uno scrittore che non scrive più per il teatro e la letteratura e che fa esperienza di una crisi personale e psichica profonda (Brandell 1950). Ed è proprio la scrittura del romanzo che lo aiuta ad uscirne, attraverso un processo di autoterapia e rigenerazione artistica (Cullberg 1992, 7-120; Carlson 1995, 229-37, 283).

Come documento autentico della presunta pazzia dell'autore, più che come romanzo, *Inferno* fu inizialmente letto in Svezia da parte dei contemporanei, turbati dal degrado in cui sembrava caduto il maggiore autore nazionale nella sua 'Crisi d'Inferno' (Gavel Adams 1994, 356-62). Negli ultimi decenni diversi studi hanno preso le distanze dal biografismo che tende a leggere le opere di Strindberg come diretta e trasparente trascrizione del vissuto, e hanno invece indicato i modi della consapevole rielaborazione letteraria e mito-poietica, anche nell'uso dell'autobiografia. *Inferno* contiene dunque una dimensione meta-romanzesca: opera che riesce a conciliare il retaggio aristotelico di Strindberg (rappresentare la realtà) con quello platonico (cogliere la verità oltre la parvenza), producendo un profondo rinnovamento espressivo della sua scrittura (Carlson 1995); opera sul ri-

torno della vena letteraria, sul suo stesso compiersi dopo tanto peregrinare (Sommar 1983); un romanzo sulla scrittura ma anche sulla lettura, caratterizzato da una fitta trama intertestuale che coinvolge, come detto, la Bibbia e gli scritti di Swedenborg, ma anche la *Divina Commedia* di Dante, a partire dal titolo, e il romanzo mistico e swedenborghiano *Séraphita* di Balzac (2000; 1896), per nominare solo alcune delle tracce più esplicite. Infine *Inferno* è un romanzo sulla lettura in un senso ancora più vasto, ciò che Stierle definisce l'«avventura della leggibilità» della città stessa di Parigi come universo di segni. Si tratta di una disposizione degli autori (e per Stierle si tratta di una tradizione per lo più francese, che va da Rousseau e Mercier fino a Baudelaire) verso una semiosi autoriflessiva e metaletteraria, la quale ragiona sulle sue possibilità di riuscita o fallimento nel tentativo di attribuire un senso alla metropoli, di poterla rappresentare come cosmo (Stierle 1993, 12-50).

La transnazionalità non si esprime solo nell'esperienza di vita del protagonista, ma è parte della genesi stessa di *Inferno*, scritto in francese ma di ritorno in Svezia. I luoghi dell'azione sono la Francia (Parigi e dintorni, Dieppe), la Svezia meridionale in due riprese (Scania), Berlino di passaggio (con poche ma significative pagine) e, in modo più esteso, le località di Dornach e Klam presso il Danubio, nel tratto tra Linz e Vienna. Le aspettative di Strindberg di una rapida pubblicazione del romanzo a Parigi vennero frustrate, anche perché il francese che scriveva, espressivo e personale, richiese un lavoro di revisione e normalizzazione linguistica. Per questo il romanzo uscì prima in svedese nel novembre del 1897, tradotto dall'amico Eugène Fahlstedt. Anche le traduzioni tedesca e danese furono pubblicate nel novembre del 1897, mentre la versione francese, dopo la revisione di Marcel Réja, uscì a luglio del 1898 (Gavel Adams 1994, 321-5, 365-70). *Inferno* presenta alcune parti in più nell'edizione francese, testi precedentemente pubblicati in svedese o in francese e inseriti nella nuova unità romanzesca. *Inferno* collega poi una galassia di testi: una trilogia romanzesca incompiuta (Stounbjerg 2005, 325-48) e alcune prose letterarie e saggi scritti e pubblicati tra il 1894 e il 1896 (Olsson 1996, 271-304). Si consideri inoltre che la sua genesi comprende una serie di testi in svedese (nuclei narrativi, abbozzi, annotazioni) che arricchiscono ulteriormente il quadro. Sono contenuti nelle lettere di Strindberg al teosofa Torsten Hedlund dal 1894 al 1896¹ e in *Ockulta dagboken* (Il diario occulto), cominciato da Strindberg nel febbraio 1896 a Parigi per annotare significativi ac-

1 Parte degli accadimenti di *Inferno* trovano riscontro nelle lettere del luglio 1896 (Strindberg 1969, tra le pagine 236-91), ma Hedlund diventa interlocutore epistolare privilegiato già dall'estate del 1894 (Strindberg 1968, da pagina 153); da allora e fino alla fine del 1896 le lettere a lui contengono idee, stati d'animo e materiali autobiografici poi rielaborati nel romanzo. Per l'edizione italiana delle lettere (una selezione a cura di

cadimenti e coincidenze (Strindberg 2012, 13-103), e proseguito oltre *Inferno*, fino al 1908.

Nella trilogia, al primo romanzo fa seguito *Legender* (*Leggende*), ambientato a Lund tranne l'ultimo capitolo parigino; fu scritto in francese a Parigi nell'autunno del 1897 e pubblicato in svedese nel 1898, nuovamente nella versione di Fahlstedt (Strindberg 2001, 3-93; 1989a, 209-99). Conclude la trilogia il frammento *Jakob brottas* (*Giacobbe lotta*), scritto tra il 1897 e il 1898 e ambientato a Parigi, iniziato in francese e, da un certo punto in avanti e fino all'interruzione, continuato in svedese (Strindberg 2001, 95-150; 1989a, 301-64). Per quanto riguarda l'azione, *Legender* e *Jakob brottas* non aggiungono molto a *Inferno*, se non il periodo successivo alla stesura di quest'ultimo e il nuovo soggiorno del protagonista a Parigi nella seconda metà del 1897; essi forniscono piuttosto ampliamenti e variazioni sul tema della conversione e, a ciò connesso, sullo scrutinio autobiografico e sulla camminata urbana. Essi confermano la difficoltà dell'autore ad arrivare a una vera conclusione.

Nel complesso, sebbene la trilogia non si svolga interamente a Parigi (con l'Austria, la Scania e Berlino come altri poli geografici di rilievo), la capitale francese ne rappresenta il perno: per la lingua e per la rappresentazione spaziale attraverso lo sguardo e le camminature del protagonista nella metropoli contemporanea. Nell'edizione qui usata, il volume 37 dei *Samlade Verk* curato da Ann-Charlotte Gavel Adams (Strindberg 1994b), la versione francese e quella svedese di *Inferno* appaiono sinotticamente.² Come si è detto, entrambe sono il frutto di autorialità collaborative che, partendo dal manoscritto francese originale, hanno rielaborato il testo attraverso la traduzione e la revisione linguistica.³

Perrelli) vedi Strindberg 2019, qui in particolare 188-91, 207-11, 213-23. Si farà riferimento alle traduzioni pubblicate ove disponibili; altrimenti la traduzione è dell'Autore.

2 Il testo francese compare in ogni pagina pari e quello svedese nella dispari successiva in Strindberg 1994b. Qui si cita la versione svedese, seguita dalla traduzione italiana dal francese della trilogia a cura di Luciano Codignola (Strindberg 1989a).

3 L'edizione dei *Samlade Verk* ripristina il testo del manoscritto di Strindberg, con le sue particolarità linguistiche ma ripulito da errori, refusi ortografici e dagli interventi di Réja, migliorativi nelle intenzioni ma a volte fuorvianti. Contestualmente corregge gli errori della traduzione di Fahlstedt nei passaggi più occulti del romanzo (Gavel Adams 1994, 321-5). Il manoscritto è *Inferno [ms]*. Göteborg, Göteborgs universitetsbiblioteket, H 7:5. *Litteraturbanken.se* (<https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Inferno/sida/I/faksimil>).

8.2 Atemporalità o storicità?

Il tentativo di questo capitolo è di leggere *Inferno* come opera artisticamente coerente, per quanto essa sia complessa, stratificata e plurale. Da questo punto di vista, è necessaria una preliminare obiezione alla tesi centrale nello studio di Gavel Adams su *Inferno* come romanzo parigino occulto (1990) - uno studio per altro ricco di spunti fecondi. Secondo Gavel Adams, *Inferno* fu concepito come romanzo esoterico e cifrato, rivolto agli alchimisti e occultisti francesi quali destinatari esclusivi, e solo in un secondo momento, sulla spinta della lettura di Swedenborg, l'autore pensò a un pubblico più vasto e, anche, alla traduzione svedese. Cosa, però, renderebbe *Inferno* un'opera artisticamente compiuta, se consistesse di due diversi romanzi in uno, due testi che andrebbero in direzioni diverse? Con *Inferno*, l'autore seguiva, in verità, una prassi consolidata di disseminazione transnazionale della sua opera, che poggiava sulle quattro lingue che conosceva bene e che gli garantivano la copertura di Europa continentale e Scandinavia: svedese, francese, tedesco e danese (cf. Gavel Adams 1994, 353-6; Briens 2010, 83-6; Ciaravolo 2015). Furono anche le lingue delle prime edizioni di *Inferno* tra 1897 e 1898. È probabile, perciò, che Strindberg pensasse agli occultisti francesi, ma non in modo esclusivo. Di fatto il successo (di scandalo) del romanzo fu svedese, in virtù del patto autobiografico che legava l'autore al pubblico nazionale da un quindicennio.

La complessità e la vastità tematica di *Inferno* rendono difficile, crediamo, una lettura critica 'totale', ma questo non autorizza a ignorare il tutto del romanzo nella connessione delle parti, in considerazione sia di come i temi si esprimono nel testo, sia delle ricadute che essi hanno avuto in sede critica. Se *Inferno* propone più vie d'accesso, il tema di questo libro porta a leggerlo come romanzo in cui si rappresenta la grande città di fine Ottocento, Parigi come capitale del secolo e fulcro dell'esperienza della modernità. I luoghi della città sono importanti nella struttura del romanzo, e lo sono da una fase molto precoce della sua ideazione. In un breve ma importante articolo, Robinson (1980) esamina un manoscritto di Strindberg databile intorno al gennaio 1895, dove sono appuntati nomi di luoghi che torneranno nel romanzo. Qualcosa di simile abbiamo trovato nella genesi di *Sömngångarnätter* (§ 4.1).

Sebbene la rappresentazione della città in *Inferno* sia funzionale ai temi centrali della ricerca di Dio e della conversione alla fede, essa entra in relazione con altri testi scandinavi del periodo, che qui diventano un riferimento privilegiato. Si tratta dello stesso poema *Sömngångarnätter* di Strindberg (cap. 4), del racconto «Den ubekjendte», del dramma *De røde dråber* e del romanzo-diario *En prests dagbok* di Obstfelder (§§ 5.3-5.4), e infine del romanzo *Antonius i Paris* di Claussen (cap. 6). Un confronto tra le esperienze di vita e la flânerie

di scrittori scandinavi a Parigi sul finire dell'Ottocento è suggerita incidentalmente da Melberg (1998, 232-5; 1999, 78-82), mentre è approfondita in senso geografico-letterario da Briens (2010) sulla scia degli studi di Stierle (1993) e Moretti (1997). L'orientamento spaziale e assiologico di Antonius, il flâneur danese a Parigi di Claussen, risulterà qui particolarmente importante per comprendere, in *Inferno*, l'esperienza del protagonista, anch'egli intellettuale e artista a un tempo scandinavo e parigino.⁴

Inferno cerca una soluzione unificante al problema posto dagli antecedenti testi di Strindberg e dei coevi autori scandinavi. Com'è possibile cogliere 'tutta' la variegata realtà che si manifesta nelle grandi città contemporanee? Come afferrarne l'essenza? *Inferno* sembra rispondere alla domanda in modo radicale, al costo di negare la città storica e reale e muoversi in una direzione allegorica e di impronta mistico-religiosa. Olof Lagercrantz ha così sintetizzato questo aspetto:

Det är fjärde gången han är i Paris. Första gången, 1876, hade han sökt spåren av kommunen. Nu försvinner för honom den historiska staden och en tidlös stad träder i dess ställe. [...] Paris förvandlas i hans inbillning till en scen för ett tidlöst martyrdrama som snart skall uppföras med – åtminstone skenbart – honom själv i huvudrollen. (1979, 314)

Per la quarta volta [Strindberg] è a Parigi. La prima, nel 1876, aveva cercato le tracce della Comune. Ora svanisce ai suoi occhi la città storica e ne subentra una senza tempo. [...] Parigi si trasforma, nella sua immaginazione, nella scena di un martirio atemporale, un dramma che sarà presto rappresentato – almeno in apparenza – con lui stesso come protagonista.

La definizione di Lagercrantz è così calzante da rischiare di diventare sommaria. È esatta in parte, nel senso che *Inferno* fa del mondo un teatro dell'io, causando il suo svuotamento in quanto storia. Lo Strindberg degli anni Novanta non ha più fiducia nell'emancipazione democratica o nel progresso storico. Quelle idee, per quanto già sofferte e problematiche, sostanziano la sua visione e la sua opera nel corso degli anni Settanta e Ottanta, come suggerisce anche il riferimento di Lagercrantz alla Comune di Parigi, e giocano un ruolo

⁴ Claussen mostra freddezza e distacco nella sua recensione di *Inferno*, pubblicata su *Lolland-Falsters Folketidende* il 2 dicembre 1897. È una lettura che coglie certe qualità poetiche del romanzo autobiografico, ma lo considera ideologicamente, da un punto di vista laico e razionalista, scettico nei confronti di una delle molte conversioni alla fede del tempo (1971, 112-16). Pare tuttavia singolare che l'autore di *Antonius i Paris* non noti nulla sulla dimensione urbana e parigina del romanzo. Era evidentemente difficile per un contemporaneo leggere *Inferno* come letteratura; il documento biografico aveva il sopravvento.

lo importante in *Sömngångarnätter*, conoscendo un senso di disfatta all'altezza della quinta e più tarda sezione del poema, «Uppvaknandet» del 1889-90 (cap. 4, in particolare § 4.9). In *Inferno*, Strindberg mette da parte la città come *polis*, centro dei conflitti ideali, sociali e politici del proprio tempo, un oggetto a lungo al centro dei suoi interessi,⁵ ma *Inferno* non nega propriamente la città reale, la quale, in un certo senso, resta tale. Il testo, piuttosto, la mette tra parentesi provando a leggerla in altro modo, per tradurla verso un sistema di segni che parli del protagonista e proietti su tutto la parabola del suo destino. I segni della città restano, ma rimandano altrove, a un dramma soggettivo. Nel suo «esperimento semiotico in spirito radicalmente soggettivo» (Brandell 1983, 246-7), il narratore e protagonista ricorre però alla molteplice realtà urbana, a partire dai suoi elementi triviali e quotidiani, che in ogni momento ci parlano della Parigi di fine Ottocento quale cronotopo esistente e concreto.

In questo consiste anche il valore storico-letterario di *Inferno* come romanzo che fa da ponte tra Realismo e Naturalismo, da un lato, e il nascente Modernismo dall'altro, passando per il Simbolismo. Robinson osserva come *Inferno* proponga un'autobiografia non lineare ma associativa, aperta al sogno e ai fortuiti accadimenti quotidiani - prefigurazione artistica dei procedimenti di Freud in ambito psicoanalitico, oltre che della scrittura dei surrealisti.⁶ L'ambiente urbano del romanzo evidenzia oggetti e immagini che si accordano con gli inconsci desideri e le paure dello scrittore. Ed è questa tensione tra apparente casualità e personale ordine occulto che determina l'emergere di una nuova forma di autobiografia (1986, 25-7). Strindberg, riassume Robinson,

lays a fine paper over events to catch their imprint, extracting from the trivia of his daily life, its chance encounters, the detritus of the streets, his haphazard reading, and obsessive images, a gigantic *frottage* wherein he can trace his life's design. [...] [E]soteric meaning was to be found even in the gutter of everyday Parisian life. (1986, 26; corsivo nell'originale)

Il serbatoio parigino di segni non si limita ai quotidiani oggetti trovati, ma include l'immensa e, per così dire, ovvia enciclopedia storica, culturale e sociale dell'autore svedese su Parigi, basata sulla sua fre-

⁵ Olsson confronta *Röda rummet*, romanzo che partecipa alla società e crede nel suo rinnovamento, con *Inferno*, dove la società è diventata «un incubo» (1996, 403). Sia Brandell (1983, 57-65) che Meidal (Meidal, Wanselius 2012, 311) evidenziano lo scarso interesse di Strindberg per la realtà storico-sociale durante gli anni parigini di *Inferno*.

⁶ Su *Inferno* come anticipazione della poetica degli «oggetti trovati» di André Breton e dei surrealisti, cf. Perrelli 2003, 88; Stounbjerg 2005, 301-2; Westerståhl Stenport 2010, 103-16; Abolgassemi 2012.

quentazione ormai ventennale. Tale bagaglio è rivendicato nell'erudita flânerie letteraria dal titolo autoironico «Barbaren i Paris» (originariamente «Le Barbare à Paris», pubblicata su *Gil Blas* l'8 agosto 1895), articolo in cui il camminatore svedese si muove per le strade, orizzontalmente, ma con la cognizione della profondità diacronica della città e dei suoi rapporti con il Nord nel corso dei secoli a partire dal Medioevo (Strindberg 2010a, 121-5, 260-4). A questa traccia della città medievale, cristiana e gotica il narratore di *Inferno* attinge nella ricerca di materiali, cioè di contenuti manifesti da traslare verso il suo sistema di segni. È opportuno, di nuovo, ricordare il precedente della camminata in «Tredje Natten» di *Sömngångarnätter*, che già sfrutta appieno tale possibilità (§ 4.6).

Tra le interpretazioni critiche di *Inferno*, quelle di Olsson (1996) e di Stounbjerg (2005) colgono con più incisività l'esperienza della modernità e della grande città di fine Ottocento quale contesto storico in cui si colloca la ricerca spirituale rappresentata, per quanto essa attualizzi anche modelli della tradizione. Olsson legge *Inferno* come romanzo allegorico moderno, e la sua accezione di allegoria trae ispirazione dalla filosofia di Benjamin e Adorno (1996, 13-55, 305-97). All'idea di atemporalità di *Inferno*, proposta da Lagercrantz, Olsson risponde che l'ambientazione principale del romanzo è non a caso la Parigi storica, la capitale della modernità e del XIX secolo (1996, 272-3). Benjamin collega l'allegoria nella modernità alla condizione sul mercato imposta allo scrittore dallo sviluppo del capitalismo, cioè alla forma di merce assunta anche dal prodotto letterario. Gli oggetti diventati merce e slegati ormai dalla loro origine - dal loro valore d'uso secondo la terminologia di Marx - producono un mondo materiale disparato, fatto di cose prive di senso che non sia il loro prezzo, il valore di scambio, e la loro vendita come merce (Benjamin 1982, 1: 466; 2000, 408-9 [J 80, 2; J 80a, 1]).⁷ Così la realtà reificata del capitalismo avanzato si presenta allegorica allo sguardo del flâneur e di Baudelaire: un desolante campo di macerie, frammenti e pezzi slegati che rimandano ad altro, e che il poeta cerca di ricomporre in un significato.⁸ E sebbene tale significato non possa rimandare all'ordine superiore e certo dato dalla tradizione religiosa e dai suoi testi sacri, resta indispensabile per lo scrittore (questa è la terminologia adottata da Strindberg in *Inferno*) tendere alla coerenza infinita a partire dal grande disordine del mondo. Nel suo tentativo, osserva Olsson, Strindberg attualizza il genere allegorico tradizionale della letteratura cristiana attraverso elementi quali il raccon-

⁷ Una lettura analogamente ispirata all'idea di allegoria moderna al tempo del capitalismo avanzato è proposta da Lisi (2013, 87-116) a proposito del quarto atto di *Per Gynt* di Ibsen (§ 2.5).

⁸ È in tale contesto che Benjamin menziona Strindberg e la sua idea di «inferno» in questa vita (§ 4.6).

to di sé come confessione e conversione; il riconoscimento del disegno provvidenziale nella propria vita; 'Ognuno' come viandante e il suo percorso come esempio; la lotta per la salvezza della sua anima. L'uso moderno di tale allegoria, appartenente alla fine del XIX secolo, si rivela nella conclusiva mancanza di certezze della conversione e in una pienezza di significato che sfugge:

Inferno måste betraktas som en dubbel allegori: en traditionell, djupt förankrad i kristen tradition, som i vandrarens gestalt försöker exemplifiera vägen till tron, och en «modern», det vill säga en uttryckets allegori, där en allegoriserande kraft motverkar genren och sliter i texten för att blottlägga bristen på mening. Infernot är denna eviga kamp mellan tro och vantro, *Inferno* är den text där kampen mellan mening och bristen på mening får sin konstnärliga höjdpunkt. (1996, 306)

Inferno är alltså en omvändelseskrift, som ända in i det sista spejar på en osäkerhet om *vad* dess hjälte egentligen omvänder sig till. (1996, 356; corsivi nell'originale)

Inferno è da considerare una doppia allegoria: un'allegoria profondamente radicata nella tradizione cristiana, che nella figura del viandante cerca di esemplificare la strada verso la fede, e una «moderna» allegoria dell'espressione, dove una forza allegorizzante agisce contro il genere e logora il testo per mettere a nudo la mancanza di senso. L'inferno è questa eterna lotta tra fede e miscredenza, *Inferno* è il testo dove la lotta tra il senso e la sua mancanza raggiunge il culmine artistico.

Inferno è dunque una conversione che fino all'ultimo gioca su un'incertezza: a *che cosa* si converte in realtà il suo eroe?

Nonostante l'instabilità dei significati, usare l'allegoria nell'opera letteraria diventa anche un modo per difenderla dalla sua riduzione a cosa. Olsson osserva come Strindberg distingua, negli anni di *Inferno*, tra il significato superficiale ed esoterico dei suoi testi, per la moltitudine e secondo la legge del mercato, e quello più profondo ed esoterico per i pochi che intendono.⁹ Nella scrittura allegorica, come nell'idea di avanguardia di Adorno, si tratta di difendere l'autonomia dell'arte dal totalitario dominio del capitalismo nella realtà sociale, politica ed economica: un'arte 'inutile', forse, ma per questo socialmente non sfruttabile e resistente.

⁹ Olsson 1996, 40. Cf. Lagercrantz 1979, 327; Brandell 1983, 102; Gavel Adams 1990, 123-4; Stounbjerg 2005, 286-90; Johnsson 2015, 29-31, 201-2.

