

Scandinavica venetiana 1

e-ISSN 2785-7875
ISSN 2974-5098

Libertà, gabbie, vie d'uscita

Letteratura scandinava
della modernità
e della città: 1866-1898

Massimo Ciaravolo



Edizioni
Ca' Foscari

Libertà, gabbie, vie d'uscita

Scandinavica venetiana

Serie diretta da
Massimiliano Bampi

1



Edizioni
Ca' Foscari

Scandinavica venetiana

Direzione scientifica

Massimiliano Bampi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Sara Culeddu (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Fulvio Ferrari (Università degli Studi di Trento, Italia) Anna Wegener (Università degli Studi di Firenze, Italia) Clas Zilliacus (Åbo Akademi, Suomi) Sif Ríkharðsdóttir (Háskóli Íslands, Reykjavík, Ísland) Giuliano D'Amico (Universitetet i Oslo, Norge)

Redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Ca' Bernardo
Dorsoduro 3199
30123 Venezia

e-ISSN 2785-7875
ISSN 2974-5098



<https://edizionicafoscarì.unive.it/it/edizioni/collane/scandinavica-venetiana/>

Libertà, gabbie, vie d'uscita

Letteratura scandinava
della modernità e della città:
1866-1898

Massimo Ciaravolo

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2022

Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898
Massimo Ciaravolo

© 2022 Massimo Ciaravolo per il testo
© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio qui pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: this essay has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione settembre 2022
ISBN 978-88-6969-600-8 [ebook]
ISBN 978-88-6969-601-5 [print]

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venice
nel mese di ottobre 2022
da Skillpress, Fossalta di Portogruaro, Venezia
Printed in Italy

Libertà, gabbie, vie d'uscita. Letteratura scandinava della modernità e della città: 1988-1898 /
Massimo Ciaravolo — 1a ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — x + 408 p.; 23 cm. — (Scandinavica venetiana; 1). — ISBN 978-88-6969-601-5.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-601-5>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-600-8>

Libertà, gabbie, vie d'uscita

Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898

Massimo Ciaravolo

Abstract

Does the pursuit of existential meaning make sense in a context of continuous acceleration and dissolution? Are 19th-century individuals, when confronted with technical and scientific progress, mass society, global capitalism, city life, and industrialisation of space, doomed to fail in their attempt at emancipation, as the promise of freedom is not maintained, and reality becomes a cage? The questions raised by Berman (1982; 1988) become the starting point for a comparative analysis of the experience of modernity in Scandinavian literary works by Ibsen, Bang, Strindberg, Obstfelder and Claussen, published between 1866 and 1898. In spite of the risk of failure in the protagonists' lives (Andersen 1992), emphasis is laid on "the adventure of readability" of modernity and of urban space (Prendergast 1992; Stierle 1993), particularly evident in the observations of the strolling *flâneur* (Hessel 1979; Benjamin 1974a; 1982; Tester 1994a). In addition to the all-encompassing urban novel (Klotz 1969; Pike 1981), other genres are considered: dramatic poem, drama, lyrical poetry, long poem, prose poem, travelogue, and the short prose forms that were enhanced by the development of newspapers and magazines (Köhn 1989). The urban space in question is material, but also mediated by culture and literature (Borg 2011). This means that spaces can also coexist in memory and life experience, connecting the rapidly growing Scandinavian capitals with major European cities, Paris in particular. The construction of a transnational "republic of letters" is however not only a centripetal movement towards Paris (Casanova 1999), but it implies more mutual intercourse between the big centres and the Scandinavian periphery (Glienke 1999; Westerståhl Stenport 2004; 2010; Briens 2010; Lisi 2013; Fulsås, Rem 2018). In representing modernity, Scandinavian writers of the latter part of the 19th century initiated European Modernism (Bradbury, McFarlane 1991b). Literature is seen as an active part of a larger historical world (Bachtin 1979; Even-Zohar 1990; Bourdieu 1992; Chartier 1994), and the ultimate goal of the close reading of the texts is not deconstruction but a pursuit of meaning through literature, in the spirit of Berman and Habermas (1985), Calvino (1996; 1997) and Todorov (2007).

Keywords Scandinavian literature. Modernity in literature. City in literature. Space in literature. Herman Bang. Sophus Claussen. Henrik Ibsen. Sigbjørn Obstfelder. August Strindberg.

Libertà, gabbie, vie d'uscita

Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898

Massimo Ciaravolo

Ringraziamenti

Ringrazio in primo luogo la mia famiglia per l'amore, il sostegno e la pazienza: mia moglie Patrizia, cui il libro è dedicato, e i nostri figli Francesco e Amanda. Un ringraziamento va agli amici e colleghi che in modi e momenti diversi mi hanno aiutato nel lavoro con ascolto, letture, spunti e materiali: a Franco Perrelli innanzitutto, per le letture attente dei capitoli, i commenti e l'incoraggiamento; e a Ulf Peter Hallberg, Sara Culeddu, Fulvio Ferrari, Massimiliano Bampi, Camilla Storskog, Anna Wegener, Giuliano D'Amico, Michel Ekman, Božidar Stanišić, Tanya Lowe, Philippe Peyridieu, Fabrizia De Vita, Davide Cattaneo e Francesca Marazzini. Grazie alle biblioteche e al loro personale: Kungliga Biblioteket di Stoccolma; Universitetsbiblioteket di Stoccolma; Nasjonalbiblioteket di Oslo; Universitetsbiblioteket di Oslo; Senter for Ibsen-Studier dell'Università di Oslo; Det Kongelige Bibliotek di Copenaghen; Biblioteca Sormani di Milano; Biblioteca del Polo di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano; Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze; le Biblioteche di Area Linguistica, di Area Umanistica, di Area Economica e tutti i Servizi bibliotecari dell'Università Ca' Foscari di Venezia; la Biblioteca IUAV di Venezia. Grazie all'ateneo di Ca' Foscari, a Edizioni Ca' Foscari e alla sua Redazione, e al mio Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati e ai colleghi che lo compongono, per avermi offerto un luogo stimolante e aperto dove lavorare. Un ringraziamento è rivolto ai miei studenti negli anni, di Milano, Firenze e Venezia, e in particolare agli studenti delle Lauree Magistrali in Scienze del Linguaggio e in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali a Ca' Foscari negli a.a. 2019-20, 2020-21 e 2021-22, per la loro partecipazione attiva ai corsi di letterature scandinave e lo scambio proficuo che lì ha avuto luogo, anche per i contenuti di questo lavoro. Grazie ad Alice per avermi fatto scoprire l'Altopiano di Asiago e i libri di Mario Rigoni Stern. Grazie a Mariachiara e Fabián di Venezia per l'aiuto e la grande generosità.

Infine grazie a Simone: a te che non ci sei, e ci sei ogni giorno a indicare la strada che passa tra le fatiche, che poi è anche la strada più semplice: bella e giusta come il tuo sorriso.

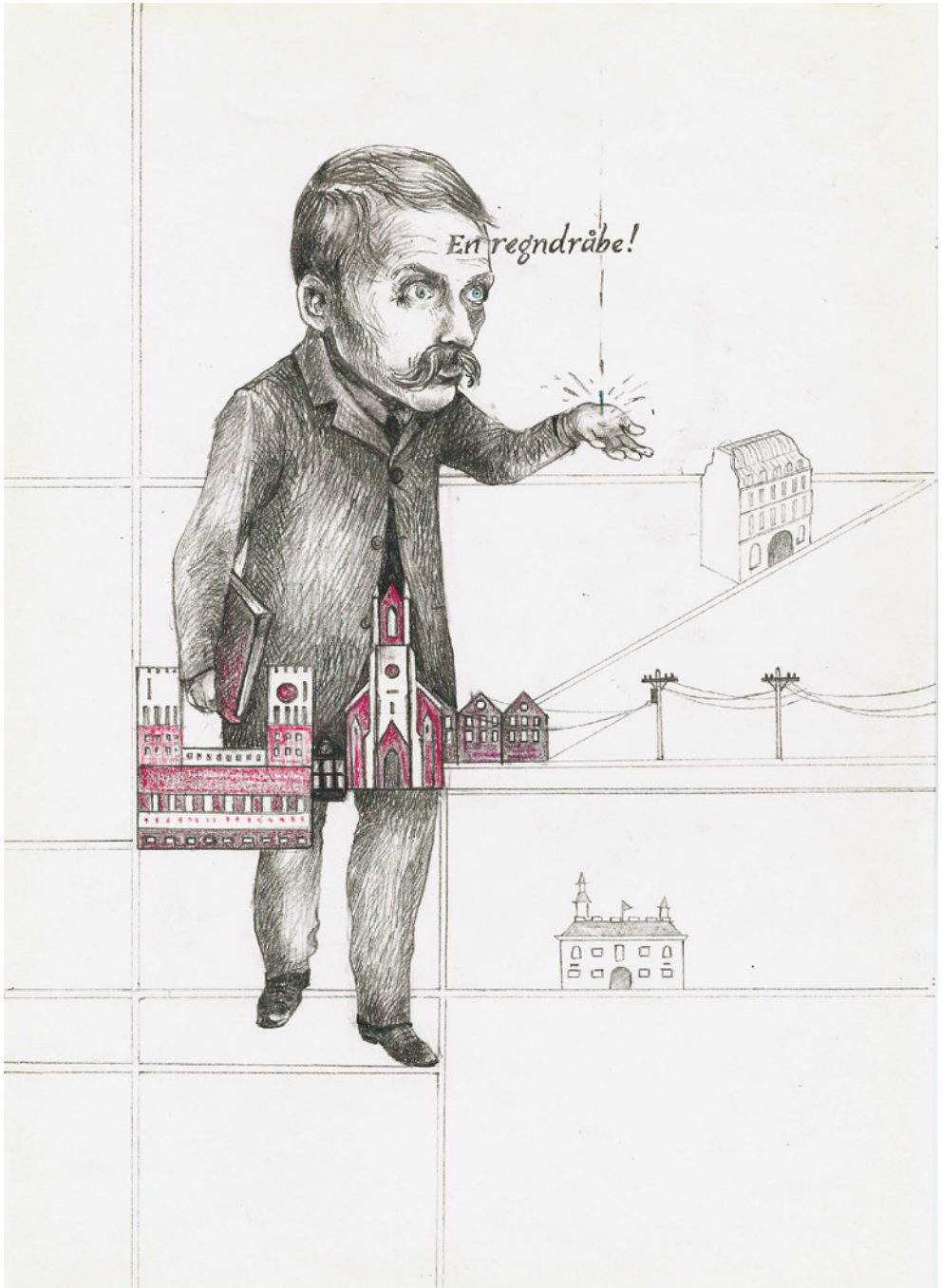
Libertà, gabbie, vie d'uscita

Letteratura scandinava della modernità e della città: 1866-1898

Massimo Ciaravolo

Sommario

1	Introduzione	3
2	Prigione e manicomio in <i>Brand</i> e <i>Peer Gynt</i> di Ibsen: 1866-1867	49
3	La Copenaghen di Bang nei reportage e nel romanzo <i>Stucco</i>: 1879-1887	91
4	In moto oscillatorio tra Stoccolma e Parigi. <i>Notti di sonnambulo</i> di Strindberg: 1884-1890	129
5	Lo sguardo urbano di Obstfelder: 1893-1900	189
6	Il flâneur straniero. <i>Antonius a Parigi</i> di Claussen: 1896	231
7	<i>John Gabriel Borkman</i> di Ibsen, fantasmagoria dell'homo faber: 1896	277
8	I segni della città rimandano altrove. <i>Inferno</i> di Strindberg: 1897-1898	305
	Bibliografia	369
	Indice dei nomi	401



Sigbjørn Obstfelder e una goccia di pioggia.
Disegno di Camilla Storskog per gentile concessione

Libertà, gabbie, vie d'uscita

Letteratura scandinava della modernità
e della città: 1866-1898

a Patrizia

1 Introduzione

Sommario 1.1 Moventi. – 1.2 Autori e testi inclusi. – 1.3 Altri autori e testi. – 1.4 Città prima e dopo il secondo Ottocento. – 1.5 Flâneur dentro e fuori Parigi. – 1.6 Città come spazio rappresentato. – 1.7 Una prospettiva su letteratura ed esistenza.

1.1 Moventi

Il libro *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* di Marshall Berman, apparso nel 1982 e ripubblicato con una nuova prefazione nel 1988,¹ propone un'interpretazione della modernità occidentale nel corso del XIX e del XX secolo attraverso la letteratura. Nella modernità tutto si mette in discussione e in movimento, dissolvendo in poco tempo i valori tradizionali; quanto solo ieri era vero non lo è più oggi e, come affermano Karl Marx e Friedrich Engels nel *Manifesto del Partito Comunista*, tutto ciò che è solido svanisce nell'aria (Berman 1988, 21, 95; 2012, 31-2, 127). Come vivono gli individui in questa condizione storica? Come possono sviluppare

¹ Berman 1988 è l'edizione qui usata. La traduzione italiana (Berman 2012) si basa sulla prima edizione del 1982 e non contiene la successiva «Preface to the Penguin Edition: The Broad and Open Way» (1988, 5-12). Ove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni presenti in questo studio sono dell'Autore.

un senso di permanenza e di progettualità? La modernità prospetta loro la strada possibile dell'emancipazione e della liberazione, ma un tumultuoso procedere in avanti rende la loro esistenza precaria, esposta al rischio di essere soggiogata e perfino annientata dal progetto di autoaffermazione che pure costituiva la premessa iniziale. Berman chiama «modernisti» quegli autori ottocenteschi che hanno fatto esperienza ravvicinata di un'età di radicali e continue trasformazioni, sviluppando un'ambivalente sensibilità critica dalla quale ancora abbiamo da imparare: moderna e antimoderna, composta di attrazione e repulsione, conscia tanto delle nuove prospettive che possono aprirsi al soggetto quanto dei rischi del suo fallimento.

La più comune accezione di Modernismo nella storia della letteratura e delle arti differisce in parte dall'uso di Berman. Per Modernismo intendiamo più spesso il movimento di artisti e scrittori occidentali che, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, elaborarono una rottura con le modalità espressive tradizionali, al fine di poter rendere, attraverso le innovazioni formali, il senso di frammentazione e disgiunzione che l'esperienza storica della modernità comunicava loro, nella realtà esterna e in quella psichica (Bradbury, McFarlane 1991a; Gobbers 1995; Calinescu 1995). Con Berman i limiti cronologici cambiano; per lui i maggiori «modernisti» sono autori di tutto l'Ottocento, secolo che eredita gli ideali dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese, e che speditamente procede attraverso i rivolgimenti economici, sociali, geografici e culturali dettati dalla Rivoluzione industriale e dei prodigiosi progressi tecnico-scientifici. Modernisti sono in tal senso Johann Wolfgang von Goethe autore di *Faust*; Marx autore del già citato *Manifesto*;² Charles Baudelaire autore di *Les Fleurs du mal* e *Le Spleen de Paris*, e colui che porta il modernismo nelle strade; gli scrittori russi che rappresentano San Pietroburgo, da Aleksandr Puškin a Nikolaj Gogol' a Fëdor Dostoevskij fino agli autori del primo Novecento. L'analisi di Berman giunge infine al suo presente e alla sua città, trattando di autori americani e delle loro rappresentazioni di New York.

La posizione etica che sostiene lo sguardo di Berman va vista in relazione al clima politico e culturale degli anni Ottanta del Novecento; il tempo in cui nasce *All That Is Solid Melts into Air* è anche il decennio in cui comincia il dominio incontrastato nel pianeta della dottrina neoliberista e del mercato del capitalismo globalizzato. È altresì il decennio dell'egemonia nella filosofia, nella letteratura e nelle scienze umane nel loro complesso dell'influente corrente di pensiero che definiamo 'postmoderna', la quale tende a vedere pessimisticamente chiusa l'epoca della modernità, a porsi in una posi-

² Berman non considera Engels come coautore del *Manifest der Kommunistischen Partei*, sebbene lo menzioni incidentalmente in nota. È probabile che la successiva elaborazione di Marx in *Das Kapital (Il Capitale)*, inclusa nel capitolo di Berman, abbia influito su questa scelta (Berman 1988, 87-129; 2012, 117-68).

zione esterna e successiva a essa, di complessivo rifiuto delle 'narrazioni' che hanno sorretto la sua evoluzione nel corso di due secoli, quali ragione, spirito critico, autocoscienza, affermazione di sé, soggettività, emancipazione e libertà.

Attraverso lo studio comparato della letteratura e il ritorno a grandi voci dell'Ottocento, Berman affronta questioni etiche e politiche che restano di pressante attualità. È lecito infatti affermare che la fase storica che viviamo rimane fortemente segnata dalle premesse poste negli anni Ottanta del XX secolo, visto il dominio sempre più capillare nelle nostre vite del capitalismo globalizzato e dell'intelletto strumentale che ne è alla base, e vista la conseguente, generalizzata sfiducia nei confronti del moderno con le sue promesse, spesso deludenti, di liberazione e progresso attraverso la ragione critica. Quali possibilità hanno ancora gli individui di essere soggetti e non solo oggetti inerti della storia? Quali spazi vitali e margini di autorealizzazione esistono in una modernità mutevole e inafferrabile, che promette libertà ma costringe la vita in una gabbia? - si domandano negli anni Ottanta Berman e, da un punto di vista prettamente filosofico, Jürgen Habermas (1985; 1987). Sia Berman che Habermas criticano la visione irrimediabile che emerge dalle opere di un pensatore incisivo come Michel Foucault, il quale, attraverso una ricerca geniale e senz'altro autentica e sofferta, non vede nell'esperienza moderna un solo margine di vita che vada al di fuori di un continuo e pervasivo esercizio di potere degli uni sugli altri, anche (e soprattutto) quando questo potere passa attraverso i saperi (Berman 1988, 9-10, 33-5; 2012, 45-7; Habermas 1985, 279-343; 1987, 241-96). Habermas osserva così come il «postmoderno» tenda, nelle sue diverse articolazioni, ad appiattire e uniformare il quadro, togliendo spazio al conflitto o alla dialettica possibile, dunque alla storia:

Die Differenzen und Gegensätze sind jetzt soweit unterminiert, ja eingestürzt, daß die Kritik, in der flachen und fahlen Landschaft einer total verwalteten, berechneten, vermachteten Welt, Kontaste, Schattierungen und ambivalente Tönungen nicht mehr ausmachen kann. Gewiß sind Adornos Theorie der verwalteten Welt und Foucaults Theorie der Macht ergiebiger, schlicht informativer als Heideggers oder Derridas Ausführungen zur Technik als Gestell oder zum totalitären Wesen des Politischen. Aber sie alle sind unsensibel für den höchst *ambivalenten* Gehalt der kulturellen und gesellschaftlichen Moderne. (1985, 392; corsivo nell'originale)

Le differenze e i contrasti sono ora a tal punto minati, anzi demoliti, che la critica, nel piatto e smorto paesaggio di un mondo totalmente amministrato, calcolato[,] dato in lascito non può più distinguere contrasti, sfumature, gradazioni ambivalenti. Certamente la teoria del mondo amministrato di Adorno o la teoria del potere di

Foucault sono più produttive, più schiettamente informative che le esposizioni di Heidegger o di Derrida sulla tecnica come supporto o sull'essenza totalitaria del politico. Ma tutte quante sono insensibili al contenuto altamente *ambivalente* della modernità culturale e di quella sociale. (1987, 338)³

Anche Berman sottolinea il valore e la ricchezza delle ambivalenze dei suoi scrittori modernisti ottocenteschi. Nella conclusione della prefazione del 1988 egli dichiara di non avere potuto né voluto concepire una storia esaustiva dell'esperienza della modernità, formulando però la speranza che si possano scrivere nuovi capitoli e altre storie per raccontarla in modo più approfondito:

I never intended to write an encyclopedia of modernity. I hoped, rather, to develop a series of visions and paradigms that could enable people to explore *their own* experience and history in greater detail and depth. I wanted to write a book that would be open and stay open, a book in which readers would be able to write chapters of their own. (1988, 9; corsivo nell'originale)

1.2 Autori e testi inclusi

Lo studio qui proposto trova un forte movente nell'auspicio di Berman. L'incitamento che da lui proviene riguarda anche l'inclusione, non ovvia, di autori scandinavi ottocenteschi nell'orizzonte di esperienza dei «modernisti». Perché se è vero che i capitoli di *All That Is Solid Melts into Air* sono dedicati in primo luogo ad autori tedeschi, francesi, russi e americani, ricorre in modo significativo la menzione di altri quali Søren Kierkegaard (soprattutto), Henrik Ibsen e August Strindberg. Gli autori indagati in questo libro, attraverso la lettura ravvicinata di loro testi rappresentativi, sono tra i maggiori delle letterature scandinave di fine Ottocento: il norvegese Ibsen (1828-1906), il danese Herman Bang (1857-1912), lo svedese Strindberg (1849-1912), il norvegese Sigbjørn Obstfelder (1866-1900) e il danese Sophus Claussen (1865-1931);⁴ la successione dei capitoli dal 2 all'8 rispetta l'ordine cronologico di pubblicazione delle opere prese in esame.

Questi autori, pur nella diversità e unicità delle disposizioni individuali, condivisero un'irrequietezza e un senso di insoddisfazione

³ Nella traduzione italiana si è sostituito «comporre» con «distinguere» per «ausmachen». Su questi punti della riflessione, e sul paradosso di una ragione critica negata con gli strumenti che le sono propri, cf. anche Habermas 1985, 9-13, 70-5, 137-8, 144, 219; 1987, 1-5, 57-61, 116-17, 122, 189.

⁴ Le date di nascita e morte sono indicate di norma solo per gli autori e artisti scandinavi rilevanti in questo studio.

nei confronti dei rispettivi ambiti culturali nazionali, tali da portarli a forme di viaggio europeo ed esilio volontario per periodi più o meno lunghi. Con l'eccezione di Ibsen, appartenente a una precedente generazione e più solitario e schivo nelle abitudini di lavoro e di vita, gli altri incrociarono i loro percorsi; e le grandi città europee, prima fra tutte Parigi e Berlino, rappresentarono snodi importanti, sia come punti di incontro e contatto reciproco sia come luoghi dove l'esperienza della modernità di fine Ottocento appariva concentrata e potenziata. Ibsen, le sue opere e in particolar modo i suoi drammi erano però fortemente presenti nella coscienza dei contemporanei nordici; non importa se ciò avvenisse da una posizione di adesione e ammirazione - come per Bang, Obstfelder e Claussen - o da una di antagonismo, polemica e contrapposizione - come per Strindberg e, qualche anno più tardi, per il norvegese Knut Hamsun (1859-1952). I drammi di Ibsen rappresentarono per i nordici un mutamento di paradigma per la loro capacità di porre domande fondamentali e radicali sulla consistenza del soggetto moderno e sulla sua esigenza e pretesa di «essere se stesso».

Brand e Peer Gynt, i poemi drammatici in versi di Ibsen pubblicati rispettivamente nel 1866 e 1867, esaminati nel secondo capitolo, rivelano legami sia con la tradizione romantica europea e nazionale che con la filosofia dell'esistenza di Kierkegaard. Come già in Kierkegaard, la certezza dell'autorità metafisica è, per gli omonimi protagonisti dei drammi, minata da un tempo nuovo e laico, sfidata dal senso di crisi e perdita di unità; e tale soggetto è consapevole della propria incoerente molteplicità (Cappelørn 2010; Tam, Siu-han Yip, Helland 2010). Essi fanno tuttavia anche i conti con una realtà contemporanea in rapido mutamento che, se vista nei termini del progresso ottocentesco, appare già più avanzata di quella che vigeva nella Copenaghen degli anni Quaranta e Cinquanta di Kierkegaard, chiusa ancora (per poco) tra le sue mura seicentesche. Uno dei modi in cui la modernità si manifesta in *Brand* è attraverso un apparato statale, amministrativo e politico solo in apparenza democratico, che invece di emancipare mira a ingabbiare e a controllare gli individui. In *Peer Gynt* la modernità si esprime invece, soprattutto, attraverso l'esperienza del capitalismo, del colonialismo e dell'imperialismo globali sotto l'indiscussa regia dell'uomo bianco, i quali permetterebbero a ognuno che lo voglia - a dire di Peer Gynt - di arricchirsi e realizzare pienamente se stesso in modo liberatorio e appagante. Le due opere entrano dunque in più stretta relazione con processi di cambiamento storico, sociale ed economico: tra ascesa del capitalismo ed età liberal-democratica; tra apertura e gabbia; emancipazione e oppressione; individualismo e conformismo di massa; conquista di realtà e perdita di realtà. Tutto ciò dà vita a precoci diagnosi critiche del male moderno da parte di Ibsen. Nei suoi due complessi, speculari capolavori del 1866 e 1867, il problema della coerenza dell'in-

dividuo si esprime in particolare attraverso il ricorso a immagini di follia e reclusione all'interno dei nuclei di racconto drammatico che qui si sono anticipati. Sono ambiti del sapere-potere che Foucault ha indagato in profondità un secolo più tardi in *Folie et déraison* (1961; 1998) e *Surveiller et punir* (1975; 1993), e che indirettamente segnalano la qualità di premonizione nella visione di Ibsen.

Il serrato confronto intellettuale, per lo più epistolare, di Ibsen con il critico danese Georg Brandes (1842-1927) nei primi anni Settanta del XIX secolo fu importante per orientare lo scrittore norvegese verso la realtà contemporanea, il Realismo e dunque il dramma borghese. Parte di questo scambio riguarda il senso da attribuire alla libertà moderna in senso etico e politico, e le posizioni di Ibsen in proposito diventano un altro punto rilevante del secondo capitolo, viste in relazione alla ricerca della realizzazione di sé da parte dei protagonisti Brand e Peer Gynt. Va ricordato che Brandes fu, con Ibsen, il principale artefice del concetto stesso di «moderno» nelle letterature scandinave degli ultimi decenni dell'Ottocento. A partire dall'invenzione della metafora della «Breccia moderna» nel 1883 - concretamente indicante l'affermazione dei nuovi autori nordici, ma in un più ampio senso figurato anche l'abbattimento, lo sfondamento delle mura della tradizione - Brandes ha inoltre giocato un ruolo importante per lanciare, in Scandinavia e in Europa, una teoria e una pratica di avanguardia intellettuale-artistica già di stampo modernista (nel senso, questa volta, del Modernismo a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento). Malcom Bradbury e James McFarlane osservano:

In trying to pin Modernism down [...] in terms of men, books and years, attention is first drawn to Scandinavia: to the publication in 1883 of a series of critical essays by the Danish critic Georg Brandes with the significant title of *Men of the Modern Breakthrough* (*Det moderne Gjennembruds Mænd*). In no time at all - conceivably by virtue of the stature Brandes had achieved throughout the Germanic world - the epithet 'modern' became a rallying slogan of quite irresistible drawing power. (1991b, 37)

Per gli autori al centro di questo studio, Brandes, la sua idea di Realismo e la sua Breccia moderna costituiscono presupposti imprescindibili tanto quanto Ibsen e la sua opera, anche, come si vedrà, per l'esigenza di emanciparsi a un certo punto dall'idea brandesiana di una letteratura che si dice viva e moderna in quanto impegnata a rappresentare la realtà sociale, veicolo esplicito e concreto di progresso culturale e politico.

Il penultimo dramma di Ibsen *John Gabriel Borkman* del 1896, trattato nel settimo capitolo, ritorna all'esperienza della modernità; e anche quest'opera trova nelle figure opposte della reclusione e della li-

bertà elementi portanti, con il magistrale intreccio di Naturalismo e Simbolismo che caratterizza l'arte tarda del drammaturgo norvegese. Con un tratto visionario che culmina nel conclusivo quarto atto, il drammaturgo apre squarci nella realtà che rimandano a segni profondi, dove i simboli diventano palpabili e reali (Ferrari 1986); le ardite soluzioni sceniche oltrepassano le possibilità stesse del dramma naturalistico scandinavo codificatosi nel corso dei ricchi anni Ottanta. Il protagonista Borkman è, almeno nelle intenzioni, un interprete della modernità nel senso dell'*homo faber*: imprenditore, trasformatore del mondo e creatore di sviluppo e progresso, in linea con il protagonista della seconda parte del *Faust* di Goethe (Berman 1988, 61-71; 2012, 82-95). Ibsen ripropone le centrali domande sulla consistenza del soggetto moderno e sulla sua possibilità o impossibilità di realizzare se stesso, ed eventualmente come. Ricorre, come già in *Brand* e *Peer Gynt*, il decisivo confronto con figure e voci di donna, le quali mettono in discussione la modalità egoistica dell'autorealizzazione per come è concepita dagli uomini loro interlocutori e protagonisti dei drammi. Nel quarto atto di *John Gabriel Borkman* troviamo anche una prospettiva dall'alto, panoramica e notturna, sulla capitale del Paese. Qui, nella conca di Kristiania (Oslo) con le sue industrie e i suoi commerci, e nelle vene metallifere delle montagne che la circondano, succedendosi in una catena virtualmente interminabile, si concentrano i sogni di potere e trasformazione del mondo vagheggiati da Borkman in punto di morte, immagini che la regia di Massimo Castri ha saputo interpretare sulla scena con originalità.

L'esperienza delle moderne città europee di fine Ottocento accomuna le opere trattate negli altri capitoli. Non si tratta solo, per gli autori presi in esame, di lasciare le più piccole capitali scandinave di Copenaghen, Stoccolma e Kristiania per recarsi nei più grandi centri europei. Per loro l'esperienza del moderno e dello sradicamento da un piccolo mondo antico, statico e provinciale - più rurale o più urbano che sia - parte decisamente già dalla Scandinavia, producendo nelle coscienze una compresenza di spazi vissuti e un'interazione più complessa del semplice movimento centripeto dalla periferia scandinava alle capitali europee. Per numero di abitanti ed estensione dell'abitato le capitali scandinave di allora erano certamente minori rispetto alle maggiori città europee; se però si considera la modernità come un processo e non come una grandezza assoluta, si nota che i rivolgimenti furono di portata analoga al Nord, quando non addirittura maggiori. Considerando l'intervallo dal 1850 al 1910, che grosso modo corrisponde al tempo della Rivoluzione industriale nel Nord Europa, vediamo che Stoccolma quasi quadruplica le sue dimensioni (da 93.000 a 342.000 abitanti), Copenaghen diventa di oltre quattro volte più grande (da 129.000 a 559.000 abitanti); Kristiania cresce invece di quasi nove volte (da 28.000 a 243.000 abitanti). Nello stesso sessantennio Parigi triplica quasi, con l'annessione dei

comuni limitrofi dal 1860 (da 1.053.000 a 2.888.000), mentre Berlino diventa in pratica cinque volte più grande (da 419.000 a 2.071.000 abitanti) (Mitchell 1978, 12-14; Glienke 1999, 15; Harvey 2003, 95).

L'opera di Bang – letta nel terzo capitolo attraverso la sua attività di giovane reporter a Copenaghen nei primi anni Ottanta e nel romanzo *Stuk* (Stucco)⁵ del 1887, che trova sempre in Copenaghen la sua scena e la sua protagonista collettiva – rivela una forte ambivalenza nei confronti del moderno. Da un lato l'autore esprime un'adesione convinta e quasi euforica verso le nuove opportunità offerte dalla grande città, con la moda e la merce che invadono le sue strade e i grandi magazzini; dall'altro rivela, da giornalista, la consapevolezza della miseria sociale che si nasconde solo a poca distanza dalle vetrine luccicanti; raffigura inoltre, da romanziera, il tragico senso di sfaldamento, assenza di direzione e fallimento del progetto vitale che colpisce le giovani generazioni, quelle che dovrebbero invece afferrare da protagoniste le opportunità offerte dal progresso. Si delinea così con Bang una parabola decadente e pessimistica che caratterizza molta della migliore letteratura nordica degli ultimi decenni dell'Ottocento (Andersen 1992). Inoltre Bang elabora precocemente – poco più che ventenne – un'idea di Realismo che contraddice quella di Brandes, poiché propone una rappresentazione della realtà contemporanea senza commenti e senza esplicita tendenza morale o politica. Al romanziera in quanto artista basta, secondo Bang, mostrare l'esistenza con i suoi conflitti individuali e sociali. Nasce così quella prosa impressionistica e scenica che si presta in modo eccellente, nel caso di *Stuk*, all'osservazione della fantasmagoria urbana dalla prospettiva della strada e alla camminata del *flâneur*.⁶

Il passo e lo sguardo del camminatore urbano, praticati da Bang come strumenti principali della rappresentazione letteraria della città moderna – una Copenaghen che cerca di mostrarsi all'altezza del modello parigino di riferimento – ritornano nel poema di Strindberg *Sömngångarnätter på vakna dagar* (*Notti di sonnambulo ad occhi aperti*) del 1884, concluso con un'ultima sezione nel 1890. In quest'opera, esaminata nel quarto capitolo, l'autore si mostra originale sia

5 Si dà la traduzione italiana dei titoli di opere straniere solo alla loro prima menzione. Non la si indica per opere in inglese e francese o quando il titolo coincide con un nome proprio come con *Brand*, *Peer Gynt* e *John Gabriel Borkman*. La traduzione segue tra parentesi il titolo originale ed è in tondo se l'opera non è stata edita in italiano, come per *Stuk*, mentre appare in corsivo con il titolo (o con il più diffuso tra i titoli) acquisito nell'editoria italiana. Nella conclusiva Bibliografia i titoli delle fonti straniere, sia letteratura primaria che testi critici e ancora con l'eccezione delle opere in inglese o francese, sono tradotti in tondo. Dove la corrispondente traduzione italiana è usata come fonte, essa compare inoltre con una propria voce.

6 Termini di origine straniera frequentemente utilizzati nel lavoro, come *flâneur*, sono introdotti la prima volta in corsivo, se necessario spiegati, ma in seguito riportati in tondo.

per la volontà di usare il poema narrativo, un genere in versi ereditato dalla tradizione, sia perché esprime il senso di smarrimento del soggetto moderno immerso nella convulsa, contemporanea esperienza urbana dominata dal traffico. Fa così 'cozzare' antico e moderno attraverso un procedimento che annuncia il Modernismo. Il carattere sperimentale dell'opera si mostra anche nella costante interazione tra gli spazi di Stoccolma, legati alla memoria, e quelli di Parigi, dove per buona parte del poema si trova a vivere il soggetto protagonista. Intrecciando racconto di viaggio e autobiografia, il poema riprende e sviluppa la critica alla civiltà e alla cieca fede nel progresso del maestro Jean-Jacques Rousseau, ma anticipa anche, attraverso il protagonista flâneur parigino-stoccolinese, i dilemmi di questa figura, che negli anni Trenta del Novecento Walter Benjamin colloca storicamente nella Parigi «capitale del XIX secolo», sospesa tra il fascino nei confronti della metropoli, lo choc e il devastante senso di «inferno» che tale esperienza produce nel soggetto (Benjamin 1974a; 1976; 1982; 2000).

Proprio a *Inferno* di Strindberg, romanzo transnazionale e per metà ambientato a Parigi, scritto in francese ma pubblicato prima in traduzione svedese, danese e tedesca nel 1897 poi in francese nel 1898, è dedicato l'ultimo e conclusivo capitolo. Nello spazio di un decennio la prospettiva dell'autore svedese è radicalmente mutata. Il protagonista non è interessato, come lo era quello di *Sömngångarnätter*, alla città e alla modernità come sedi di un possibile mutamento storico; *Inferno* tratta di alchimia, occultismo, lettura delle opere di Emanuel Swedenborg e conversione alla fede. Ma in continuità con *Sömngångarnätter* si pongono il rovello esistenziale e la crisi matrimoniale del soggetto autobiografico; la sua ricerca della scrittura e la critica alla scienza ufficiale; e soprattutto la camminata del flâneur con tutti i suoi sensi vigili a partire dallo sguardo. Gli strumenti sensoriali servono al protagonista per l'infessato lavoro di lettura e interpretazione dei segni di Parigi - infine per la rappresentazione letteraria di un infernale labirinto che forse lascia intravedere un percorso, un disegno provvidenziale.