Come per Olsson, per Stounbjerg la modernità assume rilievo in *Inferno* quale fondamentale paradigma storico-culturale che produce un certo tipo di soggettività instabile - una condizione produttiva e innovativa dal punto di vista estetico in un percorso che dal Realismo conduce al Modernismo (2005, 15-27, 241-69, 271-348). La tesi di Stounbjerg è che la prosa autobiografica di Strindberg resti costitutivamente incompiuta, e che proprio in *Inferno* culmini la crisi della rappresentazione. In questo processo giocano un ruolo i vissuti e le inclinazioni dell'autore, ma anche l'esperienza della modernità intesa come continuo mutamento, dinamismo del ritmo vitale imposto da progresso tecnico-scientifico, industrializzazione e urbanizzazione, conseguente sgretolamento delle autorità tradizionali. Nell'accezione che Stounbjerg conferisce alla vitale impurità di Strindberg, è inclusa la contaminazione continua della sua prosa con la realtà e il mondo storico. L'autore pratica una poetica referenziale:

En god portion af Strindbergs prosatekster er referentielle i den helt elementære forstand, at de henviser. De lukker sig ikke om deres eget univers, men åbner sig mod en verden, som inkluderer personer, ting, steder, begivenheder, myter, historie og andre tekster. (2005, 251-2)

Buona parte dei testi in prosa di Strindberg sono referenziali nel senso assai elementare che fanno riferimento. Non si chiudono attorno al proprio universo ma si aprono a un mondo che include persone, cose, luoghi, accadimenti, miti, storia e altri testi.

La referenzialità comprende lo stesso soggetto autobiografico, che Stounbjerg non vuole escludere dall'analisi (2005, 43-96, 271) - diversamente da Olsson (1996, 11-19) che, in una radicale presa di posizione contro il biografismo nella tradizione critica, sottolinea l'esigenza (di per sé condivisibile) di tornare ai testi. La dimensione autobiografica resta per Stounbjerg un aspetto imprescindibile dell'apertura al mondo che contraddistingue il genio di Strindberg, la cui opera ha una tensione costruttiva, un impellente bisogno di interpretare i segni confusi della realtà in unità intelleggibili. Ma esiste nel suo procedere anche una forza in direzione contraria, verso il dubbio e la dissoluzione. Come Olsson, anche Stounbjerg rileva l'incertezza, l'ambivalenza e l'instabilità della finale conversione del protagonista, per quanto la storia raccontata nella trilogia tratti indubbiamente della conquista di una nuova fede e abbia un contenuto metafisico e religioso. Il mondo di *Inferno* è dominato da una «mania interpretativa» (2005, 291) per cui tutto diventa segno allegorico da decifrare; ma il narratore procede per domande, ipotesi e obiezioni; la sua allegoria risulta «senza allegoresi» (291, 306-10), priva cioè di un'e-segesi che rimandi al quadro univoco dei testi sacri, pur continua-

mente citati. Il risultato prodotto è «una semiotizzazione polimorfa dell'intero universo» (291). La conclusione del romanzo non evoca tanto la mancanza di senso, quanto la sua paradossale proliferazione in più direzioni:

Det problem, læseren ligesom hovedpersonen konfronteres med, er ikke billedernes meningsløshed, men overfloden af disparate betydninger. (306)

Il problema con cui si confronta tanto il lettore quanto il protagonista non è la mancanza di senso delle immagini, ma l'eccesso di significati disparati.

Abbiamo visto come il narratore e protagonista del racconto «Den ubekjendte» (1895) di Obstfelder cerchi, in una rêverie innamorata che parte e si conclude a Jardin du Luxembourg, di afferrare la frammentaria realtà della Parigi contemporanea in modo che questa acquisti un senso (§ 5.3); come lo scienziato Odd Berg, nel dramma *De røde dråber* (1897) dello stesso autore, si dedichi all'alchimia per cogliere l'essenza oltre la molteplicità dei fenomeni per come si dispieghino nel terrificante e affascinante spettacolo della città moderna (§ 5.4). Questa medesima tensione interpretativa, sullo sfondo dello stesso contesto storico, caratterizza il romanzo-diario di Obstfelder *En prests dagbok* (1900) (§ 5.4). Infine, il percorso del protagonista nel romanzo *Antonius i Paris* di Claussen (1896) esprime lo stesso bisogno di un'esperienza spirituale che dia senso al multiforme scenario della moderna Parigi (cap. 6). Come Obstfelder e Claussen, Strindberg si muove in un orizzonte estetico in movimento; non nega la lezione del Realismo e del Naturalismo, fondamenti della Breccia moderna nordica, ma ha anche bisogno di una prospettiva che indichi un ampliamento dei confini della realtà rappresentabile.

Tale prospettiva assume il nome storico-letterario di Simbolismo, legato, per questi autori, all'esperienza di Parigi negli anni Novanta del XIX secolo. Durante la Crisi d'*Inferno*, Strindberg è consapevolmente impegnato in uno sforzo di mediazione tra Naturalismo e Simbolismo. Al pittore norvegese Frits Thaulow - allievo degli impressionisti, naturalista, autorevole esponente della colonia di artisti scandinavi a Parigi, suo amico e sostenitore¹⁰ - Strindberg scrive attorno al 22 luglio 1896 per difendere il Simbolismo. Non sminuisce l'arte del collega artista, e con ciò la propria, ma pone anche una domanda sull'evoluzione che necessariamente deve seguire:

¹⁰ Thaulow e la sua famiglia sono ritratti senza nome in *Inferno*: sono loro a ospitare il protagonista a Dieppe.

Du var mästaren i den rigtning som herrskat tjugo år och hvilken rigtning jag också företrädt i litteraturen och pläderat i konsten. Men så kom detta: Detta är fullkomnad; och hvad sedan? Hvad mera? Hvad bakom? [...]

Du skall nu icke säga ondt om Symbolismen, då Du sjelf står med ena benet i den. (Strindberg 1969, 285)

Sei stato il maestro dell'indirizzo che ha dominato per vent'anni, indirizzo che anch'io ho rappresentato in letteratura e difeso nell'arte. Ma poi è successo: quel percorso si è compiuto; e dunque? Cosa viene oltre? Cosa sta dietro? [...]

Ora non dire male del Simbolismo, visto che anche tu ci sei dentro con un piede.

Se è vero che il metodo di rappresentazione in *Inferno* trae molto dalla realtà concreta e quotidiana,¹¹ e appare più allegorico che simbolico,¹² qui Strindberg intende con Simbolismo il complessivo indirizzo antipositivista e antimaterialista in cui si riconosce. In questi termini spiega a Thaulow anche la propria recente svolta occultista:

Länge har jag hört omtalas något som kallades ockultism, studiet af alla de fenomen som ej kunnat förnekas, men icke heller kunnat förklaras. För ett år sedan tog jag fatt i ämnet, rent skeptiskt. Märkte dock straxt i början att det fans [sic] något i det. Kastade mig djupare in i ämnet och då allt bekräftade sig, slutade jag med att bli ockultist; det vill säga: jag erhöi faktiska bevis genom naturvetenskaperna, att själen var hufvudsaken, det materiela endast en tillfällig omklädnad, att vi voro odödliga, skapade, styrda efter en viss plan etc allt gamla kända saker. (285)

Da tanto sentivo nominare qualcosa chiamato occultismo, lo studio di tutti i fenomeni che non si sono potuti negare, ma neanche spiegare. Un anno fa presi in mano la materia, nel più completo scetticismo. Notai tuttavia da subito che c'era qualcosa di vero. Andai più a fondo, e quando tutto trovò conferma finii per diventare occultista; ovvero: ottenni prove certe, attraverso le scienze naturali, che l'anima era la cosa principale, la materialità solo un occasionale travestimento, che eravamo immortali, creati, guidati da un piano determinato ecc., vecchie cose già note.

¹¹ Cf. Brandell 1950, 220; Kärnell 1962, 242-87; 1969, 153-72; Stockenström 1972, 23-7, 53, 70-1, 84-6; Olsson 1996, 392-3.

¹² Olsson descrive l'allegoria come metafora continuata e narrativizzata, espressione letterale che intende, attraverso l'immagine manifesta, un altro pensiero traslato e latente; mentre il simbolo è un segno concreto e palpabile che concentra in sé, intuitivamente, qualcosa di più vasto (1996, 37-9).

Altrettanto indicativa è la lettera del 23 agosto 1896 in cui Strindberg annuncia a Hedlund, per la prima volta, che la sua crisi personale e di visione del mondo sta sfociando nella creazione letteraria. Sebbene Strindberg scriva da Ystad in Scania, la cornice del suo progetto include - più o meno esplicitamente - riferimenti parigini: all'Occultismo, a Émile Zola e a Charles Baudelaire.¹³

Ni sade nyligen att man söker:

Ockultismens Zola.

Der känner jag kallelsen. Men i stor hög ton. Ett poem på prosa:
kalladt

Inferno.

(Strindberg 1969, 307)

Lei ha detto recentemente che si cerca:

Lo Zola dell'Occultismo.

Sento lì la mia vocazione. Ma in tono grande e alto. Un poema in prosa: intitolato

Inferno.

8.3 Grande disordine e coerenza infinita

Tra il 1893 e il 1894 Strindberg era riuscito a conquistare la scena teatrale d'avanguardia a Parigi, grazie ai capolavori naturalistici *Fröken Julie*, *Fordringsägare (Creditori)* e *Fadren*, e sulla scia del successo di Ibsen (Ahlström 1956, 30-1, 157-76, 185-9, 209-16, 248-56). Si trattava di una consacrazione che incrementava il suo capitale simbolico - secondo i termini descritti da Bourdieu (1992; 2005) e applicati da Pascale Casanova agli autori stranieri che vedevano in Parigi la 'repubblica mondiale delle lettere' (1999). Strindberg era fiero del successo, e se anche quel capitale era economicamente insufficiente, rappresentò una base di partenza quando, nell'estate del 1894, egli provò a immaginarsi nuovamente a Parigi. Accadeva in relazione ai problemi del suo secondo matrimonio con la giovane giornalista e intellettuale austriaca Frida Uhl. Il rapporto tra i due entrò in crisi dopo solo un anno, un tempo assai minore rispetto al primo matrimonio con Siri von Essen, ma con un annichilente senso di già visto, anche per la nascita della figlia Kerstin nel maggio 1894.

La sequenza «Uppvaknandet», che conclude *Sömngångarnätter*, proietta nella dimensione spaziale di Stoccolma l'amarezza dello

¹³ Strindberg non nomina quasi mai Baudelaire, nemmeno negli anni di *Inferno*. Ma nel corso degli anni Novanta è in contatto con colleghi che conoscono e apprezzano l'opera del poeta francese: lo svedese Hansson, il polacco Stanisław Przybyszewski e lo svedese Kléan (cf. Sjöblad 1975, 45-6, 130-56, 172, 204-6, 280-1; Söderström 1990, 199-200).

scrittore per il fallimento del primo matrimonio (§ 4.9). Da quel momento e fino al definitivo divorzio dalla prima moglie e alla conseguente separazione dai tre figli nel 1892, Strindberg sentì che la sua vena creativa, prodigiosa per un ventennio, si stava esaurendo. Come si è osservato nel poema autobiografico, il senso di evanescenza della scrittura era un aspetto della crisi esistenziale che l'autore registrava. Il successivo romanzo *I havsbandet (Mare aperto)* (1890), per altro uno dei suoi maggiori, fu composto in tempi insolitamente lunghi, e dopo una serie di atti unici nel 1892 la produzione teatrale e letteraria si fermò. Strindberg si trasferì a Berlino nell'autunno del 1892 per restarvi fino al 1894, frequentando scrittori e artisti di avanguardia e riprendendo a dipingere.¹⁴ Nel periodo berlinese si legò a Frida Uhl; i due si sposarono nella primavera del 1893 e un anno dopo nacque Kerstin. Continuavano intanto i viaggi e i soggiorni all'estero: all'isola di Helgoland nel Mare del Nord, dove Strindberg e Uhl si sposarono, all'isola di Rügen nel Mar Baltico, e anche a Londra. Il matrimonio era difficile; marito e moglie vivevano spesso lontani l'uno dall'altra e restavano in contatto epistolare. Strindberg si dedicava ai suoi interessi scientifici e alla chimica. Arrivarono presto a una situazione insostenibile, che culminò nel periodo trascorso in Austria, dalla nascita della bambina, presso la famiglia di lei. Strindberg, che viveva del suo prodotto intellettuale, era in crisi creativa e non aveva di che sostenersi; oltre alla sua dispendiosa vita itinerante aveva una famiglia di quattro persone a Helsinki cui doveva pagare gli alimenti (Siri, svedese di Finlandia, era tornata in patria dopo il divorzio). Frida, attiva come critico letterario e figlia di un noto giornalista, credeva invece, giustamente, nel genio letterario del marito e voleva operare per la sua promozione europea. Tra frustrazione, difficoltà pratiche, senso di inadeguatezza e sospetti di essere invaso e manovrato nel proprio inviolabile spazio creativo dalla moglie, tornò potente in Strindberg l'attrazione per Parigi.¹⁵ Le lettere del periodo lo testimoniano. Scrivendo intorno al 14 luglio 1894 all'amico svedese Leopold Littmansson, residente a Versailles, Strindberg commenta la prima di *Fordringsägare* nella capitale francese:

Det är lycka, denna magtkänsla, att sitta i en stuga vid Donau bland sex qvinnor som anse mig vara halfdiodt, och veta att just nu, i Paris, i andarnes hufvudqvarter, 500 menniskor sitta moltysta i en sal och äro nog dumma utsätta sina hjernor för mina suggestioner. Några revoltera, men många gå derifrån med mina mö-

¹⁴ Lagercrantz 1979, 277-90; Brandell 1985, 285-313; Söderström 1990, 190-231; Carlson 1995, 176-86, 297-300; Perrelli 2003, 84-5; Meidal, Wanselius 2012, 269-88.

¹⁵ Brandell 1950, 63-8; Lagercrantz 1979, 291-306; Brandell 1985, 306, 315-18, 323; Söderström 1990, 232-49; Meidal, Wanselius 2012, 288-309.

gelfrön i gråa barken; de gå hem drägtiga af min andes säd, och så yngla de mitt yngel. (Strindberg 1968, 130)

È felicità questa sensazione di potenza, lo stare in una casa sul Danubio tra sei donne che mi reputano un mezzo idiota e sapere che proprio ora, a Parigi, nel quartier generale degli spiriti, 500 persone siedono ammutolite in una sala, stupide abbastanza da esporre i loro cervelli alle mie suggestioni. Alcune si ribellano, ma molte escono da lì con le spore della mia muffa nella loro cortecchia grigia; tornano a casa pregne del seme del mio spirito, per poi generare la mia prole.¹⁶

Fuggendo dalla crisi personale e familiare, Strindberg intravide a Parigi la possibilità di incrementare il suo successo teatrale, di affermarsi come scrittore in lingua francese e, soprattutto, di crescere spiritualmente nel contesto delle cerchie delle avanguardie artistiche e intellettuali di fine secolo, che reagivano in vario modo all'egemonia di Utilitarismo e Positivismo e alla loro acritica fede nel progresso tecnico-scientifico, bersagli polemici di Strindberg già in *Sömngångarnätter* (§§ 4.6-4.8). Egli sentiva affinità con ambienti che erano in rapporti di contiguità e interazione: gli atelier degli artisti anti-academici, le cerchie letterarie e teatrali del Simbolismo, antiborghesi e in opposizione al sistema, simpatizzanti per l'anarchia in ambito politico; il vivace panorama delle piccole riviste, già importanti per l'esperienza dell'Antonius di Claussen (§§ 6.5-6.6); esponenti delle dottrine esoteriche e dell'occultismo, con i quali entrò in contatto e in rapporti di collaborazione già dall'Austria e poi direttamente in Francia.¹⁷ Nel complesso queste tendenze operavano per il superamento del materialismo; tendevano verso una dimensione spirituale, immateriale e nascosta del mondo, che poteva esprimersi nella rinnovata visione di un universo permeato di divino, ma anche nel vivo interesse verso la nascente scienza psicologica del profondo, la quale pure auspicava un superamento dell'approccio meccanicistico e mostrava inoltre attenzione verso un nuovo tipo psicologico, modernamente complesso e nervoso. Esisteva dunque a Parigi un fecondo terreno di convergenza tra un occultismo che si dotava di concetti e pratiche scientifiche, e voleva rinnovare le scienze in senso spirituale, e settori della scienza, ad esempio la neuropsichiatria di Jean-Martin Charcot, che nel rivolgere l'attenzione alla dimensione psichica potevano dialogare

¹⁶ Traduzione dell'Autore. Cf. la traduzione di Perrelli in Strindberg 2019, 179-80.

¹⁷ Ad esempio con l'alchimista e scrittore François Jollivet-Castelot e la rivista *L'Hyperchimie*, con l'occultista e medico Gérard Encausse, detto Papus, e la rivista dell'Ordine Martinista *L'Initiation*. Cf. Brandell 1950, 102-3, 173; Stockenström 1972, 53-4; Brandell 1983, 122-37, 156; Ferrari 1985, 31-2; Gavel Adams 1990, 42-69; Carlson 1995, 200-8; Sandqvist 1995, 152-3; Meidal, Wanselius 2012, 362-3; Johnsson 2015, 95-100, 193-247.

con le dottrine esoteriche e le pratiche occulte, ad esempio negli studi su suggestione e ipnosi. Quel terreno fu importante per il ritorno di Strindberg nella capitale francese (Johnsson 2015, 13-34, 79-115).

Già nello studio *Antibarbarus* (1894) Strindberg sostiene monismo e trasformismo. In contrasto con la scienza ufficiale e le scoperte della chimica nell'Ottocento, egli pensa che non esistano elementi semplici, cioè non ulteriormente scomponibili, e che tutti siano composti della stessa materia originaria, obbediente in varie combinazioni alla stessa legge evolutiva (Perrelli 2003, 84). Con i successivi *Sylva Sylvarum* (1896), in francese, e *Jardin des Plantes* (1896), che rielabora in svedese i contenuti di *Sylva Sylvarum*, Strindberg allarga la visione unitaria all'insieme degli elementi del creato, organici e inorganici, secondo il principio che tutto è contenuto in tutto (Stam 2010, 373-500). Egli afferma, nella lettera a Hedlund del 3 marzo 1896, che il suo ruolo è di mediare tra scienza, occultismo e religione (Strindberg 1969, 136). Il suo monismo crea un ponte tra scienza e fede nel presupporre l'esistenza di Dio creatore, e diventa anche la visione alla base dell'alchimia come pratica occulta. Come «scienza sacra», l'alchimia presuppone una cosmologia, l'idea di coerenza dell'universo e connessione del tutto (Gavel Adams 1990, 52-3; Johnsson 2015, 29-31). Trasmutare metalli ed elementi chimici vili in oro o argento equivale a un processo di innalzamento spirituale, purificazione e rinascita. La scoperta del principio unitario nella materia creata, apparentemente molteplice e discontinua, rivela il legame che unisce cosmo e anima umana (Burckhardt 1960; 1981). L'alchimia di *Inferno* sarebbe incomprensibile al di fuori del contesto parigino di fine Ottocento, ricettivo verso queste idee e in cui Strindberg non si trovò solo. La connotazione positiva di Parigi quale «quartier generale degli spiriti», espressa nella lettera a Littmansson citata poco sopra, comprende dunque un vasto spettro di aspettative oltre il teatro. Nonostante il rapporto da sempre conflittuale con la capitale europea, Strindberg non può negarne la funzione di calamita degli spiriti sperimentatori, ai quali sa di appartenere.

La sua prima prosa letteraria pubblicata in francese dopo il ritorno nella capitale, «Sensations Détraquées» (all'incirca 'sensazioni sconnesse', 'sensi in disordine'), rappresenta un annuncio delle nuove aspettative suscitate da Parigi, e della poetica di *Inferno*.¹⁸ Il narratore autobiografico è tornato dopo avere attraversato l'Europa:

¹⁸ Strindberg 2010a, 81-96, 222-36. Apparve nel supplemento letterario di *Le Figaro* in tre puntate tra il 1894 e il 1895. È suddivisa in «Sensations Détraquées. 1» (17 novembre 1894) e «Sensations Détraquées. 2» (26 gennaio e 9 febbraio 1895); il testo francese è rielaborato da Georges Loiseau. «Förrrade Sinnesintryck. 1» e «Förrrade Sinnesintryck. 2» furono tradotte in svedese da Eugène Fahlstedt e pubblicate nel 1895, e ancora nel 1897. La nuova traduzione nel volume 34 dei *Samlade Verk* è di Lars Strömberg. Qui si cita la versione svedese e si indica il punto corrispondente della versione francese. È un testo di Strindberg inedito in Italia.

Jag kommer från bergen och dalarna vid den blåa Donau. Bakom mig har jag lämnat stugan vid väggkanten, bakom mig finns de ännu ej skördade vindruvorna, de ännu ej mognade tomaterna och melonerna, och rosorna som gått i knopp. För hundrade gången har jag snört ränseln och utvandrat för att söka arbete i den stora staden, de stridande hjärnornas marknad och verkstad. (Strindberg 2010a, 81; versione francese 2010a, 222)

Arrivo dai monti e dalle valli del Danubio blu. Mi sono lasciato alle spalle la casa sul ciglio della strada, alle spalle sono l'uva da vendemmiare, i pomodori e i meloni ancora acerbi, e le rose in boccio. Ho annodato il sacco per la centesima volta, e sono emigrato per cercare lavoro nella grande città, mercato e officina dei cervelli combattenti.

La distanza dal Danubio è epocale oltre che spaziale: il soggetto passa dal mondo rurale alla moderna metropoli, laboratorio e mercato; è quella la sua destinazione, è lì che si concentrano le sue aspettative. I suoi pensieri sono in disordine; la sostanza cerebrale è ancora scossa dal lungo viaggio in treno. Nella prima passeggiata, camminando verso la reggia di Versailles, egli osserva come le sue reazioni psichiche gli comunicano qualcosa in palese contrasto con i misurabili dati esterni. In prima battuta, una forza allontana la reggia da lui, sebbene egli stia camminando in quella direzione; successivamente l'edificio lo attrae, al contrario, come una calamita. L'effetto rappresentativo – come più avanti in *Inferno* – è che mentre l'oggettivo spazio esterno è descritto con precisione realistica, la nostra attenzione è rivolta ai processi interiori del protagonista, percettivi, psichici, creativi e intellettuali, enciclopedici e associativi. Superiore sensibilità e raffinatezza nervosa tendente al patologico sono manifestazioni del moderno nel soggetto (cf. Dahlkvist 2016, 91). «Sensations Détraquées» annuncia sulla piazza letteraria parigina il nuovo Strindberg, che viene consapevolmente incontro all'orizzonte d'attesa simbolista e occulto.¹⁹ Sebbene passeggiare a Versailles non equivalga propriamente a una flânerie urbana, l'attenzione del protagonista è potentemente attratta da Parigi. Gli sembra infatti che un cortile in marmo della reggia, sul quale dà anche la finestra che appartenne a Re Sole, vada a formare, per l'orografia stessa, il padiglione auricolare della valle-orecchio che convoglia, in quel punto preciso, le voci di Parigi – persone, lamenti, nervi e risa. Al protagonista pare di udire l'intera città a una certa distanza, fenomeno che egli chiama «Orecchio di Dionisio», con riferimento al sito naturale presso la *polis* di Siracusa:

¹⁹ Cf. Brandell 1950, 174-7; Ahlström 1956, 231-2; Brandell 1983, 95; Olsson 2002, 14-15, 266-70.