Obstfelder e Claussen condividono con lo Strindberg di *Inferno* l'esperienza letteraria di chi ha imparato dal Naturalismo e in fondo non ne nega le premesse, ma desidera anche emanciparsi da un'idea superficiale e materiale di realtà, affermando un'esigenza spirituale che la cosiddetta morte di Dio non può veramente eliminare, cercando le corrispondenze e il disegno nascosto dietro i fenomeni sensibili, e dunque avvicinandosi al Simbolismo. Della breve e febbrile opera di Obstfelder, durata solo un decennio a causa della precoce morte dell'autore, si intende proporre nel quinto capitolo una lettura che la abbracci nel suo complesso e nella molteplicità dei generi praticati - poesia lirica, poema in prosa, racconto, articolo di giornale, dramma e romanzo - ma che si concentri anche in modo specifi-

co sulla rappresentazione della grande città e l'esperienza della modernità, un filo rosso che percorre i diversi generi. Anche in questo caso si intende dare risalto alle ambivalenze irrisolte, in quanto esse costituiscono un valore: domande che non possono trovare definitiva risposta, ma che sembra compito dello scrittore continuare a porre. Di Obstdfelder colpisce la particolare irrequietezza, che lo condusse prima dai fiordi occidentali della sua Stavanger alla capitale Kristiania, e poi a vivere in molte delle grandi capitali europee, oltre alle tre scandinave, senza mettere davvero radici in alcuna, rincorrendo in modo insistito qualcosa del moderno che gli sembrava essenziale per quanto ineffabile. Tale attitudine rende l'opera di Obstdfelder paradigmatica per i temi affrontati nel libro.

Il sesto capitolo si incentra su *Antonius i Paris* (Antonius a Parigi) del 1896, singolare ibrido di Claussen tra racconto di viaggio, raccolta di liriche, reportage sul Simbolismo parigino e romanzo di formazione. Un testo significativo che pure è preso in esame nel capitolo, poiché intimamente legato all'esperienza raccontata in *Antonius i Paris*, è la poesia «Ekbátana», la più nota di Claussen e vero e proprio manifesto del Simbolismo danese e scandinavo. Essa è contenuta in *Valfart* (Pellegrinaggio), opera in prosa e versi pubblicata nello stesso 1896: un viaggio italiano in continuità con il viaggio parigino del libro precedente, sia in senso biografico, sia per il genere letterario ibrido che lo contraddistingue. *Antonius i Paris* offre una delle più intense *flânerie* parigine di un autore scandinavo di fine Ottocento, importante anche come presupposto dell'orientamento spaziale e assiologico nel protagonista strindberghiano di *Inferno*: lontano dalla Rive droite e verso la Rive gauche e il Quartier latin. *Antonius i Paris* offre di più di un semplice resoconto delle piccole e vivaci riviste della scena simbolista parigina, delle loro riunioni, cene e letture poetiche, e della presenza auratica su tutto di 'papà' Paul Verlaine. È una meditata rappresentazione, fatta da un suo partecipante, di un passaggio nella formazione del campo letterario parigino tra Naturalismo e Simbolismo, per come l'ha successivamente descritta il sociologo della letteratura Pierre Bourdieu (1992; 2005). Claussen era un testimone che aveva il vantaggio di appartenere nel contempo al campo letterario danese, anch'esso in una fase di passaggio dal Realismo e dal Naturalismo (nella letteratura del decennio precedente e nell'opera critica di Brandes) al Simbolismo dei più giovani autori: una nuova breccia cui Claussen sentiva di appartenere. In *Antonius i Paris* continuano così a interagire in modo dinamico gli spazi urbani e culturali di una grande città europea e di una capitale scandinava - circostanza che accomuna il testo di Claussen a quelli di Bang, Strindberg e Obstdfelder.

La pratica della *flânerie* che produce prosa breve pubblicata inizialmente sui quotidiani - una precoce esperienza professionale di Baudelaire quale moderno scrittore sul mercato - ricorre sempre più nella letteratura urbana europea dei decenni successivi con l'espans-

dersi dei giornali come industria culturale. È questo anche il materiale di *Antonius i Paris*, opera che rielabora le corrispondenze di viaggio di Claussen per il quotidiano danese *Politiken* tra la fine del 1892 e l'inizio del 1893. Tali condizioni di produzione diventano uno spunto per meditare, attraverso il protagonista Antonius, sul confine incerto tra giornalismo e letteratura (tra la modernità effimera e transitoria e quanto di poetico e di eterno è comunque possibile trarvi, secondo la riflessione estetica di Baudelaire). Questo aspetto del rapporto tra forma breve, determinata dal canale, e contenuti, che spiegano e interpretano l'esperienza urbana, è indagato da Eckhardt Köhn nel suo rilevante studio su *flânerie* e forma breve nella letteratura francese e tedesca (1989), il quale getta indirettamente luce anche sull'opera degli scandinavi Bang, Strindberg, Obstfelder e Claussen, attivi nel ruolo di giornalista-letterato-flâneur.

Questo dimostra ulteriormente come la letteratura scandinava di fine Ottocento partecipasse a pieno titolo e con contributi originali all'evoluzione della letteratura europea. Bradbury e McFarlane leggono negli sviluppi delle letterature scandinave negli ultimi decenni del XIX secolo pratiche artistiche di avanguardia valide per il nascente Modernismo europeo (1991b). D'altra parte, lo studioso danese Frederik Tygstrup colloca con fondate ragioni il culmine del romanzo urbano modernista europeo negli anni Venti e Trenta del XX secolo, con autori del calibro di Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil, Franz Kafka, Alfred Döblin, Virginia Woolf, John Dos Passos e Andrej Belyj. Le opere di questi autori segnano, secondo Tygstrup, una differenza tra Ottocento e Novecento ed esprimono la cesura che ha luogo con l'esperienza della Prima guerra mondiale. Tra le due grandi guerre si rompe il presupposto del nesso tra formazione individuale e spazio urbano, un nesso che, nonostante i fallimenti e le disillusioni che hanno luogo nel labirinto urbano, ancora resisteva per i protagonisti dei romanzi ottocenteschi e perfino tardo-ottocenteschi. Tale residuo di una tradizionale idea di integrità del soggetto, con la sua formazione e il suo progetto di vita, scompare nel Novecento, quando prevale l'accento su discontinuità, perdita di individualità, esperienza pulviscolare e percezione frammentata (Tygstrup 2000, 125-44). La lettura proposta da Tygstrup è interessante, e per quanto riguarda la menzione del tardo Ottocento essa trova un punto di contatto con la decadenza quale fallimento del progetto di vita per i protagonisti nel romanzo nordico di fine Ottocento - tema esplorato da Per Thomas Andersen (1992) e precedentemente menzionato. Tuttavia i confini tra i secoli non sono così netti e le fratture del Novecento sono anticipate in più modi dagli autori di avanguardia della fine del XIX secolo, come si intende mostrare nei capitoli che seguono. Si concorda in sostanza con Bradbury e McFarlane sul fatto che nell'incontro e scontro tra Naturalismo e Simbolismo in Scandinavia si producano importanti presupposti del Modernismo europeo.

Il presente studio intende così leggere l'ambivalente rapporto di scrittori che appartennero alla Breccia moderna di allora o che si formarono in quel clima: proiettati in avanti eppure lacerati e turbati dall'incontro con le metropoli scandinave ed europee, intellettuali sradicati, dislocati e a volte nostalgici, ma capaci di una percezione acuta e rivelatrice delle radicali trasformazioni sociali e antropologiche in atto. Nell'articolazione dei capitoli e delle letture ravvicinate dei testi, si propone uno sguardo comparato e transnazionale sui modi in cui la letteratura del Nord Europa rielabora l'esperienza storica e sociale della modernità in termini soggettivi ed esistenziali. In particolare si indaga come il testo letterario esprima, nell'incontro del soggetto con lo spazio urbano, l'esigenza tipica del Naturalismo di svelamento degli aspetti anche bassi e sordidi del reale, ma anche la nuova tensione simbolista che inseguiva il vero oltre la parvenza mutevole e contraddittoria del mondo sensibile.

Alla relativa coerenza tematica dello studio corrisponde una pluralità di generi e forme letterarie attraverso cui esso trova espressione: dramma, romanzo, reportage, poema lungo, poesia lirica, poema in prosa, racconto, romanzo autobiografico e di viaggio, diari e lettere - forse a smentire o quantomeno a integrare la ricorrente tesi sul romanzo quale *il genere che più e meglio di altri si presta alla rappresentazione della moderna esperienza urbana*.⁷ Le fonti critiche usate nei diversi capitoli riguardano in parte il quadro teorico complessivo che si sta illustrando anche in questa Introduzione, inerente a modernità, grande città e spazio urbano, ma approfondiscono necessariamente anche problemi specifici che riguardano ogni testo preso singolarmente in esame, sia all'interno della tradizione critica che lo riguarda, sia per questioni teoriche di più ampia portata che esso può porre, non necessariamente o unicamente collegate al discorso su modernità e grande città.

1.3 Altri autori e testi

Ancora meno dello studio di Berman il presente lavoro può pretendere esaustività rispetto al campo di indagine scelto. Si trovano infatti nel libro solo alcuni capitoli di un'analisi potenzialmente più vasta. Il progetto iniziale includeva in particolare l'esame di altri tre maggiori autori scandinavi del periodo, il già menzionato Hamsun, la svedese Selma Lagerlöf (1858-1940) e il danese Johannes V. Jensen (1873-1950) - apparsi sulla scena letteraria e affermatasi nel corso degli anni Novanta dell'Ottocento, ma con una parte importante

⁷ Klotz 1969; Pike 1981; Lehan 1998; Tygstrup 2000, 7-13, 125-44; Harding 2003; Alter 2005.

della propria produzione che si colloca nel XX secolo: fino agli anni Trenta nel caso di Lagerlöf e fino ai Quaranta per quanto riguarda Hamsun e Jensen. Il bisogno di approfondire l'analisi dei testi nei capitoli realizzati ha imposto la necessità pratica di limitare lo studio a una prima parte: quella relativa a opere e testi pubblicati grosso modo nel trentennio conclusivo del XIX secolo (1866-98), periodo corrispondente alla fase di transizione tra tardo Romanticismo, Realismo, Naturalismo e Simbolismo che è stata delineata.

Pur rinunciando ad approfondire l'analisi di opere di Hamsun, Lagerlöf e Jensen in capitoli dedicati, è necessario in questa sede introduttiva tentare almeno di tracciare i suoi possibili sviluppi in relazione al tema proposto. Gli autori inaugurarono una nuova fase, ricca e composita almeno quanto quella che l'ha preceduta. Pur con diverse estrazioni sociali, essi provenivano tutti dal contado e serbavano una decisiva memoria dei loro luoghi d'origine, e forti legami con la terra, la natura di casa e l'umanità che vi abitava e lavorava: quella contadina stanziale prevalente, ma anche quella più marginale formata da vagabondi e lavoratori itineranti e occasionali. Al tempo stesso la vita e le opere degli autori mostrano tracce dell'esperienza della modernità, dell'incontro con la grande città, la potenza delle macchine e i progressi tecnico-scientifici, i trasporti e una nuova mobilità - quel possente movimento in avanti teso alla continua trasformazione che, oggettivamente, stava anche cancellando le tracce del mondo contadino tradizionale, per gli autori così carico di memoria, conoscenza e valori. Gli esiti sono diversi, dal punto di vista sia delle forme espressive che delle visioni del mondo, ma la medesima esperienza storica, in varie forme e varianti locali, nell'area scandinava o nel vasto mondo che essi percorsero attraverso migrazioni e viaggi, sostanzia l'universo di diverse loro opere.

La Kristiania contemporanea e l'alienazione dell'intellettuale scrittore - il quale si muove al suo interno come in un labirinto, e la cui creatività imprevedibile rifiuta di sottomettersi alle imposizioni del mercato della *flânerie* letteraria (rifiuta cioè proprio di produrre articoli leggibili e vendibili per quotidiani e periodici) - sono raffigurati in *Sult (Fame)* di Hamsun, capolavoro modernista del 1890 e tra i maggiori romanzi urbani scandinavi (2009b; 2012). Il viaggio di Hamsun nel Caucaso, raccontato in *I eventyrland* del 1903 (*Terra favolosa*), intreccia l'inseguimento del proprio mito (il mondo pastorale e patriarcale delle origini, i villaggi montani lontani dalla civilizzazione) con l'inevitabile, irritante contatto con la modernità e la sua mobilità, attraverso i viaggi in treno e l'approdo conclusivo a Baku, nascente capitale dell'industria dell'estrazione petrolifera (Hamsun 2009a, 7-181; 1953). Cammini e viaggi, figure centrali degli instabili personaggi hamsuniani, ritornano nei primi due romanzi della cosiddetta trilogia del viandante, dedicata all'alter ego Knut Pedersen: *Under høststjernen* del 1906 (*Sotto la stella d'autunno*) (Hamsun 2007,

93-206; 1995) ed *En vandrers spiller med sordin* del 1909 (*Un vagabondo suona in sordina*) (Hamsun 2008b, 7-178; 2005). Qui uno scrittore di città e di mezza età torna a vagare per i poderi offrendo la sua manodopera, come un tempo, ma in fondo sotto mentite spoglie, sempre scisso tra il bisogno di stare nei boschi e nella natura, e l'attrazione che lo riconduce in città, al caffè e tra le persone eleganti che hanno perso la semplicità. Un'altra contraddizione di Knut Pedersen è che il suo istinto nomadico convive con l'ammirazione per il fecondo, stanziale e regolare lavoro della terra, unica dimensione della vita che sembra donargli ordine, senso e pace. Tale prospettiva approda a *Markens grøde* del 1917 (*Germogli della terra*), romanzo epico che, nel pieno della Prima guerra mondiale, offre la possibile, salvifica visione del ritorno alla vita contadina in una valle vergine del Nord. Qui l'eroe, il granitico Isak, riesce a essere il contrario degli inquieti protagonisti di Hamsun che lo hanno preceduto, contraddittori nelle loro pulsioni, modernamente geniali e fragili. Anche la città - che in *Sult* (con Kristiania) era comunque vissuta e attraversata per quanto fonte di sofferenza e alienazione - diventa in *Markens grøde* (con Trondheim) distante oggetto di anatema e disprezzo da parte di Isak (Hamsun 2008a; 2021).

Jensen, proveniente dalle brughiere dello Jylland settentrionale, rievoca veristicamente e con tratto sobrio e incisivo il suo antico mondo contadino nelle tre serie di racconti del 1898, 1904 e 1910, comunemente riunite sotto il titolo di *Himmerlandshistorier* (Storie dello Himmerland). Dure condizioni climatiche e geografiche hanno temprato nei secoli un popolo abituato a vivere con poco. L'evocazione è carica di valori affettivi ma, a differenza di Hamsun, quel mondo di memorabili contadini e vagabondi è per Jensen destinato definitivamente a scomparire e può al massimo lasciare nostalgia e ricordo, non infondere speranze di una sua sopravvivenza in alternativa al progresso moderno (Jensen 1971). Le macchine, padrone del futuro, sono anzi il nostro vero destino per Jensen e, anche, il segno del giusto dominio dell'uomo bianco e anglo-germanico nel mondo, come l'autore spiega nei suoi reportage di viaggio dedicati, tra l'altro, all'Esposizione universale di Parigi in *Den gotiske Renaissance* del 1901 (La rinascenza gotica) (Jensen 2000). Nel poema modernista «Paa Memphis Station» del 1906 (*Alla stazione di Memphis*),⁸ Jensen, in viaggio negli Stati Uniti, fa del treno moderno il simbolo stesso delle nuove condizioni di vita: una vita itinerante e senza direzione certa, scettica nei confronti della comoda stanzialità borghese, ma affidata senza riserve al movimento inarrestabile della macchina (Jensen 1906, 66-71; 2005).

⁸ L'edizione italiana del poema qui usata (2005) appare come volumetto. Per questo il titolo è in corsivo.

Lagerlöf racconta nel romanzo in due parti *Jerusalem (Jerusalem* anche in italiano) l'emigrazione di una setta di millenaristi svedesi, contadini della Dalecarlia che vendono i loro poderi antichi per trasferirsi nella città di Gerusalemme in attesa della venuta di Cristo. La città reale che trovano, moderna, conflittuale e in piena espansione, è tuttavia ben diversa dalle aspettative suscitate dalla lettura dei testi sacri; e i contadini restano scissi tra la loro speranza di redenzione metafisica, ma a contatto con la Gerusalemme reale e le difficili condizioni dell'arida e povera Palestina, e la nostalgia del fiume blu, dei boschi e delle verdi valli che hanno lasciato. La nuova edizione del romanzo del 1909 affronta, per risolvere in altro modo, certi nodi problematici della seconda parte, in relazione alle possibilità di successo della colonia di cristiani svedesi in Palestina. Il romanzo si basa per altro su una migrazione veramente avvenuta e sul viaggio della scrittrice alla colonia per documentarlo (Lagerlöf 1901-02; 2017a).⁹ Nel successivo grande romanzo, anch'esso in due parti, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* del 1907 (*Il meraviglioso viaggio di Nils Holgersson*), si fondono struttura fiabesca, racconto geografico, romanzo di formazione individuale ma anche collettiva, nel senso della costruzione romanzesca di una nuova collettività nazionale, moderna ma custode delle tradizioni. Il libro doveva raccontare la geografia e la civiltà della Svezia ai bambini delle scuole elementari, ma crea evidentemente un capolavoro di altro tipo. Esso rappresenta con adesione la costruzione della Svezia contemporanea e futura attraverso i progressi industriali e tecnico-scientifici, ma interpreta anche la prospettiva dell'anello debole del sistema: l'ambiente naturale, le piante e gli animali minacciati dallo stesso progresso dell'uomo, i bambini stessi (Lagerlöf 1907; 2017b).

Possiamo così affermare che Hamsun e Jensen, inizialmente i più modernisti dal punto di vista del rinnovamento delle forme letterarie, diventarono i più conservatori in senso ideologico e politico, posti di fronte alle sfide e ai dilemmi della modernità; mentre Lagerlöf, volutamente più tradizionale nella sua arte - poiché capace di rinnovare in senso novecentesco eredità antiche di racconto romantico, leggendario e magico, innestate su una base di solido realismo - fu l'interprete più consapevole delle ambivalenze del moderno: del rischio di distruzione dell'antico tessuto sociale e dell'ambiente naturale, ma anche delle possibilità che il moderno offriva di emancipazione e progresso. Hamsun e Jensen approdarono a posizioni assolute e a visioni chiuse, opposte ma complementari nel loro irrazionalismo: il primo per negare in toto la modernità e i suoi mali, vagheggiando il ritorno alla comunità agreste stabile, autosufficiente e patriarca-

⁹ L'edizione italiana (2017a) si basa sulla prima svedese (1901-02). La seconda edizione svedese (1909), che presenta alcune importanti modifiche nel secondo volume, non è tradotta in italiano.

le; il secondo per abbracciare acriticamente la macchina dell'epoca industriale come nuova divinità e nuovo destino, che è vano mettere in discussione. Entrambi questi indubbi talenti letterari scandinavi e premi Nobel approdarono ai miti più truci del Novecento: il sangue e la zolla, lo spazio vitale e la superiorità della razza bianca. Lagerlöf, anch'essa Nobel (la prima donna), cercò al contrario di risolvere più armoniosamente, all'interno del suo universo narrativo, conflitti e contraddizioni che pure vedeva con chiarezza e lungimiranza nella realtà storico-sociale. Le si può forse attribuire un tratto edificante, dipendente dalla sua fiducia nell'uomo e nelle forze del bene, dalla sua fede aconfessionale nei valori di un umanesimo cristiano e progressista. In compenso ciò le permise di mantenere una visione democratica, aperta e possibile della vita a contatto con i mutamenti del moderno, immune da posizioni ideologicamente totalitarie nella negazione del moderno o nell'acritica adesione a esso. Ed è evidente come queste tre linee aprano le prospettive che ci servono per capire diverse cose del Novecento, delle sue tragedie e delle possibilità che il secolo tuttavia ha espresso.

Il riferimento all'opera di Lagerlöf dà occasione di chiarire che altre autrici scandinave sue contemporanee hanno avuto voce rispetto a temi qui dibattuti, quali l'anelito alla libertà nella prigione moderna; basti pensare alla norvegese Amalie Skram o alla svedese Victoria Benedictsson. La studiosa Tone Selboe ha poi messo in evidenza come la prospettiva della camminatrice urbana, la *flâneuse*, si ritrovi in autrici norvegesi e internazionali (Selboe 2003; Borg 2011, 68-9), per quanto esse non appartengano sempre al contesto spazio-temporale qui indagato. Se nel presente lavoro si predilige l'analisi della prospettiva maschile del *flâneur* e dell'*homo faber*, dalla lettura apparirà anche chiaro come tale analisi possa soffermarsi criticamente sulla visione che i diversi protagonisti o autori hanno della donna e del rapporto tra i sessi.

Vale anche la pena di spendere una riflessione sul limite temporale inferiore di questo studio, nella consapevolezza di una certa, inevitabile arbitrarietà delle categorie nette, per quanto esse siano necessarie come mezzo euristico. Da dove fare cominciare, in altri termini, la modernità letteraria scandinava? Precedentemente si è osservato come i segnali dei tempi moderni in *Brand* di Ibsen, punto di partenza effettivamente scelto, siano più palesi che non nell'opera filosofica e letteraria di Kierkegaard (1813-55). Eppure non si può negare che il romanzo del 1843 di Kierkegaard *Forførerens Dagbog* (*Il diario del seduttore*), incluso nell'opera filosofica *Enten - Eller* (*Aut - aut*), sia uno dei centrali romanzi urbani europei di metà Ottocento, e che esso mostri nell'azione del protagonista e narratore Johannes una spiccata consapevolezza dell'orizzonte del coevo *flâneur* parigino nel suo stesso modo di camminare per le strade, le piazze, le aree verdi e lungo i corsi d'acqua di Copenaghen e dintorni, al fine

di trarre notizie e informazioni, osservare il costume sociale, la folla, le persone sconosciute e quelle note. Nel caso specifico del seduttore Johannes, attualizzazione del mito di Don Giovanni, tali pratiche sono ovviamente usate in primo luogo per fare la posta alle prede femminili, e per provare – secondo l'uso peculiare di Johannes, seduttore e uomo estetico – un godimento tutto riflesso e autoreferenziale, posseduto nel ricordo a posteriori delle eccitanti situazioni seduttive che lo vedono protagonista. La *flânerie* serve inoltre a Johannes per uno sguardo sarcastico e dissacrante (pure appartenente al mito dongiovannesco) verso la norma morale, e verso il pudico costume borghese che egli osserva per le strade della sua Copenaghen, centro storico ancora chiuso nelle mura di re Cristiano IV, che il seduttore conosce in ogni anfratto e da ogni prospettiva (Kierkegaard 1997a, 291-432; 2019). In questo senso non è un caso quanto fa osservare Franco Moretti, cioè che il sistema letterario danese fu, tra il 1750 e il 1850, tra i più attivi e ricettivi nella traduzione del contemporaneo romanzo europeo in lingua nazionale (1997, 155-62). Neppure è una coincidenza il fatto che Kierkegaard, entrando in conflitto con i giornali del suo tempo e con l'opinione pubblica che sovrastava il Singolo, sapesse usare lui stesso in modo raffinato lo strumento della recensione e dell'articolo di giornale, e dunque lo spazio pubblico urbano che si apriva ai pubblicitari attraverso l'offerta di quotidiani e riviste, in un sistema di informazione urbana e nazionale che stava mutando carattere, aprendosi agli ideali liberali e borghesi e alle esigenze della modernità, quella stessa modernità che Kierkegaard interpretava e contemporaneamente aborruiva.

L'incontro con Parigi diventa diretto in un piccolo capolavoro dell'altro grande autore danese di metà Ottocento, Hans Christian Andersen (1805-1875): «Dryaden. Et eventyr fra udstillingstiden i Paris 1867» («La driade»; lett. 'La driade. Una fiaba dal tempo dell'esposizione di Parigi del 1867')¹⁰ (Andersen 1995, 892-910; 2001, 879-97). Il suo schema ricorda quello della più nota fiaba «Den lille havfrue» («La sirenetta») (Andersen 1995, 61-77; 2001, 56-74); l'essere femminile protagonista è una driade, una ninfa degli alberi che vive in un castagno nella campagna francese non lontano da Parigi. Similmente alla sirenetta, la driade sente il potente desiderio di trasferirsi altrove e cambiare il proprio stato; l'oggetto del desiderio è sempre il mondo degli uomini, ma questa volta coincide con la grande città. La driade apprende cose di quel mondo, per lei nuovo e attraente, dalla voce degli uccelli che gliene parlano, e per i segni che lei stessa può osservare: il cielo notturno illuminato dalla luce artificiale; i treni e le carrozze che sfrecciano avanti e indietro. L'attrazione è irresistibile.

10 La traduzione italiana del titolo appare in tondo virgolettato per indicare che è edita all'interno di un'opera più vasta, tipicamente una raccolta.

bile e infrange l'ammonimento proveniente dalla voce della norma morale (espressa dal prete nel racconto e dallo stesso narratore extradiegetico), la quale sentenza che la grande città è un luogo di rovina. Pur sapendo questo, la driade è ebbra di felicità quando il giovane castagno in cui vive è sradicato da alcuni operai, caricato su un carro e trasportato in città, per sostituire un vecchio castagno morto in una piazza. È questo anche il tempo della Grande esposizione universale del 1867, un nuovo miracolo prodotto dalla città e mirato a esaltare il suo progresso, con i padiglioni espositivi, le macchine, la scienza e l'arte. La ninfa, una volta piantata con il suo castagno nella piazza, non si accontenta: vuole diventare essere umano e donna; potere camminare fino ai boulevard, agli archi di trionfo e a tutte le meraviglie che sa esistere. Potrà farlo, ma la sua vita si ridurrà a un breve attimo, la metà della vita di una mosca. Attraverso l'esperienza conclusiva della protagonista, divisa tra fascino e choc, Parigi è colta nel traffico convulso, il rumore, i mezzi di trasporto, le alte case, l'illuminazione artificiale, la folla anonima, le vetrine, i segnali, le pubblicità, l'inquinamento che uccide i vecchi alberi. Attraverso la straordinaria, 'fiabesca' capacità di Andersen di raffigurare il mondo in modo palpabile, il testo fa un grande inventario dei segni della metropoli, e racconta dell'esperienza della modernità a Parigi, tra l'insopprimibile bisogno di emancipazione soggettiva della driade e l'anatema sulla città che manda in rovina le sue giovani vite.

Ricordiamo che «Dryaden» è coevo ai due poemi drammatici di Ibsen con cui si è deciso di iniziare questo studio.

1.4 Città prima e dopo il secondo Ottocento

Poiché ci si accinge a insistere sul tema della modernità nel corso della seconda metà del XIX secolo, leggendolo soprattutto in una sua espressione principale, la grande città, è necessaria una preliminare domanda di prospettiva. Si può obiettare infatti che la città, da quando essa esiste nella storia dell'uomo, abbia attratto rappresentazioni ambivalenti e perfino opposte, contenenti fascino e terrore, e che dunque questa non sia una prerogativa della modernità di fine Ottocento. Nella civiltà urbana, «the apex of human achievement» (Harding 2003, ix), esito sommo della cultura materiale e spirituale dell'umanità, si sono concentrate nel corso dei secoli le speranze di realizzazione assoluta e l'utopia della perfezione. Nel contempo invettive, maledizioni e presagi di rovina hanno accompagnato il suo sviluppo, la sua sfida ai limiti, la sua mutevolezza, commistione e incontrollabilità.

Per la tradizione scritta occidentale la Babele o Babilonia e la Gerusalemme raccontate nei testi sacri dell'Antico e del Nuovo Testamento possono rappresentare un punto d'inizio. Nel racconto sulla torre di Babele della Genesi, la città è un luogo che impressiona e

suscita inquietudine (Gen 11,1-9). L'accento cade sull'inaudita abilità costruttiva dell'uomo. La sua tecnica e le sue conoscenze, capaci di edificare alte mura e torri, rappresentano un rischio per l'ordine del cosmo, tanto che il Signore deve intervenire per ridimensionare la *hybris* degli uomini, confondendoli attraverso la pluralità delle lingue, disperdendo la loro minacciosa unità di intenti. Babel sta per Babilonia, città che nell'Antico Testamento è legata all'esilio e alla prigionia degli ebrei tra il VII e VI secolo a.C. Nel Nuovo Testamento il nome di Babilonia, con le connotazioni negative già attribuite alla città, è trasferita alla Roma imperiale in cui anche i primi cristiani sono perseguitati. La «grande prostituta» Babilonia di cui racconta l'Apocalisse è Roma lungo il fiume e sui sette colli (Ap 17,1-18; 18,1-24). Qui, il racconto della sua distruzione offre una straordinaria, profondamente ambivalente rappresentazione della grande città (Ap 18,9-24). Poiché se l'indicazione esplicita e morale del testo è che dobbiamo gioire dell'annientamento del luogo empio, lo sguardo del narratore non riesce a non indulgiare, con una certa nostalgia prima della fine (il giorno del Giudizio), sui molti dettagli di quel brulichio molteplice e caotico, ricco di folla, incontri, traffici e vita, di merci e scambi, di cibo, musica e artigiani. È vero che l'eccesso di ricchezza e lusso ha portato alla generale corruzione, ma è possibile che proprio nulla sia da salvare? In una delle parti in versi la raffigurazione indulgia, per un momento, su un dettaglio di anoinima intimità domestica:

e la luce della lampada
non brillerà più in te;
e voce di sposo e di sposa
non si udrà più in te.
(Ap 18,23)

Grazie alla capacità individualizzante del testo, il lettore è portato a domandarsi quale sia mai la colpa di questi individui, a parte il fatto di abitare a Babilonia. Forse è il racconto stesso a redimerli, a salvare la loro memoria? Del resto è la stessa Bibbia a porci dal principio il problema della giustizia di una condanna della città senza distinzioni. Già Abramo cerca infatti di intercedere con il Signore perché si astenga dal distruggere Sodoma, visto che dei giusti, anche se pochi, potrebbero abitarvi. Il dialogo tra Abramo e il Signore è intenso e drammatico, poiché Abramo ha l'ardire di discutere e negoziare con il Signore, il quale scende a patti, accettando di risparmiare la città empia se almeno dieci giusti vi abitano (Gen 18,16-33). Sodoma è però distrutta dopo avere dato nuova prova della sua empietà, e dopo che nemmeno quei pochi giusti sono stati trovati (Gen 19,1-27).

Nell'Apocalisse l'immagine opposta a Babilonia è rappresentata poco dopo (Ap 21,1-27). La Gerusalemme perfetta ed eterna che scen-

de dal cielo è fatta di materiali duri e preziosi; la stessa materialità preziosa, oggetto di anatema per Babilonia e simbolo della sua corruzione, connota qui l'eternità celeste. Il luogo è ordinato e simmetrico, armoniosamente costruito su proporzioni esatte. Ma è singolarmente vuoto e immobile. Di nuovo, una prospettiva laica può portare il lettore a domandarsi come possa essere abitabile un luogo così, e tale dubbio ha avuto i suoi ricorsi nella storia dell'urbanistica, dalla città rinascimentale del Cinquecento e Seicento a quella funzionalista del Novecento.

Le città invisibili di Italo Calvino del 1972 non è solo una geniale e ingegnosa opera di narrativa di finzione, ma deve anche essere considerata una raffinata riflessione teorica sulla città nella storia e nell'immaginario, dai primordi alla tarda modernità in cui l'autore scrive. Uno dei cinquantacinque resoconti che Marco Polo fa al Gran Kan [sic] sulle città del suo vasto impero è dedicato a Bersabea, la seconda facente parte della categoria «La città e il cielo». Qui il racconto tende a capovolgere provocatoriamente l'ordine gerarchico di alto e basso, cielo e abissi, che la nostra cultura ha ereditato dai testi sacri. Bersabea ha una sua replica perfetta in cielo, e anche una copia ritenuta sotterranea e infernale. Il racconto diventa un'amara riflessione sul progresso materiale e sul freddo calcolo raziocinante, ora innalzati a divinità, e sul mancato riconoscimento del vero paradiso che consiste nell'abbandono generoso, nel non attaccamento al possesso (Calvino 1997, 454-5).

I libri della Bibbia ci offrono per altro una ricca e varia testimonianza della cultura urbana antica, sia quella altrui che si forma in Mesopotamia, sia quella che si sviluppa in Palestina. Vincenzo Anselmo vi legge uno schema relativamente lineare: nella Genesi già Enoc, fondata da Caino, sorge nel segno dell'empietà (Gen 4,17); e, dopo Babele, sono Sodoma e Gomorra a essere punite dal Signore per il male che contengono (Gen 18,16-33; 19,1-29). Nel Nuovo Testamento questa visione negativa della città culmina appunto nella Babilonia dell'Apocalisse. Vi è tuttavia un'altra possibilità, sottolineata soprattutto nel Libro del profeta Isaia: Gerusalemme come città giusta e del Signore. Analogamente, tale rappresentazione culmina nella Gerusalemme celeste dell'Apocalisse (Anselmo 2019). Jean Louis Ska osserva tuttavia come la doppia faccia del fenomeno urbano attraversi numerosi libri della Bibbia in modo più complesso e articolato, motivo per cui la stessa Gerusalemme può essere connotata come città giusta o empia. Soprattutto in Isaia, attivo a Gerusalemme attorno al 700 a.C., agisce tale ambivalenza (Ska 2014). Vi è un insistito riferimento alla città come luogo al centro del progetto divino; le immagini dello splendore che il profeta descrive ritorneranno nella Gerusalemme celeste che scende dal cielo nell'Apocalisse, con la differenza che la città di Isaia è, oltre che splendida, anche viva e dinamica. Nella città si concentrano ricchezza, potenza, pace,

giustizia, e la protezione dei giusti garantita dalle mura (Is 54,1-17; 60,1-22). Questo splendore di Gerusalemme come città del Signore ha però luogo dopo che egli ha punito, distrutto e purificato una Gerusalemme malvagia, descritta negli stessi termini di Sodoma e Gomorra nella Genesi, e successivamente ripresa nella Babilonia dell'Apocalisse. Qui anche Gerusalemme può essere detta «prostituta» e luogo di ingiustizia, né più né meno dei famigerati antecedenti e successori (Is 1,1-28). Solo la purificazione del Signore potrà edificare una Gerusalemme quale luogo eletto del suo progetto (Is 2-5).