Jag hör havet som brusar, folkmassor som jämrar sig, övergivna hjärtan som pumpar runt förbrukad blod, nerver som brister med en liten klanglös knall, snyftningar, skratt, suckar! (Strindberg 2010a, 87; versione francese Strindberg 2010a, 227)

Sento il mare muggire, folle che gemono, cuori abbandonati che pompano sangue consumato, nervi che si spezzano con un piccolo colpo secco, singhiozzi, risa, sospiri!

Non siamo, qui, lontani dalla poetica di Baudelaire e dalla sua particolare empatia con la città e i suoi abitanti, quando afferma, nella dedica introduttiva ai poemi in prosa di *Le Spleen de Paris*:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. (Baudelaire 1975, 1: 275-6)

Alla percezione singolare, forse solo soggettiva, che sorprende lo stesso narratore strindberghiano che la prova, fa seguito la sua definizione di modernità, intesa come condizione psichica formatasi in un tempo di rapida transizione dal piccolo, statico mondo antico al dinamico e instabile mondo nuovo. Ciò si connette all'iniziale circostanza del lungo viaggio in treno per l'Europa, che ha rimescolato la sua sostanza cerebrale nel veloce passaggio dal contesto agreste a quello metropolitano. Come osserva Schivelbusch, il viaggio in treno muta radicalmente la percezione spazio-temporale nel corso del XIX secolo; e con la nuova condizione percettiva si sviluppano stati d'animo nuovi, nervosi e perfino patologici, sia per le scosse e le vibrazioni, sia per il bombardamento di impulsi sensoriali (1977, 9-71, 106-16, 178-89, 197-204; 1988, 3-73, 123-39) - e non a caso lo storico tedesco cita l'esempio di Strindberg a tale proposito.²⁰ Questo tipo di rappresentazione ricorre in diversi testi dell'autore svedese. Tra queste,

20 Una citazione da Strindberg (il motto al capitolo quarto, per una volta senza riferimento bibliografico) è tratta da *Bland franska bönder* (Schivelbusch 1977, 51; 1988, 55). Quel viaggio-reportage di Strindberg, scritto nel 1886 e pubblicato nel 1889 (Strindberg 1985), fu svolto in treno per sfruttare la ricognizione veloce e «panoramica» del territorio (Schivelbusch 1977, 51-66; 1988, 55-71), usando macchina fotografica, appunti, interviste nelle carrozze di terza classe e poi sul posto, nelle varie località visitate del contado francese. Schivelbusch cita un brano dall'introduzione alla seconda parte del reportage, in cui Strindberg spiega la sua tecnica moderna, legata alla percezione del territorio dal finestrino (Strindberg 1985, 81). Strindberg appare dunque modernamen-

la più nota è nella già citata prefazione al dramma *Fröken Julie* del 1888 (§ 4.3); così è inoltre formulata in «Förvirrade Sinnesintryck»:

Är detta möjligt? frågar jag mig ännu en gång. Är jag månne en förvirrad människa, född som jag är under den gamla goda tiden med oljegatlyktor, diligenser, rodderskor och romaner i sex band. Jag har utan egen förskyllan genomlevat ångan och elektricitets tidsåldrar så snabbt att jag tappat andan och fått nervbesvär. Eller skulle det kunna vara så att mina nerver undergår en utveckling mot raffinemang och mina sinnen mot subtilisering. Håller jag på att ändra natur och bli modern? (Strindberg 2010a, 87; versione francese Strindberg 2010a, 228)

È possibile? Mi domando ancora. Sono sconnesso perché nato nei bei tempi andati delle lanterne a olio, delle diligenze, delle traggietatrici e dei romanzi in sei volumi? Senza volerlo ho attraversato le età del vapore e dell'elettricità con una rapidità tale che mi manca il respiro e sono afflitto da disturbi nervosi. O potrebbe essere che i miei nervi si raffinano e i miei sensi si fanno più sottili? Sto cambiando natura e diventando moderno?

Nella seconda parte del racconto il protagonista - che confessa una condizione di vuoto esistenziale e tedio in relazione alle amare esperienze vissute - è attratto da una nuova passeggiata, questa volta nei boschi circostanti, per il bisogno di tornare selvaggio e riavvicinarsi alla natura. Camminando all'alba, raggiunge una radura sul crinale della collina. Qui è sorpreso da ciò che inizialmente gli pare un immenso mare grigio-azzurro; fa fatica a riconoscere ciò che vede davvero ai suoi piedi:

Är det havet, världens ände, kaos?
En slätt utan ände, utan form, utan färg, och i mitten, över alltihop, ett valv.
Valvet, det är himlen, och ytan därunder -?
Ett läger, eftersom hundra tusen rökelare syns stiga upp? Eller en öken där soldyrkande pilgrimer tänder eldar för att hålsa den uppgående solen.
Det är inte en stad, för det finns inga hus... Jo, visst finns det, men bara monument, helgedomar, kyrkor, torn, triumfbågar.
Ett Heliopolis för gudar, hjältar, kejsare, profeter, helgon, och martyrer.

te aperto ad accettare la sfida delle nuove condizioni percettive imposte dallo sviluppo e dalla velocità, adattandole al proprio vantaggio di scrittore e reporter.

Det är så jag har föreställt mig staden, den stora staden, den största i världen, insvept i en vit och osyldig sky som döljer försäljarnas och kundernas små smutsiga hus...
 Detta är verkligen Paris! Jag hälsar dig!
 (96; versione francese 236)

È il mare, la fine del mondo, il caos?
 Una pianura senza fine, informe e incolore, e al di sopra una volta centrale.
 La volta è il cielo, e la superficie sotto -?
 Un accampamento, visto che si alzano centomila colonne di fumo? O un deserto dove i pellegrini che adorano il solo accendono fuochi per salutare l'alba.
 Non è una città perché non ci sono case... Anzi, sì, ci sono, ma solo monumenti, templi, chiese, torri, archi di trionfo. Una Eliopoli per dei, eroi, imperatori, profeti, santi e martiri.
 Così ho immaginato la città, la grande città, la più grande del mondo, avvolta in una nebbia bianca e casta che nasconde le piccole, sporche case dei venditori e degli acquirenti...
 È davvero Parigi! Salute a te!

In questa potente evocazione, le corrispondenze nella mente del narratore vanno in più direzioni. Parigi è abbracciata in un nuovo sguardo panoramico, che ricorda quello da Montmartre sulla «*cit -mère*» nel capitolo introduttivo di *Bland franska b nder* (§ 4.10). Qui i rimandi indicano un livello storico-monumentale e mitico-religioso del topos urbano (la Eliopoli dell'antico Egitto, nel Delta del Nilo), ma anche la dimensione dozzinale della compravendita, che sembra dare un accento pi  negativo all'iniziale «mercato e officina dei cervelli combattenti». Il protagonista accoglie infine Parigi in tutti i suoi aspetti; e se   vero che *Inferno* si concentra sul piano mitico-religioso, la sua visione del mondo non prescinde mai dal contesto della citt  contemporanea, che il lettore continua a percepire, in modo esplicito o implicito.

Inferno rappresenta inoltre un'esperienza non pi  panoramica della citt , ma interna e labirintica. Anche «Förvirrade Sinnesintryck» e *Inferno* lavorano dunque sulle due fondamentali opzioni prospettiche offerte dalla moderna letteratura urbana (Pike 1981, 27, 33-6, 58-9, 71-7; Glienke 1999, 19-20, 124). Similmente a quanto avviene in *S mng ngarn tter*, in «Den ubekjendte» di Obstfelder e in *Antonius i Paris* di Claussen, il protagonista autobiografico di *Inferno* si muove al livello stradale e cerca, da dentro il labirinto, di costruire percorsi di senso. La posizione   pi  faticosa, ma anche indice di una pratica spaziale pi  reale rispetto al dominio panoramico (Certeau 1990, 139-42; 2012, 143-6). Strindberg lo sa e si lamenta di Parigi nelle lettere, come gi  faceva un decennio prima. Cos  si confida a Hedlund il 10 novembre 1895:

Å andra sidan, i detta Babylon, der sorlet stör, der flärd och småsaker, uselhet till och med tränger sig främst är det mycket svårt att ej förlora sig, lockas in i fåfångans strider, och jag frågar ofta: hvarför gör ni ej Klostret, alla verldströtta söka, fristaden med ensamhet i sällskap, der man kunde med en sträng regel, askes, symboler, hålla anden fri från hvardagslivets inflytelser. [...]

Jag har tänkt på ett katolskt kloster, men dermed följer bekän-nelse och en lydnad som jag hatar. (Strindberg 1969, 98)

D'altra parte, in questa Babilonia, dove il brusio disturba, dove frivolezza e sciocchezze, financo la meschinità, si fanno strada, è molto difficile non perdersi, non farsi coinvolgere nelle lotte della vanità, e spesso mi chiedo: perché non si fonda il Chiostrò, che tutte le persone stanche del mondo cercano, il rifugio che offra solitudine nella comunità, dove si potrebbe con una stretta regola, asceti, simboli, tenere lo spirito libero dagli influssi della vita quotidiana. [...]

Ho pensato a un chiostrò cattolico, ma poi vengono la confessione e un'ubbidienza che detesto. (Strindberg 2019, 209)

Prendergast osserva sia come il dominio panoramico della città si riveli infine «the illusion of a mastering totalization» - una leggibilità troppo immediata, contraddetta dalla complessità irriducibile dello spazio (1992, 47 [46-52, 161]) - sia come il paragone con Babilonia, caduta e corrotta, risulti frequente nella letteratura francese su Parigi durante l'Ottocento (1992, 52). Anche per Strindberg, Parigi torna presto a essere la caotica Babilonia. E a partire dalla sua cacofonia e commistione si cristallizza l'immagine opposta di un luogo recluso, spesso evocato anche in *Inferno*: il convento cattolico, l'asilo in cui si raccolgono gli spiriti eletti che fuggono da Babilonia. Il brano della lettera anticipa elementi importanti del romanzo anche per quanto riguarda il dilemma della conversione quale appartenenza esclusiva a una chiesa e alla sua dottrina, alle quali Strindberg non riesce mai, nonostante tutto, a sottomettersi.

Una delle intuizioni germinali per la genesi di *Inferno* si trova in un'altra lettera di Strindberg a Hedlund, del 28 marzo 1896 (Strindberg 1969, 151-3; Stockenström 1972, 39, 62). Lo scrittore racconta di avere letto un libro francese di viaggio sull'India e di avere tratto profonda impressione dalla descrizione della città di Benares sul Gange e, qui, dalla descrizione di un vaso di rame cesellato. La città è raccontata attraverso citazioni dalla fonte, che evidenziano la commistione di realtà bassa (sporcizia, confusione, cattivo odore) e divinità. Lo stesso avviene per descrivere i disegni sul vaso di rame: inizialmente appaiono solo il caso e il caos, ma a poco a poco vi si scorgono forme e trame. La vita molteplice addita, a uno sguardo più attento, la presenza divina. È in questa lettera che, in una

nota, Strindberg formula un concetto chiave di *Inferno*, «den stora oredan och det oändliga sammanhanget»: il grande disordine e la coerenza infinita. Nessuna fonte ha però notato come, ancora una volta, Strindberg si appoggi a un topos urbano millenario quale luogo d'origine di quella polarità. Benares è una delle città più antiche del mondo, abitata dal IV millennio a.C., sacra all'Induismo e ancora oggi caratterizzata da alte mura, porte e torri. Così come Clausen evoca «Ekbátana» per intendere Parigi, similmente Strindberg (per menzionare solo la finestra enciclopedica che si apre dai brani qui citati) fa ricorso a Siracusa, Eliopoli, Babilonia e Benares per significare, ancora, la Grande Città per antonomasia del suo presente, l'impatto psichico che essa provoca.

Come detto, la prima edizione francese di *Inferno* inserisce parti non comprese nella versione svedese. I capitoli 5 e 6 dell'edizione francese sono tratti da saggi già apparsi in francese in *Sylva Sylvarum* (Gavel Adams 1994, 321-5, 365-70). «Sylva Sylvarum» è anche il titolo del capitolo 5 dell'edizione francese di *Inferno*, comprendente in realtà, di *Sylva Sylvarum*, la «Introduction» e il «Chapitre Premier. Le Cyclame éclairant le grand désordre et la cohérence infinie». Qui si legge quale dichiarazione programmatica:

Et je n'ai plus cru que le secret de l'Univers était dévoilé, et je suis parti, quelquefois seul, quelquefois en compagnie, pour réfléchir au grand désordre dans lequel je finis cependant par découvrir une cohérence infinie. / Ce livre est celui du grand désordre et de la cohérence infinie. (Strindberg 1898, 65)²¹

8.4 Verso quale fede?

Il protagonista della trilogia di *Inferno* è dunque spinto a scorgere il disegno che rimandi all'infinita volontà di Dio. La grande città costituisce buona parte del disordine da cui parte la sua ricerca. Parigi rappresenta la condizione instabile e labirintica che è tipica della modernità. A differenza dell'universo naturale, la città non è creata da Dio, ma è anzi il maggiore artefatto dell'uomo. Come Babele e la sua torre (Gen 11,1-9), la città diventa il luogo in cui l'uomo creatore è tentato di toccare il cielo e competere con Dio. Un intento del pro-

²¹ Si cita dalla prima edizione del romanzo. Vedi anche Strindberg 2010b, 126. Il brano esiste in una versione svedese, «Min Värld och Min Gud. Den Stora Oredan och Det Oändliga Sammanhanget, Inledning» (Il Mio Mondo e il Mio Dio. Il Grande Disordine e la Coerenza Infinita, Introduzione): «Och se, jag trodde icke mer att Universums gåta var löst, utan jag gick ut, ibland i ensamheten, ibland i sällskap för att tänka över Den Stora Oredan, i vilken jag dock slutligen upptäckte ett Oändligt Sammanhang. | Detta är boken om den Stora Oredan och det Oändliga Sammanhanget» (Strindberg 2010b, 342).

tagonista di *Inferno* è smentire la presunzione umana che si esprime nel discorso scientifico ufficiale. Già «Fjärde Natten» di *Sömngångarnätter* – a Parigi ma oltre un decennio prima, nel 1884 – denunciava l'autocompiaciuta fede nel progresso infinito, che si mette al posto di Dio nell'altare di una chiesa, e «crede nella scarpa senza il calzolaio» (§ 4.8).²² Quasi alla lettera, la voce autodiegetica e autobiografica di *Inferno* riprende il punto:

Hemmastadd i naturvetenskaperna sedan min barndom, sedermera anhängare av Darwin, hade jag upptäckt otillräckligheten i den vetenskapliga metod som erkände mekaniken i världsalltet utan att medgiva tillvaron av mekanikern. Systemets svaghet rörde sig i en allmän urartning av vetenskapen som hade utstakat åt sig en gränslinje utanför vilken man icke fick gå. Vi ha löst alla problem: universum har inga gåtor mera. Denna inbilska lögn hade retat redan omkring år 1880 och under de femton följande åren hade jag företagit en revision av naturvetenskaperna. (Strindberg 1994b, 53; corsivo nell'originale)

Iniziato alle scienze naturali dall'infanzia e poi seguace di Darwin, avevo scoperto l'insufficienza di questo metodo scientifico che riconosce la meccanicità dell'universo ma non ammette che ci sia un meccanico. La debolezza del sistema si manifestò mediante una degenerazione generale della scienza, che si era posta un limite oltre il quale nessuno avrebbe dovuto andare. *Noi* abbiamo risolto tutti i problemi: l'universo non ha più misteri. Questa menzogna presuntuosa m'aveva già irritato verso il 1880, e nei quindici anni seguenti avevo cominciato una revisione delle scienze naturali. (Strindberg 1989a, 43; corsivo nell'originale)²³

Sebbene il narratore parli nello stesso passo di «bancarotta» della scienza, egli vuole riformarla più che abbatterla. La sua critica è rivolta all'ordine del discorso che determina ciò che è lecito o illecito nella teoria e nella pratica scientifica. Strindberg vuole costituire un ponte tra scienza, fede e occultismo; la sua alchimia è tesa alla ricerca della coerenza che rimanda a Dio (§ 8.3). Nella prima metà parigina di *Inferno* domina la ricerca alchemica, svolta per lo più nelle stanze d'albergo dove il protagonista vive in ritiro. In seguito, quando si approfondisce la sua conoscenza dell'opera di Swedenborg (con un annuncio a Parigi attraverso la lettura di *Séraphîta* di Balzac, poi soprattutto in Austria e a Lund), l'alchimia va in secondo piano perché, dal punto di vista religioso che il protagonista sta ac-

²² Sul nesso, vedi Brandell 1950, 190; Balzamo 1999, 266, 269.

²³ Si è sostituito «piuttosto» con «poi» per «sedermera» («plütard» in francese).

quisendo, anche la Grande Opera alchemica e la filosofia della natura che ne è alla base rappresentano una forma di *hybris* umana che pretende di svelare i segreti della creazione e porsi dal punto di vista di Dio, invece di affidarsi con rassegnazione e fiducia alla provvidenza (Strindberg 1994b, 123, 135, 169-73, 263). La presa di distanza dall'alchimia non pare comunque definitiva nel romanzo e avviene in modo graduale e contrastato. In senso pratico, essa ha luogo nel momento in cui il protagonista si allontana dalle stanze-laboratorio di Parigi per recarsi in Scania, passare per Berlino, soggiornare in Austria e tornare in Scania, posti dove è vincolato da relazioni umane che non gli permettono l'isolamento necessario.

Lo studio di Stockenström mostra come la lettura delle opere di Swedenborg, testimoniata anche in *Inferno*, costituisca un punto di svolta per la creatività di Strindberg, non solo nel romanzo ma in molta sua produzione successiva. Dal punto di vista della fede dell'autore, il suo studio di Swedenborg si pone in continuità con i precedenti interessi scientifici ed esoterici che postulano la coerenza infinita dietro il grande disordine, e rafforza una visione magica e mistica del mondo, dove il caso è eliminato e ogni oggetto o accadimento è ricondotto alla provvidenziale volontà di Dio.²⁴ L'entità superiore tormenta e punisce il soggetto per le sue colpe, ma al fine di purificarlo e redimerlo, spesso usando suoi antagonisti reali, potenze che agiscono da spiriti correttori. Queste rappresentazioni, ispirate dalle visioni swedenborghiane di mondi altri - planetari, celesti o infernali - vengono accolte nell'immaginario di Strindberg e rapportate alla sua personale situazione (Stockenström 1972, 78, 89-91). Dalla vividezza delle visioni infernali di Swedenborg - e da quelle di Dante nella *Divina Commedia* e di Viktor Rydberg in *Undersökningar i germansk mytologi* (Studi di mitologia germanica) (1886-89) - Strindberg sviluppa inoltre la convinzione che tale inferno non sia nell'aldilà ma già su questa terra e che, di conseguenza, si tratti di una condizione transitoria e non fissata in eterno (Strindberg 1994b, 205, 285-7; cf. Brandell 1950, 116), qualcosa che rende tale inferno più simile a un purgatorio, un luogo di espiazione e purificazione (Stockenström 1972, 59, 67, 91, 124). Se quest'idea conduce, da un lato, il discorso di *Inferno* verso una «teodicea ottimistica» (106-7), d'altro lato essa insiste su una precoce matrice pessimistica di Strindberg, fondata sulla lettura di Schopenhauer e Hartmann, che vede nella vita una condizione illusoria e senza redenzione: una colonia penale dove l'unica relazione possibile tra gli uomini è di tormento reciproco; un luogo

²⁴ Cf. Stockenström 1972, 14-16, 24-5, 35, 45, 62, 94-5. Sandqvist rileva per altro come la trama alchemica di *Inferno* si intrecci in modo complesso con quella del romanzo di confessione e di conversione; dalla prospettiva morale e provvidenziale acquisita con Swedenborg, l'alchimia pare al protagonista, come detto, una strada sbagliata (1995, 152-3). Su Strindberg tra religione e magia, vedi Lombardi 2019b, 7-9; 2019c.

dove forse espriamo colpe di una vita precedente. La parte conclusiva di *Inferno*, che dovrebbe culminare in una conversione (e in parte lo fa davvero), è ricca di richiami a queste rappresentazioni, e soprattutto all'idea amara che la vita sia un brutto scherzo ordito dagli dei, i quali si divertono a giocare con noi (Strindberg 1994b, 267, 295, 311, 313). Tale insieme produce l'ambivalenza e l'instabilità tipiche del testo, che la voce narrante ammette quando si dice «[s]kakad av så många osammanhängande föreställningar» (Strindberg 1994b, 257), «sconvolto da tante idee incoerenti» (Strindberg 1989a, 174).

Della gabbia terrena tratta anche «Coram Populo», prologo in cielo che compare nell'edizione francese di *Inferno* e che è l'adattamento e l'autotraduzione di un epilogo drammatico scritto da Strindberg probabilmente nel 1878 a conclusione della versione in versi del dramma storico *Mäster Olof*.²⁵ Dio corrisponde al Demiurgo nell'accezione gnostica, Principe malvagio del mondo, divinità intermedia tra l'Eterno e il mondo, colui che ci tiene in esso imprigionati. In un'inversione delle parti, Lucifero vi appare invece come l'antagonista, il liberatore degli uomini che però è sconfitto da Dio (Carlson 1995, 114-23). Sebbene l'edizione svedese di *Inferno* tolga «Coram Populo» come soglia introduttiva al romanzo (sostituendolo con citazioni bibliche che sottolineano, al contrario, la sottomissione a Dio, il quale usa il cattivo esempio del protagonista come strumento per la correzione degli uomini; Strindberg 1994b, 7), lo spirito di «Coram Populo» è frequentemente richiamato nella parte conclusiva del romanzo, dunque anche nella sua versione svedese.