Sottolineare le dimensioni della città nella Bibbia, nell'Antico come nel Nuovo Testamento, non è anacronismo o esercizio di erudizione. La cultura protestante e luterana degli autori scandinavi della fine dell'Ottocento rendeva quei testi e quelle rappresentazioni presenti e attuali alle loro coscienze. Inoltre una delle opere più influenti del tempo, *Also sprach Zarathustra* (*Così parlò Zarathustra*) di Friedrich Nietzsche, pubblicata tra il 1883 e il 1885, attualizzava potentemente, in chiave antiurbana e di critica alla civiltà, quelle stesse, antiche rappresentazioni. La grande città in *Also sprach Zarathustra* appare antica, biblica o mesopotamica, o forse anche medievale; è fatta di porte, mura, torri e piazza del mercato; e nel contempo appare espressione concentrata del mondo moderno - con i suoi giornali, l'opinione pubblica, il potere dello stato, dell'esercito e del denaro che controllano le masse. Soprattutto nel brano «Vom Vorübergehen» («Del passare oltre») Nietzsche formula un'invettiva antiurbana indicante, al tempo stesso, la necessità di semplicemente oltrepassare la grande città senza accanimento o livore (Nietzsche 1968, 218-21; 1996, 206-9). Va ricordato che grazie a G. Brandes, con le sue conferenze su Nietzsche nel 1888 a Copenaghen e la pubblicazione del relativo saggio l'anno successivo (Brandes 1901; 2001), l'opera del filosofo tedesco fu letta e recepita in Scandinavia prima ancora che in Germania e nel resto dell'Europa (Fambrini 2001), contribuendo al ruolo di avanguardia modernista europea che la Scandinavia giocò in quegli anni (McFarlane 1991, 79).

Se è vero che la rivoluzione industriale e dei trasporti, l'urbanesimo e la modernità del secondo Ottocento portano a esperienze radicalmente nuove, che influenzano la produzione culturale e letteraria in modo decisivo, non vanno neanche trascurati gli elementi di continuità della città e le sue costanti nella storia della civiltà materiale e spirituale dell'Occidente, anche perché tali elementi di continuità costituiscono un palinsesto e un serbatoio di immagini cui la letteratura moderna del secondo Ottocento volentieri attinge. La Parigi di Strindberg è ad esempio costellata di chiese gotiche, carica di segni del Medioevo nel centro stesso della modernità di fine Ottocento. Gli *urban studies* e i *modernity studies* non sempre colgono queste dimensioni con la dovuta attenzione. Troppo schematicamente Richard Lehman legge la città come un fenomeno degli ultimi tre secoli, radicato

nella cultura dell'Illuminismo (1998, 3-6); non solo la città raggiungerebbe un punto basso nella cultura occidentale dopo la fine della storia antica, ma quel «punto» continuerebbe, secondo Lehan, per un intero millennio: «[f]rom the fifth to the fifteenth century, the city reached a low point in Western culture» (1998, 24). Ci si domanda come si possano ignorare realtà storiche quali Venezia o Firenze nel Medioevo, per non parlare del fatto che la cultura urbana conobbe in Scandinavia un deciso incremento grazie alla Lega anseatica, una delle più importanti reti economiche e commerciali d'Europa dal XIII secolo alla prima età moderna, con a capo città tedesche del Nord. Copenaghen, fondata nel XII secolo, e Stoccolma, nel XIII, nacquero e si svilupparono nel Medioevo e con la Hansa. Copenaghen, Stoccolma e Parigi sono anche le tre città più importanti per questo studio.

Che l'idea di Medioevo come epoca genericamente buia sia insostenibile è mostrato proprio da chi ha studiato la città dalla prospettiva della genesi storica del capitalismo occidentale. Con un coraggioso quanto erudito approccio comparatistico, Max Weber esamina in *Die Stadt (La città)* nascita ed evoluzione del fenomeno urbano dall'antichità al Medioevo, in Europa meridionale e settentrionale, nel Medio e nell'Estremo Oriente (1999;¹¹ 1950). Dall'antichità la città si evolve come complessa unione di più funzioni: con lo scambio di merci - grazie alla diversificazione del lavoro tra campagna e città e al surplus di produzione agricola e artigianale - nasce il mercato, cui si affiancano la funzione militare e quella politico-amministrativa di controllo del territorio; a ciò si aggiunge la funzione religiosa e di culto. Piazza, fortezza, tempio e mura sono elementi architettonici che corrispondono a tali funzioni. Nella città comunale europea del Medioevo cambia lo statuto giuridico del cittadino, che trova la possibilità di affrancarsi più decisamente da vincoli di stirpe, ubbidienza gerarchica, classe o casta. Gli statuti comunali che si affermano con la lotta della nascente borghesia contro il feudalesimo permettono principi associativi e forme assembleari e consiliari alla base di una maggiore libertà civile e politica. Da queste premesse si creano anche un particolare dinamismo economico e commerciale, un'etica della concorrenza, del successo e del lavoro. Per Weber questo processo costituisce il punto d'arrivo di una lunga evoluzione, per cui l'Occidente si distingue sempre più dall'Oriente e il Medioevo dall'Antichità. Esso rappresenta anche un nuovo inizio; la liberazione delle forze sociali e produttive conferisce un carattere rivoluzionario alla città medievale, e una radice del capitalismo moderno risiede nella particolare aria di città che rende liberi («Stadtluft macht frei») e promuove i processi di emancipazione (Weber 1999, 105; 1950, 36).

11 Importanti opere sociologiche di Weber (1864-1920), tre le quali *Die Stadt*, furono pubblicate postume all'interno di *Wirtschaft und Gesellschaft* (Economia e società) nel 1921-22, qui nell'edizione del 1999.

Negli anni Settanta Henri Lefebvre legge lo spazio, e nello specifico lo spazio urbano, da una prospettiva marxista, ma anche vicina all'idea di Foucault dell'esercizio continuo e capillare del potere. È il potere economico-politico del capitalismo a produrre lo spazio nella storia; esso è uno spazio sia concreto («pratica spaziale») che «rappresentato», sebbene esista anche un certo autonomo «spazio di rappresentazione» che l'arte e la poesia, tra gli altri, hanno potuto adoperare (§ 1.6). È interessante osservare come, all'interno di questa visione, Lefebvre si soffermi sulla città del Medioevo, che per lui come per Weber è la città dell'accumulazione precapitalistica. Nonostante il pessimismo del quadro generale, sono appassionate le pagine dell'autore su Venezia, sul rapporto tra il suo spazio urbano e la costruzione dell'impero commerciale, e sulle città toscane nel loro dinamico scambio con il contado circostante. Oltre all'Italia, Lefebvre si sofferma sulla civiltà comunale in Francia, Inghilterra, Olanda e sulle nuove reti che si allargano verso il Mare del Nord (1974, 65-6, 92-6, 141-2, 295-7, 303-11; 2018, 72-3, 92-7, 131-2, 252-4, 258-64).

A differenza di Weber e Lefebvre, Raymond Williams in *The Country and the City* (1973) non vede un rapporto di continuità tra la città medievale e quella che prende forma con l'epoca moderna e il processo di accumulazione capitalistico, almeno non per quanto riguarda la tradizione britannica che egli considera. Ciò che ad ogni modo conferisce valore allo studio storico-letterario comparato di quest'autore, uno dei fondatori degli studi culturali, è la capacità di lettura diacronica del rapporto reciproco tra campagna e città, intese sia come realtà storiche in evoluzione sia come luoghi rappresentati, costruzioni culturali. Il mito pastorale ed agreste, mutuato nella letteratura inglese dell'età moderna dalla tradizione classica, produce strutture emotive della nostalgia che spiegano anche i grandi mutamenti in atto nelle campagne, la loro organizzazione in senso produttivistico, razionale e capitalistico con la progressiva marginalizzazione e fine delle comunità rurali fondate sull'autosufficienza, i terreni comuni e il mutuo soccorso. D'altra parte l'idealizzazione nostalgica dell'antica comunità rurale poteva anche rimuovere le reali situazioni di miseria. Specularmente, la grande città - in primo luogo Londra - è rappresentata sempre con ambivalenza, fonte di caos, choc, ingiustizia e distruzione ma anche motivo di orgoglio nazionale, somma acquisizione, concentrazione di sapere e potere. L'imperativo del progresso e il progresso come esito distruttivo sulla memoria e sull'ambiente risultano, infine, come contrastanti rappresentazioni culturali di uno stesso sviluppo storico-sociale.

Un'altra voce degli anni Settanta che riesce ad abbracciare in un unico, ampio sguardo la città come realtà e come rappresentazione nel corso dei secoli è quella, già menzionata, di Calvino nel suo *Le città invisibili*. Specialmente nella prima parte dell'opera le città narrate da Polo al Gran Kan sembrano rientrare verosimilmente nell'o-

rizzonte storico dei protagonisti, in quanto città antiche e medievali. Abbondano qui gli elementi architettonici di fascino tradizionale, descritti e perfino elencati con un certo piacere: mura, muraglie e muretti; porte, finestre e scale; vie lastricate, piazze, mercati e negozi; cupole e archi; ponti, canali, fossati e pozzi, ecc. Appare sempre più chiaro come le esperienze nelle molte città visitate da Polo, conosciute nell'impero e descritte dall'ambasciatore al suo imperatore, trovino fondamento nel ricordo di Venezia, città natale di Polo e dove egli visse infanzia e giovinezza. Questa sua formazione urbana di fondo gli permette l'apertura verso l'altrove urbano e la lettura delle cinquantacinque città dell'impero (1997, 377-9). L'imperatore - malinconico uomo di potere e fine intellettuale - capisce che le molte città narrate da Polo 'sono' in fondo sempre Venezia. L'ambasciatore abbassa lo sguardo e sembra non volere farne parola, ma alla fine confessa che, effettivamente, c'è qualcosa di Venezia in ognuno dei suoi resoconti (1997, 431-2).

L'orizzonte delle esperienze e dei viaggi narrati dal protagonista oltrepassa tuttavia il Medioevo della finzione narrativa per giungere, verso l'ultima parte dell'opera, al presente dell'autore: alle megalopoli di fine Novecento e all'amara consapevolezza che quei luoghi sconfinati non hanno ormai più alcuna relazione con le città che un tempo furono, e che magari ancora contengono in qualche punto al loro interno. Molte descrizioni rivelano pessimismo e sconforto, pur con tutta la levità di cui Calvino è capace. La categoria delle «città continue» è la più amara nell'evocare, con forza visionaria e distopica ma ancorata alla realtà, esempi di contemporanee megalopoli, indistinguibili e fagocitanti (1997, 442-3, 456-7, 467, 481-2, 487-8, 491-2). Le città continue di Calvino ricordano così i «non-luoghi» della «supermodernità», descritti nel 1992 dall'antropologo ed etnologo Marc Augé (Mønster 2009, 365-8; Mai, Ringgaard 2010a, 57-68; 2010b, 20-1).

1.5 Flâneur dentro e fuori Parigi

Gli scritti di Benjamin su Parigi «capitale del XIX secolo» propongono un affascinante e complesso punto di congiunzione tra filosofia, storia, urbanistica, sociologia e critica letteraria. Si tratta di un corpus grande e incompiuto di testi, cui l'intellettuale berlinese lavorò dalla seconda metà degli anni Venti fino alla sua morte nel 1940; si dedicò al suo progetto di ricerca soprattutto presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, dove visse dal 1933 a causa dell'avvento del Nazismo

in Germania.¹² Buona parte dei testi su Parigi confluiscono in *Das Passagen-Werk* (I «*passages*» di Parigi; lett. 'L'opera sui passages'), insieme incompiuto, ma a suo modo ordinato, di appunti propri e di brani tratti da altre fonti, suddivisi in cartelle tematiche. Quest'opera ha influito profondamente sugli sviluppi degli studi internazionali, letterari e non solo, dedicati alla grande città e alla modernità, soprattutto a partire dall'edizione delle opere complete di Benjamin tra gli anni Settanta e Novanta, curata da Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser per l'editore Suhrkamp di Francoforte. *Das Passagen-Werk* è qui contenuto nei due tomi del quinto volume (1982). Le traduzioni nel mondo fanno parte di questa storia della ricezione; nei capitoli che seguono si usa e si cita, con l'edizione tedesca, quella italiana a cura di Enrico Ganni (Benjamin 2000). Si ricordano in questa sede anche le edizioni svedesi curate da Ulf Peter Hallberg (Benjamin 1990; 2015), importanti per la ricezione in Scandinavia e per la genesi del presente studio.

Benjamin introduce i lettori nei molti e stratificati sistemi di segni della Parigi ottocentesca. Si sofferma sull'emblematica figura del camminatore e osservatore urbano, il flâneur; e sui *passages*, vie coperte da strutture di ferro e vetro in corrispondenza dei tetti, ricche di negozi e caffè che il flâneur frequentava per osservare la folla e la merce, e per trarre informazioni e indiscrezioni. Benjamin dedica inoltre pagine e annotazioni all'opera di Baudelaire, che con genio ed eroismo sublimò in poesia lo sguardo e la camminata urbana del flâneur tra la folla. Si è osservato come *Das Passagen-Werk* sia sì oggettivamente un'opera incompiuta, ma forse interminabile nei termini tradizionali (Harvey 2003, 18), e in fondo compiuta come opera a sé stante, collage di frammenti che va visto nell'orizzonte estetico in cui Benjamin operava, comprendente il Surrealismo e il romanzo urbano del Modernismo degli anni Venti e Trenta (Stierle 1993, 18-19; Frisby 1994, 97-100; Tygstrup 2000, 135).

Diversi studi su Parigi e la modernità - come quelli di Berman (1988), Köhn (1989), Christopher Prendergast (1992), Karlheinz Stierle (1993) e David Harvey (2003) - non possono prescindere dallo scavo archeologico aperto da Benjamin; partono da lui e dichiarano il debito di riconoscenza. Pur, forse, con un eccesso di tendenza chiaroscurale, Berman spiega un aspetto centrale del fascino esercitato dai testi parigini di Benjamin e della loro feconda ambivalenza:

His heart and his sensibility draw him irresistibly toward the city's bright lights, beautiful women, fashion, luxury, its play of dazzling surfaces and radiant scenes; meanwhile his Marxist conscience

12 Con l'occupazione tedesca della Francia, Benjamin, ebreo, cercò nuovamente di fuggire dai nazisti. Si tolse la vita poco dopo essere stato fermato al confine settentrionale tra Francia e Spagna.

wrenches him insistently away from these temptations, instructs him that this whole glittering world is decadent, hollow, vicious, spiritually empty, oppressive to the proletariat, condemned by history. He makes repeated ideological resolutions to forsake the Parisian temptation – and to forbear leading his readers into temptation – but he cannot resist one last look down the boulevard or under the arcade; he wants to be saved, but not yet. These inner contradictions, acted out on page after page, give Benjamin's work a luminous energy and poignant charm. (1988, 146)

Benjamin legge i segni della grande città da una prospettiva di critica marxista al capitalismo: una critica alla «fantasmagoria» con cui il capitalismo abbaglia e illude, specie nella sua fase avanzata nel corso della seconda metà del secolo, durante il Secondo impero e la Belle Époque. Si tratta al tempo stesso di una critica alla diffusa fede in un progresso concepito come puramente materiale, lineare e illimitato, una concezione storica che secondo Benjamin può solo condurre alla catastrofe, cioè il presente novecentesco che l'autore berlinese sta vivendo sulla propria pelle. A complicare il suo quadro di riferimento vi è la speranza messianica nella redenzione, che egli trae dalla sua cultura ebraica.

Anche la caratterizzazione benjaminiana del flâneur è ambivalente nei termini descritti da Berman. Benjamin vede nell'opera di Baudelaire una suprema elevazione poetica di questa figura e delle sue tradizionali funzioni di camminatore e osservatore dalla prospettiva del passage, della strada, dei boulevard e della piazza. Il progresso ottocentesco andava però in una direzione che determinava la fine del flâneur, il quale, in qualità di osservatore, giornalista e reporter, cioè pubblicitista e scrittore, sarebbe stato destinato a vendere se stesso e il proprio prodotto intellettuale sul mercato, simboleggiato dai nuovi grandi magazzini che, con lo sviluppo del sistema economico e commerciale, subentrarono ai passages quali più frequentati e popolari luoghi della compravendita di merci.

Se *quel* flâneur ottocentesco moriva, è accaduto però anche che la passeggiata urbana, l'utilizzo della deambulazione e dello sguardo come strumenti di osservazione e rappresentazione della modernità, e la lettura insistita e ripetuta dei segni della città, hanno aperto nuovi spazi a disposizione della letteratura moderna e modernista, certamente anche grazie a Benjamin lettore del flâneur e di Baudelaire, e grazie a Baudelaire che diede compimento poetico a una lunga tradizione di pratiche urbane a Parigi, basate sulla passeggiata e l'osservazione minuta, una tradizione letterariamente attiva almeno dal Settecento con *Tableau de Paris* (1781) di Louis-Sébastien Mercier.¹³

13 Köhn 1989, 16-41; Tester 1994a; Parkhurst Ferguson 1994; Borg 2011, 61-5.

Keith Tester sottolinea il paradosso di una figura, il flâneur, legato a un determinato spazio-tempo, apparentemente destinato a finire con esso, ma anche capace di liberarsene per diventare archetipo della modernità (1994b). Pur mantenendo caratteristiche in continuità con la tradizione, il flâneur si rinnova dunque fino a noi: un'eredità feconda non più limitata alla Parigi dell'Ottocento, ma che si è adattata a più luoghi geografici, più città europee e del mondo, più epoche. Anke Gleber sottolinea come questo fenomeno di attualizzazione si applichi al caso dello stesso Benjamin, il quale, con una certa contraddizione rispetto alla propria tesi sulla fine del flâneur, salutò il suo ritorno nell'opera dell'amico, scrittore e traduttore Franz Hessel (Benjamin 1972; Gleber 1995, 372-9). Hessel pubblicò *Spazieren in Berlin* (Passeggiare a Berlino) nel 1929, e scrisse diversi altri testi incentrati sulla camminata e l'osservazione della sua città natale. Il volume qui usato di *Spazieren in Berlin* (Hessel 1979) ne include alcuni, scritti tra il 1926 e il 1933. Con un tono solo apparentemente bonario e svagato, Hessel si oppone all'ansia utilitaristica di chi vive e si muove in città unicamente con una direzione e una meta davanti a sé; e propone un'alternativa, tessendo l'elogio dell'ozio e della camminata senza occupazione del flâneur. La sua osservazione offre una lettura dei segni della città presente e passata che è anche godimento e avventura dell'occhio; la metropoli Berlino è colta nel suo costante e convulso divenire, nella sua proiezione nel lavoro e nel futuro (ad esempio le fabbriche; il nuovo traffico automobilistico, i treni della metropolitana e della sopraelevata, le grandi masse in movimento; Parigi come riferimento obbligato dell'essere metropoli, i suoi grandi magazzini e la moda). I fenomeni sono osservati con interesse e senza che l'autore debba per forza esprimere un giudizio. Il flâneur ha infine la capacità di esitare nel presente, vedendo le tracce della città che conducono al futuro, ma ricordando volentieri anche il passato di Berlino, le sue tracce in via di estinzione.¹⁴ Come osserva ancora Gleber, Hessel ha il merito di formulare una vera e propria teoria della flânerie per il XX secolo, un'arte di leggere le strade come le pagine di un libro sempre nuovo:

For Hessel, it is precisely the anachronistic aspect of flânerie that makes it a form of progressive resistance and gives it critical significance in an age of modern mass transit [...].

This flâneur reads between the lines and approaches the text of Berlin's reality from the outside and from its margins, as he

14 Vedi in particolare Hessel 1979, 7-11, 12, 19-28, 29-34, 130, 159, 181-2, 249, 251-2, 279-302 e i capitoli «Der Verdächtige» (L'uomo sospetto), «Etwas von der Arbeit» (Qualcosa sul lavoro), «Von der Mode» (Sulla moda), «Berlins Boulevard» (Il boulevard di Berlino), «Nachwort an die Berliner» (Postfazione ai berlinesi), «Die Kunst spazierenzugehen» (L'arte di passeggiare).

pursues his notion of a 'secret city' of individual and collective history and experience. He finds the material of his readings in the surfaces of a modern cityspace whose inflationary increase of marginalia forms a vast 'wasteland' of textual fragments. All these voices and signals, signs and letters, constitute the text of the modern metropolis in its countless facets and hieroglyphs, a text whose decoding is carried out by Hessel and other flâneurs, whose flânerie adapts the textual metaphor to a perception of modernity as a text. [...]

Hessel's flânerie gravitates toward 'things unnoticed': it presupposes an aesthetics of marginal phenomena that can no longer remain marginal in a modernity dominated by commodities. (1995, 372-5)

Hessel, a lungo residente a Parigi (1906-14), diventò un trait d'union tra la capitale francese e la sua letteratura, in particolare l'opera di Baudelaire, e la Berlino degli anni Venti, nella quale strinse rapporti di amicizia e collaborazione con Benjamin. Insieme i due tradussero in tedesco due volumi del capolavoro di Proust *À la Recherche du temps perdu*. Hessel fu inoltre un mentore e un amico che contribuì a portare l'attenzione di Benjamin sulla figura del flâneur e sulla teoria di letteratura urbana di cui tale figura diventava espressione (Köhn 1989, 153-97; Borg 2011, 59-61).

A proposito del flâneur come giornalista e scrittore, produttore di testi brevi per quotidiani e periodici, e perciò sottomesso alle leggi dell'industria culturale del capitalismo avanzato, Köhn propone un correttivo alla lettura pessimistica di Benjamin che risulta rilevante per questo studio. Il formato dell'articolo di giornale, osserva Köhn, poneva oggettivi limiti di spazio che condussero al perfezionamento di nuovi generi in prosa rivolti al pubblico borghese nel corso dell'Ottocento. Si trattava non di rado di testi con ambizioni artistiche nei quali letteratura e giornalismo tendevano a un punto di incontro. Attraverso quel tipo di prosa breve il giornale diventò una lente di ingrandimento sempre più efficace nel corso del XIX secolo, nei decenni della crescita più convulsa delle città. Nel formato dell'articolo di giornale lo scrittore - nei panni appunto del camminatore e osservatore urbano - si assumeva il compito di raffigurare la città attraversandola e abitandola nelle sue contraddizioni (non oltrepassandola, dunque, come invitava a fare lo Zarathustra di Nietzsche). La fruizione di quei testi trasmetteva pur sempre ai lettori una forma di conoscenza, che poteva rendere comprensibile una realtà in costante trasformazione. Non è dunque vero che solo il formato romanzesco potesse plasmare nel suo tipico crogiolo la pluralità dell'esperienza urbana. Anche la prosa breve - tendente più al giornalismo o alla prosa letteraria o addirittura al poema in prosa - la poteva rappresentare. Il pezzo per il giornale sapeva sintetizzare ed evocare la

città con il suo ritmo e la sua folla, compensando la perdita di esperienza effettiva che i lettori sperimentavano nelle nuove condizioni di vita - fossero essi da tempo residenti in città o immigrati recenti. Se la città diventava tentacolare e mutevole, provocando alienazione, estraneità e disorientamento rispetto a luoghi, eventi, circostanze o persone, il giornale - conclude Köhn - ristabiliva una forma di confidenza e di appartenenza condivisa, a favore di emittenti e riceventi entrambi caratterizzati dal poco tempo per scrivere e leggere (1989, 7-15; Borg 2011, 62-3).

Nel disegnare il percorso che porta la tradizione letteraria della *flânerie* in prosa breve da Parigi a Berlino, Köhn rileva il ritardo della letteratura tedesca (1989, 75-133). Ancora nei due decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento mancava nella capitale tedesca una letteratura urbana paragonabile a quella che si era sviluppata a Parigi, nonostante proprio in quei decenni Berlino si trasformasse in metropoli moderna. Un diffuso stigma antiurbano, di cui anche l'opera di Nietzsche è espressione, contribuiva a quell'assenza. Fu piuttosto il sociologo Georg Simmel a cogliere in modo incisivo i mutamenti in atto, in particolare con il saggio del 1903 «Die Großstädte und das Geistesleben» (*Le metropoli e la vita dello spirito*) (1957; 1995). Fu solo con l'opera di maestri della prosa breve, come Robert Walser e Franz Hessel, che quel tipo di sguardo e di scrittura diventò importante nella letteratura di lingua tedesca, per approdare infine, in modo decisivo, a Benjamin (Köhn 1989, 135-223).

È importante sottolineare come, in quello stesso lasso di tempo, le letterature del Nord Europa si attivavano in modo decisivo. La cultura letteraria scandinava, orientata verso Parigi e la Francia già dalla metà del secolo (lo si è visto con H.C. Andersen), lo diventò ancora di più dopo la sconfitta francese nella guerra contro la Prussia e gli stati tedeschi del 1870-71. Di fatto la letteratura scandinava della grande città non conobbe il ritardo che Köhn descrive a proposito di Berlino e della Germania. Lo scandinavista tedesco Bernhard Glienke rileva come la percezione e la rappresentazione della metropoli specificamente moderna e del suo nuovo e complesso universo di segni, furono precoci in Scandinavia, in particolare attraverso la narrativa di Strindberg, Bang e Hamsun, paradossalmente mentre le tre capitali scandinave erano, in senso assoluto, città decisamente più piccole di Berlino o altri maggiori centri tedeschi. Anche in virtù di ciò, conclude Glienke, la letteratura scandinava poté essere recepita e letta in traduzione tedesca come avanguardia del moderno (1999, 7, 11-26). Mentre le capitali scandinave, in particolare Copenaghen e Stoccolma, si ispiravano consapevolmente a modelli parigini nella loro crescita quali piccole metropoli moderne del Nord, si diffondeva in più varianti il topos della camminata urbana nelle letterature scandinave degli anni Ottanta e Novanta, accompagnato dal contestuale sviluppo della stampa quotidiana e periodica in senso capita-

listico e moderno. Uno dei maggiori autori svedesi, Hjalmar Söderberg (1869-1941), attivo come narratore soprattutto dal 1895 al 1912, esercitò un notevole fascino attraverso i suoi *flâneur* stoccolmesi, i quali diventarono un modello di riferimento anche per lo sviluppo nei due primi decenni del Novecento della moderna narrativa urbana in Finlandia, nella capitale Helsinki, da parte degli scrittori della minoranza linguistica svedese (Ciaravolo 2000).

Publicare sui giornali e le riviste diventò importante per gli autori studiati in questo libro. La sola eccezione fu Ibsen, i cui successi teatrali sempre più vasti, in Scandinavia e nel mondo, gli permisero di concentrarsi quasi esclusivamente sulla scrittura drammaturgica. Gli altri, da liberi scrittori sul mercato, frequentavano alternativamente redazioni di giornale, case editrici e teatri. I giornali davano loro un'opportunità di lavoro necessario al sostentamento, ma offrivano anche un nuovo spazio autoriale dove coltivare in senso artistico forme brevi, magari in attesa di pubblicare opere di più vasto impianto.

Pare che il verbo francese *flâner* (girovagare, andare senza meta, perdere tempo) provenga dall'antico nordico *flana* che, con analoghi significati, è attestato in tutte le lingue scandinave come *flana* o *flane* (Lombnæs 2014, 52). Lo stanziamento vichingo in Normandia nel IX e X secolo può essere stato il canale di trasmissione dell'etimo. Sulle suggestive note di antichi legami culturali tra Nord e Parigi gioca anche Strindberg, quando scrive nel 1895 - in francese e per un giornale parigino - l'articolo «Le Barbare à Paris» (Strindberg 2010a, 121-5, 260-4), dotta *flânerie* per le strade, che è anche un'intelligente, provocatoria risposta a certe coeve tendenze xenofobe della cultura francese, la quale si sentiva invasa da autori stranieri e tendenze esterofile, attente in special modo alla letteratura russa e a quella scandinava.

Al di là di tali suggestioni, l'interazione tra Scandinavia e Parigi fu particolarmente intensa nei decenni qui esaminati, e le opere di Bang, Strindberg, Obstfelder e Claussen lo dimostrano. È dunque necessario per il presente studio riferirsi a indirizzi e spunti tratti da contributi critici, di carattere letterario e storico, che approfondiscono l'analisi della costruzione di Parigi come «capitale del XIX secolo» alla luce di Benjamin, ma per infine connetterla a un sistema culturale e letterario, quello scandinavo, solo all'apparenza periferico, in realtà partecipe in modo attivo, e con voci proprie e originali, al contesto europeo della modernità e della cultura urbana nel corso degli ultimi decenni del secolo.

Berman si sofferma, come detto, su Baudelaire e il suo Modernismo, che nasce nelle strade di Parigi durante i rivolgimenti urbanistici del Secondo Impero sotto la guida del prefetto di Napoleone III, il barone Georges Eugène Haussmann (1988, 131-71; 2012, 169-218). Lo studio storico di Harvey ha come perno proprio l'opera di Hauss-

mann (i suoi sventramenti del tessuto della Parigi medievale; la realizzazione dei grandi boulevard a scorrimento veloce; la liberazione delle forze economiche del nuovo tempo), resa possibile dalla svolta politica che dal fallimento della rivoluzione del 1848 portò alla proclamazione dell'impero quattro anni dopo (2003, 1-20, 93-116). Köhn esamina, come si è visto, la tradizione letteraria francese che rappresenta Parigi in forma breve da Mercier nel Settecento, passando per la letteratura della *flânerie*, fino ai poemi in prosa di Baudelaire; l'analisi di Köhn avviene in relazione all'evoluzione storica, sociale e culturale che mutava la composizione del pubblico dei lettori, e i canali e le forme della comunicazione letteraria (1989, 16-73). In questa stessa scia si collocano gli studi di Prendergast (1992) e di Stierle (1993): entrambi dedicati quasi esclusivamente alla letteratura parigina di lingua francese; quella del XIX secolo nel caso di Prendergast; e, nel caso di Stierle, da Rousseau e Mercier nel Settecento fino al culmine rappresentato da Baudelaire. Entrambi gli studi pongono il fondamentale problema della leggibilità o illeggibilità della città attraverso la letteratura; rappresentano la lettura dei suoi mutevoli segni come un'avventura complessa e una sfida che non dà garanzie di successo, né tantomeno può sperare di cogliere la realtà in modo trasparente. Entrambi rifiutano tuttavia di indulgere nei dogmi postmoderni dell'illeggibilità e dell'autoreferenzialità del testo letterario. La letteratura si configura per loro come una possibilità di esperienza e conoscenza del mondo. Per Stierle, in particolare, è la stessa «avventura della leggibilità» a diventare parte del mito letterario di Parigi come discorso sovraperonale e collettivo: una semiosi autoriflessiva che ragiona sulle proprie possibilità, i progressi e i fallimenti. Entrambi gli studi, infine, vedono nel *flâneur* un organo centrale in questo contesto, colui che più di altri concentra in sé la funzione di osservatore e l'avventura della leggibilità (Prendergast 1992, 1-30, 44-7; Stierle 1993, 15-50, 214-20). Come si vedrà nei capitoli che seguono, si tratta di questioni centrali anche nelle opere di Bang, Strindberg, Obstfelder e Claussen, sia che trattino direttamente di Parigi, sia che la capitale francese diventi modello del più vasto fenomeno della modernità.

Un contributo all'inclusione di lingue e autori stranieri nella configurazione storico-mitica di Parigi viene dallo studio di sociologia della letteratura di Pascale Casanova sulla città quale «*république mondiale des lettres*» e «*ville-littérature*» (1999). Oltre a essere centrale per gli autori di lingua francese, argomenta la studiosa, Parigi diventa centro del sistema letterario mondiale, che attrae scrittori e pubblicisti da tutto il globo. Queste figure di autori, traduttori e mediatori poliglotti fanno esperienza della città; scrivono nella città e della città, nella propria lingua nazionale o in francese; stringono contatti con reti letterarie francesi; riescono perfino a essere pubblicati, citati o recensiti nello spazio culturale parigino; in tal modo essi aumen-

tano il proprio capitale simbolico e lavorano per la consacrazione letteraria. Tale processo avviene certamente in riferimento al sistema letterario nazionale di provenienza, ma il desiderio di consacrazione tende anche a sfidare certi confini nazionali della letteratura, proiettandosi in un sistema allargato, che ha al proprio centro Parigi. Si crea insomma una produttiva interazione tra il bagaglio culturale di provenienza e un nuovo orizzonte cosmopolita e transnazionale aperto da Parigi e dalla sua tradizione (Casanova 1999, 41-67, 180-1). Gli autori stranieri attingono infatti, inevitabilmente, oltre che alla propria esperienza, a un secolare discorso letterario, sociale e storico sviluppatosi all'interno della tradizione parigina e francese - quella tradizione che i già menzionati studi di Berman, Köhn, Prendergast, Stierle e Harvey esaminano in modo approfondito.

L'analisi di Casanova aiuta a cogliere aspetti importanti e comuni all'esperienza degli autori scandinavi qui trattati. Ibsen e Strindberg cercano e ottengono a Parigi, in certa misura, la consacrazione che cercano come autori di teatro: Ibsen lo fa a distanza, anche attraverso il grande lavoro di mediazione e promozione di Bang, il quale è riconosciuto a Parigi, e al massimo livello, come regista prima ancora che come narratore (Perrelli 2021). Strindberg è assai più direttamente coinvolto in una lunga e personale relazione con Parigi, e non solo come drammaturgo. Egli è, tra gli autori qui trattati, colui che più cerca un'identità di scrittore transnazionale attraverso l'uso della lingua francese, sia con l'autotraduzione che scrivendo e pubblicando direttamente in francese. Anche Obstfelder e Claussen fanno esperienza di Parigi e la rielaborano in letteratura nella scia della *flânerie* francese, ma anche con una consolidata tradizione scandinava di camminatori e osservatori urbani alle spalle.

Il rischio della visione universale e unitaria di Casanova è però quello di uno schematismo etnocentrico e centripeto, con una definizione troppo univoca e rigida di cosa sia centro (*il* centro) e cosa periferia; chi siano i dominatori e chi i dominati (Casanova 1999, 119-78). Manca, cioè, una visione più dinamica e policentrica della comunicazione letteraria. Per questo motivo sono altrettanto rilevanti le voci critiche di scandinavisti che hanno segnalato come il «campo letterario», con la sua esigenza di autonomia dalla sfera politico-economica, si sviluppi nei paesi scandinavi in modo avanzato, articolato e moderno già negli ultimi decenni del XIX secolo, così come si sviluppa in Francia nel corso della seconda metà del secolo secondo l'analisi di Bourdieu cui anche Casanova si ispira. David Gedin analizza, nuovamente sul modello di Bourdieu, la formazione del campo letterario in Svezia tra gli anni Ottanta e Novanta, nel rapporto che fu insieme di continuità e rivalità tra Naturalismo e Post-naturalismo, con le sue tendenze neoromantiche e *fin de siècle* (2004). Tale dinamica ebbe un notevole impatto sull'evoluzione di Strindberg e in particolare, come si vedrà, dello Strindberg parigino. Narve Fulsås e Tore Rem contestano lo schema

etnocentrico insito in Bourdieu ed esplicito in Casanova, chiarendo come il contesto norvegese e scandinavo, che forma le premesse dell'autorialità di Ibsen, non sia stato arretrato o periferico, ma abbia anzi contribuito in modo decisivo come premessa della sua consacrazione mondiale di drammaturgo, in virtù di un'evoluzione precoce e moderna delle istituzioni teatrali e letterarie del Nord e di una crescente partecipazione e maturazione da parte del pubblico scandinavo che fruiva di teatro e di libri, parallelamente a sviluppi sociali ed economici altrettanto rapidi nel senso della modernità e dell'ascesa della borghesia (in particolare Fulsås 2010; Fulsås, Rem 2018, 1-8, 237-42).¹⁵

Analogo discorso critico percorre gli studi su Strindberg di Anna Westerståhl Stenport che, a proposito delle dimensioni spaziali della narrativa dell'autore, nota come qui agisca un movimento bidirezionale tra Stoccolma e Parigi che comporta costante interazione e sovrapposizione dei due spazi urbani, più che un unico movimento verso Parigi (2004, 1-86, 141-94). Westerståhl Stenport rileva inoltre come la spazialità di *Inferno* indichi un'esperienza sì parigina del soggetto, ma anche transnazionale e dislocata in un modo che anticipa la frammentata percezione modernista (2010, 3-17, 88-124).