Le rappresentazioni religiose in *Inferno* servono anche, come è stato osservato, a mutare la responsabilità individuale del protagonista in una sovraperonale condizione metafisica di colpa ed espiazione, indipendente dalla volontà del soggetto, in modo che esse agiscano da un punto di vista psicologico come rimozione. Dove Brandell sottolinea come gli impulsi da Swedenborg aiutino comunque il soggetto a cercare i demoni in se stesso e cogliere il nesso tra senso di colpa e persecuzioni, Stockenström vede nell'adattamento strindberghiano (dall'inferno ultraterreno di Swedenborg al proprio inferno-purgatorio su questa terra) una problematica rimozione della responsabilità individuale.²⁶ Tuttavia, l'acquisizione di una spiegazione metafisica ispirata a Swedenborg non diventa un sistema chiuso nel testo, la cui dominante rimane la contraddizione. Tra le diverse rappresentazioni mistiche ed esoteriche, il narratore può in ogni momento sorprendere il lettore, ricordando in modo lucido la sua responsabilità di uomo in brevi annotazioni:

²⁵ In *Inferno*, prima edizione francese: Strindberg 1898, 15-28; 1989a, 11-18; in *Mäster Olof*: 1994a, 499-54. Cf. Brandell 1950, 36-40; Sandberg 1994, 520-5.

²⁶ Cf. Brandell 1950, 78-89; Stockenström 1972, 20-4, 40-9, 58-9, 67-9, 91-4, 112-13, 123-4.

Min levnad förrinner och ålderdomen nalkas. Hustru, barn, egen härd, allt skövlåt; höst inne, vår därute. (Strindberg 1994b, 97)

Vem bär skulden för brytningen? Jag själv som har mördat min kärlek och hennes. (273)

La vita se ne va e la vecchiaia s'avvicina: moglie, figli, casa, tutto è devastato: l'autunno dentro, e fuori la primavera. (Strindberg 1989a, 90)

Chi ha determinato la rottura? Sono io che ho ucciso il mio amore e il suo. (182)

In modo altrettanto sconcertante, con riferimenti apparentemente antitetici, si conclude (provvisoriamente, prima dell'Epilogo) il romanzo di conversione:

Jag väntar ännu på svar från det belgiska klostret.

När denna bok blir tryckt bör jag ha mottagit svaret. Och sedan? Därefter? - Ett nytt skämt av Gudarne som gapskratta när vi gråta heta tårar? (Strindberg 1994b, 311)

Aspetto ancora la risposta del convento belga.

Quando questo libro sarà stampato, l'avrò ricevuta. E poi? Dopo? - Un nuovo scherzo degli Dei, che scoppiano dal ridere quando noi piangiamo a calde lacrime? (Strindberg 1989a, 204)

Nemmeno l'Epilogo muta i termini della questione, e ribadisce anzi la difficoltà di concludere il romanzo. Dunque, nonostante *Inferno* tratti in modo centrale del bisogno di rinnovamento spirituale di un soggetto moderno, a Parigi e attraverso l'Europa degli anni Novanta dell'Ottocento, e della sua ricerca di una fede e di un disegno providenziale che chiarisca il senso del suo destino, la sua conclusione pare lontana da un approdo certo quale si può riconoscere in ciò che generalmente intendiamo con letteratura della conversione - sia che si pensi a un fondamento della letteratura autobiografica cristiana come le *Confessioni* di Agostino della fine del IV secolo (2012), sia che si confronti il percorso di *Inferno* con quello di autori europei contemporanei di Strindberg, convertiti al cattolicesimo e da lui letti e citati, come il danese Jørgensen o i francesi Joris-Karl Huysmans e Joséphin Peladan. Se nelle *Confessioni* di Agostino appare netto lo scarto tra l'io narrante, saldo nella sua fede acquisita con la conversione, e l'io narrato, ancora errabondo e peccatore prima della conversione, non così accade in *Inferno*, dove i due piani si toccano anche nella forma degli enunciati, ad esempio nell'uso dei tempi verbali. La retrospezione e l'anticipazione, tipiche dello sguardo autobiogra-

fico a posteriori, si contaminano con la contemporaneità diaristica, senza che si possa stabilire un confine chiaro tra i due piani temporali e assiologici (Stounbjerg 2005, 280-1, 298-300).²⁷ Come gli studi hanno evidenziato, il protagonista di *Inferno* appare fino alla fine nella contraddizione di visioni contrastanti e nell'inquieta ricerca di una verità che sembra sfuggirgli.²⁸

Mikaëlle Cedergren ha esaminato a fondo l'intertestualità biblica nella trilogia di *Inferno*, le edizioni della Bibbia usate dall'autore, le sue pratiche di lettura e la sua tecnica di citazione. La studiosa sottolinea il fascino che il cattolicesimo e la sua liturgia esercitarono su Strindberg, a contatto con le cerchie occultiste e simboliste della fine dell'Ottocento, ma conferma che l'autore non fu disposto a una conversione né al cattolicesimo né ad altra confessione, e che prevalse in lui un'idea sincretistica di ricerca di Dio.²⁹ Come osservano Brandell (1983, 249-50) e Ferrari (1985, 27, 32-4; 2012), *Inferno* non produce una teologia stabile, ma una visione morale-religiosa providenziale di lunga portata, che accompagnerà Strindberg per il resto della sua vita di scrittore.

Il Luteranesimo mantiene il vantaggio di essere la religione culturalmente più vicina all'autore, con cui è cresciuto e si è formato. È un fatto che, mentre le ultime pagine di *Inferno* proclamano la conquista della fede cattolica con la lettura di Peladan e Jørgensen e altri segni (Strindberg 1994b, 305-11), esse richiamano più volte Lutero. A lui è attribuita l'idea che l'inferno è su questa terra, che il mondo è malvagio e solo la grazia può salvarci (297-9, 301, 315).

«Vilken babylonisk förbistring!» («Che confusione babelica!»): l'epilogo di *Inferno* torna così alla città che, per tradizione millenaria, è connessa alla pluralità caotica delle lingue e dei significati (315; 1989a, 206). Olsson riabilita *Inferno* come romanzo: forse il maggiore e comunque il più coraggioso della letteratura svedese, proprio per suo carattere composito e contraddittorio (1996, 305). Perrelli conclude:

²⁷ Oltre all'analisi di Stounbjerg, che poggia su ciò che lo studioso chiama «estetica dell'instabile» nella prosa autobiografica di Strindberg, cf., per l'inquadramento del problema dello scarto tra io narrato e narrante nell'autobiografia, e del suo carattere retrospettivo dichiarato quale si rivela anche nell'anticipazione, Genette 1972, 105-15; 1976, 115-27, e Lejeune 1975, 14, 20, 35-41; 1986, 12, 19, 37-44. Cf. anche Stockenström 1972, 116, 206.

²⁸ Cf. Brandell 1950, 125-9, 145; Robinson 1986, 139-42; Sandqvist 1995, 156, 169-70; Olsson 1996, 306-88; Balzamo 1999, 264-72; Perrelli 2003, 89; Stounbjerg 2005, 15-27, 271-348; Melberg 2008, 45-55, 151-5; Stounbjerg 2009, 52.

²⁹ Cedergren 2005, 17-27, 30-6. Sul sincretismo religioso post-*Inferno* di Strindberg cf. Stockenström 1972, 28, 196-202. Sui termini del suo cattolicesimo cf. anche Brandell 1983, 235-8, 243.

Il romanzo si configura così come il resoconto di una grande avventura della percezione moderna alle soglie delle lacerazioni concettuali e del sentire delle avanguardie del Novecento. (2003, 89)

8.5 Labirinto e mappa

Westerståhl Stenport sostiene che *Inferno*, a fronte della proliferazione toponomastica che esibisce, non descriva davvero luoghi e spazi di Parigi. La frammentazione, la dislocazione, l'interiorizzazione psichica dello spazio esterno conducono a un impossibile orientamento, a una città illeggibile (2010, 90-5). Angela Iuliano ha posto l'accento sul senso di reclusione, soffocamento, frammentazione e claustrofobia che trasmette il romanzo, nella sua parte parigina e nel suo complesso (2021). In pagine importanti, due principali studiosi della mitografia di Parigi come capitale moderna, Prendergast e Stierle, hanno insistito sulla complessità del progetto di leggere Parigi, un progetto che in ogni momento rischia lo smacco, e che pure viene eternamente rinnovato e ritentato, al punto che l'impresa stessa della leggibilità diventa parte importante del mito (Prendergast 1992, 1-30, 44-7; Stierle 1993, 12-50). Nei paragrafi che seguono si percorrerà dunque una via in parte diversa da quelle proposte da Westerståhl Stenport e da Iuliano, mostrando come, sulla base delle stesse premesse estetiche moderniste di *Inferno* per altro ben sottolineate da Westerståhl Stenport, decostruzione e costruzione di senso, labirinto e mappatura, disorientamento e orientamento convivano e concorrano nel romanzo, producendo originali rappresentazioni spaziali (e descrizioni) di Parigi, con altrettanto originali rappresentazioni dell'«avventura della sua leggibilità», come la definisce Stierle (1993, 37).

Precise indicazioni temporali e spaziali accompagnano il racconto della rottura tra i coniugi all'inizio del romanzo. Siamo nel novembre 1894 alla Gare du Nord; poi, da solo, il protagonista va al Café de la Régence (Briens 2010, 124-6, 156; Meidal, Wanselius 2012, 315-19). Sappiamo anche che il momento della rievocazione è il maggio 1897, e che i coniugi non si sarebbero più rivisti dopo la separazione del 1894 (Strindberg 1994b, 9). Il protagonista prova sentimenti e pensieri contrastanti: solitudine e colpa, consapevolezza del necessario sacrificio, ma anche nuova libertà e imminente espansione dello spirito:

Återskänkt åt friheten erfar jag en plötslig expansion i anden och lyftes upp över småaktigheterna i den stora Staden, denna skådeplats för intellektuella strider där jag nyss vunnit en seger, i sig själv futtig, men för mig oerhört stor, då den innebar uppfyllelsen av en ungdomsdröm, som drömts av alla samtida skriftställare i mitt hemland men förverkligats av mig ensam – nämligen att bli spelad på en Paris-scen. Teatern ingav mig nu avsmak liksom

allt vad man uppnått och vetenskapen lockade mig. Ställd i valet mellan kärleken och vetandet hade jag bestämt mig för att söka nå kunskapens höjder, och i det jag försakade mina känslor glömdes jag den oskyldiga som offrats på altaret för min ärelystnad, eller min kallelse. (9)

Restituito alla libertà, un'improvvisa dilatazione si impossessò del mio animo e mi trasportò al di sopra delle piccinerie della grande Città, teatro di conflitti intellettuali, dove avevo appena ottenuto una vittoria in sé futile, per me immensa. Essa significava l'avverarsi di un sogno di gioventù coltivato da tutti i miei contemporanei e compatrioti letterati, ma da me soltanto realizzato: venir rappresentato su un palcoscenico di Parigi. Il teatro mi disgustava, come tutto ciò che s'è ottenuto, e m'attirava la scienza. Dovendo scegliere tra l'amore e il sapere, m'ero deciso per le conoscenze supreme. E il sacrificio degli affetti mi fece dimenticare la vittima innocente, immolata sull'altare dell'ambizione, o della vocazione. (1989a, 21-2)

Il drammaturgo è a un bivio. Rinuncia al capitale mondano rappresentato dal successo teatrale e letterario e si orienta verso la scienza e più alte forme di conoscenza. La definizione di Parigi come arena dove ha luogo una competizione per l'affermazione intellettuale e artistica è analoga a quella in «Förvirrade Sinnesintryck» (§ 8.3). Ora la conquista della città si pone però su un altro piano. La dilatazione dello spirito segnala un movimento ascendente, che si distacca dalla dimensione contingente e materiale di una città che è grande, ma fatta di piccole cose. I due piani sono onnipresenti in *Inferno*; l'innalzamento produce la proiezione mitico-leggendaria del soggetto autobiografico, ma la concreta realtà umana non è negata come premessa. Le inadeguatezze della vita e dei rapporti – come già nelle lettere a Littmansson e a Hedlund – non sono rimosse dal narratore di *Inferno*; tirano in basso con la forza di gravità; sono i materiali della vita che fanno da presupposto alla spinta metafisica. Il testo mostra costante consapevolezza del fatto che lasciare la famiglia crei un vuoto affettivo, e che lo scrittore stia venendo meno a responsabilità morali quali la casa, il lavoro, il sostentamento, il ruolo sociale.³⁰ Eppure il bisogno di una conoscenza superiore si impone su tutto e dispone il protagonista al sacrificio.

30 Olsson vede nella famiglia un retaggio borghese e cristiano da cui lo Strindberg di *Inferno*, sperimentatore d'avanguardia, farebbe fatica a liberarsi (1995; 1996, 311-14, 360). Brandell (1950, 60) e Carlson (1995, 173) osservano però, giustamente, come la vita di famiglia fosse stata la prima fonte di energia per lo scrittore, centrale nella sua rappresentazione di sé. La crisi riflessa nell'ultima sequenza di *Sömngångarnätter* (§ 4.9) ne dà conferma.

Nel primo capitolo «Den Osynliges hand» («La mano dell'invisibile») (Strindberg 1994b, 9-29) vediamo il protagonista ritirarsi nella sua camera studentesca al Quartier latin, usata come laboratorio per gli esperimenti attraverso una rudimentale attrezzatura. Di notte lo zolfo brucia con fiamme infernali («svavlet brinner med avgrundslågor»; 11); la creazione della Grande Opera, la trasmutazione alchemica di metalli vili in oro, è un percorso di innalzamento che presuppone la discesa nell'abisso, la via tortuosa e dolorosa (Sandqvist 1995, 147-51). Il riferimento alla recente esecuzione dell'anarchico italiano Sante Caserio (agosto 1894), che aveva assassinato il Presidente della Repubblica francese Marie François Sadi Carnot, è un indiretto riferimento alla confusa situazione politica del Paese, ma costituisce un raro riferimento in *Inferno* alla contemporaneità politica, e serve soprattutto a indicare che era pericoloso possedere strumentazione chimica, perché alimentava sospetti di anarchismo (Strindberg 1994b, 11).³¹

Se la camera studentesca offre un esercizio di castità e distacco dalle bassezze della vita e del matrimonio, il protagonista non nega di sentire nostalgia e desiderio. Il suo stato d'animo è composito: il movimento ascendente è liberatorio, ma la colpa genera malinconia; lo scioglimento del vincolo matrimoniale lo fa sentire in una singolare condizione sospesa e alla deriva. Il testo acquista presto il suo peculiare andamento, dettato dall'alternanza tra spazi aperti e chiusi, espansione e contrazione, contatto e isolamento, progresso e fallimento (cf. Melberg 1998, 232-3). Dopo avere accettato di trascorrere il Natale del 1894 presso una famiglia scandinava, il protagonista si sente a un tratto a disagio, cambia idea e lascia la compagnia. Qui si colloca la sua prima, labirintica camminata nella città, di nuovo corredata da indicazioni topografiche:

En förtrolighet som är mig motbjudande, åtbörder, miner, med andra ord en ton som ej passar i en familj inger mig en obeskrivlig vantrevnad, och mitt i saturnalierna framkallar mitt svårmod för min inre syn min hustrus fridsamma boning. I en plötslig vision ser jag salen, julgranen, misteln, min lilla flicka och hennes övergivna moder... Samvetskvalen gripa mig, jag reser mig, förebär il-lamående och jag går därifrån.

Jag passerar den förskräckliga rue de la Gaieté, där mängdens konstlade glädje stöter mig, den dystra och tysta rue Delambre, den tröstlösaste gatan i hela stadsdelen; jag viker av på boulevard Montparnasse, sjunker ned på en stol utanför Brasserie des Lilas.

En god absint tröstar mig under några minuter, därefter attackeras jag av ett följe kokotter anförda av några studenter, som

31 Il romanzo storico di Abrahamowitz su Bang a Parigi (qui 2016) si addentra in tale contesto socio-politico. Vi fa riferimento anche Claussen in *Antonius i Paris* (§ 6.5). Cf. Ahlström 1956, 216-21; Jacobsen 1961, 103, 110, 132-5.

slå mig i ansiktet med spön, och liksom jagad av furier lämnar jag min absint och skyndar att skaffa mig en ny på François Premier vid boulevard Saint-Michel.

Det var som att råka ur askan i elden, ett annat följte flinar åt mig: Hallå där Enstöring! och jag flyr hemåt piskad av Eumeniderna och med mirlitonernas retsamma fanfarer i öronen. (15)

Un'intimità che mi ripugna, gesti, fisionomie, insomma un tono che nulla ha di familiare, m'opprimono come un malessere indecrivibile. In mezzo al saturnale la tristezza evoca nel mio spirito la tranquilla casa di mia moglie. Quel salotto suscita in me una visione improvvisa: l'albero di Natale, il vischio, la mia bambina e sua madre abbandonata... Il rimorso m'assale: m'alzo, e con la scusa di un'indisposizione, me ne vado.

Oltrepasso l'orribile rue de la Gaïte, dove la falsa gaiezza della folla mi ferisce, poi rue Delambre, tetra e silenziosa, la strada più deprimente del quartiere, svolto nel boulevard Montparnasse e infine mi lascio cadere su una seggiola, alla Brasserie des Lilas.

Un buon assenzio mi consola per due minuti, poi una banda di cocottes e di studenti m'attacca e mi colpisce in faccia con delle verghe. Come scacciato dalle furie, abbandono l'assenzio e corro a prenderne un altro al François Premier, in boulevard Saint-Michel.

Di male in peggio! Un'altra banda m'insegue, urlando: «Dagli al solitario!». Così fustigato dalle Eumenidi, fuggo verso casa, scortato da una fanfara insopportabile di trombette. (1989a, 24)

Stounbjerg ritiene che il flâneur costituisca un motivo locale e secondario in *Inferno* (2005, 279), sebbene il suo studio identifichi nella modernità urbana il centrale paradigma del romanzo. È tuttavia proprio attraverso lo sguardo del camminatore urbano che prende forma la visione mistica del mondo che distingue *Inferno* come romanzo di conversione. Il significato della flânerie appare dunque strutturale e non così secondario. Il disagio nei confronti delle masse e della dozzinalità, così come il turbamento per l'ostentata sensualità e la prostituzione pubblica nelle strade di Parigi, sono aspetti ricorrenti dello choc urbano anche nei testi di Obstfelder (§§ 5.2-5.3) e di Clausen (§§ 6.3-6.4), ma Strindberg evoca in aggiunta un piano mitico-legendario che rivolge l'insieme dei segni della città verso il suo protagonista, quali messaggi rivolti a lui personalmente, spesso *contro* di lui. L'intreccio di triviale e di cosmico è un tratto della scrittura di Strindberg e, nello specifico, della rappresentazione della strada parigina in *Inferno*.

Dalla prospettiva bassa della strada il protagonista intravede appena il disegno delle persecuzioni che lo colpiscono. Nel primo capitolo egli è ateo, o meglio, sente un'assenza di Dio che vorrebbe riempire. Comincia a prefigurare l'intervento di una provvidenziale

mano invisibile che lo punisce, ma si prende così cura di lui. La rappresentazione dell'uomo ingiustamente perseguitato fa uso di tralati che a volte si dichiarano («Come scacciato dalle furie»; corsivo aggiunto), ma non sempre («una banda [...] mi colpisce in faccia con delle verghe»). Lo slittamento dalla similitudine alla metafora alla persecuzione metafisica sentita come oggettiva è un procedimento che osserveremo ancora a proposito delle scariche elettriche (§ 8.6). Come suggeriscono Brandell (1950) e Stockenström (1972), la mitizzazione costruisce l'effetto di inferno quale alibi delle responsabilità individuali. Eppure già in questo brano, e in verità in tutto il romanzo, il narratore stabilisce una relazione, implicita ma evidente, tra l'abbandono degli affetti famigliari e i sensi di colpa che si materializzano in persecuzioni.

Non solo i luoghi della città di Parigi sono reali; essi indicano la tipica disposizione del camminatore urbano che percorre i viali, si ferma ai caffè, gusta (o vorrebbe gustare) il suo assenzio. L'alchimista, il viandante penitente, l'allegorista e il mistico – tutte le figure 'atemporalì' che il protagonista può assumere (§ 8.2) – non escludono le sue comuni manifestazioni urbane. Già questa prima camminata coglie una Parigi minore e insolita per le attività del flâneur, quella (allora) più periferica e buia sulla Rive gauche e a Montparnasse. L'orientamento in *Inferno* ricalca quello di *Antonius i Paris* di Clausen: lontano dalla sponda destra della Senna e a casa propria, nonostante il malessere, solo sulla sponda sinistra (§§ 8.7-8.8).

La trama della supplica a Dio, del giusto ingiustamente punito che interroga Dio e cerca il confronto e il corpo a corpo con Lui, rimanda a modelli biblici, in primo luogo al Libro di Giobbe (Gb 1-42), ai Salmi (Sal 1-150) e a Giacobbe nella Genesi, il quale lotta con Dio una notte intera finché non ottiene la sua benedizione (Gen 32,4-33) (Cedergren 2005). La Grande Opera alchemica del protagonista di *Inferno* è ostacolata, e quando all'inizio del 1895 egli ha bisogno di cure, è ricoverato all'ospedale Saint-Louis (Meidal, Wanselius 2012, 322-6), che motiva anche uno dei suoi pochi soggiorni sulla Rive droite. Inizialmente il luogo appare una tetra prigione; le cure materne di una suora, severa ma capace di sostenere il paziente, gli additano però la via della rassegnazione alla colpa e della necessaria espiazione. Il testo evoca qui un'atmosfera medievale, sebbene restino immutati i connotati contemporanei del luogo. L'atmosfera esprime evidentemente l'anelito del soggetto, avviato dal vuoto esistenziale all'approdo religioso (Brandell 1983, 99-110, 235-8). Nuovamente, egli si incammina all'uscita dall'ospedale, il quale si trova sulla Rive droite ma rimane decentrato e a ovest della *ville lumière*:

På aftonen tar jag mig en promenad i den dystra stadsdelen och passerar Saint-Martinkanalen, vilken är svart som en grav och gjord för att dränka sig i. Jag stannar vid hörnet av rue Alibert.

Varför Alibert? Vem är han? Var det ej så att den grafit som ke-
misten funnit i mitt svavelprov kallades Alibert-grafit. – Än se-
dan? Egendomligt, men intrycket av något oförklarligt dröjer kvar
i mitt sinne.

Vidare, rue Dieu. Varför Gud då han är avskaffad av Republiken
som brukar Panthéon för annat syfte. – Rue Beaurepaire. Just ett
«vackert tillhåll» för missdådare... Rue de Bondy...

Är det djävulen som leder mig? – Jag slutar att läsa gatskyltar;
går vilse, försöker vända om samma väg men återfinner den ej;
ryggar tillbaka inför ett ofantligt skjul som stinker av rått kött,
och ruttna grönsaker, i synnerhet surkål...