Il ricco lavoro comparativo di Sylvain Briens su Parigi come laboratorio della moderna letteratura scandinava tra il 1880 e il 1905 (2010) offre conoscenze e spunti che costituiscono una fonte importante per diversi capitoli del presente studio. Ispirandosi a Stierle (1993), al fine di leggere Parigi come testo e complesso sistema di segni, e alla geografia della letteratura di Moretti (1997), con il suo uso creativo ed insieme euristico delle mappe, Briens descrive l'esperienza parigina di un notevole numero di autori scandinavi del periodo, i loro reciproci rapporti e la loro produzione letteraria connessa alla città. Briens va dunque nella direzione critica di chi vede un'interazione tra più campi letterari nazionali e una dinamica più policentrica e pluridirezionale della comunicazione letteraria stessa. Secondo Briens vivere a Parigi, a contatto con la modernità, offriva agli autori scandinavi la possibilità di operare in un «contro-campo» letterario: scandinavo ma dislocato, con spazi di sperimentazione in opposizione alle più conservatrici tendenze nei rispettivi campi nazionali. Briens tratta in pratica tutti gli autori studiati qui, con la differenza che il suo procedere per mappe e a partire dal testo primo, Parigi stessa, produce una lettura pulviscolare e derivata delle opere letterarie. L'esigenza che il presente studio esprime è invece quella di un'analisi ravvicinata dei testi che provi a coglierli nella loro unità complessa, coerenza strutturale e logica interna, ma pur sempre in relazione al quadro storico-sociale e storico-letterario di riferimento (§ 1.7).

15 Sulla coeva borghesia norvegese come contesto di partenza e pubblico destinatario dei drammi di Ibsen, vedi gli spunti offerti da Claudio Magris (1984, 86-119) e Dag Solstad (2004).

Le attualizzazioni scandinave del *flâneur* come figura dell'attraversamento della città moderna e dello sguardo su di essa, così come la rete di rapporti tra scrittori scandinavi della fine dell'Ottocento e la città di Parigi, sono fenomeni che nel complesso trovano un utile punto di osservazione nella teoria polisistemica della comunicazione culturale e letteraria proposta da Itamar Even-Zohar (1990, 9-94). Il sistema culturale-letterario è visto come una compresenza dinamica di più sistemi in interazione, un «system-of-systems» o «polysystem», per il quale non esistono un solo centro e una sola periferia e dove le periferie, come zone più aperte al contatto e alle «interferenze» dall'esterno, riescono a introdurre innovazioni che possono conquistare il centro del sistema stesso; tali interferenze hanno luogo, osserva Even-Zohar, quando un sistema attinge a risorse che sarebbe incapace di produrre autonomamente (1990, 14, 21, 25, 53-72, 88-91). La diffusione e ricezione in Scandinavia della figura del *flâneur* o più in generale del camminatore e osservatore urbano (Bang a Copenaghen; Strindberg tra Stoccolma e Parigi; Hamsun a Kristiania, Söderberg a Stoccolma; Claussen a Parigi; Obstfelder a Parigi e in diverse capitali scandinave ed europee - solo per nominare gli autori maggiori); la mediazione e la traduzione dell'opera di Baudelaire e dei nuovi autori simbolisti francesi e internazionali grazie alla cerchia di Johannes Jørgensen (1866-1956) e Claussen nella Copenaghen degli anni Novanta; ma anche la temporanea conquista della Parigi teatrale e letteraria da parte degli autori scandinavi, con Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) e Strindberg in testa, all'interno dell'ecclettico orizzonte naturalista-simbolista della Parigi degli anni Novanta, confermano l'utilità di una visione comparata e polisistemica. In tal senso anche la traduzione è un veicolo di interferenza e immette novità dall'estero all'interno del sistema culturale (Even-Zohar 1990, 45-51, 73-8). Polisistemica è infine anche la relazione tra la sfera letteraria e la più vasta sfera economica e storico-sociale, dove la prima non è un semplice rispecchiamento dei processi che avvengono nella seconda, ma vi si rapporta in modo attivo, ad esempio nell'evoluzione del repertorio e dei generi a contatto con le istituzioni e il mercato (Even-Zohar 1990, 22-3, 34-42). Lo vediamo nella letteratura della *flânerie*, che rappresenta la città non solo nella forma vasta del romanzo, ma anche in quelle più brevi dell'articolo, del reportage, del racconto di viaggio, del poema in prosa o addirittura della lirica, fenomeni favoriti dai cambiamenti nella produzione della stampa quotidiana e periodica all'epoca del capitalismo avanzato, e dagli spazi di sperimentazione e ibridazione che di conseguenza si aprivano ai talenti letterari tanto nella Parigi del Secondo impero in cui operava Baudelaire quanto nelle capitali scandinave degli ultimi decenni dell'Ottocento.

1.6 Città come spazio rappresentato

Studiare la letteratura che rappresenta la città e la modernità significa considerare anche le dimensioni spaziali inerenti ai testi. Sui concetti di spazio e di luogo – e anche sulla non univoca relazione che tra loro intercorre – si sono concentrate negli ultimi decenni riflessioni teoriche di carattere interdisciplinare e provenienti da ambiti quali geografia, sociologia, antropologia, filosofia, urbanistica e scienza della letteratura. Il portato di queste indagini all'interno degli studi letterari è stato oggetto di rilevanti contributi scandinavi negli ultimi due decenni, in particolare di Tygstrup (2000), Louise Mønster (2009), Anne-Marie Mai e Dan Ringgaard (2010a; 2010b) e Alexandra Borg, la cui tesi di dottorato rielabora nel modo più ampio, e in un'originale sintesi, la discussione teorica internazionale (2011, 13-102).

Un precedente importante è giustamente considerato il saggio del 1937-38 (qui 1979) di Michail Bachtin «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo» (Mai, Ringgaard 2010b, 9-10; Borg 2011, 27, 51-2), perché qui lo studioso russo coglie, attraverso il suo neologismo, un nesso fondamentale tra tempo e spazio nel romanzo e, più in generale, nell'immagine letteraria del mondo. Il tempo che si dipana in un racconto, costituendone una fondamentale struttura, ha bisogno di spazi e ambienti per avere effettivamente luogo; i luoghi della narrazione non si limitano a funzioni statiche, puramente descrittive e di contorno, ma modellano la scansione del tempo e contribuiscono a creare l'azione (Bachtin 1979, 231-405). Porre l'accento sull'importanza delle categorie spaziali in letteratura serve anche a equilibrare un rapporto in cui, nella tradizione, si è tendenzialmente privilegiato l'asse del tempo (Tygstrup 2000, 165-87; Borg 2011, 25-6) – dalla *Poetica* di Aristotele, al saggio del 1766 di Gotthold Ephraim Lessing *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoonte, ovvero Sui limiti della pittura e della poesia*), fino al fondamentale studio di Gérard Genette *Figures III* sulle strutture temporali in *À la Recherche du temps perdu* di Proust (Genette 1972; 1976).

La «geografia della letteratura» proposta da Moretti (1997) ha fornito nuovi stimoli allo studio di questa in termini spaziali.¹⁶ Moretti fa, come detto, un uso metodologico e al tempo stesso creativo delle carte geografiche e dei diagrammi, per visualizzare e formalizzare tanto lo spazio nella letteratura, un oggetto immaginario, quanto la letteratura nello spazio, cioè lo spazio storico-geografico reale in cui studiamo la diffusione, la traduzione e la ricezione del romanzo europeo ottocentesco. La convinzione di fondo è che la geografia generi il romanzo dell'Europa moderna (1997, 3-12). La geografia, se-

¹⁶ Vedi, per gli studi scandinavistici, Mønster 2009, 369; Mai, Ringgaard 2010a, 177-91; Mai, Ringgaard 2010b, 23-4; Briens 2010, 30-5; Borg 2011, 15-16.

condo Moretti, amplia e integra la dimensione storica, e le carte ci fanno vedere meglio come la letteratura sia legata a specifici luoghi:

le carte mettono in luce la logica interna della narrazione: lo spazio semiotico, di intreccio, intorno al quale essa si auto-organizza. La forma letteraria apparirà così come la risultante di due forze contrarie, ed egualmente importanti: una esterna, e una interna. È il problema di sempre, e in fondo il solo vero problema della storia letteraria: la società, la retorica, e il loro intrecciarsi. (1997, 7)

Anche Moretti si riallaccia al cronotopo di Bachtin, nel senso che ogni spazio determina, o incoraggia, un diverso tipo di storia:

nel romanzo moderno, *quello che accade dipende strettamente dal dove esso accada*. E così, seguendo «quel che succede», il lettore costruisce una mappa mentale [...] dei molti «dove» di cui è fatto il suo mondo. (1997, 74; corsivo nell'originale)

Negli stessi anni Trenta in cui Bachtin - perseguitato dallo stalinismo - studiava il tempo-spazio del romanzo, Benjamin faceva della Parigi ottocentesca uno spazio indagato in termini filosofici, attraverso la camminata e lo sguardo di chi legge la città come il luogo più significativo della modernità, cercando di comprenderne i segni e applicando un metodo che Borg definisce «peripatetico» (Mai, Ringgaard 2010b, 10-11; Borg 2011, 14, 25, 30, 44). Gli studi di Benjamin aprono perciò una particolare prospettiva sugli spazi urbani che, quali immagini letterarie, formano tutt'altro che un setting neutrale e inerte, ma determinano in quanto esperienza storica lo stesso ritmo vitale dei protagonisti, i percorsi quotidiani, gli stati d'animo, i pensieri e la visione del mondo.

Ricorda per certi versi la *flânerie* di Benjamin il saggio del 1980 di Michel de Certeau *L'Invention du quotidien* (1990; 2012); si spiega anche così il motivo del fascino e della suggestione di questo testo.¹⁷ Certeau, storico e antropologo, si interessa alle pratiche quotidiane e comuni di utenti anonimi, oggettivamente dominati nel loro ruolo di consumatori entro il sistema totalizzante di potere imposto dal capitalismo avanzato (1990, XXXV-LIII; 2012, 5-22). Secondo Certeau essi conservano però un imprevisto margine soggettivo di manovra. Si tratta di pratiche, microattività e tattiche nascoste e disseminate, che inventano usi diversi da quelli previsti e imposti dall'ordine dominante e panottico con i suoi apparati (se il potere ha in mano le «strategie», le «tattiche» restano ai dominati come risorse

¹⁷ Mønster 2009, 362-3; Mai, Ringgaard 2010a, 35-55; Mai, Ringgaard 2010b, 19-20; Borg 2011, 30, 35, 37, 118-20.

sa resistente e pratica alternativa). La visione di Certeau presuppone e contiene il pessimismo di Foucault in *Surveiller et punir*, ma dove per Foucault la logica dell'ordine dominante diventa pulviscolare e onnipresente, generandosi in ogni punto del sistema e occupandolo totalmente, per Certeau restano delle possibili seppur marginali strategie di sovvertimento. Chi subisce, insomma, subisce, ma si arrangia anche altrimenti, resta vivo e non omologato alla gabbia (1990, XXXIX-XL, 145-6; 2012, 8-9, 149-50). Da questa sua prospettiva, Certeau si sofferma in particolare sulla pratica degli spazi urbani contemporanei, l'arte del camminare per la città e i modi di attraversare e frequentare i suoi luoghi (1990, 139-64; 2012, 143-67). Chi cammina deve certamente sottostare all'ordine spaziale imposto dal potere dominante (soprattutto attraverso il suo organo che è l'urbanistica funzionalista moderna), ma può praticare traiettorie impreviste che lo sovvertono, e può appropriarsi in altro modo dello spazio. I passi delle moltitudini, osserva Certeau, si perdono ed è come se non lascino traccia; eppure formano uno di quei sistemi reali la cui esistenza crea effettivamente la città. Un'altra riflessione importante è appunto che l'osservatore e camminatore può fare esperienza soggettiva della città al livello della strada, addentrandosi nel suo labirinto, rinunciando cioè all'illusione e alla falsificazione del distante dominio panoramico e panottico (1990, 139-42; 2012, 143-6). Certeau dedica il suo studio all'umanità anonima, e considera tra le pratiche di resistenza la lettura e il racconto. Non menziona però in modo più specifico la letteratura e gli autori. Costoro sono in effetti fuori dell'anonimato e, forse, in quanto tali, già parte del sistema dominante nella visione dell'autore. Resta il fatto che la letteratura che pratica l'attraversamento e l'osservazione della moderna città - nello specifico quella degli autori studiati in questo libro - esprime il bisogno di spazi altri e soggettivi, di margini e spiragli nella gabbia moderna, nello spirito che Certeau ha saputo cogliere.

La posizione del già menzionato filosofo, sociologo e urbanista Lefebvre in *La Production de l'espace* (1974; 2018) è più pessimistica di quella di Certeau e più vicina a quella di Foucault nella considerazione di fondo secondo cui è il potere economico-politico a produrre lo spazio, determinando la nostra pratica spaziale nella vita quotidiana, nei rapporti sociali e nei luoghi concreti del sempre più esteso tessuto urbano e suburbano. Tale costruzione è anche ideologica e culturale e produce rappresentazioni dello spazio dettate, nuovamente, dai rapporti di produzione e di potere; è, questo, tipicamente lo spazio concepito e realizzato dagli esperti, gli urbanisti, i pianificatori e gli ingegneri sociali, ed è dunque anch'esso espressione del dominio. Esistono però anche più autonomi spazi di rappresentazione, dove si producono arte, pensiero, immagini e simboli: uno spazio pur sempre dominato, ma che l'immaginazione tenta di modificare e occupare (1974, 39-43, 48-9, 416-18; 2018, 52-5, 59, 345-7). L'inte-

resse di Lefebvre è anche storico, e la sua prospettiva di critica alla modernità e alla civiltà non gli impedisce, come si è visto, di dedicare pagine interessanti alla storia della città occidentale, la cui modernità ha origine nel Medioevo quale età dell'accumulazione pre-capitalistica (§ 1.4).

L'idea di Lefebvre dello spazio come qualcosa di costruito culturalmente è ripresa da Mai e Ringgaard (2010a, 69-82; 2010b, 13, 21) e da Borg (2011, 27-9). La città si configura per Borg come *ordstad*, città di parole, insieme di discorsi e rappresentazioni prodotti dal sistema culturale e letterario, cioè quello spazio di rappresentazione (nella terminologia di Lefebvre), che costituisce una dimensione della città altrettanto reale dell'artefatto materiale. Se la letteratura recepisce e rielabora dunque aspetti della realtà storica e sociale della città, essa produce anche rappresentazioni che contribuiscono a formare la percezione e la consapevolezza della città quale essa è, in un processo che non è di passivo rispecchiamento della realtà nella rappresentazione, ma di attiva interazione tra le due sfere (Borg 2011, 15, 97-102). A proposito dei narratori di Stoccolma a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, specifico oggetto della sua ricerca, Borg osserva:

Genom att sätta ord på den urbana erfarenheten - formulerar en *stockholmsmyt* - [...] medverkar de till att etablera en urban identitet som blir avgörande för människors självförståelse. Stadslitteraturen har således en medskapande funktion, den fungerar som ett slags förmedlande länk som hjälper stadsinvånarna se och hantera staden och stadsomvandlingen. I förlängningen bidrar den till att skapa en föreställning om staden som är minst lika viktig som den fysiska miljön. (Borg 2011, 15; corsivo nell'originale)

Nel mettere in parole l'esperienza della città - formulare un *mito di Stoccolma* - [...] essi contribuiscono a stabilire un'identità urbana che diventa decisiva per la comprensione che le persone hanno di sé. La letteratura urbana svolge dunque funzione co-creatrice; agisce come una sorta di anello di mediazione che aiuta gli abitanti a vedere e ad affrontare la città e la sua trasformazione. In prospettiva contribuisce al formarsi di un'idea della città importante almeno tanto quanto l'ambiente fisico.

L'interazione tra il sistema economico-sociale della città e il sistema della produzione culturale e letteraria è già chiaramente delineata nello studio di Köhn su *flânerie* e forma breve del 1989. E similmente a Köhn, Borg rileva come la notevole produzione di testi sulla città che caratterizza i decenni a cavallo tra Otto- e Novecento sia la spia del forte, diffuso bisogno di comprendere una realtà complessa e in costante trasformazione. Tale produzione di testi non avveniva

soltanto nel campo letterario; la città era rappresentata ed evocata nella pittura e nel disegno, nella pubblicità, nella nascente fotografia, nella stampa quotidiana, nelle mappe e nelle cartine che dotavano lo spazio urbano di ulteriori alfabeti di segni. Un ambito della conoscenza e della produzione scientifica e culturale intimamente legato, dalla sua nascita, a questo nuovo oggetto difficile da afferrare fu la sociologia, la quale si formò proprio attraverso lo sguardo urbano (Köhn 1989, 128-33; Srubar 1992; Borg 2011, 38-54). Gli studi di Weber, Simmel e Benjamin sulla città possono in tal senso essere anche letti come letteratura primaria oltre che come fonte critica, stimolante tanto quanto la produzione letteraria in senso più strettamente artistico. Nel presente studio, alle tre voci menzionate si aggiungono quelle di Robert Ezra Park (1967; 1968) e di Louis Wirth (1964; 1998), esponenti della scuola di sociologia urbana di Chicago, i quali sviluppano negli Stati Uniti alcune delle premesse poste dai sociologi tedeschi nei primi decenni del secolo.

Questa correlazione tra produzione culturale e spazio fisico, letteratura e mondo, può essere vista anche da una prospettiva fenomenologica, come proposto da Tygstrup (2000, 7-13, 125-44, 165-87) e da Mønster (2009). Soggetto e oggetto non sono per la Fenomenologia grandezze separate ma connesse. L'uomo è dentro il mondo, e il mondo si rivela all'uomo in quanto fenomeno percepito e compreso (Mønster 2009, 360-4). La letteratura ha, da questa prospettiva, la facoltà di darci forme dell'esperienza, modi di percepire, comprendere e concepire il mondo, qui in particolare nella sua espressione urbana. Attraverso i suoi specifici filtri formali, la letteratura ristrutturata l'esperienza reale in modo che possiamo vederla meglio che non quando siamo quotidianamente immersi in essa (Tygstrup 2000, 10-11).

La prospettiva fenomenologica porta Mønster anche a distinguere tra i termini *sted* (luogo) e *rum* (spazio), dove il luogo è preferito quale concetto fenomenologico per eccellenza: uno spazio non inteso cartesianamente (misurabile, astratto e vuoto), ma in quanto percepito, caricato di senso e vissuto dal soggetto umano, intessuto di relazioni e memoria, oggetto di investimento, integrato nella storia e nell'identità (Mønster 2009, 357-61). È tuttavia anche vero che spazio e luogo sono concetti non univoci e implicati l'uno nell'altro (Mønster 2009, 361-4), e che si può dare una definizione terminologica diversa e perfino opposta, come nel caso di Certeau, per il quale il luogo definisce posizioni statiche, mentre è lo spazio a essere dinamico e vissuto (Certeau 1990, 172-5; 2012, 175-6; Mønster 2009, 362; Mai, Ringgaard 2010b, 19-20). E pure da una simile posizione fenomenologica, Tygstrup (2000) parla più frequentemente di spazio urbano, che è in effetti una categoria semanticamente più ampia. Più spesso, poi, la letteratura sulla grande città di fine Ottocento e alle soglie del Modernismo non esprime quel confidenziale, radicato senso del luo-

go di cui scrive Mønster, ma un più alienato senso dello spazio attraversato, che tuttavia cerca di comprendere e abitare.¹⁸

Come abbiamo visto, Borg formula bene l'idea dell'interazione e dello stretto nesso tra la produzione culturale e letteraria (la *ordstad* come insieme di testi) e il più vasto contesto storico-sociale (i mutamenti di Stoccolma nel senso dell'esperienza della modernità) di cui tale produzione è parte ed espressione. E nel complesso si può affermare che tutto il suo libro, nei capitoli che analizzano la narrativa di diversi autori, centrata su Stoccolma e prodotta dal 1897 al 1916, tenga fede a questa impostazione di fondo. In un paragrafo della ricca introduzione, intitolato appunto «Ordstaden» (La città di parole), la studiosa esprime tuttavia un'altra visione, che si accorda male con la prima (Borg 2011, 31-6). Sembra che «Ordstaden», in contraddizione con il resto del libro, debba pagare un tributo all'obbligatorio dogma postmoderno secondo cui il testo letterario potrebbe al massimo riferirsi a se stesso, e i suoi significanti siano autonomi e staccati dal referente reale. Borg arriva (quasi) ad affermare che la città è un costrutto mentale, un'astrazione cui non corrisponde una realtà fattuale. La sua conclusione è:

För att förstå den föreställda stadens estetik samt dess funktion och betydelse i det enskilda verket betraktar jag den som ett autonomt objekt, som en tankemässigt sammanhängande bild, vilken har sig själv som yttersta referens. (2011, 36)

Per capire l'estetica della città in quanto immaginata, la sua funzione e il suo significato nella singola opera, la considero come oggetto autonomo, come immagine teoricamente coerente che ha in se stessa il suo referente ultimo.

È interessante osservare come Borg fondi quest'idea sulla lettura delle *Città invisibili* di Calvino. Si tratta, a parere di chi scrive, di una lettura non infondata ma unilaterale, affascinata dalla capacità dell'autore italiano, attraverso i racconti del suo personaggio Marco Polo, di costruire città con le parole, e sulla costitutiva incertezza che l'autore implicito intende senza dubbio trasmettere, forse anche in sintonia con lo spirito postmoderno, circa il rapporto tra narrazione e realtà. Il fatto che i cinquantacinque resoconti sulle altrettante città dell'impero del Kan siano in parte inventati da Polo, e in parte contengano elementi della natia Venezia, sono stranamente letti come un'inadeguatezza della parola rispetto alla 'realtà dei fatti' (Borg

¹⁸ Sulla parziale sovrapposizione semantica di spazio e luogo si può anche osservare la differenza nell'espressione per «avere luogo» nelle lingue scandinave. In danese e norvegese abbiamo, rispettivamente, *finde sted* e *finne sted* (lett. 'trovare luogo'), calco del tedesco *stattfinden*, mentre in svedese si dice *åga rum* (lett. 'possedere spazio').

2011, 33). Se però l'esperienza di Venezia torna in tutti i resoconti delle città, vuole anche dire che quell'esperienza ha fatto da ponte, ha dato al viaggiatore Polo la capacità di leggere le città in senso plurale, di aprirsi alle esperienze di molti luoghi e in più tempi - dalla città antica e medievale a quella «continua» della supermodernità. Per rispondere a Borg basterebbe forse ricordare il concetto di imitazione che sostanzia la *Poetica* di Aristotele, secondo cui imitare la realtà non significa ricopiarla o ricrearla identica, ma rappresentare mondi verosimili secondo le leggi del racconto (qui Aristotele 1999; vedi anche § 4.5); o si potrebbe ricorrere all'idea fenomenologica della letteratura espressa da Tygstrup (2000) e trattata poco sopra: la letteratura riorganizza, attraverso le sue leggi e la forza dell'immaginazione, l'esperienza reale in modo che possiamo vederla e capirla meglio. Con tutte le libertà che Calvino e il suo Marco Polo possono essersi presi rispetto alla realtà dei fatti, un lettore comprende, grazie alle *Città invisibili*, diverse cose della propria esperienza storica e reale della vita nelle città, secondo quella stessa funzione mediatrice della letteratura che, per altro, Borg esprime con mirabile chiarezza, e che è riportata sopra (2011, 15).

1.7 Una prospettiva su letteratura ed esistenza

Habermas prende in esame la filosofia della «decostruzione» promossa da Jacques Derrida tra le principali correnti di pensiero del Novecento che minano un'idea di modernità possibile, un'idea fondata, nonostante tutto, sulla fiducia nella ragione critica dell'uomo (Habermas 1985, 191-247; 1987, 164-214). Habermas osserva come la decostruzione abbia esercitato profondo influsso anche negli studi letterari, in particolare attraverso l'idea di Derrida di una scrittura di fatto svincolata dalle intenzioni del soggetto, passibile di interpretazione linguistica, critica e retorica, la quale certamente utilizza, e in modo raffinato, gli strumenti della ragione critica, ma che in un generale contesto di provvisorietà e instabilità dei significati, smontata (decostruisce) ogni pretesa di verità, ogni idea di pratica comunicativa sulla base di premesse condivise, ogni tensione verso la conoscibilità del mondo, la ricerca di senso e di verità. In tal modo i testi potranno al massimo riferirsi a se stessi e alle intuizioni di chi li interpreta, in un flusso di scrittura che Derrida definisce come derivazione infinita dei segni, erranza e cambiamento di scena, concatenazione di ri-presentazioni senza inizio né fine (cit. in Habermas 1985, 211; 1987, 182).

Su questi temi torna Tzvetan Todorov in un saggio del 2007, *La Littérature en péril*. Qui lo studioso bulgaro naturalizzato francese parte dal percorso personale per provare a riflettere - con parole semplici e comprensibili a tutti - sul valore della letteratura e sul senso che

può avere per noi oggi leggerla e studiarla (2007; 2008). Crescere nella Bulgaria stalinista e nutrire una forte passione per la lettura e i libri voleva dire, racconta, cercare spazi che si negassero all'ideologia ufficiale. Fu così che, nello studio della letteratura, Todorov indirizzò il proprio interesse verso le forme e la versificazione. Giunto a Parigi e alla Sorbona nel 1963, egli iniziò a collaborare con Genette e lo Strutturalismo francese; in quel contesto nacque anche la traduzione francese degli scritti dei Formalisti russi, un lavoro fondamentale per la ricezione del Formalismo nel mondo (Todorov 1965; 1968). Stabilitosi in seguito in Francia e vivendo in una realtà che, con tutte le limitazioni e contraddizioni del caso, era pluralistica e democratica, Todorov sentì il bisogno di tornare alle idee, al mondo storico-sociale e al referente reale anche nello studio della letteratura, poiché se il pensiero e i valori espressi nelle opere non erano più costretti in una griglia ideologica prestabilita, non era necessario escluderli come oggetto di analisi (Todorov 2007, 7-16; 2008, 9-17). Todorov sottolinea qui un'idea che apparteneva già a Bachtin, un maestro da lui ammirato: cioè che la letteratura non nasce nel vuoto ma all'interno di un insieme di discorsi sociali vivi; che vi sia un nesso tra parola artistica e parola sociale, e tra forma e contenuto dell'opera letteraria (Bachtin 1979, 67-230). Todorov sottolinea inoltre la valenza esistenziale dell'esperienza letteraria, la quale dialoga con l'esperienza di vita alla ricerca di una migliore comprensione del suo senso:

Si je me demande aujourd'hui pourquoi j'aime la littérature, la réponse qui me vient spontanément à l'esprit est: parce qu'elle m'aide à vivre [...]; plutôt que d'évincer les expériences vécues, elle me fait découvrir des mondes qui se placent en continuité avec elles et me permet de mieux les comprendre. Je ne crois pas être le seul à la voir ainsi. Plus dense, plus éloquente que la vie quotidienne mais non radicalement différente, la littérature élargit notre univers, nous incite à imaginer d'autres manières de la concevoir et de l'organiser. [...] Loin d'être un simple agrément, une distraction réservée aux personnes éduquées, elle permet à chacun de mieux répondre à sa vocation d'être humain. (2007, 15-16; trad. it. 2008, 16-17)

Per questo motivo Todorov esprime disappunto per gli sviluppi dello Strutturalismo cui egli stesso ha partecipato. Nei programmi scolastici (Todorov parla della realtà francese) la conoscenza degli strumenti dell'analisi strutturale è diventata in realtà il fine; il tecnicismo tende a fare dimenticare l'obiettivo ultimo dell'esercizio, che è la condivisione dell'esperienza letteraria nello studio dei testi, lo sviluppo di quella conoscenza che contribuisce alla ricerca del senso e alla realizzazione di ciascuno (2007, 17-25; 2008, 19-25).

Con ciò Todorov non nega l'utilità e il valore dell'approccio interno e strutturale, ma questo va completato a suo modo di vedere con

l'approccio esterno, lo studio del contesto storico, sociale, ideologico ed estetico, ed entrambi gli approcci devono tendere al comune obiettivo della comprensione del significato delle opere studiate (2007; 27-36; 2008, 27-35). Strutturalismo e Post-strutturalismo hanno però segnato un percorso diverso; l'opera è diventata spesso un'entità chiusa e autoreferenziale, per la quale si esclude ogni relazione con il mondo storico; leggi proprie e altre governano il testo e questo non ha rapporti con la reale esperienza di vita. Todorov si sofferma sull'università francese, ma quanto osserva può valere per una tendenza generale presente negli studi letterari degli ultimi decenni, anche fuori della Francia:

la tendance qui refuse de voir dans la littérature un discours sur le monde y occupe une position dominante, et exerce une influence notable sur l'orientation des futurs professeurs de français. Le courant récent de la «déconstruction» ne conduit pas dans une autre direction. Ses représentants peuvent en effet s'interroger sur le rapport de l'œuvre à la vérité et aux valeurs, mais seulement pour constater - ou plutôt pour décider, car ils le savent d'avance, tel étant leur dogme - que l'œuvre est fatalement incohérente, qu'elle ne parvient donc à rien affirmer et qu'elle subvertit ses propres valeurs; c'est ce qu'ils appellent déconstruire un texte. À la différence du structuraliste classique, qui écartait la question même de la vérité des textes, le post-structuraliste veut bien l'examiner, mais son commentaire invariable est qu'elle ne recevra jamais de réponse. Le texte ne peut dire qu'une seule vérité, à savoir que la vérité n'existe pas ou qu'elle est à tout jamais inaccessible. (2007, 31-2; trad. it. 2008, 31)

Nel prosieguo del saggio, Todorov individua un nesso tra la tendenza del Post-strutturalismo a vedere il testo come entità senza nessi con il referente reale e un più generale clima culturale dominato dal nichilismo e dal solipsismo, che nega la possibilità stessa della ricerca della verità e del senso nell'esperienza letteraria.

Decostruzionismo e Post-strutturalismo non sono per fortuna così egemoni negli studi letterari come si potrebbe evincere da Todorov, nel senso che si sono contemporaneamente affermati altri indirizzi e voci autorevoli che, come Todorov, percorrono strade diverse, e leggono il rapporto dei testi letterari con il mondo storico-sociale e con l'esperienza reale. Si sono menzionati gli studi culturali a proposito di *The Country and the City* di Williams (§ 1.4). In questi termini ragiona poi Roger Chartier quando esprime l'esigenza diffusa in vari indirizzi della teoria letteraria di ricollocare l'autore nella storia, non tanto per tornare a forme di tradizionale biografismo ormai superate, ma per indagare, ad esempio, i legami dell'autore con l'istituzione letteraria e il dialogo delle opere con l'orizzonte d'attesa del

pubblico, nello spirito dell'estetica della ricezione; o per situare il testo letterario in relazione a testi non letterari prodotti nello spazio culturale, secondo le prospettive del Neostoricismo; o per studiare il campo letterario nei termini dei rapporti tra l'arte che cerca spazi di autonomia e le egemoni forze in campo economico e politico, come propone la sociologia della letteratura (Chartier 1994, 27-9). Si aggiunga a questi indirizzi la già menzionata esigenza di utilizzare i concetti dei Formalisti russi di innovazione e di scarto dalla norma in chiave storica e diacronica, in un'interazione dinamica della letteratura entro il più ampio «polisistema» sociale, per come è stata teorizzata da Even-Zohar (1990).

Dalla sua prospettiva di sociologo della letteratura, Bourdieu sottolinea un aspetto importante in chiave metodologica, cioè che lo studio delle condizioni sociali in cui si collocano gli autori e i testi da loro prodotti non pregiudica l'esperienza 'interna' dei testi stessi, ma anzi la rafforza:

l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire: [...] elle ne paraît annuler d'abord la singularité du «créateur» au profit des relations qui la rendent intelligible que pour mieux la retrouver au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve «englobé et compris comme un point». (Bourdieu 1992, 14; trad. it. Bourdieu 2005, 51)

Per lo stesso motivo, e nello spirito espresso da Todorov, il presente studio crede nella coesione strutturale dei testi che esamina, e nell'utilità di una loro lettura ravvicinata e interna, pur nel quadro di una concezione ampia del rapporto tra testi e storia, testi e società. A tal fine fa ricorso a diversi strumenti messi a disposizione da grandi critici e maestri della Stilistica, dello Strutturalismo e della narratologia novecentesca quali, tra gli altri, i già menzionati Bachtin e Genette, Cesare Segre, Philippe Lejeune ed Erich Auerbach.

Giustamente Borg sottolinea come *Le città invisibili* illustri il punto di vista di Calvino sul rapporto di non identità, sempre complesso e sfuggente, che intercorre tra realtà e rappresentazione letteraria (2011, 33). Polo dice infatti all'Imperatore:

Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altra c'è un rapporto. (Calvino 1997, 407)

Tuttavia Borg non considera sufficientemente (ma solo, come detto, nel paragrafo «Ordstaden») l'importanza appunto del rapporto tra esperienza letteraria ed esperienza del mondo nella poetica di Cal-

vino, un rapporto che sussiste nella sua opera nonostante il pessimismo tardo-moderno che pure la attraversa. Così l'autore si esprime nella Prefazione del 1964 alla nuova edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, il romanzo di debutto del 1947:

Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini. (Calvino 1996, 1194-5)

Questa visione, che ricorda da vicino quella di Todorov, si lega a un valore etico ed esistenziale che Calvino non rinuncia a trasmettere attraverso i suoi libri, come a conclusione delle *Città invisibili*:

Già il Gran Kan stava sfogliando nel suo atlante le carte delle città che minacciano negli incubi e nelle maledizioni: Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New World.

Dice: - Tutto è inutile, se l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente.

E Polo: - L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, dargli spazio. (Calvino 1997, 497-8)

L'esigenza espressa da Todorov in *La Littérature en péril* e da Calvino nelle *Città invisibili* indica la strada maestra per l'analisi nei capitoli che seguono. La si accoglie nell'analisi di opere letterarie scandinave degli ultimi decenni dell'Ottocento, le quali fanno certamente i conti con la sconfitta e il vuoto, ma che allo stesso tempo non rinunciano alla ricerca di un senso e per questo ci interrogano.

2 **Prigione e manicomio in *Brand* e *Peer Gynt* di Ibsen: 1866-1867**

Sommario 2.1 Nel segno di Kierkegaard. – 2.2 Tempi moderni e satira nei quarti atti. – 2.3 Brand e la retorica liberal-democratica. – 2.4 Modernità, reclusione e follia in *Brand*. – 2.5 Peer Gynt, *self-made man* al manicomio. – 2.6 Realtà capovolta secondo Begriffenfeldt. – 2.7 Chiusi «nella botte dell'io». – 2.8 Identità e cambiamento.

2.1 **Nel segno di Kierkegaard**

Studi recenti – come i volumi miscellanei *Kierkegaard, Ibsen og det moderne* (Kierkegaard, Ibsen e il moderno) (Cappelørn 2010) e *Ibsen and the Modern Self* (Tam, Siu-han Yip, Helland 2010) – iscrivono nei loro stessi titoli l'importanza che attribuiscono a Kierkegaard e a Ibsen quali autori che fondano una nostra idea di moderno e modernità.¹ Kierkegaard e Ibsen sono alle radici dell'individuo moderno perché sanno esprimere con forza inesauribile una nuova condizione del soggetto. Lo fanno, osserva Solstad, con una particolare «Serietà» ottocentesca, che li apparenta e permette loro di oltrepassare i limiti del proprio tempo per parlare a noi (2010, 35). L'opera dei due autori copre complessivamente un sessantennio dell'Ottocento (1838-55 per Kierkegaard e 1850-99 per Ibsen). In questo arco di

1 Questo capitolo aggiorna e rielabora un precedente studio: Ciaravolo 2002.

tempo essi mostrano anche il mutamento epocale di cui i protagonisti dei loro testi fanno esperienza, un'esperienza che li espone costantemente all'incertezza e alla contraddizione (Dyrerud 2010, 12-14). Il soggetto moderno descritto prima da Kierkegaard e poi da Ibsen anela alla coerenza dell'io e alla realizzazione di sé nell'unità tra idea e azione, ma è al tempo stesso segnato dalla crisi, dal dubbio e dalla consapevolezza della propria incoerente molteplicità. In questo senso Andersen individua nell'opera di Ibsen una decisiva collisione tra fede e dubbio, «idealismo e modernità» (2012, 238-41).

I due autori divergono anche nel loro rapporto con la religione. Dove Kierkegaard, filosofo cristiano, si richiama con forza all'autorità della fede e all'ordine metafisico che le appartiene, Ibsen, poeta e drammaturgo, rappresenta un'idea di individuo che, pur sostanziata di pensiero cristiano, erede dell'Idealismo e del Romanticismo, evolve poi nei drammi borghesi, dal 1877 al 1899, verso una visione più laica e scettica, segnata dall'incontro con le prospettive e le pratiche del Realismo e del Naturalismo.

I drammi *Brand* e *Peer Gynt* rappresentano un fondamentale snodo della diagnosi ibseniana della crisi dell'individuo moderno e della sua civiltà. Sono anche le opere che maggiormente si prestano a essere lette secondo le categorie della filosofia dell'esistenza di Kierkegaard, cioè secondo gli stadi della vita – estetico, etico e religioso – che il filosofo danese identifica. Questo resta vero a dispetto del fatto che Ibsen dichiarasse di avere letto poco Kierkegaard, e di averlo compreso ancora meno.²

Brand è la storia di un pastore che opera nella totale dedizione alla sua missione cristiana (Ibsen 2007a, 191-474; 1959, 1: 535-675). Gli è dato di esercitare la propria carica in un impervio fiordo norvegese dallo scenario verticale e sublime, che lo incoraggia a un continuo superamento di sé nel senso della volontà e dell'integrità assolute.³ Non conosce mezze misure e disprezza le forme di opportunismo e compromesso che vede intorno a sé, non da ultimo da parte di chi si definisce cristiano. Agnes è affascinata da Brand e lo sposa; dal loro amore nasce Alf. La natura del fiordo si rivela però troppo aspra per la salute del bambino; il pastore dovrebbe trasferirsi altrove per salvarlo. Vorrebbe, esita, ma decide infine di restare, sacrificando la vi-

² Lettera di Ibsen a Frederik Hegel da Roma dell'8 marzo 1867 (Ibsen 2005, 262). Vedi anche la lettera allo stesso destinatario da Frascati del 9 giugno 1866 (Ibsen 2005, 238). Su questo caso di *anxiety of influence* di Ibsen rispetto all'antecedente, cf. le diverse opinioni in Solstad 2010, 28-9; Gervin 2010, 197-202; e Tjønneland 2010, 207-9, 220-1. Vigdis Ystad, nei commenti a *Henrik Ibsens skrifter*, fornisce un quadro esaustivo della cultura religiosa e del dibattito teologico in Norvegia e Danimarca a metà Ottocento, e dei molti legami tra questi contesti e Ibsen (Ibsen 2007b, 17, 230-2, 248-61).

³ Ibsen trasse forte impressione dal paesaggio del Vestlandet, quello dei fiordi occidentali, durante un viaggio di studio nel 1862 (Ibsen 2007b, 234-9). Sulle relazioni tra paesaggio naturale e missione di Brand, vedi Strand 2010.

ta di chi più ama: prima del piccolo Alf e poi di Agnes, la quale muore di una follia che si esprime attraverso una fede estatica, votata al sacrificio estremo di sé. Lo stesso Brand, rotti i legami con la comunità dei fedeli incapaci di seguirlo, si avvia a un'ultima ascensione verso i ghiacciai. È travolto infine da una valanga, restando incerto fino all'ultimo se il suo sforzo di volontà sia servito a qualcosa ai fini della salvezza, oppure se la mancanza di amore e altruismo lo condannerà. Brand è dunque un eroe o un prevaricatore incapace di vedere l'Altro? Il giudizio su di lui deve porsi dal punto di vista religioso, della fede trascendente, o dal punto di vista etico e umano?⁴ Il finale aperto e incerto è costitutivo di *Brand*, così come lo è della forma del teatro di Ibsen in generale; ed è importante che lettore e spettatore si facciano carico dell'ambivalenza nella sua complessità, per provare a trovare una risposta fondata anche se soggettiva (Ferrari 1986, 26; Andersen 2012, 240-1). In termini kierkegaardiani, Brand è un uomo etico che tenta, fallendo, il salto nella dimensione religiosa. Il filosofo danese rielabora in *Frygt og Bæven* del 1843 (*Timore e tremore*) la storia di Abramo e Isacco nella Bibbia (Kierkegaard 1997c, 99-210; 1986). L'io narrante, lo pseudonimo Johannes de Silentio, definisce Abramo «cavaliere della fede» per la sua fermezza e mancanza di esitazione quando Dio gli ordina di sacrificare il figlio, e dunque per la forza sovraumana con cui crede l'assurdo, si espone all'angoscia di una prospettiva abissale, sospende qualsiasi considerazione di tipo etico, come l'amore del padre per il figlio, in virtù di una voce che gli indica un fine superiore (la «sospensione teleologica dell'etica»). Proprio perché non esita, argomenta Johannes de Silentio, Abramo esce vincitore e «cavaliere della fede», ottenendo tutto: il patto con Dio, la vita del figlio e la continuazione della stirpe di Israele. Eppure, nel narratore e scrittore Johannes de Silentio - il quale ripetutamente ammette di non essere capace egli stesso di compiere quel «movimento della fede» - Kierkegaard ha voluto anche rappresentare la condizione moderna di smacco e perdita, quella condizione che è in fondo condivisa da Brand nonostante i suoi sforzi.⁵

Il successivo dramma *Peer Gynt* racconta la vita del protagonista dalla giovinezza alla vecchiaia. Egli pare l'opposto dell'integerrimo e monolitico Brand per la sua adattabilità, per l'incostanza e per il rifiuto di qualsiasi definizione o costrizione della sua identità fluida e inafferrabile (Ibsen 2007a, 475-746; 1959, 1: 677-833). È un giovane contadino scapestrato che sa affascinare, in primo luogo sua madre, la vedova Aase, grazie ai suoi racconti fantasiosi e alle sue bu-

⁴ Sulle ambivalenze irrisolte di *Brand*, che rendono l'opera viva e controversa nella tradizione critica fino ai nostri giorni, vedi Bjerck Hagen 2010b; Pettersen Wærp 2010.

⁵ Numerose fonti sviluppano o suggeriscono un parallelo tra *Frygt og Bæven* e *Brand* in relazione al sacrificio del figlio nel nome della fede. Cf. Andersen 1997; Kringlebotn Sødal 1999; Ólafsson 2003, 178-9; Banks 2004; Perrelli 2006, 63; Gervin 2010, 202.

gie, ma che si mostra anche capace di gesti oltraggiosi, come quando rapisce una sposa durante un matrimonio. Per questo è bandito dalla comunità contadina di cui è parte, ma la giovane Solvejg - immigrata da poco nel villaggio e ospite a quella stessa festa di matrimonio - si innamora comunque di lui e della sua vitale inquietudine. Potrebbe vivere insieme, avendo Solvejg accettato di seguirlo nell'esilio, ma anche questa volta Peer fugge, rifiutando il legame e la dipendenza. Ricompare sulla scena anni dopo come distinto signore di mezza età che ha fatto fortuna e accumulato profitti negli Stati Uniti, adattandosi in modo scaltro a ogni tipo di situazione e restando, come egli crede, «se stesso» (*sig selv*), cioè centrato nel proprio ego. Ora, un viaggio attraverso l'Africa del nord lo porta in un folle turbinare di eventi dal Marocco all'Egitto, dove infine si ritrova al manicomio del Cairo. Nell'ultimo atto, molto anziano, Peer torna in Norvegia. Camminando trova una cipolla, che prende e comincia a sbucciare. Quel gesto simbolico lo costringe a una dolorosa presa di coscienza, rivelandogli come la sua identità sia fatta di molti, diversi strati staccati tra loro e privi di un nucleo.⁶ Infine ritrova quella che avrebbe potuto essere la sua casa, e vi ritrova Solvejg, parimenti molto anziana, ancora in attesa di lui e pronta ad accoglierlo. Anche in questo caso il finale è aperto, e il lettore e lo spettatore rimangono incerti se l'unione con Solvejg potrà dare a Peer un'identità e un centro dei quali egli è privo, e con questi la salvezza, oppure se sia troppo tardi e la sua anima sarà dannata, scartata per la sua pochezza. Similmente all'uomo estetico di Kierkegaard in *Enten - Eller* - e alla sua più potente incarnazione nel seduttore Johannes, protagonista del romanzo *Forførerens Dagbog*, che è il testo conclusivo della prima parte di *Enten - Eller* (1997a, 291-432; 2019) - Peer cambia di continuo per rimanere uguale; fugge da ogni dipendenza e definizione, ma restando imprigionato in una contemplazione narcisistica di sé che diventa coazione a ripetere e che infine lo conduce alla disperazione, anche perché (in questo simile a Brand, pur partendo da presupposti diversi) egli si è rivelato incapace di rapportarsi all'Altro se non in modo strumentale (Lombnæs 2013, 137, 157-8, 162).

⁶ Una lettura di segno diverso è quella psicoanalitica di George Groddeck, secondo cui è giusto essere come una cipolla: lo siamo tutti e nessuno di noi ha un nucleo; ma ogni foglia della cipolla ne condivide l'essenza (1965, 78).

2.2 Tempi moderni e satira nei quarti atti

Ci si può a ragione domandare in quale modo *Brand* e *Peer Gynt* esprimano, oltre al destino dei protagonisti e al loro dramma esistenziale, il contesto contemporaneo nel quale vivono e agiscono, come si è affermato all'inizio del capitolo. Le due opere furono composte prima che il drammaturgo rivelasse l'intenzione di diventare «fotografo» dei suoi contemporanei, come dichiarò polemicamente nella lettera scritta da Roma al collega scrittore Bjørnson il 9 e 10 dicembre 1867, proprio in risposta all'incomprensione della critica nei confronti di *Peer Gynt* (Ibsen 2005, 283; 1995a, 44). Ed è vero che, per quanto riguarda temi, ambienti, forme e strutture, *Brand* e *Peer Gynt* mostrano forti legami con l'antecedente tradizione romantica. Solo i successivi personaggi dei drammi borghesi, infatti, sarebbero stati colti per lo più all'interno delle pareti domestiche e in prosa, dove ambientazione e tono rendono palpabile la presenza dei condizionamenti sociali che opprimono i personaggi e ostacolano il loro anelito alla liberazione. Al contrario *Brand* e *Peer Gynt* sono ancora imponenti poemi drammatici in versi; la loro azione si svolge in contesti sociali più rurali che non borghesi o urbani; gli ambienti sono per lo più i vasti spazi naturali della Norvegia: i verticali fiordi occidentali in *Brand*, e, in *Peer Gynt*, il paesaggio più agreste di Gudbrandsdalen, con valli e cime montuose. Nel secondo dramma vanno poi inclusi, oltre all'Africa settentrionale già menzionata, gli spazi soprannaturali abitati da Peer nel suo incontro con il mondo ctonio dei troll. *Peer Gynt* si basa infatti su una tradizione di racconti popolari che proprio la cultura romantica ha contribuito in modo decisivo a mettere in risalto (Ibsen 2007b, 547-52; Perrelli 2011a, 17-18, 25-37). Ciò detto, questi drammi, legati a doppio filo tra loro e speculari,⁷ si possono a ragione definire anche i primi capolavori del teatro moderno di Ibsen, perché essi sono esplicitamente ambientati nell'Ottocento, e perché la centrale tematica esistenziale si svolge mentre i protagonisti agiscono in una realtà in mutamento, dalla Norvegia premoderna alla Norvegia dell'età liberal-democratica proiettata verso i progressi industriali, tecnico-scientifici e materiali, fino al mondo dei commerci capitalistici globali. In tal modo Ibsen sviluppa nelle due opere una visione problematica e critica non solo del soggetto moderno, ma anche del progetto moderno con cui i due protagonisti entrano in relazione.

A proposito di costruzione temporale, già in *Brand* e *Peer Gynt* Ibsen fa frequente ricorso alla tecnica analitico-retrospettiva, sebbene non ancora in modo così strutturale e pervasivo come avverrà

⁷ Bentley 1965, 17: «To write both *Brand* and *Peer Gynt* is not just twice the job of writing one of the two; it is to force the reader to read the plays as thesis and antithesis in an artist's effort at synthesis».

nei successivi drammi borghesi (cap. 7). Se nei drammi borghesi il tempo primo dell'azione scenica dura pochi giorni, recuperando attraverso i dialoghi il tempo di una vita intera, anzi di più vite, l'azione in *Brand*, che ha interamente luogo nella Norvegia contemporanea, dura cinque anni circa e contiene ellissi. *Peer Gynt* ha una struttura spazio-temporale ancora più varia, con un'ampiezza epica insolita per l'austera forma teatrale più spesso adottata da Ibsen (Andersen 2012, 241-3). È la storia di una lunga vita, che comincia agli inizi del XIX secolo, quando il protagonista è ventenne, e raggiunge la contemporaneità nel conclusivo quinto atto, attraverso ampie ellissi tra il terzo e il quarto e tra il quarto e quinto atto. L'azione parte da una Norvegia radicata nel contado, ma si sviluppa, nel corso del quarto atto, nei continenti del mondo (America e Asia narrate dal Peer di mezza età; Africa del nord vissuta nel corso dell'atto), per tornare infine alle origini nel conclusivo quinto atto.

In *Brand* lo sguardo all'indietro arriva, in un certo senso, fino ai modelli biblici e al cristianesimo degli inizi, cioè all'esempio di Cristo stesso che il pastore vuole imitare. E già al principio dell'opera il Contadino introduce il problema della fede cristiana del pastore Brand, inattuale perché troppo antica ed esigente, non confacente alla realtà del tempo presente.⁸ Proprio mentre impariamo a vedere e apprezzare il coraggio e la dimensione trascendente di Brand, una luce ambivalente lo illumina, come Atle Kittang ha evidenziato nella sua analisi dell'eroismo tragico nelle figure maschili ibseniane (2002, 11-27, 31-82). Non sembra perciò irrilevante che il personaggio sia un prete, come sostiene invece lo stesso Ibsen in una lettera da Dresda a G. Brandes del 26 giugno 1869 (Ibsen 2005, 351; 1995a, 52-3). Ibsen difende giustamente la scelta di un personaggio che è tale perché rigorosamente fedele alla propria idea, che sia essa legata a una missione religiosa o meno; eppure è anche un fatto che Brand, come lo stesso Kierkegaard qualche decennio prima, impersona la solitudine della fede trascendente in un mondo moderno sempre più laico, un mondo che non sente più il bisogno di tendere al punto di vista di Dio per essere interpretato.⁹

Per quanto riguarda *Peer Gynt*, l'ellissi di un paio di decenni che intercorre tra il terzo e il quarto atto coincide con lo sviluppo individuale del protagonista dalla giovinezza all'età adulta e, contestualmente, con il grande mutamento epocale della modernità, che segna il passaggio dalla vita comunitaria della Norvegia rurale al mondo globale dei commerci e dei grandi affari. Ricorre qui, come si capi-

⁸ Ibsen 2007a, 197-200; 1959, 1: 540-1. Su Antico e Nuovo Testamento come intertesti di *Brand*, vedi Ibsen 2007b, 241-8.

⁹ Sul significato della «morte di Dio» nei drammi di Ibsen, cf. Durbach 1982 (in particolare su *Brand*: 9-13, 17-18, 81-7). Un'interpretazione idealistica di Brand quale eroe della fede senza ambiguità è proposta in Hemmer 1972; 2003.

rà meglio più avanti, un possibile anacronismo, perché il quarto atto inizia al tempo della guerra di indipendenza della Grecia dalla Turchia (1821-30). Vuol dire che l'ellissi tra il Peer Gynt ventenne dei primi tre atti e l'uomo di mezz'età del quarto atto corrisponde grosso modo all'intervallo di tempo tra il 1800 e il 1820. Invece i 'progressi' di Peer nel corso dell'ellissi indicano un contesto storico che rimanda alla metà del XIX secolo, cioè alla contemporaneità di Ibsen quale autore di *Peer Gynt*.

Questo capitolo intende occuparsi in modo specifico dei rispettivi quarti atti in *Brand* e *Peer Gynt*, dove si concentrano decisive marche di contemporaneità e di modernità storico-sociale. Essi non contengono propriamente un *subplot*, perché non vi figurano come protagonisti altri personaggi che impersonino storie 'minori' e parallele;¹⁰ ma indubbiamente una delle funzioni dei due atti è un ampliamento dell'azione che includa un quadro critico e satirico dei tempi in cui vivono i personaggi. Un utile indizio è fornito da Toril Moi quando osserva che la Norvegia di Ibsen, che usciva dal plurisecolare rapporto di sottomissione alla Danimarca, aveva strutture economiche e sociali ancora arretrate nella prima metà del secolo, mentre era già piuttosto progredita dal punto di vista politico grazie alla sua costituzione liberal-democratica del 1814 (Moi 2006, 40-1). La decisiva, dinamica trasformazione della Norvegia verso la società industriale e moderna ebbe comunque inizio già negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, e nei due drammi tale realtà in evoluzione fa da sfondo in modo piuttosto preciso. Brand si relaziona nel quarto atto a un antagonista, il Prefetto, il quale gioca un importante ruolo politico e amministrativo nella comunità. Costui si compiace retoricamente del progresso materiale della nazione ed esprime, in modo opportunistico, ottimistiche visioni di magnifiche sorti future, deformando in modo strumentale il discorso sulla libertà, che pure riguarda fortemente anche la tensione trascendente di Brand il pastore.¹¹ E, nuovamente nel quarto atto, Peer Gynt racconta e mostra un nuovo e più cinico lato di sé, quello del *self-made man* di successo, che si è mosso con agio e senza scrupoli nel contesto del capitalismo globale, nonché del razzismo, dell'imperialismo commerciale e della guerra internazionale come business. Ancora Moi rileva come il quarto atto di *Peer Gynt* sia il momento più scopertamente «straniero» in tutta l'opera di un autore del quale si sottolinea spesso la norvegesità (2006, 49).

Uno sguardo critico sulla contemporaneità è dunque ben presente tanto in *Brand* quanto in *Peer Gynt*; e le scene satiriche colloca-

10 Un significativo *subplot* nel quinto atto di *Peer Gynt* sarà esaminato in § 2.8.

11 Il Prefetto (*Fogden*) è detto «Borgomastro» nell'edizione italiana usata di seguito, a cura di Anita Rho. Il problema della traduzione di questo termine, indicante una funzione sia amministrativa locale che giudiziaria e di polizia, è spiegato avanti (§ 2.3) ed è importante per l'argomento trattato nel capitolo. Da qui in poi si traduce con «Prefetto».

te nei rispettivi quarti atti sono strutturalmente analoghe, poiché arricchiscono le trame di elementi apparentemente 'altri', ma pur sempre appartenenti al quadro e importanti per una fondata interpretazione complessiva del testo, cioè un'interpretazione che colga le relazioni tra le parti che lo compongono. Tale ampliamento della prospettiva dei drammi, dalla sfera individuale e familiare dei rispettivi protagonisti a una più precisa rappresentazione dei loro contesti storico-sociali, permette di collocare la loro esistenza nello spazio-tempo moderno.

La satira contemporanea che caratterizza *Brand* e *Peer Gynt* è stata recepita in modo diverso e anche contraddittorio nella prima tradizione critica e teatrale. Si può dire che essa sia stata, da un lato, subito riconosciuta e apprezzata, ma nel contempo valutata negativamente, come se l'interesse storico-sociale di Ibsen fosse elemento aggiuntivo e dispersivo, non poetico e non pertinente in chiave esistenziale, non essenziale per comprendere il nucleo più profondo del testo (Ibsen 2007b, 291-312, 575-601). Perrelli ha inquadrato con precisione il carattere composito e plurale di *Peer Gynt* e, qui, la presenza non marginale o accessoria del tratto satirico, legato anche all'ispirazione civile e politica, oltre a quella etica ed esistenziale, alla base del dramma (2011a). La sua osservazione a proposito di certi limiti della ricezione contemporanea di stampo idealistico e tardo-romantico, che poterono condizionare lo stesso Ibsen, coglie un aspetto che riguarda tanto *Peer Gynt* quanto il precedente *Brand*:

La partita della critica con Ibsen si giocava tutta su questo discrimine: l'estetica prevalente all'epoca - con un'attenuazione radicale di un aspetto della sensibilità romantica - non riconosceva all'ironia o alla satira un valore poetico pieno e, pertanto, ogni posizione graffiante o sguardo impietoso sulla modernità veniva ritenuto poco conciliabile con l'idealismo. (Perrelli 2011a, 20-1)

Due principali autorità, lo stesso Ibsen e G. Brandes, aprivano la strada a una valutazione in chiave minore o addirittura negativa della satira contemporanea nei quarti atti e quinti atti dei due drammi. Nella necessità di rivendicare la qualità di *Peer Gynt* come poesia, Ibsen scrisse al suo editore a Copenaghen, F. Hegel, che le parti satiriche dell'opera erano piuttosto isolate.¹² *Brand* e *Peer Gynt*, sebbene inizialmente destinati più alla lettura come poemi drammatici, conquistarono dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento una

¹² Lettera da Roma del 24 febbraio 1868 in Ibsen 2005, 295; 1995a, 51 (qui per errore datata 2 febbraio 1868).

loro presenza teatrale in virtù delle indubbie qualità sceniche.¹³ Fece epoca l'allestimento di *Peer Gynt* in Norvegia nel 1876 in chiave nazional-romantica, per il quale Ibsen si avvale del lavoro del compositore norvegese Edvard Grieg e del regista svedese Ludvig Josephson. Il drammaturgo suggerì in quell'occasione, in una lettera a Grieg, che la messinscena potesse tagliare buona parte del quarto atto, per sostituirlo con un «vasto affresco musicale» che evocasse i viaggi nel gran mondo del protagonista.¹⁴ E Brandes sostiene, nel suo primo saggio su Ibsen, che i lunghi dialoghi tra Brand e il Prefetto del quarto e del quinto atto siano fuori luogo, così come lo è l'intero quarto atto di *Peer Gynt*.¹⁵ Rispetto alla storia teatrale di *Brand* e *Peer Gynt* bisogna certamente considerare i modi in cui, nel corso del tempo, sono stati affrontati e risolti gli oggettivi problemi della loro messinscena in considerazione della lunghezza dei testi. Le prime rappresentazioni di questi «monumental reading dramas» furono opere registiche complesse e pionieristiche, che richiesero tagli e che comunque duravano circa sei ore e mezza e cinque ore rispettivamente.¹⁶ Altra cosa è vedere nei tagli adottati nelle rappresentazioni un criterio di valore o disvalore. Nella storia scenica di *Peer Gynt* emerge del resto come alla lettura nazional-romantica - con la presenza obbligatoria delle musiche di Grieg - se ne affianchino altre antiromantiche nel corso del Novecento: in chiave psicoanalitica, esistenzialista, storico-politica e satirica, senza prescindere dalle dimensioni più inquietanti e crudeli del testo (Marker, Marker 1989, 9-45; Perrelli 2011b). Anche la critica ibseniana più recente ha mostrato maggiore attenzione verso la satira e la critica alla contemporaneità in *Brand* e *Peer Gynt*, e in questo capitolo assumono particolare rilievo i contributi di Pettersen Wærp (2010), Sandberg (2015) e Rees (2020) su *Brand*, e di Oxfeldt (2005), Helland (2009), Lisi (2013), ancora Rees (2014) e Walker (2014) su *Peer Gynt*. Dobbiamo effetti-

13 Per l'autorialità di Ibsen, il dramma in quanto libro e letteratura mantenne una posizione centrale, in interazione con il dramma prodotto a teatro, tanto in Scandinavia quanto nella progressiva disseminazione europea, come emerge dall'accurata indagine di Fulsås e Rem (2018). In particolare, *Brand* e *Peer Gynt* furono i primi drammi editi dalla casa Gyldendal di Copenaghen, che da quel momento e fino alla fine dell'attività di Ibsen avrebbe avuto l'esclusivo diritto di pubblicare le sue opere in danese-norvegese per tutta la Scandinavia (Danimarca, Norvegia e Svezia) (Fulsås, Rem 2018, 29-38). Su come *Brand*, considerato dramma da leggere, si conquistò nel tempo uno spazio sulle scene, vedi Hylding 2010.

14 Lettera da Dresda del 23 gennaio 1874 in Ibsen 2008b, 177; 1995a, 88. Vedi Perrelli 2006, 66; Ibsen 2007b, 574-5; Perrelli 2011b, 303-7.

15 Brandes 1900b, 259, 270-1. Il saggio include tre diverse «impressioni» - redatte nel 1867, nel 1882 e nel 1898 - che testimoniano l'evoluzione tanto del drammaturgo quanto del suo critico. Il brano qui menzionato è del 1867. Vedi anche Ibsen 2007b, 579-80.

16 La citazione è tratta da Marker, Marker 1996, 157-61; vedi anche Ibsen 2007b, 309-12, 599; Ingham 2010, 149-50, 153; Rees 2014, 56-8.

vamente supporre che entrambi i poemi drammatici, con la molteplicità dei loro livelli e la complessità dei loro significati, siano stati concepiti come testi coerenti da parte del loro autore e, come sottolinea Asbjørn Aarseth nel suo studio su *Peer Gynt* e le sue relazioni con il mondo animale e l'immaginario zoomorfo, dobbiamo in sede critica affrontare il compito di un'interpretazione coerente, che tenti di mettere in relazione le parti con il tutto (1975, 3-30, 108, 125, 219, 245 [nota 231]).

2.3 Brand e la retorica liberal-democratica

L'oggetto di questo capitolo vuole essere in realtà ancora più circoscritto: non si intendono analizzare e confrontare gli interi quarti atti di *Brand* e *Peer Gynt*, ma quei passi che, nei quarti atti, usano immagini della follia e del suo controllo sociale attraverso la reclusione in manicomio. Per quanto possa sembrare un tema periferico e particolare, esso contribuisce a un motivo ricorrente e centrale nell'opera ibseniana, la quale è in un certo senso tutta percorsa dalla dinamica tra anelito alla liberazione e condizione imprigionata dell'individuo. Claudio Magris osserva, nell'apertura del suo saggio «Il tardo Ibsen e la megalomania della vita»:

Quasi tutti i suoi drammi si cimentano con l'ideale del libero dispiegamento dell'individuo – un libero dispiegarsi che, messo a confronto con la prigione storico-sociale, si rattrappisce o si distorce in uno struggente delirio soggettivo. (1984, 86)

E giustamente Magris si riferisce, in tale contesto, allo studio critico che precocemente ha messo a fuoco il motivo: il libro di Lou Andreas-Salomé sulle figure femminili di Ibsen in sei drammi borghesi, un saggio nel quale si discute se e in che modo sia possibile per le protagoniste perseguire la libertà, la realizzazione di sé e l'autenticità in un contesto domestico che assomiglia piuttosto a una gabbia (1892; 1997). L'immagine ricorrente che Andreas-Salomé sceglie come motivo conduttore è la soffitta della famiglia Ekdal nel capolavoro *Vildanden* del 1884 (*L'anitra selvatica*) (Ibsen 2008a, 383-525; 2009a, 231-307).

Nonostante le loro ambientazioni aperte ed esterne, anche *Brand* e *Peer Gynt* veicolano immagini di prigionia. Le domande alle quali si cercherà di rispondere qui sono: quanto aggiungono questi passi nei quarti atti dei due poemi drammatici, connessi a immagini di follia e reclusione, all'esame dello scopo e della direzione della vita moderna, che costituisce un evidente tema polemico nelle due opere? E che cosa possono significare in relazione alla ricerca esistenziale dei rispettivi protagonisti, cioè in relazione ai drammi intesi come testi complessivi, sistemi di segni coerenti? Possiamo usare

queste immagini di reclusione, devianza e follia per trovare un ulteriore legame tra *Brand* e *Peer Gynt*? Possiamo ad esempio leggerli in modo comparativo, in una relazione di domanda e risposta, così come i due poemi drammatici sono spesso letti nella tradizione critica?

Rappresentato da solo, il quarto atto di *Brand* diventò popolare nel repertorio teatrale già subito dopo la pubblicazione nel 1866, ben prima, dunque, della storica prima rappresentazione integrale del dramma, che ebbe luogo a Nya teatern di Stoccolma nel 1885, nuovamente per la regia di Josephson (Ibsen 2007b, 308-12; Hylding 2010, 35-6). In effetti questo atto del dramma, oltre a precisare il ritratto satirico del Prefetto, antagonista di Brand e rappresentante del potere ufficiale, concentra importanti nuclei dell'azione, che non separano, anzi intrecciano la dimensione intima e familiare con quella sociale e collettiva del dramma: il lutto di Agnes e Brand alla vigilia di Natale dopo la morte di Alf; la visita del Prefetto con i suoi progetti architettonici, per i quali avrebbe bisogno dell'appoggio del pastore, e l'intenzione di Brand di costruire invece una nuova e più grande chiesa; la durezza di Brand, che impone alla moglie di separarsi dal ricordo del bambino e donare i suoi vestiti alla donna zingara di passaggio; il sacrificio estremo di Agnes, la sua incipiente follia e il commiato da Brand.¹⁷

In un lungo passo, il Prefetto fa visita dunque a Brand e i due si confrontano su vari temi. Il Prefetto propone tra l'altro di progettare un nuovo edificio pubblico, che riunisca sotto lo stesso tetto funzioni sia repressive che amministrative e rappresentative - una combinazione solo apparentemente bizzarra di ospizio, prigione e manicomio, da un lato, e sala per le ricorrenze e le assemblee pubbliche, con seggio elettorale, dall'altra. In verità tale progetto è subito accantonato poiché è intenzione di Brand erigere una nuova, più grande chiesa al posto della vecchia, e il Prefetto è costretto a rassegnarsi alla volontà del pastore della pieve che, in quel momento, è un uomo più carismatico di lui, con un forte ascendente sulla comunità. Nelle parole del Prefetto è costante l'interesse verso chi rappresenti l'opinione della maggioranza e raccolga maggiore consenso. Per questo egli pragmaticamente si piega al volere del più forte del momento, il pastore Brand, alla ricerca di vantaggi per sé (Ibsen 2007a, 337-58; 1959, 1: 610-20).

Prima di analizzare il brano è utile ricordare che cosa sappiamo del Prefetto, arrivati a questo punto dell'azione. Ibsen ha immortalato in lui la figura del moderno progressista opportunista, colui che svolge un ruolo amministrativo all'interno delle giovani istituzioni

¹⁷ Anche Andersen attribuisce un ruolo secondario al confronto tra Brand e il Prefetto, nel dramma e in particolare nel quarto atto, e considera la presenza di queste scene complessivamente fuori luogo (1997, 94, 101, 110, 125). Qui si propone una lettura diversa.

liberal-democratiche della Norvegia ottocentesca usandole in modo puramente strumentale, al fine di consolidare prestigio e potere personali. Ibsen caratterizza con ironia mordace le sue azioni e le sue parole, al tempo stesso superficiali e subdole. All'inizio del secondo atto il personaggio fa la sua prima apparizione, impegnato in un'azione di aiuto alla popolazione colpita dalla carestia, mentre distribuisce cibo ai poveri, non senza commenti divertiti e cinici sulla loro disperata situazione. È interessante osservare che l'eroica ma spietata fede cristiana di Brand, con il suo tono di permanente giudizio, appare in questo stesso frangente, da un punto di vista etico, almeno altrettanto disumana quanto i discorsi del Prefetto. Brand si rifiuta di partecipare a quel tipo di aiuto perché, a suo modo di vedere, la popolazione dovrebbe accogliere la carestia come teodicea, strumento attraverso il quale Dio fa sentire la sua presenza tra coloro che lo hanno dimenticato.¹⁸ Poco dopo, tuttavia, una povera donna chiama soccorsi per salvare il marito rimasto sull'altra sponda del fiordo (l'episodio è un'altra tragedia causata dalla fame e dalla disperazione); ora Brand si mostra pronto a sacrificarsi, mentre il Prefetto evita un rischioso coinvolgimento affermando che l'uomo in pericolo non appartiene al suo distretto. In questa stessa occasione, Agnes, colpita dall'eroismo del pastore, è l'unica che osa accompagnarlo nella pericolosa missione di salvataggio, attraversando il fiordo nella tempesta, lasciando di fatto il suo compagno Einar e legandosi per sempre a Brand (Ibsen 2007a, 231-43; 1959, 1: 558-64). Il primo importante confronto, e dialogo di una certa lunghezza, tra Brand e il Prefetto ha luogo nella parte centrale del terzo atto. Il funzionario suggerisce a Brand, divenuto ricco dopo avere ereditato dalla madre, di lasciare quella pieve periferica (2007a, 294-307; 1959, 1: 590-6). È evidente come il Prefetto voglia sbarazzarsi dello scomodo rivale, il quale è impegnato a risvegliare la coscienza e lo spirito critico degli individui del posto. L'opposta strategia del Prefetto è quella di rassicurare e raccogliere consenso, ad esempio attraverso una compiaciuta retorica patriottica sulla passata grandezza della Norvegia, nazione nondimeno proiettata nel presente e nel futuro, verso le magnifiche sorti del progresso materiale. Mentre Brand immagina di creare ponti tra fede e vita, idea e azione, il Prefetto può solo dare il plauso ai nuovi ponti sui fiordi e a trasporti più rapidi ed efficienti. La distorsione dei principi democratici diventa un esplicito nucleo semantico del dramma quando il Prefetto si esprime, per una volta senza giri di parole, nella conclusiva battuta della sua disputa con Brand: se

18 Se consideriamo che l'azione di Brand si svolge nella Norvegia contemporanea, cioè gli anni Sessanta dell'Ottocento, la carestia appare un anacronismo. Poiché le carestie ebbero fine all'inizio del secolo, è possibile che la circostanza serva a mettere in risalto l'accento biblico e veterotestamentario della predicazione di Brand. Vedi Ibsen 2007b, 239-40, 245, 378-9.