Misstänkta figurer snudda förbi mig och slänga ur sig råa ord...
jag är rädd för det okända; viker av åt höger, viker av åt vänster,
hamnar i en smutsig återvändsgränd som syes härbärgera sopor,
laster och brott. Skökor spärra vägen för mig, gatpojkar hånskrat-
tar mig... Scenen från réveillonon upprepas.

Vae soli! Vem är det som gillar dessa försåt för mig så fort jag
lösgör mig från världen och människorna? Det är någon som har
låt mig fångas i denna fälla! Var är han? så att jag får brottas
med honom!... (25-7; corsivo nell'originale)

La sera, passeggio nel triste quartiere, e oltrepasso il canale Saint-
Martin, nero come una fossa, il posto giusto per annegarsi. Mi
fermo all'angolo di rue Alibert. Perché Alibert? Chi era? La gra-
fite trovata dal chimico nel mio zolfo, non si chiamava forse gra-
fite Alibert? E con questo? È strano, ma ho l'impressione di qual-
che cosa di inspiegabile. Poi, rue Dieu. Perché Dio, dal momento
che la Repubblica l'ha abolito, e ha dissacrato il Panthéon? – Rue
Beaurepaire. Bel riparo di briganti... Rue de Bondy. Che mi guidi
il demonio?... Smetto di leggere le targhe, mi perdo e poi ritorno
indietro ma non trovo la strada. Indietreggio davanti a un deposi-
to colossale che puzza di carne cruda e di legumi marci, soprat-
tutto di cavoli acidi... Individui sospetti mi sfiorano, imprecaando...
ho paura dell'ignoto: giro a destra, poi a sinistra, e finisco in una
stradina sordida e senza uscita, dove l'immondizia, i vizi e il delit-
to sembrano di casa. Alcune prostitute mi sbarrano la strada, dei
teppisti mi gridano dietro... È la scena della notte di Natale che si
ripete. *Vae soli!* Chi dunque mi prepara questi agguati, non appena
mi distacco dal mondo e dagli uomini? C'è qualcuno che m'ha fatto
cadere in questa trappola! Dov'è? Voglio affrontarlo!... (1989a, 30)

Arne Melberg rileva come la camminata nei poco invitanti quartie-
ri sul Canale Saint-Martin sia capovolta in un'ansiosa, originale an-
ti-flânerie, che evoca una discesa nel labirinto e negli inferi (1998,

232-5).³² La strada è colta nei suoi elementi sordidi – sporcizia, cattivo odore, prostituzione – e nel contempo diventa la scena di un conflitto esistenziale e metafisico nel soggetto: il suo contrastato percorso di alchimista, l'intuizione della presenza del diavolo o di Dio sulla sua strada, la lotta per la sua anima. Come in *Sömnängarnätter* (§ 4.5), il realismo parigino in *Inferno* ha a che fare con il retaggio biblico e cristiano dell'autore, perché, come mostra Auerbach in *Mimesis*, è della tradizione giudaico-cristiana esprimere le visioni e i concetti sublimi – ad esempio relativi a colpa, perdizione, conquista della fede e redenzione – con un linguaggio umile e basso, a contatto con la concretezza quotidiana. Benjamin vede nella prostituta per le strade di Parigi una figura del labirinto e della condizione mercificata dell'esistenza, che fa anche del corpo un 'articolo di massa'. Per questo il flâneur, scrittore sul mercato, può riconoscersi in lei ed esserne turbato.³³ Benjamin osserva anche come, attraverso i nomi delle strade, la città diventi un cosmo linguistico (1982, 1: 650; 2000, 585 [P 3, 5]). Nel caso del brano da *Inferno* appena citato, i nomi evocano piuttosto un caos che cerca di pervenire a un senso nascosto (Stockenström 1972, 46-8, 124-6). Più che trovare risposte, il protagonista raccoglie dubbi e domande. Qui le strade con i loro nomi, che rimandano alla stratificazione storica e alla memoria di Parigi, presentano ancora più un labirinto che una mappa, ma la ricerca del senso non si risolve mai definitivamente nel testo, né come fallimento né come successo, e il soggetto resta in lotta, in precario equilibrio tra caos e cosmo, illeggibilità e leggibilità della città (cf. Stierle 1993, 39-41, 45). Anche Certeau riflette sui nomi delle strade, che nella mente del camminatore anonimo e quotidiano sono fatti oggetto di sovvertimento, nuove associazioni e polisemie, scarti dalla norma imposta dall'ordine urbanistico. Tutto ciò conduce a «una geografia seconda, poetica» (Certeau 1990, 156-9; 2012, 159-61).

Quando agli occhi del camminatore urbano di *Inferno* si palesa una corrispondenza significativa, egli può, come detto, ricorrere alla sua enciclopedia su Parigi, che anche in questo senso non appare un luogo senza tempo. Nella prima parte del romanzo, Parigi rimanda alla sua storia cristiana, cattolica e medievale, alla presenza provvidenziale del Re Santo Luigi IX (1214-70, canonizzato nel 1297), e alle tracce che la sua opera ha lasciato nel tessuto urbano. Esse diventano segni che indicano la strada al protagonista. Siamo ancora nei giorni della degenza (evidentemente non così fissa e vincolante) al Saint-Louis:

³² Vedi anche Briens 2010, 193-4; Westerståhl Stenport 2010, 94-5.

³³ Benjamin 1974a, 668, 687-8; 1976, 133, 137-8. Anche nella cartella [J] in *Das Passagen-Werk*, su Baudelaire, l'intreccio tra flânerie, labirinto e prostituzione è ricorrente; vedi ad esempio [J 61, 8], [J 61, 9], [J 61a, 1] (Benjamin 1982, 1: 427; 2000, 368-9).

Nästa morgon skyndar jag till min kemist på boulevard Magenta.

I förseglat kuvert bär jag certifikatet på analysen med mig till sjukhuset. När jag gick förbi Ludvig den heliges staty på innergården drog jag mig till minnes helgonets trenne skapelser, nämligen: Les Quinze-Vingts, Sorbonne och Sainte-Chapelle, vilket jag översatte till: från Lidandet, genom Vetenskapen, till botgöringen.

Instängd på mitt rum öppnar jag kuvertet som skall avgöra min framtid:

Jag läser följande:

«Det pulver som lämnats oss till undersökning företer följande karaktäristika:

Färg, gråsvart. Lämnar spår på pappret.

Täthet: betydlig, överlägsen medeltätheten hos grafit, det synes vara en hård grafit.

Kemisk undersökning:

Detta pulver brinner lätt och utvecklar därvid koloxid och kolsyra. Det innehåller sålunda *Kol*»

Rent Svavel innehåller Kol!

Jag är räddad: från och med nu förmår jag bevisa för mina vänner och anförvanter att jag icke är en galning. Bestryrka äro de teorier jag framlade i mitt arbete *Antibarbarus [sic] [...]*. (23; corsivo nell'originale)

L'indomani mattina, corro al boulevard Magenta, dal mio chimico.

Porto il certificato delle analisi, in busta chiusa, all'ospedale. Passando davanti alla statua di San Luigi, nel cortile interno, mi tornano alla mente le tre opere del Santo: i Quinze-Vingts, la Sorbonne e la Sainte-Chapelle, il che si può così tradurre: dal Dolore, tramite la Scienza, al Pentimento.

Chiuso in camera mia, apro la busta che deciderà del mio avvenire. Ed ecco ciò che leggo:

«La polvere sottoposta alla nostra analisi presenta i seguenti caratteri:

«Colore grigio nero. Lascia tracce sulla carta.

«Densità: molto forte, superiore alla media della grafite: si direbbe una grafite dura

...

«Esame chimico:

«Questa polvere brucia facilmente, sviluppando ossido di carbonio e acido carbonico. Contiene dunque del *carbone*.»

...

Lo zolfo puro contiene del carbone!

Sono salvo: potrò ormai dimostrare ad amici e parenti che non sono un pazzo. Si confermano così le teorie del mio libro *Antibarbarus* [...].

(1989a, 28; corsivo nell'originale)

Il narratore usa il verbo «tradurre» e crea, infatti, un sistema di traduzione, che se rappresenta una riduzione in senso egocentrico ed esoterico dei significati della città, offre anche una creativa osservazione dei suoi segni. Le corrispondenze, fondate nell'enciclopedia, danno al protagonista una mappatura decisiva per l'intreccio e l'orientamento spaziale in *Inferno*. Luigi IX fondò numerose istituzioni per la diffusione della fede, per la cura dei malati e bisognosi, e per la promozione della cultura. L'ospedale Les Quinze-Vingts, in origine istituto per ciechi, richiama l'esperienza di malattia e degenza vissuta dal protagonista al Saint-Louis, il cui nome stesso rimanda al re santo, l'amico dei sofferenti. La Sorbona è il polo del sapere fondamentale per l'azione del protagonista, il quale per un periodo può usare i laboratori chimici universitari, e in generale la Sorbona determina il suo orientamento verso la Rive gauche, con il Quartier latin e ciò che esso significa nella storia di Parigi come centro di cultura. Il riferimento alla Sainte-Chapelle indica uno dei capolavori dell'architettura gotica di Parigi, costruita per contenere reliquie della Passione.³⁴ Già in «Tredje Natten» di *Sömngångarnätter* il protagonista, viandante a Parigi, è attratto dalle forme di Saint-Martin-des-Champs che poi, per la sua delusione, si rivela museo della scienza e della tecnica (§ 4.6). In «Barbaren i Paris» il dotto camminatore nordico, in vena di corrispondenze, attribuisce alla chiesa gotica e alle sue forme slanciate origini altrettanto nordiche (i boschi sacri di abeti alti e appuntiti; la chiglia capovolta della nave vichinga) (Strindberg 2010a, 122, 261). Come in *Sömngångarnätter*, così negli anni di *Inferno* la storia di Parigi come città della fede trova una traccia disseminata nelle chiese, specie le gotiche, a partire da Notre-Dame ammirata in «Barbaren i Paris». In *Sömngångarnätter* come in *Inferno* la sconsecrazione di chiese (Saint-Martin-des-Champs e Panthéon) è letta come deplorable segno del laicismo moderno.

34 Sul Quartier latin vedi Briens 2010, 148-9. La presenza di Re Luigi IX in *Inferno* contraddice l'osservazione di Westerstähl Stenport, secondo cui il romanzo è privo di riferimenti al passato storico di Parigi (2010, 110). La Corona di Spine fu venduta al Re francese dalla Repubblica di Venezia, che l'aveva acquisita a Bisanzio (Ravegnani 2021, 12-13).

8.6 Interni ed esterni

Nella citata lettera a Hedlund del 10 novembre 1895 Strindberg vagheggia un chiostro, un convento, in opposizione alla caotica «Babilonia» in cui vive (§ 8.3). Se la degenza al Saint-Louis predispose il personaggio al raccoglimento e lo orienta verso Dio, le solitarie stanze dove egli vive e lavora alla Grande Opera alchemica caratterizzano in modo ancora più marcato il suo bisogno di ritiro dalle complicate relazioni umane e dall'impuro contatto col mondo.³⁵ Sono alloggi e laboratori transitori, luoghi anonimi che però si caricano di significato mistico (Westerståhl Stenport 2010, 112-16). In particolare la camera all'hotel Orfila - a Montparnasse, in un edificio ormai abbattuto ma ricordato da una targa - rappresenta una decisiva stazione nel cammino del protagonista, in quanto lì culmina la sua crisi.³⁶ Il soggiorno all'Orfila dura dal febbraio al luglio del 1896 e corrisponde al capitolo più lungo di *Inferno*, «Skärselden» («Il purgatorio») (Strindberg 1994b, 65-139). In questo luogo di eventi sconvolgenti, Strindberg inizia anche la scrittura del suo diario, poi *Ockulta dagboken*.

Il trasferimento all'Orfila è preparato da premonizioni grazie alle quali il medico e chimico spagnolo Mathieu Orfila (1787-1853), attivo in Francia, diventa una guida nel labirinto e uno dei numi tutelari alla pari di Re Luigi IX o Swedenborg. Mentre cammina presso Jardin du Luxembourg - luogo che ama per la bellezza delle piante e dei fiori e per la ricchezza di segni occulti che lì si palesano - il protagonista scorge la croce d'oro in cima al Panthéon (tempio che la modernità ha sconsecrato) e altri segni che rimandano alla sua personale relazione con Dio. Poco dopo, in una libreria, sfoglia a caso un libro di chimica di Orfila, dove trova conferma della giustezza delle sue ipotesi, un incoraggiamento a proseguire le ricerche (Strindberg 1994b, 33-5). Poche settimane dopo, passeggiando al cimitero di Montparnasse, egli scopre che Orfila è sepolto lì (39). L'ingresso all'hotel Orfila, in fuga dalle persecuzioni ordite dalle cerchie di donne e artisti scandinavi, appare inizialmente come il compimento delle premonizioni; il luogo appare secondo i termini evocativi del monastero medievale: un pensionato per studenti cattolici diretto da un abate, silenzioso e avvolto da un'atmosfera di misticismo (65). Dalla finestra della camera i segnali sono però già più contrastanti: la città moderna, con case, camini, cortili interni e latrine, convive con immagini claustrali, gotiche e cristiane che l'occhio del soggetto scorge, in una singolare commistione. La descrizione è seguita da un commen-

³⁵ Briens ricorda anche che la stanza dello studente nel Quartier latin, luogo degli stenti e dei sogni di affermazione di un protagonista geniale, è motivo diffuso nel romanzo francese dell'Ottocento (2010, 158-9).

³⁶ Vedi Stockenström 1972, 41, 47-8, 150; Carlson 1995, 196-9; Meidal, Wanselius 2012, 328-32.

to del narratore, dettato dal senno di poi: allora, non avendo egli, ancora letto Swedenborg, non capiva di trovarsi nell'inferno degli escrementi (65-7). La camera si rivelerà, infatti, luogo di tormenti da cui, nuovamente, il protagonista dovrà fuggire, oltre al fatto che i suoi esperimenti alchemici non condurranno ai risultati auspicati. Nello spazio dell'Orfila va in scena il drammatico conflitto tra il bisogno di isolamento del soggetto e le relazioni umane passate e presenti che lo minacciano dall'esterno, trattenendolo nella materialità da cui vorrebbe svincolarsi.

Il passato ritorna - ed è lo stesso recente passato berlinese da cui ha avuto origine il suo secondo matrimonio. Berlino fa da palinsesto sottostante a Parigi, che complica e arricchisce il cronotopo di *Inferno* in quanto romanzo urbano.³⁷ Sentendo che qualcuno suona insistentemente musiche di Robert Schumann, come a Berlino era solito fare l'amico Popoffsky, il russo, il protagonista si convince che ora sia veramente Popoffsky al pianoforte, e che egli sia giunto da Berlino per ucciderlo. Popoffsky è il travestimento romanzesco dello scrittore e musicista polacco Przybyszewski, amico e discepolo di Strindberg durante gli anni a Berlino, ora sposato con la scrittrice norvegese Dagny Juel, la quale, prima di legarsi a Przybyszewski, era stata amante di Strindberg, già legato a Frida Uhl, e del pittore norvegese Munch (Brandell 1985, 309-10, 313-15). Munch, ora a Parigi come Strindberg, diventa in *Inferno* il pittore danese: amico che il protagonista frequenta, ma anche potenziale antagonista, forse alleato di Popoffsky e perciò sospetto. In tal modo, soprattutto nel capitolo «Skärselden», *Inferno* assume i tratti di un romanzo che raffigura la vita di artisti. I complicati trascorsi amorosi causano sensi di colpa e manie persecutorie nel protagonista, il quale intrattiene un rapporto ambivalente con l'intera cerchia che frequenta, e non solo con il pittore danese: di loro vorrebbe liberarsi ma non può fare a meno di frequentarli nei loro atelier o nel locale a Montparnasse dove si ritrovano per mangiare e bere, la «crêmerie» (crêmerie) di Madame Charlotte Caron.³⁸

Le persecuzioni che emanano dalla presunta presenza di Popoffsky a Parigi assumono presto la manifestazione di scariche elettriche che dall'esterno, ad esempio una camera attigua, attraverso misteriosi macchinari, colpiscono il protagonista nella sua camera di notte, causandogli palpitazioni e soffocamento e obbligandolo a fuggire verso un punto all'aperto. L'accadimento diventa ricorrente in *Inferno* da Popoffsky in avanti, oltre il capitolo «Skärselden» e, si può

³⁷ Il Modernismo di Strindberg ha origine in una triangolazione di capitali, Stoccolma, Berlino e Parigi. Cf. Brandell 1983, 11-41; 1985, 285-313.

³⁸ Vedi Söderström 1990, fotografia tra le pagine 272-3, 276-8; Gavel Adams 1994, 409; Briens 2010, 124, 144, 156-8; Meidal, Wanselius 2012, 335.

presumere, oltre Popoffsky. È soprattutto sulla base di questa ricorrenza che il racconto costruisce una personalità dai tratti paranoici, nella quale i contemporanei di Strindberg e la successiva tradizione critica hanno potuto leggere i segni della malattia mentale dell'autore.³⁹ D'altra parte, il controllo artistico con cui l'autore si oggettiva in *Inferno*, anche in termini patologici, indica che Strindberg non diventò pazzo ma fu rappresentato tale, contribuendo egli stesso alla costruzione della rappresentazione (Lagercrantz 1979, 306-41). Va notato che le crisi fanno seguito a momenti di lucido sconforto, quando il protagonista prende coscienza dei suoi fallimenti: l'alchimia che non porta ai risultati sperati; il sacrificio che essa ha comportato nella vita affettiva e, in generale, il panorama di macerie che egli scorge lungo il percorso della sua vita. Gli attacchi elettrici lo colpiscono duramente in tutte le stazioni del suo martirio, ben oltre Parigi, costituendo una catena semantica con poche variazioni nella struttura di base, ma molti dettagli che si aggiungono. Il fenomeno ha inizio nella camera dell'Orfila, culmine e chiusura di «Skärselden» (Strindberg 1994b, 135-9), ma prosegue nell'ultima stanza parigina del protagonista (145-51), poi a Dieppe (155-9), nella cittadina svedese (163-7, 175-7), in Austria (219, 237, 241-3) e infine di nuovo in Scania (275-7).

Perché tale profusione di elettricità si riversa sul protagonista? Secondo Olsson (2002, 138-45, 152-4), ripreso da Westerståhl Stenport (2010, 115-16), gli attacchi mettono in scena le sue manie di persecuzione; egli introietta a tal punto il contemporaneo discorso psichiatrico disciplinare – normalmente rivolto contro di lui, scrittore ritenuto pazzo, reso tale dal giudizio dell'opinione pubblica, esponente ipersensibile di un'epoca nervosa e della crisi – da mutuare le immagini delle più moderne pratiche quali l'isolamento e l'elettroterapia, usate in psichiatria per curare o controllare la malattia mentale. Tobias Dahlkvist aggiunge il possibile influsso di Nordau, autore contemporaneo che, come sappiamo (§ 4.8), Strindberg conosceva e leggeva. Nordau si sofferma in *Entartung* (*Degenerazione*) del 1892-93 su manifestazioni di manie persecutorie, tipicamente moderne, che assumevano l'aspetto di attacchi elettrici (Dahlkvist 2016, 88-9).

Nell'ambito del presente studio, in cui si riflette sull'esperienza della modernità e della grande città di fine Ottocento, non si può non osservare come Strindberg usi le immagini di una realtà sempre più determinata dal progresso tecnico-scientifico e, dunque, percorsa

39 Un noto punto di partenza fu la «patografia» di Karl Jaspers del 1922, *Strindberg und van Gogh* (qui 1949; it. *Genio e follia: Strindberg e Van Gogh*, 2001; cf. Olsson 2002, 9, 181, 188-92). Gli studi svedesi più importanti, meglio documentati dello studio 'esemplare' e sommario di Jaspers, sono Brandell (1950, 63-90) e Cullberg (1992, 7-120), che insistono sul carattere transitorio della crisi di Strindberg. Olsson (2002) analizza in profondità la costruzione del discorso psichiatrico-letterario su Strindberg da parte dell'orizzonte contemporaneo, per decostruirlo in una prospettiva che si ispira a Foucault.

dall'elettricità (cf. Kärnell 1962, 76; 81-92; 1969, 52-66; Kylhammar 1985, 95-107). Negli ultimi vent'anni dell'Ottocento l'elettricità conquistò lo spazio moderno attraverso l'ulteriore diffusione di telegrafia e telefonia, nell'illuminazione stradale e nei trasporti. Strindberg si rappresenta spesso – lo abbiamo visto in *Sömngångarnätter*, nella prefazione a *Fröken Julie* e in «Förvirrade Sinnesintryck» – come individuo storico che nel corso della sua vita attraversa varie epoche, determinate dai rapidi sviluppi tecnici, scientifici e tecnologici fino appunto all'età di Edison, l'età elettrica. Mentre il corpo attraversa l'epoca dell'elettricità, esso ne è anche attraversato, mutato e sconvolto (Stounbjerg 2005, 288-9).

In quanto centro della modernità e «capitale del XIX secolo», anche Parigi e gli individui che la abitano appaiono a Strindberg percorsi da corrente elettrica, e possono essere da lui descritti, con connotazioni positive o negative, attraverso metafore che rimandano a polarità, magnetismo, galvanismo ed elettricità. Il saggio «Björnstjerne Bjørnson» – uno dei primi articoli scritti direttamente in francese dall'autore, pubblicato nel 1884 sia su *Le Monde Poétique* che in traduzione svedese su *Tiden* – spiega perché il collega norvegese Bjørnson ha sentito da tempo la necessità di vivere e operare a Parigi (cf. Briens 2010, 73). Caratterizzando la vita nella capitale, Strindberg legge evidentemente anche la propria scelta:

Vad han [Bjørnson] där sökte var visserligen fred, men lika mycket en smula av den elektricitet, som drar oss reumatiska skandinaver till revolutionernas stad, den stad där det finns tillräckligt med galvaniska staplar för alla sjuka i tankens värld. (Strindberg 2007a, 114)

Quel che Bjørnson vi cercava era certamente la pace, ma ugualmente un poco di quell'elettricità che attira noi reumatici scandinavi alla città delle rivoluzioni, la città che dispone di pile galvaniche a sufficienza per tutti i malati nel mondo del pensiero.

Un paio di anni dopo, nell'autobiografia *Tjänstekvinnans son*, prevale già la sfiducia nei confronti del progresso storico. Sul soggiorno a Parigi del 1883-84 si dice che il protagonista Johan non desiderava «diventare ingranaggio di quel grande elettromotore, che con mille fili di zinco metteva in azione tutte le macchine del mondo» (Strindberg 1996, 151; brano citato in § 4.10). Lo sguardo retrospettivo muta sì il segno all'esperienza di vita nella capitale, ma usando ancora l'elettricità come metafora.