Brand vanta di avere gli uomini *migliori*, il Prefetto gode comunque dell'appoggio della *maggioranza* di loro.¹⁹

Il Prefetto riappare dunque nel quarto atto, momento in cui Brand ha perfino conquistato, come si è detto, il consenso della maggioranza grazie al suo carisma. A questo punto il Prefetto, che si vede costretto a cambiare strategia, cerca in Brand un alleato per essere rieletto (2007a, 343; 1959, 1: 612-13). Il dettaglio della rielezione è importante e presenta anche un non semplice problema di traduzione linguistico-culturale. *Fogden* menziona infatti l'avvicinarsi del «tempo delle elezioni all'assemblea» (*Thingvalgstiden*), mentre il termine storico *foged* non indica una carica elettiva ma una nomina amministrativa, più vicina a quello del nostro prefetto, cioè di un rappresentante a livello locale del potere centrale. Era proprio di un *foged*, nella Norvegia del tempo, svolgere funzioni politico-amministrative locali, assieme a funzioni fiscali, giudiziarie e di ordine pubblico; era altresì comune che la sua azione interagisse con quella delle autorità spirituali, il prete o pastore (*prest*) e il decano (*prost*; *Provst* nell'ortografia originale di *Brand*), i quali erano anch'essi rappresentanti sul territorio della chiesa luterana di stato (2007b, 138, 204, 239, 336-8). È infine storicamente plausibile che un simile personaggio fosse sia il prefetto locale che il candidato di quel distretto al parlamento nazionale norvegese (*Storting*), come in effetti risulta dal testo di *Brand*.²⁰ Ciò ha creato l'ambiguità in sede di traduzione, per cui *foged* è stato inteso come sindaco eleggibile, mentre il riferimento indiretto – particolarmente importante per l'interpretazione di tutto il dialogo tra Brand e il suo interlocutore – va alla centrale istituzione democratica della nascente nazione norvegese.²¹ Da vero ingegnere sociale della moderna Norvegia democratica, il Prefetto si rivolge a Brand per proporgli il già citato nuovo edificio, che dovrebbe contenere in sé la povertà e la criminalità, eliminandole dalla società (si legga: occultandole). Il fervore con cui il Prefetto descrive la sua visione architett-

19 Ibsen 2007a, 307: «BRAND | Min Flok er stærk; jeg har de bedste. | FOGDEN smiler | Ja, muligt det, – men jeg de fleste» (corsivi nell'originale); Ibsen 1959, 1: 596: «*Brand* Il mio partito è forte; sono con me i migliori. / *Borgomastro* (*sorride*) Può darsi... ma io ho il numero». Si è già menzionata l'osservazione di Moi sulla trasformazione strutturale della Norvegia in questi stessi decenni nel quadro di un assetto politico-amministrativo già progredito e avviato all'affermazione e al consolidamento della pratica democratica (2006, 40-1). Come osserva Kittang, il riferimento al passato e la proiezione nel futuro implicano un ben altro impegno morale e assumono ben altro spessore esistenziale nel pastore (2002, 31-82).

20 Le elezioni per il parlamento nazionale si svolgevano ogni tre anni. *Tinget* (*Thinget* con l'ortografia del tempo) era comunemente usato per intendere *Stortinget*. Vedi Ibsen 2007b, 453.

21 Il problema è presente anche nelle traduzioni inglesi, che spesso traducono *foged* con *mayor* (dunque borgomastro, sindaco). Nel suo studio, Mark B. Sandberg definisce tuttavia il personaggio *bailiff* (2015, 148-51, 210), che storicamente corrisponde al balivo.

tonica, progressista nella retorica ma di fatto indirizzata al controllo sociale e alla repressione, rivela l'intenzione satirica dell'autore:

Afhjælper skal et dybtfølt Savn,
 idet jeg till Distriktets Gavn
 faar byggt et Armodsdommens Pesthus;
 ja, Pesthus siger jeg, fordi
 det skal for Brødens Smitte fri.
 Og denne Bygning, har jeg tænkt,
 forbindes nemt med et Arresthus,
 saa Virkning blir med Aarsag stængt
 bag samme Bom og samme Laas,
 med Vægg kun mellem Baas og Baas.
 Og da jeg engang er paa Gled,
 saa er min Agt at bygge med
 en Fløj indunder samme Tag,
 som bruges kan till Valg og Lag,
 till Alvorshandling som till Fester,
 med Talerstol og Rum till Gjæster, -
 kort sagt, et pent politisk Festhus.
 (Ibsen 2007a, 344)

Si tratta di una istituzione la cui mancanza si fa gravemente sentire: costruirò a profitto della regione un lazzaretto per i poveri; sì, un lazzaretto, dico, perché deve preservare dal contagio del vizio. E ho pensato di anettere al fabbricato un carcere, così che l'effetto e la causa siano rinchiusi sotto lo stesso chiavistello, con un semplice muro di divisione. Poi, mentre ci siamo, vorrei aggiungere un'ala all'edificio, che possa servire alle votazioni, alle adunanze, per le occasioni solenni come per feste, con tribune per gli oratori e spazio per il pubblico... insomma, un bel circolo politico. (Ibsen 1959, 1: 613)²²

Secondo il Prefetto, inoltre, anche un manicomio (*Daarekiste*) sarebbe stato necessario, ma egli vi ha rinunciato, poiché un simile progetto - argomenta con enfasi - avrebbe assunto proporzioni eccessive e costose in quel clima generale di rapida crescita ed euforici investimenti. Letto in termini ironici, oltre le intenzioni del Prefetto, il suo discorso sembra indicare che la nostra espansione materiale necessita di grandi, anzi enormi manicomi per le generazioni a venire. Sarcasticamente Brand suggerisce che, nel caso qualcuno ecceda nella follia, anche la grande sala assembleare possa essere usata per

²² Per i brani citati da *Brand e Peer Gynt* si utilizza la traduzione in prosa di Anita Rho nell'edizione Einaudi. Anche la traduzione edita da BUR, a cura di Arnaldo Cervetto è in prosa (Ibsen 1995b), dove *Fogden* è detto «Il Podestà» (139).

ospitarlo. Il fatuo Prefetto non coglie il senso tagliente del commento e aderisce con compiaciuto entusiasmo alla proposta, formulando una visione futura che raggiunge il suo culmine nel seguente passo:

Ja, Rummet staar som oftest ledigt!
 Det Indfald, Brand, var ganske snedigt!
 Vil Byggeplanen blot ej briste,
 saa har vi gratis Daarekiste,
 har samlet under fælles Tag,
 beskyttet af det samme Flag,
 de væsentligste Elementer,
 hvorfra vor Byggd sin Farve henter; -
 vi har vor hele Armodsdøm
 samt Slyngelflokkens Syndeflom
 og Daarerne, som før gik om
 foruden Røgt og uden Tugt, -
 og saa har vi vor Friheds Frugt
 med Valgkamp og med Talers Flugt;
 vi har vor Raadssal, hvor vi drøfter,
 hvad gjøres kan till Byggdens Tarv, -
 vor Festsal, hvor vi giver Løfter
 om Skjøttel af vor Fortids Arv.
 Hvis altsaa blot ej Sagen faldt,
 saa faar jo Klippesønnen alt,
 hvad han med Billighed kan kræve,
 for rett sit eget Liv at leve.
 (Ibsen 2007a, 346)

Ma sì, sarà libera quasi sempre! È un'ottima idea, Brand! Se il progetto verrà eseguito, avremo il manicomio per niente; tutti gli elementi essenziali che distinguono la nostra regione saranno riuniti sotto lo stesso tetto, all'ombra della stessa bandiera... Avremo tutti i nostri poveri, la banda criminale delle canaglie, i pazzi che finora vanno in giro incustoditi... e poi i frutti della libertà, con elezioni e voli oratori; la sala dove si discuteranno le necessità e gli interessi del paese... la sala delle feste, garanzia che saranno mantenute le tradizioni del passato. Se dunque la cosa si conclude, i figli della montagna avranno tutto ciò che si può ragionevolmente pretendere per viver bene. (Ibsen 1959, 1: 614)²³

Nella satira di Ibsen possiamo cogliere implicazioni diverse. Il fatto che la sala assembleare resti vuota buona parte del tempo indica che le istituzioni democratiche, per essere vive, hanno bisogno

23 Vedi il corrispondente brano in Ibsen 1995b, 140.

di partecipazione; se questa viene a mancare, la democrazia diventa una vuota formalità che può essere usata strumentalmente come esercizio di potere, proprio da parte di figure senza scrupoli come il narratore del brano, il Prefetto. Questo indicherebbe da parte di Ibsen una valutazione positiva, almeno delle potenzialità della libertà politica e dell'esercizio democratico. Tuttavia, la circostanza che la vuota sala assembleare possa ospitare i pazzi senza fare molta differenza, indica anche un'opinione negativa e critica: la democrazia in quanto tale è comparabile a una follia. Tale atteggiamento negativo verso la libertà politica, la democrazia e il liberalismo tende in verità a prevalere nel fondamentale scambio epistolare di Ibsen con G. Brandes, che segue solo di qualche anno la pubblicazione di *Brand*, in particolare nelle lettere scritte tra il dicembre del 1870 e l'aprile del 1872.²⁴ In quella sede lo scrittore norvegese chiarisce in modo pregnante il suo punto di vista sulla differenza tra la vera libertà e «le libertà» politiche, ad esempio nella lettera al critico danese inviata da Dresda il 17 febbraio 1871:

Jeg går aldrig ind på at gøre friheden ensbetydende med politisk frihed. Hvad De kalder frihed, kalder jeg friheder; og hvad jeg kalder kampen for friheden er jo ikke andet end den stadige, levende tilegnelse af frihedens idé. Den, der besidder friheden anderledes end som det efterstræbte, han besidder den dødt og åndløst, thi frihedsbegrebet har jo dog det ved sig at det stadigt udvides under tilegnelsen, og hvis derfor nogen under kampen bliver stående og siger: nu har jeg den, - så viser han derved at han netop har tabt den. Men netop denne døde sidden inde med et visst givet frihedsstandpunkt, er noget karakteristisk for statssamfundene; og det er dette jeg har sagt ikke er af det gode. Ja, visstnok kan det være et gode at besidde valgfrihed, beskatningsfrihed, o. s. v.; men for hvem er det et gode? For borgeren, ikke for individet. Men det er aldeles ingen fornuftnødvendighed for individet at være borger. Tvertimod. Staten er individets forbandelse. (Ibsen 2005, 476)

Non accetterò mai di identificare la libertà con la libertà politica. Ciò che lei chiama libertà, io chiamo le libertà; e ciò che chiamo lotta per la libertà, altro non è che una continua, vitale appropriazione dell'idea di libertà. Chi possiede la libertà, intesa diversamente da qualcosa da perseguire, la possiede morta e senz'anima, perché l'idea di libertà in sé non fa che evolversi continuamente per appropriazioni, pertanto se qualcuno nel corso della lotta si ferma e dice: ora la possiedo - quell'uomo mostra al contrario di

24 Oltre a essere incluse in *Henrik Ibsens skrifter*, la fonte cartacea ed elettronica qui usata, le lettere di Ibsen a Brandes sono raccolte in Brandes, Brandes 1939, 189-249. Parti di questo epistolario si trovano in italiano in Ibsen 1995a, 68-73, 76-8.

averla perduta. Ma proprio questo blocco mortale a un acquisito livello di libertà è caratteristico dell'organizzazione *statale*; ed è questo che trovo deplorabile.

Certo può essere un bene godere delle libertà di voto, fiscali ecc.; ma per chi? Per il cittadino, non per l'individuo. Però non c'è nessunissima ragionevole necessità per l'individuo di essere cittadino. Anzi, lo stato è la maledizione dell'individuo. (Ibsen 1995a, 70)

Questo brano è rilevante e giustamente noto, perché illustra come la questione della definizione della libertà moderna e della democrazia fosse - in uno stadio precoce dell'evoluzione democratica delle società europee - già un vitale e centrale terreno di confronto e di scontro tra Ibsen e Brandes. Nelle lettere di Ibsen a Brandes e nelle risposte a Ibsen che Brandes fornisce tanto nelle lettere quanto nei suoi saggi su Ibsen,²⁵ troviamo un ricco dibattito tra due maggiori intellettuali europei del XIX secolo che si interrogano con serietà su questo tema, evidentemente più che mai aperto e irrisolto. Da un punto di vista autenticamente liberale, Brandes non approva la sfiducia di Ibsen nei confronti dell'azione politica e delle istituzioni democratiche nelle quali questa si sviluppa. Brandes giudica il punto di vista di Ibsen conservatore, per quanto originato da un particolare radicalismo libertario e individualista.²⁶ Nel 1883 lo scrittore, sociologo e medico ungherese di lingua tedesca Max Nordau formula un'acuta diagnosi del diffuso senso di crisi e insoddisfazione sociale nell'opera *Die conventionellen Lügen der Kultur Menschheit* (*Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*). Per quanto riguarda il sistema democratico e parlamentare, Nordau vi vedrebbe un logico sviluppo della più progredita visione del mondo, sebbene lo giudichi una forma ancora nuova e vuota, priva di un adeguato contenuto spirituale (1889, 140-85). La lungimirante riflessione di Ibsen e Brandes degli anni Sessanta e Settanta su possibilità e lacune della democrazia anticipa le preoccupazioni di fine secolo nell'influente lavoro di Nordau, offrendo un importante contributo al concetto stesso di modernità.

25 Cf. Brandes 1900b, soprattutto 285-95, cioè nella «Seconda impressione» del 1882, dove si concentra l'analisi delle idee di Ibsen su libertà e democrazia, sfera individuale e sfera politica.

26 L'involuzione anti-liberale, conservatrice e perfino reazionaria di Ibsen nel corso degli anni Sessanta e Settanta, sulla scia dell'anti-politica e dell'anti-stato, così come la difficoltà di Brandes di rapportarsi a tali aspetti della visione del mondo dell'ammirato collega, sono mappate in Fulsås, Rem 2018, 39-41, 50-6, 64-6. Più tardi, con le conferenze su Nietzsche del 1888 e la pubblicazione, l'anno seguente, del saggio che le rielabora, anche Brandes si avvicinerà a posizioni fortemente critiche sul progresso e la democrazia (qui 1901; 2001).

2.4 Modernità, reclusione e follia in *Brand*

La riflessione epistolare di Ibsen offre un significativo contesto interpretativo al sogno di modernità che il drammaturgo affida, con distanza critica, alle parole del Prefetto nel quarto atto di *Brand*. E per tornare ai passi di *Brand* qui evidenziati, ci si può domandare come Ibsen potesse concepire una visione apparentemente assurda di una serie di istituzioni repressive e di controllo sociale, combinate a sedi dove si svolgono le funzioni amministrative e assembleari della società civile. In realtà tale immagine si basava sulla realtà storica e sull'esperienza comune. In generale i luoghi della punizione e del controllo hanno avuto una funzione simbolica e rappresentativa del potere; nello specifico, un tipo di edificio pubblico che includesse funzioni amministrative e di governo del municipio e celle della stazione di polizia è comune nella storia architettonica occidentale e dunque scandinava. Una cornice realistica è offerta dal brano autobiografico «Barndomsminner» («Ricordi d'infanzia») di Ibsen, risalente al 1881 e riguardante la sua vita a Skien. Qui lo scrittore si sofferma su un edificio centrale che includeva *rådstue* (sala consiliare o municipio), *arrestrum* (celle) e anche - per la sorpresa del narratore - *dårekiste* (manicomio) (2010c, 496-500; 1995a, 9-14).²⁷ Nel suo studio sul leitmotiv architettonico che percorre i drammi di Ibsen - cioè sul nesso metaforico tra la casa come edificio e l'edificio sociale - Sandberg osserva come questo unico frammento autobiografico di Ibsen sia indicativo della sua memoria spiccatamente architettonica (2015, 3). La città natale corrisponde per Ibsen a certi edifici che danno sulla piazza centrale, nelle parole dello scrittore: «Altsammen arkitektur; intet grønt; intet landligt frilands-landskab» («Solo costruzioni; niente verde; nessuna ariosa campagna») (2010c, 496; 1995a, 9). Ciò che qui interessa evidenziare è la capacità di Ibsen di plasmare questa realtà in senso caricaturale in *Brand*, per creare un simbolo più potente. Per quanto bizzarro possa apparire il progetto edilizio del Prefetto, esso trasmette immagini forti della modernità, mostrando quanto consapevole fosse l'autore del processo di cambiamento in atto non solo nella sua Norvegia ma in tutta la civiltà occidentale. La prima parte della visione, ad esempio, ricorda la *workhouse* britannica, immortalata da Charles Dickens nei capitoli iniziali di *Oliver Twist* del 1838 (qui 2003, 13-43; 2014, 15-42). Qui l'autore inglese attacca la mentalità vittoriana e l'utilitarismo della metà dell'Ottocento, secondo cui la povertà genererebbe il crimine, sarebbe in ultima analisi un pec-

²⁷ Ragionevolmente Perrelli include «Barndomsminner» («Ricordi d'infanzia») nella sua scelta in *Vita dalle lettere*, sebbene non si tratti di lettera ma di frammento autobiografico (Ibsen 1995a, 9-15). Nella grande e più recente biografia su Ibsen, di Ivo de Figueiredo, quel frammento di poche pagine, riportato per intero, costituisce una vera e propria scena primaria dell'universo ibseniano (2006, 13-17, 352-5).

cato e, come tale, andrebbe punita. Applicando una prospettiva critica sulla modernità a noi più vicina nel tempo, possiamo osservare come le stesse istituzioni 'umane' immaginate dal Prefetto - ospizio dei poveri, prigione e manicomio - siano state analizzate da Foucault in *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961; 1998) e *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975; 1993), studi che hanno contribuito all'influente critica postmoderna delle «grandi narrazioni» della nostra civiltà occidentale quali l'umanesimo e l'illuminismo, e dei valori a essi legati di razionalismo, progresso e democrazia (§ 1.1).²⁸ Ciò che appare più sorprendentemente 'foucaultiano' nella satira di Ibsen, è il portato simbolico dell'edificio, l'accento sulla modernità non solo nei termini del progresso economico e tecnico-scientifico, ma come perfezionamento di apparati amministrativi e di controllo intrinsecamente repressivi. Ibsen è raffinato nel cogliere il confine sottile tra l'appello a tempi moderni più umani (ad esempio nella cura dei malati di mente o nelle pene dei detenuti) e l'uso repressivo di tale sapere-potere di controllo. La combinazione sotto lo stesso tetto delle funzioni democratiche tipiche di ciò che definiamo la 'società aperta' e di istituzioni di reclusione illustra qui le contraddizioni, per non dire la falsità, della nostra moderna costruzione sociale progressista, lo stato democratico. Dove la democrazia dovrebbe liberare gli individui, essa al contrario mira a istituzionalizzare, criminalizzare, controllare e nel contempo occultare qualsiasi espressione che non sia conforme e che appaia deviante in quanto troppo individuale e peculiare (cf. Ibsen 2007b, 240-1, 454-6, 643-4). Da qui, la tagliente critica ibseniana, in *Brand* e in successivi drammi borghesi, come ad esempio *En folkefiende* del 1882 (*Un nemico del popolo*) (Ibsen 2008a, 529-727; 2009d, 309-412).

Nelle parti satiriche del quinto atto, anch'esse ampie, la critica di Ibsen si arricchisce di ulteriori elementi. Il Prefetto parla di «tempi umani», ma per lui le persone non sono altro che oggetti da manipolare in modo pragmatico e cinico. Egli si rivela perciò più disumano ancora di Brand, inesorabile eroe della fede che però sa mostrare interesse e pietà nei confronti dei miserabili. Il punto sostanziale è che, secondo il Decano stretto alleato del Prefetto, la vita in uno stato moderno esige di per sé livellamento, conformismo e mancanza di individualità.²⁹ Il religioso afferma esplicitamente che il suo scopo è

²⁸ Cf. Habermas 1985, 279-343; 1987, 241-96; in particolare su *Folie et déraison* (1985, 280-90; 1987, 242-50) e su *Surveiller et punir* (1895, 318-20, 338-41; 1987, 274-7, 291-4).

²⁹ Lisbeth Pettersen Wærp evidenzia come la satira in *Brand* colpisca l'umanesimo in quanto retorica opportunistica e strumentale, soprattutto da parte del Prefetto e del Decano. Giustamente, ella vede invece nel Dottore un più attendibile antagonista di Brand nei termini di un'etica umanista rivolta alla tutela del prossimo, contrapposta all'etica di Brand che guarda lontano, verso un mondo diverso e migliore per l'umanità (2010, 165-76). Sulle fondate obiezioni etiche del Dottore all'agire di Brand vedi Andersen 1997, 99-100, 105-6, 135.

di avere a che fare con masse disciplinate, facili da controllare, piuttosto che con individui pensanti. La colpa di Brand, ai suoi occhi, è proprio quella di volere sollecitare troppo la dimensione soggettiva e individuale delle persone. Lo spirito di Brand contiene in altre parole troppi elementi devianti: una fede tendente al sublime ma anche la sua carica emotiva (Ibsen 2007a, 403-16; 1959, 1: 641-7). All'inizio del quinto atto, il Maestro (*Skolmesteren*) e il Sacrestano (*Klokkeren*) ascoltano Brand mentre suona l'organo della nuova chiesa, e si commuovono senza volerlo; il pastore sta riversando qui la sua disperazione per la morte dell'amata moglie Agnes, per altro vittima del suo stesso rigore assoluto. I due personaggi secondari, intrappolati nei loro ruoli sociali e nel senso di autocontrollo, non osano tuttavia mostrare le proprie emozioni – un fatto che il testo raffigura con umorismo, nonostante il contesto serio (Ibsen 2007a, 388-94; 1959, 1: 634-7).

Va dunque sottolineato che la scena satirica che vede protagonisti Brand e il Prefetto nel quarto atto svolge una funzione non secondaria per l'intreccio, la struttura e i significati complessivi del poema drammatico. Sandberg ha avuto il merito di individuarla, senza tuttavia metterla completamente a fuoco. Nonostante lo studioso faccia riferimento, come si è visto, al frammento autobiografico di Ibsen del 1881 riguardante gli edifici della piazza centrale di Skien (2015, 3), e nonostante osservi in modo pertinente che le metafore architettoniche ibseniane «framed debates about modernization, individual liberty, and free thought» (2015, 8), egli non mette questi dati in relazione alla presunta visione progressista e modernizzatrice del Prefetto. Secondo Sandberg, infatti, la dinamica fondamentale che si svolge nell'immaginario architettonico dei testi di Ibsen è tra gli edifici vecchi e inutili, che andrebbero abbattuti perché ostacolano l'affermarsi del nuovo, e i nuovi edifici che dovrebbero sostituirli; ed è per questo che Sandberg si sofferma soprattutto sulla nuova, più grande chiesa che Brand fa edificare in sostituzione della vecchia (2015, 146-53). Tuttavia anche la visione architettonica del Prefetto è proiettata nel futuro, e qui Sandberg non sembra cogliere come il portato satirico e critico veicoli una posizione problematica di Ibsen nei confronti della sua stessa visione modernista. Sandberg conclude che la visione del Prefetto è incoerente e produce un «bastard building», un ibrido assurdo e un compromesso, scandito dalla «superficiale» rima *Pesthus/Arresthus/Festhus*, un edificio che Sandberg reputa moderno solo in senso peggiorativo, ma senza spiegare perché (2015, 148-9).

Ellen Rees ha utilmente approfondito in un recente articolo (2020) alcuni importanti nessi che legano il motivo della reclusione, della devianza sociale e della follia alla presenza, in *Brand*, di personaggi vagabondi di origine rom. Giustamente Rees osserva come tale complesso di immagini e situazioni sia in stretta relazione con elementi centrali di *Brand* quale dramma individuale ed esistenziale. È lecito ad esempio chiedersi che tipo di eco si produca in Brand quando

il Prefetto lo informa, nel prosieguo della medesima scena dell'atto quarto, che al momento le autorità sono impegnate nella cattura di una famiglia di zingari, balordi e criminali, che imperversano nella zona, e che queste persone hanno in un certo senso origine dalla madre di Brand. Sappiamo infatti dal secondo atto che la madre del protagonista, per convenienza materiale, abbandonò il suo amore di gioventù per sposare un uomo benestante e dunque impossessarsi dei beni mobili e immobili. Sappiamo anche che il controverso rapporto di Brand con sua madre - la sua vergogna nei confronti dell'avidità di lei - è un movente intimo e psicologico del suo idealismo senza compromessi e a tratti cieco, non dissimile dalla vergogna che Gregers Werle prova a causa delle azioni del padre nel dramma borghese *Vildanden*. Come si accennava, Ibsen sa usare magistralmente la tecnica retrospettiva già in *Brand*: sia il pastore che il più tardo Gregers Werle sentono di avere ereditato un peccato e un'onta dai quali si vogliono liberare. Nel quarto atto di *Brand*, dunque, le insinuazioni del Prefetto completano quel filo del racconto: il giovane amato, abbandonato tempo prima da colei che sarebbe diventata la madre di Brand, era un ragazzo povero e colto. Dopo essere stato rifiutato uscì di senno, sposò una ragazza zingara e diede alla luce la banda cui ora il Prefetto sta dando la caccia. Per questo motivo il Prefetto afferma che la madre di Brand - cioè il suo rifiuto - sia all'origine di quella famiglia. Nella scena successiva, cioè nell'ultima parte del quarto atto, l'arrivo della donna rude e disperata, appartenente a quel gruppo di persone marginali, contribuirà alla morte di Agnes, pretendendo che i vestiti del piccolo Alf scomparso da poco siano donati da Agnes, affinché la donna possa riscaldare la sua prole, esposta al freddo e alla fame.³⁰ Infine, il membro più giovane di questi irregolari è la quindicenne Gerd: la ragazza pazza e visionaria, connessa in tutto il poema drammatico all'immagine della Chiesa di Ghiaccio, le vette dei monti, lo sparviero: dimensioni che oltrepassano l'umano e che su Brand esercitano un misto di terrore e potente attrazione, determinando il finale dell'opera, assieme al difficile compito, assegnato da Ibsen ai lettori e al pubblico, della sua interpretazione. Pur non facendo riferimento agli studi di Foucault su manicomio e prigione, Rees critica la lettura di Sandberg del progetto architettonico del Prefetto: non si tratta solo di un edificio ibrido che indicherebbe uno spirito di compromesso, ma esso riflette esplicitamente i pregiudizi verso i rom nella cultura del tempo e le concrete politiche di persecuzione e reclusione nei loro confronti (2020, 242-7). Rees conclude che la finale, singolare affinità che si rivela nel rapporto tra Brand e Gerd, connessa alla vita estrema tra

30 Come osserva Andersen, il rigore e il fondamentalismo di Brand - il quale in questa scena appoggia la richiesta della donna rom e denuda simbolicamente Agnes, per costringerla a risvegliarsi dal lutto - sono altrettanto causa della morte di Agnes (1997, 119).

i ghiacciai, porta il pastore ad assumere quella posizione marginale e minoritaria che solitamente appartiene ai pazzi e agli esclusi, com'è considerata Gerd, e dunque una posizione critica nei confronti della legge della maggioranza e del tempo presente (2020, 251-2).³¹

Come si può vedere, Ibsen crea un tessuto coerente, con temi, motivi e immagini che si collegano tra loro e che di fatto contraddicono l'idea di una gerarchia tra scene serie e satiriche. L'atteggiamento sprezzante del Prefetto nei confronti dei poveri, gli esclusi e i matti trova compiuta espressione nella sua presunta visione progressista del nuovo, decoroso edificio pubblico, oltre a trovare pratica applicazione nel momento in cui egli dà loro la caccia per recluderli. Il moderno materialismo del Prefetto e il suo convenzionale rifiuto di qualsiasi cosa sia diversa e non conforme non differiscono molto dal comportamento della madre di Brand, anche se l'attaccamento di lei ai beni materiali era connesso a uno stile di vita ancora rurale e premoderno. In opposizione a tali dominanti valori materiali si colloca il destino dell'ex ragazzo colto e dei suoi figli: miseria, esclusione, criminalità e follia. Qual è – possiamo domandarci – la collocazione di Brand tra queste sfere opposte? Brand può provare simpatia o almeno compassione per i miserabili, in particolare per la giovane Gerd. Brand, sprezzante verso molti, non lo è verso di loro. Questo dipende anche dal fatto che il suo idealismo assoluto e il suo individualismo implicano una deviazione dalla norma sociale e una solitudine che non sono lontane da quelle dei marginali e dei pazzi, come rileva Rees. Brand diventa uno che passa il segno, e se la follia non è di per sé positiva, è almeno un punto di vista dal quale si può criticamente osservare un'assurda normalità. È questa, per altro, l'accezione che Ibsen dà spesso all'espressione «essere pazzo» nelle sue lettere di questi anni.³² Oltrepassando il limite,

31 Già Harald Beyer sottolinea lo stretto legame tra Gerd e Brand, personaggi entrambi in conflitto con «lo spirito del compromesso» (*akkordens ånd*) (1941, 343). Sul nesso tra i due personaggi cf. Northam 1994a, 35-6; Moi 2006, 49.

32 Si menzionano alcune lettere da Roma a titolo di esempio. A Bjørnson il 16 settembre 1864: «Michel Angelo, Bernini og hans Skole forstaar jeg bedre; de Karle havde Mod til at gjøre en Galskab engang imellem»; a Magdalene Thoresen il 3 dicembre 1865 da Roma: «Hvorofte hører vi ikke i Norge Godtfolk tale med en saa inderlig Selvtilfredshed om den norske Besindighed, hvormed igrunnen ikke betegnes andet end hin lunkne Middeltemperatur i Blodet, der gjør det umuligt for de skikkelige Sjæle at begaa en Daarskab i stor Stil»; e ancora a Bjørnson il 4 marzo 1866: «Naar jeg læser Beretningerne deroppe fra, naar jeg ser paa al denne respektable og agtværdige Trangbrystighed og Jordvendthed, da sker det med den samme Følelse, som den, hvormed den Af-sindige stirrer ind i et eneste koncentreret, haabløst mørkt Punkt» (Ibsen 2005, 170, 194, 201-2); in traduzione italiana: «Michelangelo, Bernini e la sua scuola li comprendo meglio; uomini che avevano il coraggio di commettere una follia di tanto in tanto»; «Quanto spesso noi udiamo il buon popolo di Norvegia parlare con intimo compiacimento della prudenza norvegese, che in fondo altro non è che quella tiepida temperatura sanguigna che rende impossibile alle anime probe commettere una follia in grande stile»; «Quando leggo le notizie dalla patria, quando considero tutta quella rispetta-

tuttavia, Brand abbandona anche una comprensione etica e razionale di una vita *possibile* in questo mondo – nonostante gli aspetti che la rendono inconciliabile con l'ideale di integrità assoluta nella realizzazione della propria missione. Ed è così che egli, infine, causa la morte del piccolo figlio Alf e della moglie Agnes, per rompere definitivamente i ponti con la vita su questa terra (Kaufmann 1965; Deer 1965; Andersen 1997).

Devastante amarezza e cupe visioni sui destini del mondo accompagnano la conclusiva, solitaria ascensione di Brand verso le cime ghiacciate dei monti e il suo abbandono della vita. La critica ha per lo più indicato, quale contesto interpretativo, il disprezzo dell'autore nei confronti della sua Norvegia contemporanea e nei confronti di un'epoca di uomini nani, nei quali gli ideali del patriottismo e dello scandinavismo evaporarono in vuota retorica. È una lettura biografica corretta, che trova riscontro nelle lettere di Ibsen e nelle testimonianze; è nota la sua delusione dopo la disfatta nella guerra dano-prussiana del 1864, quando il regno gemello di Svezia e Norvegia non prestò aiuto al paese scandinavo fratello nel momento del bisogno nonostante i proclami; ed è noto come quella delusione etico-politica sia stata fonte di ispirazione per il progetto legato a *Brand*, a partire dalla prima versione dell'opera come poema narrativo, il cosiddetto *Episk Brand* del 1864-65 rimasto incompiuto (Ibsen 2007a, 7-189; 2007b, 15-17, 227-33; Figueiredo 2006, 273-81).³³

A ogni modo, la preoccupazione di Ibsen nei confronti dei tempi moderni va oltre la Scandinavia nel poema drammatico, che solo all'apparenza è così compattamente ed esclusivamente norvegese. Lisbeth Pettersen Wærp sottolinea l'ampliamento dello sguardo di Brand dal villaggio dove opera alla nazione norvegese, al proprio tempo visto complessivamente (2010, 156-65). La Norvegia e la Scandinavia appaiono così parte di un mondo occidentale civilizzato più vasto, nel quale l'autore vede più rischi che speranze. Non sarebbe altrimenti spiegabile perché una delle finali, cupe visioni di Brand che si susseguono nel suo ultimo, lungo monologo (Ibsen 2007a, 454-8; 1959, 1: 665-8) sia connessa alla devastazione ambientale, all'inquinamento e all'avidità materialismo che, partendo dall'Inghilterra della rivoluzione industriale, minaccia di estendersi all'intero pianeta:

bile stimabile ottusità e il materialismo, mi coglie la stessa sensazione del folle che fissa un unico preciso disperato punto morto» (rispettivamente Ibsen 1995a, 26, 33, 37).

33 Vedi questo poema anche nella prima edizione critica delle opere complete, la cosiddetta *Hundreårsutgave*, 'edizione del centenario': Ibsen 1928, 363-422. Per un confronto tra il frammento epico e il poema drammatico, cf. Koht 1928, 159-74; Northam 1994a; Skaar 1997, 65-74. La caduta dell'esercito danese a Dybbøl il 18 aprile 1864, con la definitiva disfatta, formano una potente cassa di risonanza anche per l'opera di Bang, che proveniva da quelle zone e che fu un ammiratore di Ibsen e mediatore della sua arte teatrale (cap. 3).

Værre Tider; værre Syner
 gjennem Fremtidsnatten lyner!
 Brittens kvalme Stenkulsky
 sænker sort sig over Landet,
 smudser alt det friske grønne,
 kvæler alle Spirer skjønne,
 stryger lavt med Giftstoff blandet,
 stjæler Sol og Dag fra Egnen,
 drysser ned, som Askeregnen
 over Oldtids dømte By. -
 Da er Slægten vorden stygg; -
 gjennem Grubens krumme Gange
 lyder Nyn af Drypvandssange;
 Puslingflokken, travl og trygg,
 frigjør Malmens bundne Fange,
 gaar med pukklet Sjæl og Rygg,
 glør med Dvergens gridske Øjne
 efter Guldets blanke Løgne.
 Sjæl ej skriger, Mund ej smiler,
 Brødrers Fald ej Hjerter kløver,
 eget Fald ej vækker Løver; -
 Flokken hamrer, mynter, filer;
 rømt er Lysets sidste Tolk;
 Slægten vorden er et Folk,
 som har glemt, at Viljens Pligter
 ender ej hvor Evnen svigter!
 (Ibsen 2007a, 456-7)

Tempi peggiori, più fosche visioni mostra l'avvenire solcato da lampi. Nero cala sul paese il fumo denso del carbone britannico, e insudicia ogni fronda verde, soffoca ogni bel germoglio; grave di veleni rasenta la terra, ruba il sole e la luce alle contrade, si posa come le piogge di cenere sulle antiche città condannate... E la razza imbruttisce... nei meandri delle miniere si ode il canto delle gocce che cadono; un esercito zelante di gnomi gibbosi nel corpo e nell'anima avanza liberando gli spiriti dei metalli, e guarda con avidi occhi sgranati l'oro scintillante e bugiardo. Anime mute, bocche senza sorriso, cuori non spezzati dalla sventura dei fratelli, che non si ribellano alla propria sventura... essi martellano, picchiano, limano; non si ricordano più della luce, non sanno più che il dovere non finisce quando le forze sono esaurite! (Ibsen 1959, 1: 667)³⁴

34 Si è sostituito «[cuori] non arricchiti dalla propria sventura» nella traduzione di Anita Rho con «[cuori] che non si ribellano alla propria sventura». Sul senso di «eget Fald ej vækker Løver» vedi Ibsen 2007b, 520. Cf. la traduzione dello stesso brano in Ibsen 1995b, 226, dove il passaggio oscuro è saltato.