Se la mente e il corpo moderni sono attraversati dall'elettricità in più punti dell'opera di Strindberg, in *Inferno* c'è tuttavia qualcosa di più specifico, una dimensione volutamente più occulta dell'elettricità (Gavel Adams 1990, 148-55). Melberg la descrive come un elemento

di fascino ricorrente, tuttavia difficile da interpretare; appare legata alla sperimentazione, al tentativo del protagonista di «domare la tempesta»; forse un'altra immagine della catabasi infernale e del ciclo di morte e rinascita (1998, 238-9; 1999, 84-6). Nicholas Goodrick-Clarke, che non tratta di Strindberg, fornisce elementi rilevanti in un articolo che spiega le «teologie dell'elettricità» nella tradizione esoterica occidentale, caratterizzata dal dialogo tra scienza, filosofia della natura e religione, e dall'idea di interconnessione tra microcosmo e macrocosmo, natura, uomo e Dio (2004). Dal Seicento, con la scoperta del magnetismo, dei fenomeni galvanici e dell'elettricità, si crea una nuova metafora del potere divino nel mondo, ma già nei miti e nelle religioni antiche il tuono, il lampo e il fulmine appaiono manifestazioni di tale potere. Dal Mesmerismo nel Settecento fino agli sviluppi nell'ultima scorcio di Ottocento, quando l'elettricità diventa fonte energetica dominante, si sviluppa l'idea di un fluido vitale immateriale che scorre ovunque ed è veicolo della mutua influenza tra corpi celesti e gli esseri viventi sulla terra. In tale prospettiva, rileva Goodrick-Clarke, l'elettricità diventa un fluido circolante tra le persone e nel cosmo, indicante in ultima analisi la volontà divina. Strindberg è ricettivo verso queste dottrine esoteriche. Già nella seconda metà degli anni Ottanta si interessa di psicologia nei termini della 'lotta dei cervelli', della suggestione da una mente all'altra che procede per forza invisibile. Egli usa metafore elettriche (accumulazione, scarico e trasmissione di energia) per significare queste dinamiche interpersonali (Kärnell 1962, 160-71; 1969, 102-9; Johnson 2015, 17) e non è l'unico, sul finire dell'Ottocento, a interpretare l'energia nervosa come una sorta di elettricità e il cervello come una batteria che la produce (Johnson 2015, 82-94, 113, 354-5). Negli anni Novanta questi fenomeni, innegabili anche se inspiegabili in termini meccanicistici, rientrano per Strindberg nel concetto di occulto (§ 8.2).

Inferno attualizza in modo originale queste rappresentazioni. La trasmissione di corrente diventa un modo per raccontare le complicate relazioni tra persone, i loro conflitti e i sensi di colpa che si generano. Al ristorante con il pittore danese, il protagonista discute di Popoffsky, notando che il pittore comincia a tremare dal nervosismo «som ett medium under hypnotisörens inflytande» («come un medium sotto l'influenza dell'ipnotizzatore»); il protagonista conclude che l'amico si sarà sentito oppresso da «mitt nervfluidum» («[i]l mio fluido nervoso») (111; 1989a, 99-100). Dopo un paio di settimane il protagonista confida, sempre al pittore danese, che l'odio che emana dal Russo «får mig att lida liksom av strömmen från en elektricitetsmaskin» («mi fa soffrire come la corrente emessa da una macchina elettrica») (117; 1989a, 103). Anche l'inferno elettrico della vita rimanda infine a una teodicea. Le persecuzioni di antagonisti, Popoffsky o altri, si rivelano strumento per punire e correggere il soggetto, portarlo ad

ammettere la colpa e sottomettersi alla provvidenza. La circolazione di energia che collega gli uomini tra loro, al cosmo e alla volontà di Dio è sottolineata anche dal frequente manifestarsi, in occasione delle persecuzioni elettriche, di fenomeni atmosferici in cui pure si scatena l'elettricità, come temporali e cicloni. Nel suo andamento diaristico, *Inferno* li annota (119-21, 197-9, 219-21).

Un problema di questo complesso di rappresentazioni è, ancora una volta, l'instabilità che l'autore vi immette già a partire dalla forma linguistica. L'enunciato «mi fa soffrire *come* la corrente emessa da una macchina elettrica» (corsivo aggiunto) è una similitudine, cioè non c'è realisticamente alcuna macchina elettrica a tormentare il protagonista. Una metafora può essere descritta come una similitudine che omette il «come o il «come se»; e una metafora è verosimilmente la frase precedentemente citata, relativa alla prima infernale flânerie parigina: «una banda di cocottes e di studenti m'attacca e mi colpisce in faccia *con delle verghe*» (Strindberg 1989a, 24; corsivo aggiunto). Ma come si regola il lettore di fronte a enunciati come i seguenti, facenti parte dei consecutivi attacchi all'Orfila?

det förefaller mig som om en magnetisk ström utgår från skiljeväggen. (Strindberg 1994b, 137)

Då löper en oroande känsla genom min kropp; jag är föremål för en elektrisk ström som leds emellan de två angränsande rummen. (137)

mi sembra come se dalla parete m'arrivino effluvi magnetici. (Strindberg 1989a, 113)⁴⁰

All'improvviso una sensazione inquietante m'attraversa tutto il corpo; sono vittima d'una corrente elettrica che corre fra le due camere vicine. (114)

Se il primo enunciato è una similitudine, come va letto il secondo? In senso metaforico o nel senso che c'è 'davvero' qualcuno che manovra macchinari elettrici dall'altra parte della parete? La proposizione «sono vittima» esplicita la sensazione soggettiva o è un dato di fatto? È così che il testo romanzesco crea ad arte lo slittamento verso la paranoia nella mente del protagonista, il quale tende a percepire agguati reali, macchinari veri.⁴¹ Come osserva Eszter Szalczér, Strindberg

⁴⁰ La traduzione di Codignola è stata modificata per mantenere il «come se» dell'originale («som om»).

⁴¹ Nella lettera a Hedlund del 19 luglio 1896 lo stesso episodio è narrato con il «come se» («såsom om») (Strindberg 1969, 274). Cf. la traduzione di Perrelli in Strindberg

assume la pazzia, in *Inferno* come in altre sue opere, per rappresentare con tratto sperimentale le esperienze della coscienza moderna in evoluzione (2011, 37-40). Del resto, come sostiene Strindberg, una rappresentazione psichica non è meno reale di un accadimento sensibile; è questa l'estetica che sostiene i suoi capolavori teatrali post-*Inferno* come *Till Damaskus* ed *Ett drömspel*. Per confondere ancora un po' il lettore di *Inferno*, verso la fine degli episodi persecutori (siamo nel cupo autunno del 1896 in Austria), il narratore racconta che passa il tempo a scrivere, «kämpande mot mina så kallade elektriska attacker» («lottando sempre contro gli attacchi cosiddetti elettrici») (Strindberg 1994b, 237; 1989a, 164; corsivi aggiunti).⁴²

La «mano invisibile» - il disegno provvidenziale che il protagonista scorge negli avvenimenti - si manifesta anche negli esterni parigini. In irritanti contrattempi quotidiani egli legge messaggi rivolto a lui, nel senso del divieto di proseguire una certa condotta da bohémien, che include il corteggiamento di un'artista inglese nella cerchia della «crêmerie» e la frequentazione stessa di quel gruppo (31, 41-5, 57, 63, 97-103, 121). Un episodio ricorrente è costituito dalle visite al caffè dove il protagonista vorrebbe bere l'assenzio, altra situazione che caratterizza *Inferno* come romanzo urbano e di vita d'artisti; qui si palesano i nessi berlinesi-parigini, le persecuzioni subite dal personaggio e la sua contraddizione tra la ricerca di isolamento, condizione prima per l'espansione della sua psiche, e la fame che egli nonostante tutto ha di relazioni umane. La frustrazione per l'assenzio mancato, che abbiamo incontrato già nel capitolo iniziale (§ 8.5), produce situazioni a catena nella parte che riporta estratti del diario del 1896 (105-9; 1989a, 96-8). Sotto forma di annotazioni al tempo presente sono raccontate le contrarietà del maggio 1896, che impediscono al soggetto di consumare la sua bevanda di fine pomeriggio alla Brasserie des Lilas a Montparnasse (o Close-rie des Lilas; cf. Briens 2010, 156-8; Meidal, Wanselius 2012, 331). Si tratta di ostacoli come il posto abituale già occupato, un ubriaco di passaggio che rovescia il bicchiere con la bevanda verde, vicini di tavolo troppo rumorosi o uno sgradevole odore di fogna. La sequenza potrebbe essere letta in chiave comico-realistica e parodica, se non fosse che essa evoca seriamente il dramma metafisico, la sensazione di inferno su questa terra, il corpo a corpo con la provvidenza che interviene per la redenzione del protagonista. Non è dunque rappresentata una parodia, ma la commistione di triviale e cosmico

2019, 220: «Accesi di nuovo la lampada dopo aver provato la sensazione di ritrovarmi fra i poli di una potente macchina elettrica».

⁴² Interessanti paralleli si trovano nelle lettere a Hedlund del 19 luglio, 24 luglio e 19 settembre 1896 (Strindberg 1969, 274, 290, 328). Nella seconda di queste, Strindberg rievoca «[d]en af mig inbillade väldige Magnetisören från Orfila» («il possente Magnetizzatore dell'Orfila che mi ero immaginato»).

che caratterizza il romanzo, programmaticamente proposta dal narratore come «chiaroveggenza naturalistica», possibile incontro tra Naturalismo e Occultismo (§ 8.9).

8.7 Posizionamento sulla Rive gauche

L'orientamento spaziale di *Inferno* indica il proposito del protagonista di evitare il più possibile la Parigi della *Belle Époque*, dell'euforia borghese, dello sfoggio di luci e merci, dei teatri e dei boulevard più eleganti, per raccontarcene un'altra. Poiché però egli prescinde dal discorso sociale e politico, il proposito si esprime in modo più spesso implicito, ma non per questo meno efficace. La suddivisione delle funzioni della metropoli di fine Ottocento sulle due sponde della Senna è la stessa che troviamo in *Antonius i Paris* di Clausen, dove il protagonista comprende in profondità, nel corso del suo viaggio di formazione, il dualismo tra Rive droite a nord e Rive gauche a sud, optando per la Rive gauche delle piccole riviste, degli scrittori e pubblicitari flâneur, di Verlaine, dell'idealistica ricerca di assoluto e spiritualità dei simbolisti, che vanno oltre la parvenza sensibile della *Ville Lumière*.⁴³ Lo studio di *Antonius i Paris* come romanzo urbano e flânerie (cap. 6) costituisce perciò anche un rilevante contesto, finora non considerato, per la comprensione delle medesime e coeve dimensioni in *Inferno*.

Strindberg frequentava gli artisti figurativi ed era lui stesso pittore. Nel periodo post-impressionista si tornò a dipingere negli atelier dopo la diffusa pratica della pittura all'aria aperta. Dalla collina di Montmartre a nord della città, sulla Rive droite, molti artisti si spostarono a Montparnasse, quartiere allora periferico sulla Rive gauche, e qui trovarono nuovi atelier a buon mercato. Nello stesso quartiere essi vivevano e frequentavano i caffè. Paul Gauguin e Alfons Mucha erano i grandi artisti che, con Munch e Strindberg, si trovavano alla «Crêmerie» di Madame Charlotte a Montparnasse. Si creò una continuità spaziale e sociale tra Montparnasse e il Quartiere latino che *Inferno* testimonia, e che legava le cerchie degli artisti al mondo delle riviste e dei cenacoli simbolisti e occultisti, all'anarchismo, alla Sorbona e agli studenti.⁴⁴

⁴³ Frequentando gli stessi ambienti durante il periodo che entrambi trascorsero a Parigi, Strindberg e Clausen ebbero occasione di incontrarsi e conoscersi. Ahlström racconta che Clausen organizzò un incontro tra Strindberg e Verlaine al caffè Le Procôpe, ma che quest'ultimo non si presentò (1956, 195). Sulla rete degli scrittori scandinavi a Parigi cf. Briens 2010, 70-4.

⁴⁴ Le ricostruzioni storico-culturali offerte nelle maggiori biografie di Strindberg e nelle monografie che trattano la sua opera sono ricche di spunti a riguardo. Cf. in primo luogo Brandell 1983, 11-41, 48-53, 57-65, 87-99 e, su Montparnasse, 113-22; cf. an-

Il protagonista di *Inferno* compare di rado sulla Rive droite, che interpreta come territorio proibito. Come abbiamo visto, a Gare du Nord si separa dalla moglie all'inizio del romanzo; è poi ricoverato all'ospedale Saint-Louis e fa delle passeggiate da e per l'ospedale; la spettrale camminata lungo il Canale Saint-Martin culmina nel contatto con la città illuminata oltre Porta Saint-Martin. Da lì il protagonista raggiunge gli eleganti boulevard dove ci sono i teatri e i caffè: ciò che costituiva il suo mondo abituale fino poche settimane prima, ma che ora sente appartenere quasi a un'esistenza precedente (Strindberg 1994b, 27-9).⁴⁵ Un'altra occasione in cui la sponda destra si rivela luogo di un mondo materiale ormai estraneo, è quando un imprenditore dà appuntamento al quartiere Marais per discutere con il protagonista di un eventuale sfruttamento industriale delle sue ricerche sullo iodio, rese note in un articolo (45-7). Tra dubbi e sospetti, egli va in carrozza al Marais, ma per un disguido l'incontro è rinviato. Naturalmente è un segno: risvegliato dal ricordo della Pentecoste, pentito per essersi lasciato tentare dal guadagno, fa ritorno a casa, «fast besluten att motstå varje frestelse att driva geschäft med vetenskapen» (47), «ben deciso a respingere ogni tentazione di traffico con la scienza» (1989a, 41). Marais significa «palude» e simboleggia la discesa dell'alchimista nel mondo materiale (Sandqvist 1995, 157). Non è irrilevante, inoltre, che il Marais sia dal Medioevo il quartiere ebraico di Parigi, e non è da escludere che agisca qui un implicito pregiudizio antisemita (da cui per altro Strindberg non era indenne) sull'ebreo come mercante e affarista.

Ad eccezione di queste sporadiche visite, il protagonista fa della Rive gauche il suo ambiente esclusivo nella parte del romanzo in cui l'azione si svolge nella città. In un paio di occasioni egli esplicita la sua scelta:

Död för världen genom att försaka Paris' tomma nöjen stannar jag inom min stadsdel där jag varje morgon besöker de avlidna på Montparnassekyrkogården, varpå jag går ned till Luxembourgträdgården för att hälsa mina blommor. Emellanåt kommer en resande landsman på besök för att bjuda mig på frukost på andra sidan om floden eller se en teaterpjäs. Jag säger nej emedan högra stranden är förbjudet område för mig, då den utgör världen i egentlig mening, de levandes och fåfänglighetens värld. (51)

che Ahlström 1956, 216-19; Söderström 1990, 247-316; Carlson 1995, 176-91, 290-2, 297-314; Briens 2010, 70-3, 52-7, 72, 122-6, 144-5, 156-9.

45 Questa luce oltre Porta Saint-Martin è letta in senso allegorico come salvezza (Sandqvist 1995, 165) e in senso occulto come segno dell'Ordine Martinista (Gavel Adams 1990, 134-7; 1993, 135-7). Può essere anche letta, più concretamente, come la luce proveniente dai grandi boulevard (Melberg 1998, 232-5).

Morto al mondo da quando ho rinunciato alle vane gioie di Parigi, resto nel mio quartiere dove ogni mattina faccio visita ai morti del cimitero di Montparnasse, dopo di che vado ai giardini del Luxembourg, per salutare i miei fiori. Ogni tanto un connazionale di passaggio viene a trovarmi e m'invita a pranzare sull'altra riva del fiume o ad andare al teatro. Io rifiuto sempre perché la riva destra per me è proibita, essendo quello il cosiddetto mondo, il mondo dei vivi e della vanità. (1989a, 42)

La motivazione mistico-religiosa e il linguaggio biblico riportano alle dominanti tematiche e formali di *Inferno*, ma non è difficile leggersi anche l'orientamento spaziale-assiologico che, similmente ad *Antonius i Paris*, caratterizza *Inferno* come romanzo urbano e parigino che propende per la sponda simbolista e antagonista. Un'originale dimensione della città teologica di Strindberg a sud della Senna è, come si vedrà, la presenza di parchi e giardini che sono punti di riferimento per il camminatore, poiché lo innalzano a Dio. Nel brano appena citato ne sono nominati due; il terzo è Jardin des Plantes (§ 8.8). È inoltre ribadito come il teatro appartenga alla vita passata da cui il protagonista prende le distanze. Anche in questo caso agisce un'oggettiva linea di demarcazione tra sponda nord e sud, poiché tutti i maggiori teatri di Parigi erano sulla Rive droite, sia quelli più istituzionali e commerciali sui grandi boulevard, sia i teatri d'avanguardia del Naturalismo e del Simbolismo, nella periferia più a nord. Soprattutto quest'ultima area costituì il luogo della conquista teatrale di Parigi da parte dei drammaturghi scandinavi - in particolare Ibsen, Bjørnson e Strindberg - nella prima metà degli anni Novanta (Briens 2010, 91-4, 97-8).

Il protagonista di *Inferno*, come l'anonimo protagonista di *Sult* di Hamsun del 1890 (qui 2009; 2012), è un intellettuale che vive nella città e la attraversa continuamente, ma che si pone al di fuori del vigente circuito economico della produzione intellettuale, e dunque della rispettabilità borghese. Il protagonista di *Inferno* soffre la miseria e non scrive più articoli che gli diano introiti, né tantomeno drammi od opere letterarie (mentre il protagonista di *Fame* almeno ci prova, con una parte di sé, non trovando però la via della pubblicazione per i suoi testi poco adatti al grande pubblico).⁴⁶ La differenza tra i due

⁴⁶ Hamsun soggiornava a Parigi contemporaneamente a Strindberg. Il tentativo del norvegese di organizzare collette per l'ammirato collega svedese provocò la dura reazione di Strindberg e la rottura (Brandell 1983, 137-8). La traduzione francese di *Sult*, *Faim* fu pubblicata a Parigi nel 1895 (Ahlström 1956, 286-7). Nel comparare *Inferno* con la poetica surrealista di Breton, Westerståhl Stenport osserva come l'autore francese si riferisse a *Faim* come a un antecedente importante (2010, 103-16). Westerståhl Stenport (2010, 119-23) approfondisce anche il confronto tra *Inferno* e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* di Rilke del 1910 (qui Rilke 2000; 1992), entrambi romanzi parigini e rappresentazioni di esperienze di stranieri che vivono la povertà, la

personaggi - *Inferno* lo racconta - è che lo scrittore svedese è affermato e ha diversi sostenitori che lo finanziano anche dalla Svezia (il più importante fu Hedlund, menzionato in modo anonimo ma circostanziato nel romanzo). In questo contesto va letto un altro brano che segnala il confine occulto coincidente con la Senna. La Rive droite è il centro economico-finanziario oltre che politico della città, e lì si trovano le banche che il protagonista, a volte, deve visitare per ritirare i mezzi di sussistenza. Siamo ancora nella parte più diaristica del romanzo, quella di maggio-giugno 1896:

Den 15 juni. Jag går ner till Paris för att växla en bankanvisning i sedlar och guld. Quai Voltaire gungar under mina fötter, vilket förvånar mig fastän jag väl vet att Carrouselbron oscillerar under vagnarnes tyngd. Men nu denna morgon fortsätter rörelsen på Tuileriesgården och ända fram till avenue de l'Opéra. Helt visst skakar alltid en stad något, men för att märka det måste man ha förfinade nerver.

Den andra sidan om floden är för oss Montparnassebor en främmande värld. Nästan ett år har gått sedan mitt sista besök vilket inte sträckte sig längre än till Crédit Lyonnais; eller till Café de la Régeance. På boulevard des Italiens grips jag av hemlängtan, och jag skyndar mig tillbaka till floden, där åsynen av rue Saints-Pères livar upp mig. (113)

15 giugno. - Scendo nel centro di Parigi per cambiare un assegno in banconote e oro. Il Quai Voltaire vacilla sotto i miei piedi, e me ne stupisco. So benissimo che il ponte del Carrousel oscilla sotto il peso delle carrozze, ma stamane il movimento si propaga fino al cortile delle Tuileries e nell'avenue de l'Opéra. Certo, una città vibra sempre, ma per sentirlo bisogna avere nervi sottili.

L'altra riva del fiume, per noi di Montparnasse, è un paese straniero. È quasi trascorso un anno dalla mia ultima visita, che si limitò al Crédit Lyonnais o al Café de la Régeance. Sul boulevard des Italiens la nostalgia mi prende, e m'affretto verso l'altra riva, dove la rue des Saints-Pères mi conforta col suo aspetto. (1989a, 101)

La toponomastica è così precisa che possiamo seguire sulla mappa i movimenti del protagonista. L'accadimento singolare trova nella vo-

frammentarietà, la dislocazione nella metropoli moderna. Nel romanzo di Rilke, tuttavia, Parigi resta nel complesso sullo sfondo (cf. Melberg 2005, 13); è la cornice dell'azione presente ed è limitata ad alcune pagine, specie nella prima parte. Il protagonista vede le masse, sente la malata vita moderna, e mostra l'attrazione verso le persone al margine; buona parte del racconto riguarda però i ricordi della vita del protagonista, che si è svolta altrove.

ce del narratore una spiegazione realistica, il traffico.⁴⁷ La descrizione lascia tuttavia intendere un'interdizione, un messaggio delle «potenze» al personaggio, qualcosa che può percepire solo chi ha nervi raffinati, secondo la stessa logica che agisce in «Förrirrade Sinnesintryck». L'episodio trova corrispondenza in *Ockulta dagboken*. E si consideri che Strindberg, nel diario, raramente va oltre la singola frase succinta, a volte solo nominale. Qui invece si dilunga. L'appunto è del 15 giugno:

Gick på morgonen ner till Crédit Lyonnais. Anländ till Quai'en före Pont des Saints Pères gungade quai'en under fötterna - NB! Pont des Saints-Pères gungar som bekant. Men hur kan quai'en gunga innan man beträtt bron? På Louvregården känner man ännu gungningen, och i dag kände jag den uppe på Avenue de l'Opéra.

Är Paris underminerat av kloaker, gas-, vatten- telefonrör och katakomber. (Strindberg 2012, 21)

La mattina sono sceso al Crédit Lyonnais. Arrivato prima di Pont des Saints-Pères, il lungosenna dondolava sotto i piedi - NB! Il Pont des Saints-Pères dondola com'è noto. Ma come fa a dondolare il lungofiume prima che si sia saliti sul ponte? Nel cortile del Louvre si sente ancora l'oscillazione, e oggi l'ho sentita fin su ad Avenue de l'Opéra.

Parigi è minata da fogne, tubi del gas, dell'acqua e del telefono, e da catacombe?

Se confrontiamo i due brani, notiamo che il romanzo suggerisce l'interpretazione del fenomeno, un divieto che parla al protagonista. È un dettaglio attraverso cui possiamo vedere la costruzione del disegno esistenziale nel romanzo autobiografico, a partire dal dato 'nudo'. L'ultima domanda nell'appunto di *Ockulta dagboken* non è invece ripresa in *Inferno*. Appare anch'essa interessante, perché segnala una percezione del sottosuolo che combina la città letteralmente occulta della modernità con la città dei morti, dunque dell'oltretomba e dell'aldilà. La percezione dell'autore sa essere contemporanea, storica e metafisica in un unico sguardo. La necropoli, il culto dei morti e il necessario legame con l'aldilà sono all'origine della nascita delle città nella storia dell'uomo (Lehan 1998, 13-14), e questo, come vedremo di seguito, diventa un topos anche in *Inferno*. Parigi è una grande città, anzi la più grande del mondo, anche in quanto necropoli (Prendergast 1992, 76-7, 80-1).

⁴⁷ Sul traffico e la perdita dell'aureola poetica in mezzo al traffico vedi § 4.6. Cf. Baudelaire 1975, 352; 1998, 461-2; Berman 1988, 158-60; 2012, 199-201.

8.8 Città dei morti e città giardino

Gli spazi verdi urbani diventano oasi di benessere e fonte raccoglimento per il protagonista di *Inferno*, diversamente dalla funzione polemica che svolge Bois de Boulogne in «Fjärde Natten» quale natura soggiogata e falsificata dalla modernità, in linea con la critica alla civiltà che appartiene a *Sömngångarnätter* (§ 4.8). Se ci sono luoghi mistici che avvicinano il camminatore di *Inferno* a Dio, essi sono il Cimitero di Montparnasse, Jardin du Luxembourg e Jardin des Plantes, posti sulla Rive gauche da sud-ovest a nord-est, a legare ulteriormente Montparnasse e Quartier latin. I parchi prolungano all'esterno la funzione di laboratorio degli interni degli esperimenti alchemici; diventano sede della meditazione sull'aldilà, della raccolta di segni da interpretare e dell'osservazione della natura dal vivo (Briens 2010, 205-13, 281-9). Come le stanze, gli spazi verdi ribadiscono il bisogno nel protagonista di ritiro dal mondo e dal suo caos (Brandell 1950, 93-4).

«Études funèbres», settimo capitolo dell'edizione francese di *Inferno* (Strindberg 1898, 81-96), appare come «Studi funebri» nell'edizione italiana del romanzo (Strindberg 1989a, 58-69). Nei *Samlade Verk* quel capitolo non figura nell'edizione francese e svedese di *Inferno* (volume 37), ma è inclusa nel volume 34 *Vivisektioner II*, sia nell'originale articolo pubblicato su *La Revue des revues* il 15 luglio 1896 (2010a, 268-79), sia nella traduzione svedese «Betraktelser på Kyrkogården» (Osservazioni al Cimitero) di Fahlstedt, apparsa anche in Svezia nel 1896 e rivista da Lars Strömberg per i *Samlade Verk* (2010a, 129-40). Questo articolo, così come i precedenti «Sensations Détraquées» / «Förvirrade Sinnesintryck» (1894-5) e «Le Barbare à Paris» / «Barbaren i Paris» (1895), testimonia lo stretto rapporto di Strindberg con Parigi a metà degli anni Novanta; l'uso assiduo della camminata e dello sguardo; l'attenzione verso i luoghi e la storia della città, centrali per l'esperienza entro cui prende forma la concezione mistica e teologica dell'universo in *Inferno*.⁴⁸

«På kyrkogården», come è più comunemente chiamato, coglie un momento di ozio meditativo e fantasticheria, in cui i segni da interpretare si accumulano a partire dall'osservazione realistica del cimitero, della natura che qui vi è ospitata e delle storie che i monumenti funebri raccontano. L'esperienza del protagonista conferma l'osservazione di Stierle sull'architettura di Parigi come luogo della leggibilità di segni:

Zu dieser Lesbarkeit der Stadt kommt die Lesbarkeit jener anderen Stadt hinzu, die die Stadt der Toten ist. Der Friedhof ist als

⁴⁸ Cf. Carlson 1995, 321-8; Olsson 1996, 271-304.

Totenstadt ein eigener Ort der Lesbarkeit. Und jedes Grab mit seinen Namen, Inschriften und Emblemen verweist auf eine gelebte Geschichte der Stadt. (1993, 44)

A questa leggibilità della città si aggiunge quella dell'altra città che è la città dei morti. Il cimitero è in quanto necropoli un particolare luogo della leggibilità. E ogni tomba con i suoi nomi, le sue iscrizioni e i suoi emblemi rimanda a una storia vissuta della città.

Il camminatore si lascia alle spalle la quotidianità del quartiere di fuori; i rumori si attutiscono e le meditazioni possono scorrere libere in prossimità dei morti e dell'aldilà. Il Cimitero di Montparnasse è menzionato in altri punti di *Inferno*: qui il protagonista scopre la tomba del chimico Orfila, segno importante sul suo percorso (1994b, 39); qui sente il bisogno di purificarsi e trovare pace, dopo il contatto con il quartiere Marais sulla Rive droite e la tentazione affaristica (47-9); infine il luogo compare nel brano già citato (§ 8.7), in cui il soggetto si dichiara «morto al mondo» («död för världen») e abituale camminatore al Cimitero di Montparnasse e a Jardin du Luxembourg (51).

Jardin du Luxembourg è un fulcro della parte parigina di *Inferno* e in *Jakob brottas*. La sola presenza dei fiori e delle piante eleva il protagonista alla bellezza e perfezione del creato. Se qui la città teologica si manifesta con più forza, il parco parigino, voluto da Maria de' Medici nel Seicento, non perde mai le sue concrete manifestazioni sensibili, osservate con devota precisione dal narratore. In quanto erede del razionalismo mistico settecentesco, Strindberg si mostra in *Inferno* sì discepolo di Swedenborg, ma non meno discepolo di Carl von Linné (Linneo), la cui opera egli frequenta per altro da molto più tempo. L'osservazione linneana, naturalisticamente precisa e catalogatrice, è pervasa dal fervore della fede cristiana; la bellezza del creato rivela la perfezione e la bontà del progetto divino – così anche per Strindberg e in particolare in *Inferno*. Jardin du Luxembourg è anche il luogo occulto per eccellenza del romanzo; all'interno del parco e nei suoi paraggi il protagonista coglie sempre segni decisivi che gli indicano il percorso. Come quando, guidato dai piedi e dallo sguardo, arriva a scoprire il libro di chimica di Orfila:

Jag går icke längre på marken, jag svävar i luften och med bevingade steg vandrar jag in i trädgården, där det ej finns någon människa. I denna tidiga morgontimme är parken min, rosengården tillhör mig, jag känner alla mina blommor i rabatterna, krysanternerna, järnörterna, begonierna.

Inkommen på rännarbanan uppnår jag målstenen, går ut genom gallergrinden åt rue Soufflot, viker av mot boulevard Saint-Michel, stannar framför bokhandeln Blanchards skyltlåda, tager utan att tänka därpå en gammal kemibok av Orfila, slår upp den på

måfå, läser: «Svavlet har blivit inrangerat under de enkla ämnen. H. Davys och Berthollet d.y.:s sinnrika experiment söka bevisa att det innehåller väte, syre och en särskild bas som man ännu icke lyckats isolera.»

Döm om min hänryckning, jag skulle vilja kalla den religiös, inför detta nästan mirakulösa avslöjande. Davy och Berthollet hade påvisat syre och väte, jag kol. Det tillkom således mig att giva svavlets formel.

Några dagar senare var jag inskriven i Naturvetenskapliga fakulteten vid (Ludvig den heliges!) Sorbonne med rättighet att arbeta i forskningslaboratoriet. (35)

Non cammino più sul terreno, mi libro nell'aria e d'un passo alato entro nel parco deserto. A quest'ora del mattino il parco è mio, il roseto è mio, e riconosco tutti i miei fiori nelle aiuole, i crisantemi, le verbene, le begonie.

Entrato nella pista, arrivo fino al limite, esco dal cancello di rue Soufflot e svolto dalla parte del boulevard Saint-Michel. Poi mi fermo davanti al banco della libreria Blanchard, afferro senza pensarci un vecchio volume di chimica di Orfila, l'apro a caso, e leggo: «Lo zolfo è stato classificato tra i corpi semplici. Gli ingegnosi esperimenti di H. Davy e di Berthollet figlio tendono a provare che esso contiene idrogeno, ossigeno e una base particolare che finora non è stato possibile isolare».

Immaginate la mia estasi, che vorrei dire religiosa, di fronte a questa rivelazione che ha del miracoloso. Davy e Berthollet avevano dimostrato l'ossigeno e l'idrogeno, e io, il carbonio. Tocca a me dunque di dare la formula dello zolfo.

Due giorni dopo, ero iscritto alla Facoltà di Scienze, alla Sorbonne (di San Luigi!) e autorizzato a lavorare nel laboratorio di ricerche. (34-5)⁴⁹

Anche Jardin des Plantes fu fondato nel Seicento come orto botanico, mentre più tardi si aggiunsero un museo di scienze naturali e un giardino zoologico (Gavel Adams 1994, 422). Qui il protagonista di *Inferno* può abbracciare in una sola passeggiata tutto il creato, e così innalzarsi al Creatore, riflettere sulla creazione del cosmo come atto unico e coerente, paragonarlo al lavoro stesso dello scrittore in un'e-

⁴⁹ Si aggiunge «mi libro nell'aria», presente in entrambe le versioni, francese e svedese, nell'edizione dei *Samlade Verk* (Strindberg 1994b, 34-5), ma assente nella prima edizione francese (Strindberg 1898, 49) alla base della traduzione di Codignola. Vedi il manoscritto *Inferno [ms]*, Göteborg, Göteborgs universitetsbiblioteket, H 7:5. *Litteraturbanken.se*. <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Inferno/sida/32/faksimil>, f. 32, p. 32 dell'edizione elettronica.

loquente analogia.⁵⁰ Creazionismo ed evoluzionismo, fede e scienza, non si contraddicono nella visione di Strindberg ispirata, dai tempi di *Antibarbarus*, al monismo:

Och Paris' underverk, som är okänt för parisarne, Jardin des Plantes har blivit min egen park. Hela skapelsen samlad inom en inhägnad, Noas Ark, det återvunna Eden, där jag vandrar utan fara mitt ibland vilddjuren, det är en alltför stor lycka. Utgående från mineralen passerar jag genom växt- och djurriket för att komma fram till människan bakom vilken jag upptäcker Skaparen. Skaparen, denne store konstnär som utvecklar sig själv under skapandet, i det han gör skisser som han förkastar, återupptar ofullgångna idéer, fulländar, mångfaldigar de primitiva formerna. Förvisso, detta är skapat för hand. Ofta gör han ofantliga framsteg i det han uppfinner arterna, och det är då vetenskapen konstaterar luckor, felande länkar, och inbillar sig att mellanformerna ha försvunnit. (141)

E il Jardin des Plantes, questa meraviglia di Parigi, che i Parigini ignorano, è diventato il mio parco. L'intera creazione racchiusa in un recinto, l'Arca di Noè, l'Eden riconquistato, ecco dove io m'aggio senza pericolo, tra le bestie feroci; una felicità indicibile. Partendo dai minerali, passo per il regno delle piante degli animali e arrivo all'uomo, dietro il quale scopro il Creatore. Il Creatore, questo grande artista che si sviluppa creando, e tenta abbozzi che poi getta, riprende idee mal riuscite, perfeziona e moltiplica le forme primitive. Certo, tutto è opera della sua mano. Spesso, compie progressi enormi e inventa nuove specie, ed è allora che la scienza registra lacune, anelli che mancano alla catena, e immagina che specie intermedie siano scomparse. (1989a, 116-17)

La felicità e la pace che si colgono in questo estratto sono tanto più degne di nota quanto regalano - se considerate nel flusso narrativo del romanzo - solo un breve momento di pausa e di epifania tra un tormento e l'altro: tra la fuga dalle persecuzioni elettriche all'Orfila e le nuove persecuzioni nell'ultima stanza parigina, e poco prima del trasferimento a Dieppe, dove nuove dolorose prove attendono il protagonista.

50 Sull'idea di Strindberg del Dio artista e il sistema di corrispondenze che questo genera, cf. Kärnell 1962, 272-87; 1969, 167-72.

8.9 Chiaroveggenza naturalistica

Nella sua lettura di Parigi come testo, il protagonista di *Inferno* trae i fondamentali significati trascendenti dall'osservazione quotidiana (nella stanza, per strada, al caffè, nel parco ecc.); l'occulto può essere intuito solo a partire dalla concreta molteplicità del reale. Abbastanza presto nel romanzo, poco oltre la metà della parte parigina, il narratore comincia a riflettere sul suo metodo di osservazione:

Mina vänner Orfila och Swedenborg beskydda mig, uppmuntra mig och bestraffa mig. Jag ser dem icke men jag förnimmer deras närvaro; de visa sig ej i fantasien, varken i visioner eller hallucinationer, men små dagliga händelser som jag lägger märke till uppenbara deras ingripande i min levnads skiften.

Andarne ha blivit naturalister liksom tiden själv numera och nöja sig ej med visioner. (87)

Orfila e Swedenborg, i miei amici, mi proteggono, mi incoraggiano e mi puniscono. Io non li vedo ma ne sento la presenza; essi non si svelano al mio spirito mediante visioni o allucinazioni, però i piccoli segnali quotidiani che vado raccogliendo manifestano il loro intervento nelle vicissitudini della mia esistenza.

Gli spiriti sono diventati naturalisti, come l'epoca attuale, e non si contentano di visioni. (1989a, 85)⁵¹

La considerazione avviene appena dopo che il protagonista ha scoperto e acquistato (in modo analogo al libro di chimica di Orfila) il romanzo *Séraphîta* di Balzac, e dopo averlo letto a casa.⁵² È dunque attraverso Balzac che Strindberg arriva a considerare, per quanto ancora indirettamente, l'opera del suo connazionale Swedenborg (85-7). A questo punto del romanzo, Swedenborg è ancora un segnale premonitore, sebbene il narratore sostenga di sentirne già la presenza. In più punti del romanzo, come qui, il testo fornisce al letto-

⁵¹ Si sostituisce «[g]li spiriti sono diventati positivisti» (che segue la prima edizione francese: Strindberg 1898, 118) con «[g]li spiriti sono diventati naturalisti», secondo il vol. 37 dei *Samlade Verk*, sia in francese che in svedese e sulla base del manoscritto *Inferno [ms]*, Göteborg, Göteborgs universitetsbiblioteket, H 7:5. *Litteraturbanken*. se. <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Inferno/sida/93/faksimil>, f. 129, p. 93 dell'edizione elettronica. La correzione di «naturalisti» con «positivisti» di Réja tradisce le intenzioni di Strindberg, il quale prese decisamente le distanze dal Positivismo, ma restò fedele a certe premesse del Naturalismo in letteratura.

⁵² Anche l'incontro con *Séraphîta*, mentre il protagonista cammina per Parigi, è un segno solo apparentemente casuale. Da Jardin du Luxembourg egli raggiunge le arcate presso Place de l'Odéon, con le sue librerie. Qui pesca a caso il romanzo dalle opere complete di Balzac (Strindberg 1994b, 85-7; Gavel Adams 1994, 416).

re un'indicazione prolettica più o meno diretta, che funge anche da istruzione: gli accadimenti del romanzo, anche quelli che precedono la decisiva lettura di Swedenborg, devono essere interpretati in quella luce, secondo l'idea di punizione, espiatione e redenzione che Strindberg trae, in modo decisivo, dallo sguardo ultramondano di Swedenborg. L'esempio citato mostra però come sia difficile segnare una netta linea di demarcazione tra la prospettiva dell'io narrato e quella a posteriori dell'io narrante; i due piani tendono a sovrapporsi nel testo romanzesco.

Al momento si tratta di cogliere il disegno metafisico (gli «spiriti» che guidano il soggetto) per come si manifesta nei «piccoli segnali quotidiani». Tale metodo si confà all'attitudine generale di Strindberg, alla sua osservazione attenta del mondo sensibile, resa in modo pregnante sul piano linguistico e stilistico. Lo Strindberg mistico non si distanzia da questo procedimento e non predilige la «visione».⁵³ La lettera a Hedlund del 23 agosto 1896 annuncia, come abbiamo visto, il progetto romanzesco attraverso la formula «Zola dell'Occultismo» (§ 8.2). In un'altra lettera al teosofo, del 21 giugno 1896, Strindberg puntualizza la sua posizione, distinguendosi in modo polemico dal destinatario. Naturalismo è qui la parola chiave:

Ni rör Er med metafysik utan att ha passerat fysiken. (Ni vet att efter Aristoteles metafysiken kallas så emedan den kommer efter fysiken[]). Jag är naturalist-ockultisten, som Linné, min store lärare. Först fysiken, så meta-. Jag vill se med mina utvertes ögon först och sedan med de invertes [...]. Vill ej spotta på naturalismen och sensualismen, ty då de voro tillstadda, voro de berättigade som stadier. (Strindberg 1969, 219)

Lei si muove con la metafisica senza essere passato dalla fisica. (Sa che, da Aristotele, la metafisica è così chiamata perché viene dopo la fisica[]). Io sono l'occultista-naturalista, come Linneo, mio grande maestro. Prima la fisica e poi la meta-. Voglio vedere coi miei occhi esteriori prima, e poi con quelli interiori [...]. Non voglio sputare su naturalismo e sensualismo poiché, se furono concessi, erano giustificati in quanto stadi.

Tale posizione appare talmente scoperta in *Inferno* da renderlo un metaromanzo. Il narratore dichiara un programma estetico, nominando il Naturalismo come stadio necessario dell'evoluzione letteraria e ri-

53 Cf. Brandell 1950, 157; Kärnell 1962, 266-70; 1969, 163-7; Stockenström 1972, 17-39, 60-1, 159; Brandell 1983, 164-71; Carlson 1995, 183-99, 226-9, dove si vede nella mistica del quotidiano la conciliazione del principio platonico e di quello aristotelico nell'opera di Strindberg; Olsson 1996, 349-55, 384-93, dove si sottolinea il tentativo di Strindberg di dotare nuovamente di incanto una realtà spogliata e ridotta a merce.

valutandolo in chiave occulta: un Naturalismo permeato di spiritualità e chiaroveggente.⁵⁴ Come è stato osservato, avviene non a caso in una fase storico-letteraria di passaggio tra Naturalismo e Simbolismo, nella quale Strindberg prende posizione, aprendosi sì alle nuove tendenze, ma volendo comprendere in una superiore unità le acquisizioni non rinnegate del Realismo e del Naturalismo.⁵⁵ E se anche tale sviluppo aveva luogo a Parigi e a contatto con il campo letterario francese, dove operavano Zola e gli scrittori simbolisti eredi di Baudelaire, esso aveva per Strindberg, come per gli altri colleghi scandinavi, un legame diretto con il posizionamento nel campo letterario nazionale, dove era in atto un'analoga competizione per l'egemonia nella fase di sviluppo post-naturalista degli anni Novanta. Anche in questo senso si crea una relazione dinamica e bidirezionale, che collega le capitali scandinave a Parigi, e rendono la capitale francese un produttivo «contro-campo» della letteratura scandinava di fine Ottocento (Briens 2010, 41-108). Strindberg si sentiva ingiustamente scalzato da Heidenstam e Oscar Levertin (1862-1906), autori svedesi che, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, avevano dichiarato la morte del Naturalismo (Gedin 2004, 337-76). Egli voleva batterli sul loro terreno di critica al materialismo, ma con un tono meno estetizzante ed esistenzialmente più impegnato. Così propone la «chiaroveggenza naturalistica» in *Inferno*, dopo avere osservato corrispondenze occulte in una serie di manifestazioni quotidiane:

En ny konst upptäckt och en efter naturen! Den naturalistiska clairvoyansen! Varför spotta på naturalismen när den på detta sätt inviger ett nytt skede och begåvats med möjligheten att växa och utveckla sig? Gudarne komma tillbaka och det stridsrop som höjes av författare och konstnärer: tillbaka till Pan! har ekat så högt att naturen vaknat upp igen efter sin långa profana sömn! Ingenting sker i denna värld utan makternas samtycke; och naturalismen blev till, så varde då naturalismen, varde den återfödelsen av harmonien mellan materien och anden. (91)

La rivelazione di un'arte nuova, a partire dalla natura! La chiaroveggenza naturalistica! Perché sputare sul naturalismo, se inaugura una tappa nuova, dotata della possibilità di crescere e svilupparsi? Gli dèi ritornano, e il grido di battaglia «a Pan!», lanciato da scrittori e artisti, si ripercuote così vigoroso che la natura s'è risvegliata, dopo il suo lungo sonno profano! Niente si fa al mon-

54 Vedi anche la lettera a Hedlund del 3 novembre 1896, in cui Strindberg si definisce «naturalist-ockultist, realist» (Strindberg 1969, 381). Su questi aspetti cf. Stockenström 1972, 35-6, 39, 60-1, 159. Una simile sintesi superiore è cercata da Strindberg nel romanzo *Götiska rummen* (*Le Sale Gotiche*) del 1904 (Ciaravolo 2019).

55 Cf. Ahlström 1956, 228-31; Sommar 1983, 18-25; Gavel Adams 1994, 349-50.

do senza il consenso delle potenze: se il naturalismo fu, ebbene che il naturalismo sia, e rinasca l'armonia di materia e spirito.⁵⁶

Come spesso accade, Strindberg fa un uso altamente soggettivo dei termini che adotta. Il suo «naturalismo» si sposa all'idea esoterica di un'energia circolante tra uomo, natura e divino, motivo per cui la dimensione spirituale occulta, sentita con forza nella Parigi di fine Ottocento, si rivela attraverso il mondo sensibile, nella natura ma anche degli artefatti umani e nella città, che si tratta di osservare con occhio attento per scorgervi i nessi superiori. Casualità e grande disordine sono così eliminati dal mondo, e tutto diventa segno di un disegno voluto dalle «potenze» e in ultima analisi da Dio. La stessa evoluzione storico-letteraria è letta nel segno della medesima teleologia.