Si tratta di una critica alla civiltà dal valore profetico, che oggi si potrebbe leggere e analizzare in termini eco-critici, come suggerisce Pettersen Wærp. Coerentemente con la prospettiva generale qui espressa da Brand, anche le immagini delle attività della discesa nel sottosuolo e dell'estrazione del metallo assumono una connotazione negativa, essendo intese come imprese unicamente materiali, dirette allo sfruttamento delle risorse. Qui risuona anche il nesso mitico-legendario risalente alle più antiche fonti letterarie scandinave, che vede i nani abitare il sottosuolo, estrarre e lavorare il metallo (Ibsen 2007b, 520), ma privato di qualsiasi suggestione romantica; assume anzi la valenza di un giudizio di condanna su una moderna umanità moralmente storpiata e nana. Come si vedrà a proposito del dramma borghese di Ibsen *John Gabriel Borkman* di trent'anni più tardi (cap. 7), sono immagini potenti e ricorrenti nell'immaginario ibseniano, possibile oggetto di una connotazione anche opposta, ovvero positiva, a ribadire la profonda ambivalenza, anche nei confronti del moderno, che l'opera del drammaturgo e poeta norvegese rivela.

2.5 Peer Gynt, *self-made man* al manicomio

I fatti principali che hanno luogo dopo che Peer ha lasciato la Norvegia, e che segnano il suo passaggio dalla giovinezza all'età adulta, sono narrati retrospettivamente, con un'analessi interna, nella prima parte del quarto atto, da un Peer pieno di sé. Vi è, come detto, un'ampia ellissi tra la fine del terzo atto, quando Peer ventenne lascia la Norvegia agli inizi del XIX secolo, e il quarto atto, quando egli è presentato come un bell'uomo di mezza età. Il riferimento a un contemporaneo accadimento storico, l'inizio della guerra di indipendenza della Grecia contro la Turchia (1821-30), fornisce una marca temporale dell'azione nel quarto atto. Questo si apre con una cena di Peer Gynt in compagnia di quattro suoi adulatori internazionali (Ibsen 2007a, 597-617; 1959, 1: 744-54). Siamo sulla costa del Marocco e la nave di Peer, battente le bandiere americana e norvegese, è ancorata a largo. La universalmente nota melodia del «Mattino» nel *Peer Gynt* di Grieg (1876) (in norvegese «Morgenstemning», atmosfera mattutina), che il nostro immaginario percepisce comunemente come nordica, accompagna l'alba sul deserto del Sahara. Peer è ora un uomo ricco e desidera rivelare il segreto del suo successo: egli è stato se stesso, nel senso che ha completamente badato ai propri interessi senza mai legarsi ad alcuno o sposarsi. Appare dunque come un vero conquistatore dell'Occidente: ha lavorato sodo, adattandosi flessibilmente a tutte le circostanze e accumulando fortune. Il profitto ha costituito l'unico criterio da lui adottato:

PEER GYNT *tænder en Cigar*
 Kjære Venner;
 betænk mit Levnetsløb forresten.
 Hvorledes kom jeg først till Vesten?
 Som fattig Karl med tomme Hænder.
 Jeg maatte slide saart for Føden;
 tro mig, det faldt mig tidnok svært.
 Men Livet, Venner, det er kjært;
 og, som man siger, besk er Døden.
 Vel! Lykken, ser I, var mig føjelig;
 og gamle Fatum, han var bøjelig.
 Det gik. Og da jeg selv var tøjelig,
 saa gik det stedse bedre, bedre.
 Ti Aar derefter bar jeg Navn
 af Krøsus mellem Charlestowns Rhedre.
 Mit Rygte fløj fra Havn till Havn;
 jeg havde Lykken inden Borde -
 MASTER COTTON
 Hvad gjaldt Trafiken?
 PEER GYNT
 Mest jeg gjorde
 i Negere till Karolina
 og Gudebilleder till Kina.
 [...]

Hver Vaar jeg Guder exporterte;
 hver Høst jeg Prester udklarerte,
 forsynte dem med det fornødne,
 som Strømper, Bibler, Rum og Ris -
 MASTER COTTON
 Ja, mod Profit?
 PEER GYNT
 Naturligvis.
 Det gik. De virked ufortrødne.
 For hver en Gud, hist over kjøbt,
 de fik en Kulier grundigt døbt,
 saa Virkningen neutraliseretes.
 Missionens Mark laa aldrig brakk;
 thi Guderne, som kolportertes,
 af Presterne blev holdt i Schak.
 MASTER COTTON
 Naa, men de afrikanske Varer?
 PEER GYNT
 Der sejred ogsaa min Moral.
 Jeg indsaa, den Trafik var gal
 for Folk i fremadskreden Alder.
 [...]

Saa kjøbte jeg mig Land i Syden,
 beholdt den sidste Kjødimport,
 som ogsaa var af prima Sort.
 (Ibsen 2007a, 602-5)

Peer Gynt (accendendo un sigaro) Cari amici, pensate del resto come s'è svolta la mia vita. Cos'ero quando giunsi in Occidente? Un povero ragazzo con le mani vuote. Ho dovuto lavorar sodo per mangiare; vi garantisco che furono tempi duri. Ma la vita, amici, è cara ad ognuno, e la morte è amara, come si suol dire. Ebbene, la fortuna mi è stata propizia; e comare Sorte s'è mostrata indulgente. Cominciai a cavarmela. E grazie alla mia destrezza le cose andarono di bene in meglio. Dieci anni dopo ero considerato il creso fra gli armatori di Charlestown. La mia fama volava di porto in porto; la fortuna era a bordo con me...

Master Cotton In che cosa commerciavate?

Peer Gynt Per lo più in negri per la Carolina, e in statuette di idoli per la Cina.

[...]

Ogni primavera vi esportavo degli idoli; ogni autunno vi spedivo dei preti, forniti di tutto l'occorrente, calze, Bibbie, riso e rum...

Master Cotton E con profitto?

Peer Gynt Certo. Fu un ottimo successo. Essi operarono instancabilmente. Per ogni idolo messo in vendita, un *coolie* riceveva debitamente il battesimo, così l'effetto cattivo veniva neutralizzato. Il campo della missione non restava mai incolto, perché i missionari tenevano in iscacco i feticci.

Master Cotton Bene, ma la merce africana?

Peer Gynt Anche lì vinse il mio senso morale. Compresi che quel commercio non s'addiceva a un uomo già avanti negli anni. [...] Comprai una terra nel sud e conservai l'ultima partita di carne umana, che era di prima qualità. (Ibsen 1959, 1: 747-8)³⁵

Dunque, dopo essere stato armatore navale a Charleston, schiavista, venditore di immagini buddiste in Cina e, contestualmente, organizzatore dell' "evangelizzazione" della stessa Cina, Peer si dichiara filantropo, decide di abbandonare il commercio di schiavi per diventare proprietario terriero negli Stati Uniti del Sud, buon padrone per tutti i suoi sudditi neri. Il suo imminente progetto è quello di trarre profitto, appunto, dalla guerra che oppone la Grecia all'impero ottomano. I suoi adulatori internazionali approvano il progetto, lodando retoricamente la lotta dei greci per la libertà; Peer tuttavia li delude nel rendere noto che presterà denaro ai turchi, gli oppressori (Ibsen

³⁵ Per una traduzione in versi, vedi quella di Perrelli in Ibsen 2011, 183-5.

2007a, 611-17; 1959, 1: 751-4). La satira è mordace in tutta questa parte e - come nel caso della visione della distruzione ambientale alla fine di *Brand* - essa prefigura molte delle esperienze a noi contemporanee come abitanti del mondo globalizzato, non ultima l'uso strumentale delle cause democratiche nel redditizio affare della guerra.

Che la norvegesità di Ibsen non impedisca un suo forte interesse nei confronti delle trasformazioni moderne a livello globale è una circostanza che appare in modo evidente in questa parte del testo. Si accennava precedentemente a un certo anacronismo, nel senso che lo schiavismo dell'uomo bianco, l'imperialismo politico-economico dell'Occidente in Cina e la globalizzazione dei commerci, certamente esistenti già a inizio Ottocento, conobbero un grande incremento con lo sviluppo del capitalismo avanzato verso la metà del secolo, e dunque sembrano appartenere più all'orizzonte di Ibsen autore del poema drammatico *Peer Gynt* che non a quello del suo personaggio Peer Gynt.³⁶ Ciò detto, qui è importante rilevare, come per *Brand*, il significativo intreccio della dimensione esistenziale individuale - il dramma di e su Peer Gynt - con una prospettiva storico-sociale collettiva, globale piuttosto che unicamente norvegese.

Il quarto atto di *Peer Gynt* resta senza dubbio enigmatico. Il percorso del protagonista da ovest a est, dal Marocco all'Egitto, appare sconnesso, formato da parti satiriche eterogenee, difficili da legare e leggere in modo unitario. Diversi contributi critici degli ultimi decenni hanno però avuto il merito di indagare l'evoluzione del personaggio nel quarto atto in relazione alle teorie postcoloniali e al contesto evolutivo del capitalismo ottocentesco. La prima a percorrere questa strada è stata Elisabeth Oxfeldt (2005, 132-60), per la quale Peer diventa figura dei radicali cambiamenti storici, sociali ed economici del tempo, e dell'accelerazione mercantile e industriale che vede la Norvegia parte attiva nella conquista occidentale del mondo. Peer impersona una mentalità tipicamente orientalista nel sopporre sempre l'inferiorità e l'inadeguatezza dell'Altro in funzione dell'ovvietà della propria conquista e del proprio principio del profitto come regolatore di ogni rapporto. Riprendendo Oxfeldt, Frode Helland (2009) osserva l'interesse di Ibsen verso l'Oriente e l'Egitto, sia nel quarto atto di *Peer Gynt* sia nel successivo suo viaggio in quel paese in occasione dell'inaugurazione del Canale di Suez (1869). Helland nota l'ambivalenza di Ibsen, che ha un atteggiamento critico verso la pretesa di conquista dell'uomo occidentale, ma che condivide anche i pregiudizi orientalisti del suo tempo nei confronti di un paese tipicamente 'arretrato'. *Peer Gynt* appare comunque l'opera di Ibsen che maggiormente discute l'incontro con l'altro anche in termini inter-

36 In particolare le cosiddette Guerre dell'oppio si svolsero in Cina dal 1839 al 1860. Vedi Ibsen 2007b, 731.

culturali, intrecciandolo alla questione esistenziale su che cosa davvero voglia dire essere se stessi; «and one may argue that what Peer truly lacks is sociality, that is community and acknowledgement of others» (Helland 2009, 137). Anche Leonardo Lisi, nella sua lettura estetico-filosofica e politica di *Peer Gynt* in chiave di anti-idealismo, si sofferma sul quarto atto del dramma, sull'esperienza della modernità che qui si concentra e sul nuovo emergente ordine capitalistico che il testo rappresenta, dove la grandiosa, «univocal selfhood» del protagonista si trova nel proprio elemento. Gynt, argomenta Lisi, rimanda più volte con *mynt* (moneta) nel testo; la lingua dei soldi e delle transazioni ne diventa una dominante, a sottolineare il mondo «allegorico» di Peer, dove ogni cosa è riportata al suo valore di merce e di scambio. Dopo questa esperienza, conclude Lisi, nessuna ricomposizione o riconciliazione in termini idealistici è possibile per Peer, nemmeno nel grembo della ritrovata Solvejg (2013, 87-116).³⁷ L'intuizione da parte di Peer Gynt del deserto e dell'Egitto come luoghi non solo del passato dell'umanità, ma del futuro globale legato ai commerci e ai trasporti si avvera, osserva Julia A. Walker (2014), proprio con l'inaugurazione del Canale di Suez, opera che non solo apre a una nuova fase storica della globalizzazione, ma che contribuisce a precisare la consapevolezza di Ibsen dell'esperienza della modernità pochi anni prima della sua svolta verso il dramma realistico e borghese.

La selvaggia fantasia che si dipana nel corso del quarto atto sembra trovare nelle immagini del manicomio e della reclusione un suo coerente e conclusivo sunto. Tra le metamorfosi e i molteplici ruoli del protagonista durante il viaggio nell'Africa del nord è opportuno rammentarne due, prima di analizzare i passi che si svolgono all'Asilo del Cairo. Questi toccano infatti alcuni nodi importanti per l'interpretazione del suo percorso. Solo nel deserto, Peer deve a un certo punto competere e lottare contro le scimmie per riuscire a mantenere il possesso del ramo di un albero, dove ha dormito la notte (Ibsen 2007a, 620-2; 1959, 1: 756-7). L'immagine rende la straordinaria adattabilità e resilienza di Peer, ma può anche essere vista come l'inquietante simbolo di un'umanità decaduta al livello di una brutale sopravvivenza del più adatto, in termini darwiniani. Come osserva Aarseth, Peer cancella la distinzione tra uomo e animale se questo soddisfa i suoi bisogni del momento (1975, 49; 2010, 25). Lo studio che Aarseth dedica all'animalità in *Peer Gynt* nel libro del 1975, ripreso nell'articolo del 2010, si sofferma sull'insistito motivo dell'intreccio tra uomo e animale nel dramma. Oltre a Kierkegaard, importanti matrici filosofiche presenti nell'orizzonte di Ibsen sono l'imperativo categorico

37 Su questa accezione di allegoria, che rimanda alla teoria di Marx sulla differenza tra valore d'uso e valore di scambio del prodotto e sull'imporsi totalitario del valore di scambio nel capitalismo avanzato, cf. l'analisi di Ulf Olsson (1996, 22-56) sulla scorta di Theodor Adorno e Benjamin, in particolare a proposito di *Inferno* di Strindberg (§ 8.2).

di Immanuel Kant e la fenomenologia dello spirito di Georg Wilhelm Friedrich Hegel; essi rimandano alla presa di coscienza dell'uomo della sua diversità dall'animale; il suo diventare uomo in virtù dello spirito, della razionalità e della facoltà morale; dunque, il successo o fallimento del protagonista Peer nel compiere questo percorso quale domanda centrale cui il lettore-spettatore di *Peer Gynt* deve provare a dare una risposta. In relazione all'estetica di Hegel, Aarseth legge anche la diffusa egittologia presente nella parte conclusiva del quarto atto di *Peer Gynt*: secondo Hegel l'arte antica si evolve dalle forme enigmatiche e simboliche dell'Egitto, che ancora intrecciano forme zoomorfe e antropomorfe, alle forme più consapevolmente umane dell'arte classica greco-romana.

Nell'episodio successivo Peer, ancora nel deserto, ha la grandiosa visione di una trasformazione futura: canalizzare e irrigare il Sahara; farlo fiorire; fondare il proprio stato di Gyntiana con la sua capitale di Peeropolis. Potrebbe rappresentare una nuova versione del moderno homo faber occidentale per eccellenza, il Faust di Goethe, se solo la visione corrispondesse a un vero progetto e non fosse invece un momentaneo impulso egotistico, subito abbandonato per qualcos'altro (Ibsen 2007a, 626-7; 1959, 1: 759-60). Si sono osservate nella tradizione critica certe somiglianze tra *Faust* di Goethe e *Peer Gynt* di Ibsen, in relazione soprattutto alla matrice di moralità medievale che si può riscontrare in entrambe le opere - la lotta per la salvezza dell'anima di Ognuno (2007b, 558; commenti scritti da Aarseth). Per quanto riguarda Gyntiana e Peeropolis, si è sottolineato più spesso l'effetto quasi parodico, il carattere estemporaneo e inconsistente del 'progetto' di Peer, diverso dall'impegnativo progetto di trasformazione moderna come Goethe lo rappresenta nella seconda parte di *Faust*, e che per Berman diventa un archetipo dell'ambivalente esperienza della modernità, potenzialmente liberatoria e distruttiva al tempo stesso.³⁸

Peer raggiunge infine il manicomio. Nel corso di tutto il quarto atto egli ha dimostrato di volere e sapere fuggire dalle identità fisse, e di essere sempre pronto ad assumere nuovi ruoli a seconda dei bisogni del momento. Arrivato al manicomio - lì condotto in modo ingannevole dal suo direttore, il bizzarro dottore tedesco Begriffenfeldt - Peer

38 Kaufmann osserva: «Peer Gynt may be considered a nineteenth-century caricature of Faust who deludes himself into the belief that his superficial and aimless activities will contribute to his self-realization, the fool of a morality play in a modernized version» (1965, 26). Secondo Walker, invece, Peer coglie nella sua visione, per quanto estemporanea, la realtà dei mutamenti epocali e, in concreto, la realtà del canale di Suez in costruzione (2014, 143-7). Sul *Faust* di Goethe e la modernità cf. Berman 1988, 37-86; 2012, 57-116. Sul legame tra la tradizione faustiana e *Peer Gynt* riflette Oxfeldt (2005, 145-6), anche in relazione alla posizione di Berman. Un precedente tentativo di leggere Ibsen attraverso l'idea di esperienza della modernità di Berman si trova in Østerud 1994, che si concentra però sul problema dell'emancipazione nei drammi borghesi.

Gynt è diventato l'apoteosi dell'individuo, per così dire, totalmente libero, che nessuno può mai ingabbiare, dominare o perfino definire. Se Ibsen poté esprimere qualcosa che in termini anacronistici si è definito un punto di vista foucaultiano attraverso l'immagine dell'ospizio-prigione-manicomio in *Brand*, il personaggio di Peer Gynt può legittimamente essere visto come la ribelle alternativa a essa, l'individuo vitalmente indisciplinato che fugge e si mantiene fuori della gabbia sociale; in ciò risiede per altro un indubbio ingrediente del fascino del protagonista. Questa chiave di lettura libertaria del personaggio Peer Gynt presenta contributi rilevanti fino ai nostri giorni. Groddeck si sofferma, nella sua fondamentale lettura psicoanalitica, sull'importanza delle fantasticherie di Peer quali espressione di un inconscio non represso, connesse alle esperienze dell'infanzia e al forte legame con la madre Aase (1965).³⁹ Knut Brynhildvoll ha sottolineato in diversi articoli l'importanza della mancanza di univocità nella dialettica del soggetto moderno che *Peer Gynt* rappresenta. Da un lato, una lettura etica e idealistica troppo normativa, centrata sull'imperativo di essere se stesso, rischia di soffocare la dimensione estetica e creativa del soggetto, che include il grottesco, lo scurrile, il burlesco (e, si può aggiungere, l'animale) e che resta sovversiva e irriducibile all'ordine razionale (2002); d'altra parte tale domanda di origine hegeliana e kierkegaardiana, chiaramente iscritta nel testo e posta al lettore-spettatore, nemmeno può essere elusa: come e in virtù di che cosa può un io così fluido, molteplice e incostante restare unitario, diventare uomo (1978; 2010)? Resta il problema del manicomio che conclude il quarto atto, il quale secondo Brynhildvoll non può essere letto in termini mimetici e di referente reale (2002, 165). Nell'analisi di Eli Martinsen - rilevante in questo contesto perché si fonda sugli studi di Foucault su follia, devianza e reclusione - Begriffenfeldt e il suo manicomio non possono che configurarsi come ulteriori tentativi di ricondurre Peer alla disciplina, distruggendo la sua particolare individualità deviante; all'interno di tale lettura Peer Gynt appare un individuo così svincolato dalla norma da riuscire perfino a impersonare e adoperare lui stesso i meccanismi sociali della disciplina, della punizione e della segregazione (ad esempio la schiavitù) «ironicamente» (1999) - conclusione che pare problematica se si ritiene che la realtà economica, sociale e interculturale rielaborata nel quarto atto di *Peer Gynt* abbia avuto una sostanza storico-politica tale da lasciare poco spazio all'ironia. La linea interpretativa inaugurata da Martinsen trova la sua più forte formulazione nello studio di Rees che ha per oggetto specifico la ricezione di *Peer Gynt* nella cultura norvegese, cioè gli usi, i riusi e gli adatta-

³⁹ Groddeck (1866-1934), psicoanalista tedesco, si occupò del teatro di Ibsen già in uno studio del 1910. Il presente contributo, incluso nel volume a cura di Rolf Fjelde (1965), è tratto dall'edizione inglese degli scritti di Groddeck *Exploring the Unconscious* (1950).

menti - seri o parodici, da parte della cultura alta o di quella popolare - che hanno avuto luogo in Norvegia dalla comparsa del dramma fino ai nostri giorni. Una tesi fondamentale di Rees, feconda dal punto di vista dello studio della ricezione, è che la molteplicità degli adattamenti attualizzi di volta in volta caratteristiche insite nel testo, relative alla natura proteiforme, fluida e adattabile, eternamente aperta e dinamica del suo protagonista (2014, 7-32). La caratterizzazione che Rees dà di Peer Gynt trae ispirazione da un altro lavoro politico-filosofico francese, influente tanto quanto quelli di Foucault nella cultura postmoderna: *Mille plateaux* di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980; 1987). Nella particolare terminologia di Deleuze e Guattari, mutuata da Rees, Peer Gynt è un soggetto antigierarchico e «rizomatico», erratico, in costante movimento e «divenire», che rifiuta qualsiasi «territorializzazione» limitante e totalizzante, e che dunque mette in discussione la validità della nozione stessa di un'identità fissa e stabile. Di fronte a un simile soggetto, argomenta Rees, la categoria della verità va messa tra parentesi perché non funziona nel testo (2014, 20); le traiettorie di Peer si oppongono a ogni mappatura o comprensione e non producono significato riconoscibile (2014, 24-5). Dopo avere letto questo stimolante studio, diverse domande restano aperte. In fondo Deleuze e Guattari immaginano un soggetto capace di uno spazio di libertà rispetto alle leggi totalizzanti del sistema capitalistico; ma come sappiamo, uno dei ruoli del Peer internazionale si conforma perfettamente a tali leggi, e con notevole successo. Secondo Rees, Peer si pone al di fuori dell'economia basata sui beni di consumo rifiutando di applicare una «pratica etica» al libero commercio (2014, 26-7); viene da domandarsi quando l'economia capitalistica basata sui beni di consumo sia stata guidata dall'etica. L'affermazione «Peer has not undergone any deep or psychological transformation during the five acts» (Rees 2014, 22-3) sembra inoltre in contraddizione con la definizione di «Peer's status as a subject in a constant state of change» (Rees 2014, 27). Infine appare problematica l'idea di Rees secondo cui le traiettorie di Peer e le sue «linee di fuga» non siano affatto interterritorializzabili, poiché ogni mappatura produrrebbe una costrittiva «territorializzazione», idea formulata contestualmente alla proposta di fare del soggetto secondo Deleuze e Guattari *la* matrice interpretativa che contenga tutte le possibili, infinite trasformazioni di Peer Gynt. Non finirebbe, tale non-interpretazione, per diventare la più normativa delle interpretazioni? *Peer Gynt* rimane un testo che pone al lettore-spettatore, e in modo insistito, domande etiche ed esistenziali che è difficile eludere, e l'assenza di risposte risolutive a riguardo non significa l'inutilità di queste domande.⁴⁰

⁴⁰ Prendendo spunto da Ivo de Figueiredo (2006, 338-9), Perrelli osserva come non sia scontato «[e]saminare *Peer Gynt* in una chiave plurale», e come la critica tenda a una polarizzazione in lettura avventurosa o etico-religiosa o satirico-ideologica (2011a, 23-4).

2.6 Realtà capovolta secondo Begriffenfeldt

Il manicomio che Peer incontra alla fine del quarto atto è una vera istituzione psichiatrica, non un edificio solo fantasticato come accadeva al Prefetto in *Brand*. La scena dell'Asilo del Cairo ha attirato più attenzioni critiche che non la scena del quarto atto di *Brand* precedentemente analizzata. Non si sono invece trovate fonti che mettano a confronto i richiami alla follia nei due drammi. In *Peer Gynt* si tratta nuovamente di un passaggio inquietante ed enigmatico, tanto crudele quanto grottesco nella scansione degli episodi. È tuttavia anche un passaggio culminante, del quale molti critici sottolineano l'importanza, sebbene divergano sulla sua interpretazione. Anche sui possibili modelli del manicomio è possibile formulare solo ipotesi. Nei commenti al volume di *Henrik Ibsens skrifter* si menziona l'articolo di un visitatore inglese al manicomio del Cairo, ripreso in un giornale norvegese del 1848, che Ibsen può avere letto. L'articolo descrive condizioni di estremo degrado, con una reclusione punitiva e violenta (Ibsen 2007b, 644). Non si sono invece trovati, nelle fonti critiche ibseniane esaminate, riferimenti a Foucault, il quale offre una breve ma interessante descrizione dei manicomi orientali e della loro tradizione umanitaria risalente al Medioevo. Il manicomio del Cairo, in particolare, praticò a partire dal XIII secolo una cura dello spirito attraverso danza, musica, teatro e racconti (1961, 146; 1998, 121-2). È un'annotazione interessante per la discussione che segue, anche per il carattere molto poco orientalista dell'approccio di Foucault (ovvero orientalista ma non nel senso peggiorativo, non teso a sottolineare il sottosviluppo dell'Oriente da una prospettiva occidentale). Una questione aperta è che cosa conoscesse Ibsen di tale tradizione, visto che il suo viaggio in Egitto, per l'inaugurazione del Canale di Suez, fu successivo al *Peer Gynt* ed ebbe luogo nel 1869. Inoltre, poiché le due possibili fonti rappresentano versioni diametralmente opposte, l'interpretazione che si dà alla scena in *Peer Gynt* può fare propendere per la maggiore attendibilità dell'una o dell'altra.

Quando si rende conto di essere stato rinchiuso in un manicomio, Peer è terrorizzato. Il suo direttore, o meglio, l'ex direttore dottor Begriffenfeldt chiarisce subito che l'Asilo rappresenta un mondo capovolto. L'individualità apparentemente più fluttuante e adattabile, Peer Gynt, teme di fatto la *déraison* di Begriffenfeldt poiché teme di perdere se stesso. Si deve osservare che Peer incontra questa *déraison* alla fine del suo viaggio nel nichilismo del quarto atto,⁴¹ proprio

⁴¹ Cf. Brynhildsvoll 1978, 98: «Vom Standpunkt des imperativen Anspruchs der Seinsverwirklichung bedeutet diese Fremdvertretung des eigenen Ichs die Nicht-Existenz. [...] Er [Peer] ist in der Tat niemand, weil er alle ist» (Dal punto di vista dell'imperativo della realizzazione dell'essere, questa rappresentanza straniera del proprio io significa la non esistenza. Poiché è tutti, Peer non è in realtà nessuno).

mentre, in quanto finto storico (la sua ultima, estemporanea identità), è impegnato a tenere la realtà a distanza. Begriffenfeldt dichiara tuttavia che «[l]a ragione assoluta è morta e trapassata ieri sera alle 11» o - come si corregge successivamente - che essa, la ragione, è uscita fuori di sé («Han er gaaet fra sig selv»); Ibsen 2007a, 657). La conclusione di Begriffenfeldt è:

Nu er det klart, og det la'er sig ikke dølge, -
denne Fra-sig-Gaaen vil have till Følge
en hel Omvæltning till Lands og Vands.
De Personligheder, som før kaldtes gale,
blev nemlig iaftes Kl. 11 normale,
konforme med Fornuften i dens nye Fase.
Og ser man endvidre paa Sagen rett,
er det klart at fra nyssnævnte Klokkeslett
begyndte de saakaldt kloge at rase.
(658)

Ora è chiarissimo e non si può nascondere... che questo fatto provocherà un rivolgimento totale, universale. Gli individui considerati finora dementi, dalle undici di ieri sera sono normali, conformi alla ragione nella sua nuova fase. E se si interpreta la cosa correttamente è chiaro che, da quell'ora, i cosiddetti savi han cominciato a farneticare. (Ibsen 1959, 1: 779-80)⁴²

In questa situazione capovolta le guardie sono recluse nelle celle mentre i pazzi sono lasciati liberi; il mondo normale equivale a follia, e la follia alla normalità. Tale capovolgimento può essere visto nei termini liberatori espressi da Ibsen nelle lettere precedentemente indicate: un punto di vista «folle» in quanto sovversivo e critico, dal quale giudicare un raziocinio diventato assurdo (§ 2.4). O è forse il raziocinio calcolatore di Peer Gynt a essere arrivato al capolinea? Un problema che riguarda l'interpretazione di Begriffenfeldt, così come di diversi altri personaggi singolari che compaiono in *Peer Gynt*, è se essi siano da intendere come allegorie o proiezioni psichiche nella mente del protagonista, il cui viaggio è più interiore che fisico e reale, o se invece essi abbiano una loro oggettività e plausibilità psicologica. Possono essere rappresentati sulla scena come personaggi reali? E come? Dov'è il confine tra reale e fantastico? Le interpretazioni di Begriffenfeldt oscillano, grosso modo, tra un intenderlo come oggetto della critica satirica e parodica - ad esempio dell'«orientalismo scientifico» secondo Oxfeldt (2005, 151-5) o con riferimento al bilinguismo norvegese secondo Oftedal Andersen (2014, 79-83) - e un intenderlo

⁴² Vedi la traduzione in versi in Ibsen 2011, 227.

come veicolo della critica a Peer Gynt. Più spesso è letto come un insieme di queste due cose. Arne Lidén (1940) considera Begriffenfeldt una caricatura di Hegel e della terminologia hegeliana, oltre che uno spirito simile a von Eberkopf, l'adulatore tedesco di Peer all'inizio del quarto atto; Lidén stabilisce poi un nesso tra le idee sulla follia di Hegel e di Begriffenfeldt, che illustrano il problema della perdita di umanità e spiritualità da parte dell'uomo, e conclude che l'idea hegeliana di uomo è fondamentale per Ibsen. Alla fine non si capisce perché, secondo Lidén, il personaggio sia parodico, o perché sia accostabile a von Eberkopf se non per il cognome tedesco. Il problema si ripresenta in Aarseth, che sviluppa le idee di Lidén e vede ugualmente in Begriffenfeldt un oggetto di ironia da parte dell'autore (1975, 180-3); al tempo stesso questa «caricatura di Hegel» è colui che sancisce la critica a Peer come «a kind of mock emperor» (Aarseth 2010, 27; vedi anche Aarseth 1975, 171, 178-80, 191). L'idea che, tramite Begriffenfeldt, si esprima una critica all'egocentrismo di Peer è delineata con maggiore incisività in Hammer (2009, 39-40), Brynhildsvoll (2010, 39, 42), Lisi (2013, 100-1, 109-10) e Lombnæs (2013, 157).

Volendo vedere questo interlocutore critico di Peer Gynt in termini di plausibilità realistica e rappresentabilità sulla scena, lo si potrebbe intendere come un carattere borderline, un medico perspicace e bizzarro che è vissuto abbastanza a lungo con i matti per esserlo un poco anche lui, e per potere dire a Peer Gynt verità scomode sul suo conto, prendendosi selvaggiamente gioco di lui e maltrattandolo. Sarà questa, in verità, un'esperienza traumatica per Peer, diventato a questo punto del suo percorso un autocompiaciuto opportunista e calcolatore. A sostegno di questa ipotesi si può osservare che soltanto il buffone può, dalla posizione-limite che lo contraddistingue, smascherare falsità e ipocrisia: è questa la sua tradizionale funzione nei confronti del re o imperatore. D'altro canto, dal Dottore in *Brand* fino a Relling in *Vildanden*, i dottori dei drammi di Ibsen svolgono spesso questa funzione: dicono al protagonista/antagonista una principale e scomoda verità, spesso riassunta in una formula eloquente, come, nel caso di Peer Gynt, «selvets Kejser», l'imperatore del sé. Sia che Begriffenfeldt sia consapevole della sua critica, sia che egli stia vaneggiando, questo dottore appare uno strumento della critica a Peer Gynt, piuttosto che oggetto di una critica.

2.7 Chiusi «nella botte dell'io»

Riguardo al successo moderno di Peer, il manicomio di Begriffenfeldt rappresenta il capolinea di una direzione eticamente assurda. È infatti difficile negare che le parole del dottore difendano un'etica razionale contro il raziocinio strumentale di Peer basato sul calcolo e il vantaggio personale. Anche Peer Gynt, nonostante i suoi innumerevo-

li ruoli e le identità fluttuanti, ha un ego irriducibile, che non è libero quanto piuttosto ingabbiato. *Begriffenfeldt* dice infine a Peer che nessuno potrà mai essere *self-made*, perché il sé può solo evolvere in relazione all'Altro. Con Peer, i pazzi hanno trovato il loro imperatore:

PEER GYNT

Ja, det er just Knuden.

Jeg er mig selv i et og i alt;
men her, saa vidt jeg forstod, det gjaldt
at være sig selv, saa at sige, foruden.

BEGRIFFENFELDT

Foruden? Nej, der taer De mærkelig fejl!
Her er man sig selv aldeles forbandet;
sig selv og ikke det ringeste andet; -
man gaar, som sig selv, for fulde Sejl.
Hver lukker sig inde i selvets Tønde,
i selvets Gjæring han dukker tillbunds, -
han stænger hermetisk med selvets Spunds
og tættner Træet i selvets Brønde.
Ingen har Graad for de andres Veer;
ingen har Sans for de andres Ideer.
Os selv, det er vi i Tanken og Tonen,
os selv till Springbrættets yderste Rand, -
og følgelig, skal der en Kejser paa Tronen,
er det klart at De er den rette Mand.
(Ibsen 2007a, 660)⁴³

Peer Gynt È proprio questo il punto. Io sono me stesso in tutto e per tutto; ma qui, se ben comprendo, si tratta di essere fuori di se stesso, per così dire.

Begriffenfeldt Fuori di se stesso? No, lei sbaglia di grosso! Qui ciascuno è assolutamente se stesso; se stesso e non un briciolo d'altro; si naviga, in quanto se stessi, a vele spiegate. Ciascuno si chiude nella botte dell'io... sta immerso completamente nel fermento dell'io... si rinchioda ben bene col cocchiere dell'io, e nel fonte dell'io fa gonfiare le doghe. Nessuno ha lagrime per i dolori altrui; nessuno ha comprensione per le idee del prossimo. Anche noi... nei pensieri e nelle parole siamo noi stessi fino all'orlo del trampolino; e per conseguenza, se dobbiamo avere un imperatore, è lei senza dubbio l'uomo che ci occorre. (Ibsen 1959, 1: 780-1)

Parlando del quarto atto di *Peer Gynt*, John Northam vede la «demonstration of the consequences of self-obsessed living, not just in Pe-

⁴³ Vedi la traduzione in versi in Ibsen 2011, 228.

er but in the world at large», osservando che «the final scene in the Cairo madhouse represents a universal bankruptcy, though its bitter ironies are focused on Peer» (1994a, 41). Impersonata da Peer, la libertà occidentale è diventata follia egotistica, smansiosa promozione di sé, un punto di non ritorno. L'accusa 'folle' di Begriffenfeldt a Peer mostra come la libertà apparentemente sconfinata del protagonista produca una gabbia ancora maggiore, in cui il soggetto non riesce a vedere una relazione di responsabilità tra il sé e il mondo dove anche gli altri vivono.⁴⁴ In un bell'articolo su Ibsen, più precisamente sul dramma *Et dukkehjem* del 1879 (*Casa di bambola*), Kristin Gjesdal si richiama ancora a Hegel e alla sua *Fenomenologia dello spirito*, secondo cui il soggetto moderno può sviluppare autonomia e conoscenza di sé solo a patto di porsi in relazione con l'altro da sé. Gjesdal chiama in causa

a phenomenological model that, although it, like aesthetic consciousness, defends the idea of self-determining subjectivity, also takes into account the sociality of reason and sees subjectivity as constituted through intersubjective practices, bonds and relations. (2010, 4)

Gjesdal sottolinea inoltre - riferendosi al personaggio di Torvald, il marito di Nora - l'occasione mancata di una sua transizione dall'idea di libertà come autosufficienza a una di libertà in quanto realizzata attraverso il riconoscimento degli altri (2010, 7). Giustamente Gjesdal osserva infine come la contrapposizione netta tra la filosofia di Hegel (il grande Sistema) e quella di Kierkegaard (il Singolo) possa risultare schematica ed errata, e come l'opera di un autore successivo quale Ibsen abbia invece tratto spunto dal terreno comune offerto dal discorso sull'uomo di entrambi i filosofi (2010, 13-14).