Ciò che Strindberg definisce «arte nuova» poggia in realtà su intertesti della tradizione mistica e cristiana, a partire dall'arte narrativa di Balzac, sì padre del Realismo e del moderno romanzo urbano e borghese, ma anche lo scrittore affascinato da Swedenborg che crea il personaggio androgino di Séraphîtus / Séraphîta, il quale, dalle montagne norvegesi, anela alla liberazione dalla prigione terrena e all'abbraccio mistico con Dio (Balzac 2000; 1986). Tramite Balzac, Strindberg giunge a Swedenborg, alle sue descrizioni dettagliate e realistiche dei mondi ultraterreni, e, ancora più indietro a Dante, anch'egli ricordato per la vividezza realistica con cui descrive i regni dell'aldilà e in particolare l'inferno. Il programma naturalistico proposto da Strindberg si comprende perciò appieno nelle sue dimensioni religiose e mistiche nella parte conclusiva di *Inferno*, in cui il protagonista comincia finalmente a leggere Swedenborg, e riflette sul concetto di inferno, e su natura e origine delle visioni del maestro settecentesco.⁵⁷ Dal suo orizzonte necessariamente illuminato e moderno, Strindberg fa fatica a credere all'inferno come reale luogo dell'aldilà fissato in eterno; eppure la condizione infernale è innegabile. Da qui, la sua interpretazione:

Helvete? Men jag är uppfostrad i det djupaste förakt för helvetet såsom varande ett inbillningsfoster som man kastat på sophögen

⁵⁶ Qui la traduzione è dell'Autore, perché il passo nella prima edizione francese del romanzo a cura di Réja (Strindberg 1898, 121), su cui si basa la traduzione di Codignola (Strindberg 1989a, 87-8), si distacca dal manoscritto *Inferno [ms]*, Göteborg, Göteborgs universitetsbiblioteket, H 7:5. *Litteraturbanken.se*. <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/Inferno/sida/98/faksimil>, ff. 134-5, pp. 98-9 dell'edizione elettronica, ripreso correttamente nel volume 37 dei *Samlade Verk* sia in francese che in svedese (Strindberg 1994b, 90-1).

⁵⁷ Le pagine di Stockenström sull'appropriazione soggettiva delle rappresentazioni di Swedenborg da parte di Strindberg sono precise e capaci di addentrarsi nella materia complessa. Sostanzialmente, Strindberg si avvicina al maestro settecentesco da poeta e non da teologo (1972, 70-91). Cf. anche Brandell 1950, 114-17; 1983, 202-3, 230-4, 240

med andra gamla fördomar. Och likväl kan jag icke förneka faktum, men, och detta är det nya i tolkningen av de så kallade eviga kvalen: vi befinna oss redan där nere! Jorden är helvetet, detta med överlägsen sinnrikhet byggda fängelse, där jag icke kan taga ett steg utan att såra andras lycka, och där de andra ej kunna förbli lyckliga utan att tillfoga mig smärta.

Sålunda tecknar Swedenborg, kanske utan att veta det, jordelivet, när han framställer helvetet. (Strindberg 1994b, 205)

Inferno? Ma sono educato al più profondo disprezzo per l'inferno come una fantasia da gettare nell'immondezzaio assieme ad altri vecchi pregiudizi. E tuttavia non posso negare il fatto, ma, e qui sta la novità nell'interpretazione delle pene dette eterne: noi siamo già laggiù! La terra è l'inferno, la prigione costruita con un'intelligenza superiore, dove non posso fare un passo senza urtare la felicità altrui, e gli altri non possono essere felici senza farmi del male.

È così che Swedenborg, senza rendersene conto forse, dipinge la vita terrena, volendo rappresentare l'inferno.⁵⁸

La riflessione segue la prima lettura antologica di Swedenborg. Poco dopo il protagonista osserva il paesaggio naturale prealpino, trovando corrispondenze esatte con gli inferni descritti da Swedenborg e da Dante. Si tratta di una gola, di boschi, di casolari in un contesto rurale.⁵⁹ Il narratore è suggestionato dalle coincidenze tra le visioni di Swedenborg, il paesaggio che attraversa e le proprie esperienze vissute, anche in sogno. Si dice atterrito dal «naturalismo nelle descrizioni» di Swedenborg, le cui visioni paiono «veri documenti umani» (211: «sin naturalism i beskrivingarne», «sanna mänskliga dokument»). La conferma di corrispondenza tra il vissuto di Swedenborg e il proprio è tratta anche dalla lettura di *Svedenborgs drömmar 1744* (I sogni di Swedenborg 1744) (Swedenborg 1859; Strindberg 1994b, 285-7).⁶⁰ La prospettiva terrena sull'inferno è ribadita dal narratore

⁵⁸ Quest'idea è espressa nella lettera di Strindberg a Hedlund dall'Austria del 31 ottobre 1896, poco prima della rottura con il teosofo (Strindberg 1969, 376). Anche in questo caso la traduzione è dell'Autore, sulla base delle versioni francese e svedese nei *Samlade Verk* (Strindberg 1994b, 204-5) e del manoscritto (Strindberg *Inferno [ms]*, 237-8: pagine dell'edizione elettronica corrispondenti alle pagine 220-1 del manoscritto). La traduzione di Codignola (Strindberg 1989a, 148) risente degli interventi di Réja per la prima edizione francese (Strindberg 1898, 198-9).

⁵⁹ Lagercrantz pone l'accento sull'arrangiamento 'scenico' del paesaggio di Klam sulla scorta delle suggestioni tratte da Swedenborg e Dante (1979, 330-1). Ciò si sposa alla sua tesi secondo cui *Inferno* non abbia valore come documento biografico; l'invenzione letteraria prevale (1979, 315-41).

⁶⁰ *Svedenborgs drömmar 1744* è l'unica opera in svedese di Swedenborg, pubblicata postuma nel XIX secolo, in principio non destinata alla pubblicazione perché scrittura intima. È l'analisi dei propri sogni da parte di un cristiano alla ricerca della disciplina

quando ipotizza che sia Swedenborg che Dante abbiano tratto le loro visioni da luoghi geografici reali (Strindberg 1994b, 291). Per quanto lo riguarda, la gola prealpina presso il Danubio può essere uno di quei luoghi. A questo proposito osserva Magris in *Danubio* del 1986:

In questi paraggi abitava Strindberg, con la moglie austriaca; trovava, dicono gli studiosi, ispirazione per *Inferno* e *Verso Damasco*. Mi guardo intorno; è facile immaginare cosa potesse suggerire questo paesaggio sfumato alla nostalgia romantica di Eichendorff, ma è arduo capire cosa potesse leggermi il furore visionario dello svedese. (1990, 175)

Inferno resta un libro senza conciliazione che, fedele all'estetica del Naturalismo, non risparmia il lato scabroso dell'esistenza, creando scandalo nonostante la conversione cristiana (Olsson 1996, 401; Stoenbjerg 2005, 261-3). Nel trasferire l'inferno dal regno ultraterreno alla condizione terrena, Strindberg connota la sua inquieta religiosità di un tratto scettico e moderno che si fa espressione della crisi della fine del XIX secolo. Per quanto riguarda la rappresentazione della realtà, principio per cui Strindberg disegna l'intertestualità che lo conduce a Balzac, Swedenborg e Dante, un comune sostrato è quello biblico individuato da Auerbach in *Mimesis*, non considerato nello studio di Cedergren su *Inferno* e la Bibbia (2005). È nella tradizione giudaico-cristiana, più che in quella classica antica, che la commistione di stili è concessa; è qui che il *sermo humilis* - il linguaggio delle cose basse e corporali - non è escluso dalla rappresentazione dei concetti sublimi, anzi ne diventa parte essenziale (Auerbach 1964; 2000). Per quanto riguarda la comparazione tra Strindberg e Swedenborg, lo studio di Stockenström (1972) costituisce un' esplorazione ricca e tuttora imprescindibile, mentre la comparazione con Dante appare più complessa, anche perché Strindberg utilizza *l'Inferno* di Dante in modo evocativo ma più sommario.⁶¹ Gli studi su Strindberg hanno evidenziato i paralleli a partire dall'utilizzo di termini danteschi nel titolo stesso del romanzo e di alcuni suoi capitoli (Gavel Adams 1990, 363, 405; Storskog 2021); la concretezza realistica della rappresentazione (Stockenström 1972, 70-1); i motivi della crisi di mezza età, lo smarrimento nella (urbana) selva oscura e la catabasi, il cammino del viandante aiutato da guide e la sua formazione.⁶² In particolare Storskog (2021) offre il tentativo più aggiornato di lettura

interiore e della purezza, moderna e anticipatrice per l'attenzione che rivolge allo spazio psichico inconscio. Cf. Stockenström 1972, 117-18.

⁶¹ Cf. Stockenström 1972, 516 nota 77; Brandell 1983, 240; Gavel Adams 1990, 433.

⁶² Cf. Stockenström 1972, 124-6, 203; Olsson 1996, 331-8; Melberg 1998, 233-4; Storskog 2021.

ra strutturale della presenza di Dante quale modello, tra gli altri, della mitologia di sé in *Inferno* di Strindberg. Resta ancora poco seguita la traccia di Auerbach, il quale definisce Dante, in un altro studio, «poeta del mondo terreno» (1929; 1999). La qualità terrena dell'aldilà dantesco non è data, per Auerbach, solo dal realismo delle descrizioni. Le parole delle anime incontrate dal poeta sintetizzano e fissano la loro vita terrena in una testimonianza definitiva ed eterna, dove si esprime il genio rappresentativo e catalogatore di Dante, e dove si fondono esistenza terrena e teologia, razionalità e fede, politica e redenzione. Proprio la dimensione della *polis*, fortemente presente nel «mondo terreno» dell'aldilà dantesco, è tuttavia assente quasi del tutto in *Inferno*, e in particolare nella sua prima metà parigina, e in questo vi è una considerevole differenza tra le due opere. La prospettiva adottata in questo libro non può ignorare che Dante, a Firenze e nell'Italia tra Duecento e Trecento, sia stato un antecedente per la letteratura europea: per l'impegno civile e politico e il controverso rapporto con la *polis*, per l'esilio da Firenze, per lo sdegno verso una città di antiche virtù che non riconosceva più, presa com'era dai grandi cambiamenti, la crescita convulsa dell'abitato, le nuove mura, la sua «gente nuova e i subiti guadagni». Il Medioevo italiano dei comuni ha costituito la culla dell'accumulazione precapitalistica che fa da premessa alla modernità; e la città comunale europea si è evoluta in quanto costruito spaziale e culturale (di fatto senza soluzione di continuità) nella città rinascimentale e della prima età moderna, fino ad arrivare alla città del capitalismo avanzato del XIX secolo (Lefebvre 1974, 65-6, 92-6, 141-2, 295-7, 303-11; 2018, 72-3, 92-7, 131-2, 252-4, 258-64). Dante dovette quindi confrontarsi con un'esperienza della modernità, e non è esagerato affermare che questi aspetti possono dialogare con l'opera e l'autorialità di Strindberg nel loro complesso.⁶³

8.10 Ritorno al caffè di Parigi

Come prosegue e si conclude il percorso di *Inferno*? In *Legender* (Strindberg 2001, 3-93; 1989a, 209-99) ha luogo la resa dei conti generazionale da parte dell'autore convertito alla fede. Le «leggende» sono casi di vita tratti dall'osservazione dei compagni e colleghi a

⁶³ Lo si osserva incidentalmente, sapendo che si tratta di una comparazione difficile, data la distanza temporale, spaziale e culturale che separa i due autori. Intanto, Svensson (2000, 174-5) e Storskog (2021, 151) rilevano il parallelo dell'esilio tra Dante e Strindberg. La prospettiva di Auerbach qui indicata e quella di Carlson (1995), studioso di Strindberg, convergono nella riflessione sulla conciliazione di eredità aristotelica e platonica, e possono rappresentare un punto di partenza per un rinnovato confronto tra i due autori.

Lund. La tesi è il desolante vuoto del materialismo che si manifesta in un'intera generazione depressa e senza direzione; i casi dell'occulto, apparentemente inspiegabili, mostrano il necessario ritorno di Dio e della fede. Il protagonista - un tempo leader dei radicali laici e ora ravveduto - fa da esempio. Il romanzo ribadisce la conquista di una prospettiva religiosa e morale del soggetto, guidata dallo studio delle opere di Swedenborg. Ma l'esigenza di rinnegare il passato, pentirsi e sottomettersi alla volontà superiore è puntualmente contraddetta dalla ribellione e dal dubbio, vera «macchina infernale» di Strindberg e motore del suo modernismo (Stounbjerg 2005, 324). Il soggetto resta in una posizione instabile, alla ricerca di un'elaborazione del proprio destino. La prima parte di *Legender* ritrae Lund, la sua atmosfera e i suoi ambienti di piccola città universitaria. Il romanzo assume poi un andamento saggistico dove prevalgono memorie, commenti ad altri testi, l'enciclopedia storica e mitica dell'autore e, nuovamente, estratti dal diario. L'ultimo capitolo torna a Parigi, dove il romanzo è anche scritto (Strindberg 2001, 89-93; 1989a, 294-9). Il bisogno di fede e di suggestioni cattoliche è sottolineato dalle camminate, che tornano ai luoghi al centro di *Inferno*.⁶⁴ Intanto continuano la ricerca e l'interpretazione dei segni - nei libri, nella città. Il finale è nel segno dell'ambivalenza. È il ricordo struggente di un paradiso terreno perduto: la moglie e i figli del primo matrimonio; le Alpi svizzere dove vissero a metà degli anni Ottanta. La fede non mette dunque al riparo il protagonista: egli non sa se desiderare o meno il ritiro in un convento cattolico; le sue ferite si riprono e le inadeguatezze della vita si ripresentano alla coscienza.

Jakob brottas (Strindberg 2001, 95-150; 1989a, 301-64) è un frammento parigino che esprime l'insopprimibile fascino sensibile nei confronti della città, osservata e descritta da un attento soggetto camminatore (Melberg 1998, 235-7). Al tempo stesso la città è più che mai scena del dramma cosmico che riguarda la fede del soggetto, il disegno e il senso della sua vita. I nomi dei luoghi e i segni della fede nello spazio urbano sovrappongono alla realtà sensibile un livello sacro, ma Parigi non perde i suoi connotati reali. Nelle innamorate pagine su Jardin du Luxembourg, il parco resta quello che è, ma è nel contempo la Gerusalemme celeste dell'Apocalisse, con il suo quadrato e le dodici porte (Strindberg 2001, 100-5; 1989a, 307-12). Quotidianità urbana e miracolo convivono quando Jardin du Luxembourg diventa la scena di una nuova esperienza mistica. Qui avvengono gli incontri del protagonista con una misteriosa, silenziosa figura (divina? Che indica il Cristo e la via della croce?) con cui il soggetto 'lotta', costretto a un'apologia *coram populo*. L'ipersensibilità del soggetto

⁶⁴ Anche *Ockulta dagboken* annota succintamente le ripetute rivisitazioni (Strindberg 2012, 87-91).

produce, ancora una volta, percezioni singolari e sconnesse; non sappiamo dove finisca la realtà e dove comincino le suggestioni psichiche. Per due volte la «arringa incoerente» («osammanhängande försvarstal») avviene al cospetto della misteriosa figura (2001, 107-17; 1989a, 314-24); una terza volta questa è assente e il soggetto monologo solo (2001, 121-6; 1989a, 328-35). Nelle confessioni si intrecciano i modelli biblici di Giacobbe che lotta col Signore e di Giobbe che interroga Dio per sapere il perché della sua sofferenza. Tornano la ribellione di Prometeo verso un ordine divino che non comprende, e il dubbio che il mondo sia stato lasciato nelle mani di Satana. Qui comincia a emergere anche il bisogno del protagonista di liberarsi dall'influsso vincolante di Swedenborg. La confessione comprende autoaccusa e autodifesa, sottomissione e ribellione a Dio, riflessione teologica e autobiografia. Siamo verso la fine della trilogia e la condizione resta di soliloquio, assenza di risposte, dubbio radicale.

L'esperienza del miracolo, dopo il primo incontro con lo sconosciuto, non solleva il soggetto dalla sua condizione terrena, che ancora lo pone nella Parigi moderna, confuso tra folla e merce:

Men så snart som människohopen nu trängs omkring mig i gasklykornas starka sken, och de utställda handelsvarornas alla realiteter åter påminna mig om vardagslivet, ter sig scenen i Trädgården som ett underverk och jag skyndar mig, förskräckt, till min bostad, där meditationer försänka mig i en avgrund av tvivel och ångest. (2001, 112)

Ora che mi ritrovo confuso fra la folla, nella grande luce dei lumi a gas, e che le varie realtà delle merci esposte mi ricordano la piccola vita quotidiana, la scena del parco mi sembra miracolosa, e mi affretto, spaventato, a raggiungere la mia dimora, dove le meditazioni mi sprofondano in un abisso di dubbi e d'angosce. (1989a, 319)

Con un'ultima e sorprendente svolta in *Jakob brottas* - e con una certa gioia liberatoria - la trilogia della conversione approda al caffè di Parigi, a quel luogo celebrato da Steiner come nesso unificante della cultura urbana europea (§ 6.4). Il protagonista è in compagnia di un amico, il pittore americano già presente in *Inferno*. Assieme a lui percorre la città, si muove in mezzo al suo traffico, cerca di orientarsi nella sua topografia. Cerca significati occulti, ma Swedenborg non sembra più in grado di fare da guida, ed è come se la realtà della città, con il suo traffico impetuoso, si impongano alla coscienza del soggetto senza che egli abbia raggiunto un livello maggiore di chiarezza nel continuo lavoro di lettura dei segni (2001, 132-3; 1989a, 342-3). Le pagine raccontano di visite e percorsi su una Rive droite vivibile e non più proibita: Montmartre, Marais, i boulevard e infine Les

Halles, dove avviene una riconciliazione con la materialità e l'umanità della città. Ai mercati non è mai veramente notte; lì la città non si svuota e non si ferma; rivediamo la Parigi del lavoro immortalata da Baudelaire e da Zola. Si tratta consapevolmente per il narratore di un ritorno alla realtà e una pausa (gradita) dal misticismo occulto. Per la prima volta nella trilogia il protagonista rivolge lo sguardo al mondo circostante e agli altri in quanto soggetti autonomi dall'imperativo di dare a ogni segno un significato rivolto al suo personale destino. Il protagonista afferma anche di sentire il bisogno di «fare un bagno nel fango», espressione spesso usata da Strindberg nel senso del realismo a contatto con la realtà bassa, centrale nell'esperienza del Poeta in *Ett drömspel* (1988b, 58-9). In compagnia dell'amico, il protagonista di *Jakob brottas* cammina inebriato dall'atmosfera dei boulevard e arriva a Les Halles, dov'è accolto dall'umanità e dal calore del caffè:

Café Baratte vid Hallarne har för mig alltid haft en underbar dragningskraft, utan att jag vet varför. Det kan vara Hallarnes närhet som drager. Då det är natt på boulevarden är det morgon vid Hallarne, där det för övrigt är morgon hela natten. Den trista natten finns där ej med sin tvungna sysslolöshet och sina mörka drömmar. Anden som berusat sig i omateriella världar, längtar ner till maten och smutsen, lasten och skrålet. På mig verkar denna lukt av fisk, kött och grönsaker, i vars avfall man trampar som en härlig kontrast mot de höga ämnen nyss behandlats. Det är gyttjan varav vi skapats och nyskapas tre gånger om dagen; och när man från halvmörker, smuts och ruskiga figurer träder in på det hemtrevliga kaféet, hälsas man av ljus, värme, sång, mandoliner och gitarrer. Där sitta skökor och vederlikar, men denna stund på dygnet har alla klass-skillnader utplånats. Och här sitta artister, studenter, skriftställare, om varandra bänkbände vid långa bord och drömma vakna. (2001, 135)

Il Café Baratte vicino alle Halles ha sempre esercitato su di me un'attrazione meravigliosa, senza ch'io sappia perché. Può essere per via della vicinanza delle Halles. Quando sui boulevard è notte, è mattino alle Halles, dove del resto è mattino per tutta la notte. La triste notte lì non esiste, con la sua inerzia e i suoi sogni cupi. Lo spirito che si è inebriato nei mondi immateriali, ha voglia di tornare in basso fra il cibo e il fango, il peccato, e il frastuono. Su me, questo odore dei pesci, della carne e delle verdure, e dei rifiuti sui quali si cammina, fa l'effetto di un magnifico contrasto con gli argomenti elevati che abbiamo appena trattato. È il fango dal quale siamo creati e ricreati tre volte al giorno; e quando si emerge dalla semioscurità, dal sudiciume, dalle facce ributtanti, e si entra in un caffè accogliente, si viene salutati dalla luce,

dal calore, dai canti, dai mandolini e dalle chitarre. Vi troviamo prostitute e compagnia, ma a quest'ora ogni differenza di classe è cancellata. E ai lunghi tavoli stanno artisti, studenti, scrittori, alla rinfusa, a sognare da svegli. (1989a, 345)

La connotazione positiva del ritorno a una Parigi condivisa con gli altri non è stata colta dalla critica. Anzi, chi se ne è occupato lo ha letto con segno diverso. Per Melberg, le passeggiate del protagonista in *Jakob brottas* si distinguono da quelle in *Inferno* per il loro tono distaccato, elegiaco e non convulso; evocano passeggiate reiterate e non eccezionali esperienze singole (1998, 235-7; 1999, 87-92). Eppure la frequentazione della Rive droite, che Melberg registra, è un'infrazione alla norma di *Inferno*. Stounbjerg, che riprende Melberg, legge la visita del protagonista a Les Halles quale nuova, spettrale discesa nell'Ade (2005, 343-4), e non coglie i segnali positivi del bagno nel fango del protagonista, evidenti nel brano citato e oltre. Qui la prospettiva si è addirittura invertita rispetto alla prima camminata in *Inferno* - alla catabasi tra spazzatura, vacua gioia sensuale e prostitute (§ 8.5). Quella stessa realtà è qui riabilitata. Siamo inoltre negli stessi ambienti in cui si muove, e con la stessa sensazione di riconoscimento e adesione, l'Antonius a Parigi di Claussen, tra operai che discutono di politica o giovani entusiasti simbolisti (§§ 6.4-6.6). Anche da questo singolare ritorno alla commistione di Parigi si può osservare l'instabilità del finale di *Jakob brottas*, che non fa che ribadire l'instabilità del finale di *Inferno* (Perrelli 2003, 93; Stounbjerg 2005, 322-48). Il protagonista è impegnato in una resa dei conti con Swedenborg e il suo cristianesimo punitivo. Resta la fede a dispetto di tutto (*credo quia absurdum*), sebbene la crisi religiosa non sia stata superata e sfoci piuttosto nel «caos», che il narratore constata nel poscritto a conclusione di *Jakob brottas* (2001, 151; 1989a, 363).