Portando queste riflessioni morali e filosofiche su un piano politico, osserviamo come anche la fantasmagorica irrequietezza di un homo faber occidentale quale Peer Gynt possa produrre una brutale realtà, per gli altri: la schiavitù, l'imperialismo, la guerra e il profitto che genera, lo sfruttamento e l'uso dell'altro. Noi ricchi del mondo occidentale potremmo tutti domandarci ancora adesso, così come domanda a Peer Gynt il Passeggero ignoto nel quinto atto: qual è la sede di questi nostri sogni?⁴⁵ Una lettura postcoloniale di *Peer Gynt* si è dimostrata testualmente possibile oltre che eticamente necessaria.

Nel fare di *Peer Gynt* una traduzione in forma drammatica delle idee di Deleuze e Guattari in *Mille plateaux* (Rees 2014, 13, 17-21,

⁴⁴ Una conclusione simile si trova in Groven Myhren 1979.

⁴⁵ Ibsen 2007a, 682: «Hvad jeg navnlig vil søge, er Sædet for Drømmene»; Ibsen 1959, 1: 793: «Soprattutto mi interessa osservare la sede dei sogni».

32) o di quelle di Foucault in *Surveiller et punir* (Martinsen 1999, 45, 49) si decide di non considerare l'eredità hegeliana e kierkegaardiana di Ibsen, cioè il problema etico della scelta e della responsabilità personale connesso al problema del riconoscimento dell'Altro. Se il mondo intero è una gabbia come ce lo rappresenta Foucault, se la libertà e la soggettività non esistono, né tantomeno qualsiasi idea di essenza (il nocciolo che Peer cerca invano nella cipolla), nessuno può scegliere qualcosa di autentico e personale, ma solo essere la vittima, anzi il prodotto di un potere disciplinare che esercita un controllo totale e pervasivo sebbene invisibile. Foucault rifiuta una posizione etica, nonostante la tensione morale che continuamente rivela nella sua lucida analisi delle istituzioni totali. Qui si sostiene invece un'idea etica secondo cui Peer Gynt è responsabile della sua gabbia e potrebbe perfino liberarsene, cosa che comporterebbe però la sua rinuncia alla libertà totale. Se poi egli torni in tempo o meno da Solvejg, alla fine del quinto atto, è un mistero cui ogni lettore e spettatore deve provare a rispondere. Il Peer Gynt di Martinsen diventa invece vittima delle circostanze, un uomo al quale non è permesso di essere così illimitatamente libero come vorrebbe. Poiché la libertà non è possibile secondo Foucault, alla fine della sua tesi Martinsen cerca di dare a Peer un'ultima possibilità facendo ricorso a Berman, il quale ha proposto una visione della modernità che, per quanto problematica, rimane aperta e possibile (Martinsen 1999, 91). Andrebbe tuttavia considerata la fondamentale critica di Berman all'approccio di Foucault:

Just about the only writer of the past decade who has had anything substantial to say about modernity is Michel Foucault. And what he has to say is an endless, excruciating series of variations on the Weberian themes of the iron cage and the human nullities whose souls are shaped to fit the bars. Foucault is obsessed with prisons, hospitals, asylums, with what Erving Goffman has called «total institutions». Unlike Goffman, however, Foucault denies the possibility of any sort of freedom, either outside these institutions or within their interstices. Foucault's totalities swallow up every facet of modern life. He develops these themes with obsessive relentlessness and, indeed, with sadistic flourishes, clamping his ideas down on his readers like iron bars, twisting each dialectic into our flesh like a new turn of the screw.

[...]

After being subjected to this for a while, we realize that there is no freedom in Foucault's world, because his language forms a seamless web, a cage far more airtight than anything Weber ever dreamed of, into which no life can break. (1988, 34; trad. it. 2012, 46-7)

Berman menziona Kierkegaard in più punti del suo studio sull'esperienza della modernità, sebbene nessuno dei suoi capitoli tratti in modo specifico dell'opera dello scrittore e filosofo danese. Nella prefazione alla prima edizione si legge:

We might even say that to be fully modern is to be anti-modern: from Marx's and Dostoevsky's time to our own, it has been impossible to grasp and embrace the modern world's potentialities without loathing and fighting against some of its most palpable realities. No wonder then that, as the great modernist and anti-modernist Kierkegaard said, the deepest modern seriousness must express itself through irony. (1988, 14; trad. it. 2012, 22)

Ibsen condivideva questa consapevolezza e questa ambivalenza con Kierkegaard. In *Brand* e in *Peer Gynt* incontriamo l'Ibsen anti-modernista, lo scrittore che percepisce le gabbie interiori ed esteriori della vita moderna e che rifiuta pessimisticamente le moderne fantasie di progresso.⁴⁶ L'Ibsen modernista, per altro, non si compiace della nostra reclusione, e in ogni riga che ha scritto incoraggia a perseguire l'emancipazione, l'autenticità e la realizzazione di noi stessi, a dispetto dei possibili, anzi probabili fallimenti. Potrebbe trattarsi di un anelito megalomane, come sottolinea Magris, ma senza quell'anelito verrebbe a mancare il nerbo che rende Ibsen lo scrittore così grande e indispensabile che è (1984, 86-119). Il problema della vita in cattività e dei nostri tentativi di liberazione è indagato con forza nei successivi drammi borghesi di Ibsen. I personaggi femminili di Ibsen, scrive Andreas-Salomé, comunicano il senso dell'oggettiva gabbia in cui vive l'umanità moderna, ma anche un inesauribile anelito alla liberazione e alla soggettività (1892; 1997). Andreas-Salomé individua un interstizio in un'originale idea di casa, in cui sia possibile conciliare la nostra natura selvaggia con quella addomesticata, la nostra individualità con la nostra dipendenza dagli altri, senza negare né le une né le altre. In realtà sia *Brand* che *Peer Gynt* - l'uomo etico che cerca di compiere il salto verso lo stadio religioso e l'uomo estetico - scartano in modi diversi ma speculari la possibilità della casa e della vita condivisa.

In *Brand* e in *Peer Gynt*, Ibsen pone un problema di equilibrio tra una necessaria liberazione da norme che soffocano lo sviluppo della

⁴⁶ Brandes riassume: «Han [Ibsen] havde et skærpet Blik for den Egoisme og den Usandhed, som Fantasilivet kan rumme, for den Stympertighed, som den politiske Friheds- og Fremskridts-Frase kan dække over, og efterhaanden blev en storartet, aandelig eller sædelig *Mistænksomhed* hans Muse» (1900b, 277; corsivo nell'originale) (Ibsen osservava con acume l'egoismo e la falsità che la vita dell'immaginazione può contenere, la miseria che la retorica della libertà politica e del progresso può nascondere; infine una grandiosa *diffidenza* spirituale o morale diventò la sua musa).

vita individuale e soggettiva, e il bisogno di norme che permettano agli individui di vivere come esseri sociali, impedendo loro di soffocarsi l'un l'altro. È, come si è cercato di mostrare, un problema tanto esistenziale e individuale quanto storico-sociale e collettivo. La definizione del sé autentico di Brand e di Peer Gynt non può estromettere il resto dell'umanità.

2.8 Identità e cambiamento

Come chiosa alla conclusione cui si è pervenuti sopra, si vuole infine riflettere sui concetti di identità e cambiamento, così centrali e, anche, così ambivalenti per le dimensioni che sviluppano nei drammi *Brand* e *Peer Gynt* di Ibsen. L'identità può comportare un'integrità e una coerenza assolute, talmente granitiche da risultare distruttive per chi sta accanto a Brand. Specularmente, il cambiamento continuo di Peer Gynt gli impedisce di vedere i nessi della sua vita, di percepirsi come continuità autobiografica; la scena della cipolla, con la sorpresa di vedersi fatto a strati, è indicativa della disgiunzione di Peer. Per altro il suo concetto di identità può essere altrettanto irremovibile – il solipsismo di chi è chiuso ben bene nella botte del proprio io – e parimenti doloroso per gli altri. Si dà un'identità nel cambiamento, cioè nell'apertura al mondo e agli altri? La questione è tuttavia complicata e mai del tutto risolvibile. Ci si può ad esempio domandare se Peer sia cambiato dal sognatore a occhi aperti e mascalzone che era da giovane, quando imperversava nelle valli e montagne norvegesi – se egli sia o meno diventato un altro dalla persona che era nei primi tre atti. In un certo senso egli non è cambiato: era e rimane affascinante e bugiardo; voleva e tuttora vuole diventare imperatore; commetteva e commette crimini dei quali è incapace di pentirsi. Tuttavia appare anche chiaro che egli ha subito una metamorfosi, ma in negativo, nel senso che è diventato una maschera opportunistica di sé. Da giovane escapista, traditore e outsider, egli preservava una sua umanità tormentata e dannata; ed è proprio tale umanità che Edvard Munch (1863-1944) il grande artista norvegese contemporaneo di Ibsen, ha colto in una serie di disegni ispirati al dramma del 1867, come mostra Astrid Sæther in un bell'articolo corredato di immagini (2010b). Tuttavia quell'umanità sembra ormai perduta al tempo del quarto atto, o perlomeno essa è ben celata dietro una spessa coltre di autocelebrazione, rispettabilità e ipocrisia.⁴⁷ Misanthropia, cinismo e disperazione costituiscono l'unico esito pos-

⁴⁷ Un'opinione simile è espressa da Francis Bull (1931, 39-40), mentre Aarseth non vede cambiamenti fondamentali in Peer tra il terzo e quarto atto, e sottolinea la continuità tra il sogno del giovane Peer di diventare imperatore e la realizzazione ironicamente deformata di quel sogno nel quarto atto (1975, 56-7, 72-3).

sibile di questa scissione, la quale caratterizzerà il Peer del quinto atto, quando egli tornerà in Norvegia da uomo molto anziano.

Il vecchio Peer, che tanto successo ha riscosso nel mondo, sembra essersi lasciato dietro qualcosa di essenziale, ed egli deve tornare sui suoi passi per capire che cosa sia. Una variazione sul tema, un *subplot* in cui alla dimensione esistenziale individuale se ne intreccia una storico-sociale e collettiva, si incontra quando il vecchio Peer, di ritorno in Norvegia, ascolta per caso l'omelia dal Prete durante un funerale, dove è rievocata la vita del defunto. Si tratta di un coetaneo di Peer, il ragazzo che, in un tempo lontano, si mozzò il dito per evitare di diventare soldato; della sua onta e, nonostante tutto, del suo sacrificio come umile contadino per il bene degli altri, i figli, i quali, emigrati e diventati benestanti negli Stati Uniti, lo hanno scordato. In questo destino secondario e parallelo a quello di Peer Gynt - relativo a una persona che ha sbagliato, ma è rimasta nondimeno se stessa, fedele alla sua norma morale - si scorge qualcosa di importante anche per Peer Gynt, il quale resta catturato e suggestionato dal racconto (Ibsen 2007a, 691-6; 1959, 1: 798-801). Si tratta di un testo potente, un epos in miniatura, un racconto all'interno del macro-racconto di *Peer Gynt*, autonomo ma collegato al tema portante dell'opera.⁴⁸

Esso parla infine del passaggio dalla povertà del villaggio rurale al benessere della modernità; della scelta se rimuovere la memoria delle premesse o se serbarla; conseguentemente, della scelta che riguarda l'identità. La fondamentale questione dell'autenticità dell'individuo, che rende *Peer Gynt* un capolavoro della letteratura universale, si intreccia al problema delle profonde ambiguità del moderno, che rende possibile l'emancipazione personale, ma il cui incalzante procedere in avanti può diventare insensato e implicare un'alienante perdita di memoria e radici. Vedremo gli sviluppi di questo nodo tematico negli autori studiati nei capitoli che seguono.

⁴⁸ Questo racconto rivela un ulteriore legame tra *Brand* e *Peer Gynt*, che meriterebbe un approfondimento critico e qui si può solo menzionare. Il torso dell'episodio del giovane disertore che si mozza il dito è già presente nel poema narrativo incompiuto di Ibsen detto *Episk Brand*, mentre non viene ripreso nel *Brand* 'maggiore'. In *Episk Brand* ha però connotazioni diverse rispetto a quelle che assume in *Peer Gynt*, e solo negative: segno della viltà del popolo norvegese rispetto al dovere di mobilitarsi per la guerra dano-prussiana del 1864, viltà in stridente contrasto con la vuota retorica ufficiale. Nella versione definitiva quale racconto nel racconto in *Peer Gynt* - straordinariamente arricchita con la storia successiva della vita di dedizione e umiltà dell'ex disertore - la plausibilità cronologica e storica fa piuttosto pensare allo stato di allerta di truppe dano-norvegesi durante le guerre napoleoniche, quando, dal 1807 al 1814, il regno di Danimarca era alleato della Francia. Vedi Ibsen 2007a, 63-7, 165-9; 2007b, 17-18, 27, 137, 226, 233, 811-12.

3 **La Copenaghen di Bang nei reportage e nel romanzo Stucco: 1879-1887**

Sommario 3.1 Giovane giornalista urbano. – 3.2 Scrivere la città in forma breve. – 3.3 Reporter dell'euforia borghese. – 3.4 Sguardo sulla miseria e senso della crisi. – 3.5 Città e teatro in osmosi: *Stucco*. – 3.6 Copenaghen tra oro e cenere nei reportage e nel romanzo.

3.1 Giovane giornalista urbano

Il rapido incremento della stampa quotidiana a Copenaghen caratterizzò il cosiddetto *Gründertid* degli ultimi decenni dell'Ottocento, l'epoca dei fondatori dell'industria che trasformò la Danimarca in un moderno paese capitalista.¹ Mentre i giornali esistenti, come il conservatore *Berlingske Tidende* e *Dagbladet*, rafforzavano le rispettive posizioni, nascevano nuove testate. Accanto a *Morgenbladet*, giornale dei liberali della *Venstre* che iniziò a pubblicare negli anni Settanta, si aggiunse nel 1884 *Politiken*, influente organo dei fratelli Georg ed Edvard Brandes, espressione del liberalismo urbano politicamente più radicale.² Ancora più a sinistra si collocava, contestualmente all'a-

¹ La prima parte di questo capitolo, su Bang come reporter, aggiorna e rielabora un precedente studio: Ciaravolo 2004a.

² *Venstre* (Sinistra) corrisponde alla sinistra storica, partito che prese forma nella seconda metà dell'Ottocento e che includeva un ampio arco di forze, dalla borghesia al

scesa del movimento operaio, *Social-Demokraten*. Si assisteva inoltre a un nuovo fenomeno: un giornale nasceva non solo come espressione di un raggruppamento politico o intellettuale, ma anche per ragioni di mercato, rispondendo a una sempre più diffusa e specifica domanda di informazione; l'alfabetizzazione crescente e l'urbanizzazione portavano all'aumento dei lettori, che favoriva la stampa quotidiana quale forma di industria culturale nel quadro del sistema capitalistico di produzione. In tale contesto Christian Ferslew diventò il primo 're dei giornali' (*bladkonge*) in Danimarca, un magnate che fondò la propria impresa commerciale sulla comunicazione di massa finalizzata alle grandi tirature e al maggior profitto. Il suo principio era differenziare l'offerta per potere venire incontro alla varietà della domanda; possedeva più testate che si rivolgevano a diversi segmenti di mercato e classi sociali. Tra queste, nel 1876 iniziò la sua attività *Nationaltidende*, quotidiano conservatore dallo spiccato profilo culturale, rivolto a un aggiornato pubblico borghese.³

In questo quadro economico e sociale esordiva il poco più che ventenne Bang, originario della provincia e attratto dalla capitale (Jacobsen 1954, 113-33; Nilsson 1965, 1-21). Proveniva da una famiglia di antiche tradizioni, colta, altolocata e conservatrice; il nonno paterno era medico di corte, il padre pastore. Era originario dell'isola di Als nella Danimarca meridionale; durante la guerra dano-prussiana del 1864, che investì la zona di confine con la Germania, Bang era bambino. Sebbene la famiglia si fosse trasferita da un anno nello Jylland più a nord, a Horsens, l'eco di quella guerra - con il suo portato traumatico di fine, distruzione e disfatta - si ripercuote nell'intera opera dell'autore e nella sua visione del mondo, dove si produce una frattura tra la vita perduta delle origini, rurale e protetta, e un presente più instabile. Al tempo stesso l'uscita dal guscio e il trasferimento a Copenaghen furono fattori di emancipazione per il giovane uomo, che poté allontanarsi dal cupo clima domestico segnato dalla malattia psichica e dalla morte del padre pastore e dalla precoce scomparsa dell'amata madre. Copenaghen fu il luogo delle opportunità per Bang, il quale si gettò con passione nella modernità urbana impersonando in modo paradigmatico lo scrittore sul mercato che viveva dei frutti del suo lavoro intellettuale. La rendita paterna e il sostegno economico del nonno non durarono a lungo, dato l'alto tenore di vita del giovane; ma per essere un raffinato dandy urbano, amante dell'eleganza e della moda, Bang possedeva, oltre al talento, una spiccata dedizione al lavoro (Jacobsen 1957, 53-62).

cristianesimo sociale ai movimenti contadini. Da quel partito cominciò a staccarsi nel 1884 l'ala urbana, borghese e brandesiana, politicamente più radicale, che nel 1905 diventò il partito *Det Radikale Venstre*. Oggi il primo è un partito conservatore di centro-destra, il secondo liberale di centro-sinistra.

3 Kastholm Hansen 1983, 14-17; Kragh Grodal 1985a, 350-4; Busk-Jensen 2009b, 35-41.

Caratteristica della storia culturale del periodo fu la reazione nei confronti di Bang come personaggio pubblico. Era omosessuale e, per quanto necessariamente riservato sulla sua vita privata e affettiva, impersonava pur sempre un tipo di mascolinità diversa, accentuata dal suo gusto ricercato e 'teatrale' e dal moderno senso dell'immagine. Le circostanze risultarono provocatorie di per sé tra i contemporanei, specie se di sesso maschile, rendendo lo scrittore attaccabile sul piano personale, riducendo non di rado il suo talento artistico e la sua intelligenza critica, esponendolo alla persecuzione e al controllo, costringendolo in alcuni periodi all'esilio, nonostante i successi che Bang era per altro in grado di ottenere sia come giornalista che come scrittore, e grazie ai quali si affermò come uno degli autori centrali della narrativa danese degli ultimi due decenni dell'Ottocento. Anche Bang, come gli altri scrittori studiati in questo libro, percorse così la strada che andava dalla Scandinavia alle grandi città d'Europa e del mondo.⁴

Inizialmente Bang si affermò come autore per i giornali quotidiani. Se è vero che la scrittura giornalistica era 'per il pane', essa offrì anche un apprendistato letterario e artistico; mentre nella critica letteraria Bang precisava la sua idea di Realismo - un lavoro programmatico e decisivo per gli sviluppi della sua narrativa - nei reportage fu capace di condurre lettrici e lettori tra luci e ombre dell'euforica *Belle Époque* danese, spaziando dall'eleganza dei grandi magazzini al brutale sfruttamento delle sarte che producevano quella ricchezza da esporre, fino ai più miseri quartieri del centro dalle condizioni abitative degradanti. Come reporter Bang applicava tecniche della prosa artistica, dosando effetti di immedesimazione e distanziamento (messe a fuoco descrittive sul qui e ora o scene dialogate con testimoni, alternate a riflessioni autoriali), facendo scuola nella storia del giornalismo danese.⁵ Inoltre l'esperienza nella prosa giornalistica allenava la modalità che combinava, nell'attitudine del reporter, la camminata e lo sguardo, e con queste, la sua capacità di esplorare e rappresentare lo spazio della capitale nelle sue più intime pieghe:

⁴ Vedi Kastholm Hansen 1983, 8-9; Nørreslet 1987, 239-40, 249-52; Fiil, Skov 1998, 153-64; Sørensen 2003, 245; Zerlang 2007, 10-15; Sørensen 2009, 15-19, 122-6, 277-318. Vedi anche i due romanzi biografici dedicati a Bang, *Smertens mester* (Il maestro del dolore) di Finn Abrahamowitz del 1985 (qui 2016) e *Bang* di Dorrit Willumsen (1996). Nel 1883 G. Brandes definì Bang «un mediocre cervello da femmina», quando i due dissentirono sull'idea di Realismo in letteratura. Brandes cercò successivamente di minimizzare, ma la ferita per Bang fu profonda (Jacobsen 1957, 64-7; Willumsen 1996, 111). Responsabile della più dura campagna omofobica contro Bang fu il collega scrittore J.V. Jensen nel 1906. Due anni dopo anche Jensen cercò di fare ammenda e chiedere scusa a Bang, il quale, pur ringraziando, rifiutò una riconciliazione (Willumsen 1996, 328-30, 336-8; Sørensen 2009, 282-3).

⁵ Cf. Kastholm Hansen 1983, 24-6; Kragh Grodal 1985a, 356-64; Busk-Jensen 2009b, 65-6; Rasmussen 2001, § «Journalistisk zenit».

un patrimonio cui l'autore avrebbe poi attinto in romanzi e racconti. È questo tipo di percorso, dai reportage al romanzo urbano *Stuk* del 1887, che il presente capitolo intende approfondire.

All'età di ventidue anni Bang fu assunto al *Nationaltidende* di Ferslew. Vantava già esperienze nel settore, avendo scritto come corrispondente dalla capitale per *Jyllands-Posten* e come autore di recensioni e articoli di costume per *Morgen-Telegraphen* e *Dagbladet* (Andersen 1981, 9-28). Nel nuovo giornale godeva di ampio margine di manovra, potendo scrivere feuilleton domenicali all'interno della rubrica «Vexlende Themaer» (Temi vari). Tra il novembre 1879 e il marzo 1884 scrisse 204 di questi articoli per *Nationaltidende*, quasi uno alla settimana. La loro lunghezza media era intorno ai 20.000 caratteri, e il lavoro richiedeva, oltre al talento, rapidità di esecuzione e disciplina. L'attività giornalistica garantiva al giovane scrittore introiti regolari, che a loro volta gli garantivano (o avrebbero dovuto garantirgli) la possibilità di dedicarsi all'attività creativa, la scrittura di romanzi e racconti. Il termine 'feuilleton' indicava un testo pubblicato sul giornale all'interno di una rubrica fissa, non per forza un romanzo a puntate o una rubrica letteraria.⁶ Nei suoi temi vari Bang si muoveva tra commenti di attualità, cronaca mondana, abbozzi di novelle, ritratti di persone, critica teatrale e letteraria, racconti di viaggio e, non da ultimo, inchieste. La scadenza regolare creava il necessario filo dialogico tra il giornalista-scrittore e il suo pubblico, aspetto importante per comprendere il tono degli articoli e il tipo di comunicazione tra mittente e destinatario. Il termine suggerisce altresì la qualità della scrittura, le ambizioni pur sempre letterarie del testo al di là del suo oggetto. Su questo punto sarà necessario tornare, perché Bang esprime valutazioni diverse, da un lato distinguendo giornalismo e letteratura, dall'altro vedendo nel feuilleton una scuola per l'aspirante scrittore moderno.

3.2 Scrivere la città in forma breve

Due acuti critici della modernità ottocentesca e borghese, i filosofi nonché grandi scrittori Kierkegaard e Nietzsche, attaccano la stampa e i giornali, che rappresenterebbero l'appiattimento intellettuale, la morte dello spirito e la dittatura dell'opinione pubblica e della maggioranza in contrapposizione al Singolo pensante. Kierkegaard sviluppa un'analisi sul tema in *En literair Anmeldelse (Una recensione letteraria)* del 1846 (Kierkegaard 2004, 7-106), soffermandosi sulla differenza tra pubblico e singolo pensante e vedendo nella stampa quotidiana il principale strumento del livellamento, cioè della vitto-

⁶ *Feuilleton* nel danese del tempo; oggi *føljeton*. Vedi Kastholm Hansen 1983, 24-6.

ria dell'«astrazione» sulla «concrezione» (qui in particolare 2004, 86-91, 100-4; 1995, 129-37, 149-53). Nell'attaccare la grande città, *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche trova un significativo bersaglio nella stampa quale sua espressione pubblica:

Siehst du nicht die Seelen hängen wie schlaffe schmutzige Lumpen? - Und sie machen noch Zeitungen aus diesen Lumpen!

Hörst du nicht, wie der Geist hier zum Wortspiel wurde? Widriges Wort-Spülicht bricht er heraus! - Und sie machen noch Zeitungen aus diesem Wort-Spülicht. (1968, 218-19)

Non vedi le anime penzolare come stracci sudici e stracchi? - E di questi stracci fanno anche giornali.

Non senti come lo spirito qui sia diventato giuoco di parole? Un liquame schifoso di parole ne vien fuori! - E con questo liquame di parole essi fanno giornali. (1996, 206)

Nietzsche utilizza l'invettiva, che, nel contesto narrativo in cui è inserita, non è priva di ambiguità, poiché non è pronunciata da Zarathustra ma dalla sua cosiddetta scimmia. Mentre si sta avvicinando alla grande città, il profeta incontra questo individuo che imita i suoi discorsi, indugia nell'astio anti-urbano e non comprende, secondo Zarathustra, la necessità di «passare oltre» la città, come indica anche il titolo del capitolo «Vom Vorübergehen» («Del passare oltre») - cosa che, se possibile, è un verdetto di condanna ancora più severo nei confronti della modernità.

La linea di pensiero di Kierkegaard e Nietzsche su questo punto è un'espressione del disagio intellettuale nei confronti della massificazione e dell'appiattimento tipici delle società borghesi e liberal-democratiche dell'Ottocento, e nei confronti di un fenomeno urbano sempre più tentacolare. In relazione alla crescita della città moderna, la stampa quotidiana costituì però anche un canale che offriva nuove opportunità espressive ai talenti letterari più originali. È noto quanto i giornali abbiano significato per l'evoluzione del romanzo moderno, tanto per la forma quanto per i contenuti; come, ad esempio, il ritmo della suspense sia stato sapientemente dosato nella scansione dei capitoli pubblicati a puntate; come lo stesso flusso di informazioni e notizie abbia fornito alla narrativa materia prima e di ispirazione metropolitana; come, infine, il topos stesso della lettura del giornale sia ricorrente nei romanzi urbani (Klotz 1969, 419-29). Vi è però un legame tra scrittura giornalistica, prosa letteraria e contesto urbano, indagato da Köhn nel suo studio su *flânerie* e forma breve (1989) e già illustrato nell'Introduzione (§ 1.5). Nel momento in cui la diffusione in senso moderno e capitalistico dei giornali quotidiani e periodici apriva nuovi spazi di rappresentazione urbana agli scrittori e ai pubblicitari, essi impararono a leggere la città in forma breve,

a evocarla con i suoi cambiamenti, producendo un senso di appartenenza e una consapevolezza urbana che, almeno in parte, potessero compensare lo smarrimento e l'alienazione dentro una realtà sempre più instabile e incontrollabile. Proprio il flâneur quale figura di camminatore e osservatore urbano si assumeva il compito di attraversare la città per scriverla.⁷ Sebbene Köhn non si soffermi su autori-flâneur scandinavi, ma parigini e poi tedeschi, la sua analisi si dimostra adatta a descrivere la condizione professionale di Bang, così come di altri autori del Nord che, già a cavallo tra Ottocento e Novecento, coltivarono la forma breve quali scrittori sul mercato professionalmente legati ai giornali.⁸

Nell'ottobre del 1911, pochi mesi prima della sua morte, Bang ripose in modo conciso alla domanda di un sondaggio, proposto dal giornale di categoria *Journalisten* (Il giornalista) e riguardante il ruolo del giornalismo nella sua attività di autore:

Journalistiken stillede mig Ansigt til Ansigt med Livets Realiteter. Jeg så Livsforholdene i deres Mangfoldighed, og jeg lærte at kende Sværmen af Mennesker. Journalistiken udleverede mig Stoffet. Hvis dette ikke havde været tilfældet, kunne «Stuk» og «De uden Fædreland» aldrig være blevet til.

Dog rummer Journalistik en Fare. Journalisten skriver hastigt og kan ikke vrage sine Ord. Digterens Kunst er derimod netop at vrage, indtil det eneste Ord er fundet. Denne Fare kan kun undgås af den, som forstår og bestandig husker, at Journalistik og Digtning er to forskellige Verdener, hvor der tales to forskellige Sprog. (Cit. in Kastholm Hansen 1983, 7-8)

Il giornalismo mi ha posto di fronte alle realtà della vita. Ho visto le situazioni nella loro molteplicità e ho conosciuto la folla. Il giornalismo mi ha fornito il materiale. Se così non fosse stato, *Stucco* e *I senza patria* non sarebbero mai nati.

Tuttavia il giornalismo comporta un pericolo. Il giornalista scrive velocemente e non può scartare le parole. L'arte dello scrittore è invece proprio quella di scartare finché non trova la parola unica. Tale pericolo può essere evitato solo da chi comprende e ram-

⁷ La sociologia urbana ha dagli inizi, con Georg Simmel nel 1903 (qui 1957; 1995), posto l'accento su spersonalizzazione e anonimato, e sul paradosso tra potenziamento della libertà individuale e gabbia imposta dai tempi della produzione e dell'economia monetaria. Sulla funzione sociale della stampa quotidiana in tale contesto, cf. i saggi del 1925 di Robert E. Park «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment» e «The Natural History of the Newspaper», qui rispettivamente Park 1967a e Park 1967b

⁸ Tale condizione professionale riguardò in varia misura tutti gli altri autori scandinavi studiati in questo libro, con la parziale eccezione di Ibsen, concentrato sul suo lavoro di drammaturgo (vedi Fulsås, Rem 2018, 106-89).

menta costantemente che giornalismo e poesia sono due mondi distinti, dove si parlano due lingue diverse.

La differenza tra giornalismo e poesia che lo scrittore evidenzia qui con sguardo retrospettivo è, date le premesse, indiscutibile. Tuttavia Bang ha usato altrove accenti diversi e più positivi verso il ruolo giornalistico. In un articolo del 1882 osserva ad esempio che «la strada dell'autore di feuilleton è una buona scuola per lo scrittore moderno», in quanto egli è costretto a vedere quasi tutto allenando lo sguardo, e «la sua memoria diventa un ripostiglio pieno di cose disparate».⁹ In uno dei suoi più importanti testi programmatici, il saggio «Lidt om dansk Realisme» (In breve sul Realismo danese) che introduce il volume *Realisme og Realister* (Realismo e realisti) del 1879, Bang sostiene che lo scrittore debba osservare la vita e raccogliere osservazioni con lo zelo di uno scienziato, perché va conosciuta da vicino la società che egli intende rappresentare artisticamente:

Og for at erhverve dette Kjendskab maa Forfatteren ud at færdes i Trængslen. Denne Færden i Trængslen lærer ham mange Ting, blandt andre, at de Dramer, Livet opfører, ikke sjældent i Foranderlighed og dramatisk Kraft overgaar dem, hans Fantasi formaar at skabe. (1879, 23)

E per acquisire tale conoscenza, lo scrittore deve uscire e muoversi nella folla. Questo andare tra la folla gli insegna, tra le molte cose, che i drammi che la vita mette in scena superano non di rado, per mutevolezza e forza drammatica, quanto la sua fantasia sia in grado di creare.

Peer E. Sørensen ha giustamente rilevato la produttiva interazione tra giornalismo e narrativa letteraria nell'opera di Bang. Con la Breccia moderna, giornalismo e letteratura tendono ad avvicinarsi e contaminarsi; il giornalismo fornisce allo scrittore un'attitudine allo sguardo e un ricco e molteplice materiale urbano e moderno cui attingere; al tempo stesso Bang può, da giornalista, praticare la tecnica impressionistica e scenica che sviluppa artisticamente nei romanzi. La scrittura di Bang sa essere produttivamente impura, contaminarsi con la realtà triviale e molteplice e con una lingua quotidiana non tradizionalmente letteraria; l'autore, che conosce la differenza tra scrittura per i giornali e scrittura d'arte, oltrepassa perciò quel limite e questi suoi due ambiti di lavoro si arricchiscono reciprocamente (Sørensen 2003, 245-6; 2009, 6-7, 35-45).

⁹ Cit. in Rasmussen 2001, § «Fra kritik og journalistik til digtning»: «Feuilletonistens Vei er en god Skole for den moderne Forfatter [...], han tvinges til at se næsten Alt, og hans Erindring bliver et Pulterkammer fyldt op med mangt og meget».

Anche in un altro senso, più esterno e oggettivo, l'articolo di giornale può diventare letteratura, perché com'era ed è pratica comune, anche Bang include tra le proprie opere durature (cioè in volume) scritti che il tipico pregiudizio sulla stampa presupponebbe effimeri, la carta da macero del giorno dopo - tanto per aderire al senso e al tono dell'invettiva della scimmia di Zarathustra. I volumi di Bang *Realisme og Realister* del 1879, appena citato, e *Kritiske Studier og Udkast* (Studi e abbozzi critici) del 1880 raccolgono saggi di critica letteraria e teatrale, mentre in *Herhjemme og Derude* (Qui da noi e all'estero) del 1881 sono inclusi reportage dalla Danimarca e dall'Europa. Proprio nell'introduzione a *Herhjemme og Derude* Bang ribadisce la parentela tra moderni scrittori e coloro che chiama *føljetonister* e *flanører*, uniti dall'attitudine a camminare, attraversare la società contemporanea per osservarla (cit. in Sørensen 2009, 36-7). Altre raccolte di questo materiale giornalistico sono state pubblicate dopo la morte dell'autore e sono usate per questo studio.¹⁰

Se è dunque vero che gli articoli furono, in un certo senso, un fastidio per Bang, il quale li scriveva perché costretto dalle leggi del mercato, privandolo del tempo e della calma necessaria per dare forma ai romanzi e ai racconti,¹¹ vi è d'altra parte una coerenza di visione del suo universo narrativo, tale da permettere di accostare le due forme espressive. Tanto nelle inchieste quanto nei romanzi e nei racconti lo sguardo di Bang comprende infatti due atteggiamenti e stati d'animo contrastanti: l'euforia mondana e il critico disincanto interagiscono creando interessanti tensioni. L'autore raffigura il mondo della moda, dell'intrattenimento e del teatro, esprimendo adesione nei confronti del vivace brulichio della moderna capitale; in tal senso egli è un centrale interprete dell'ottimismo borghese del suo tempo. Ha però anche il coraggio di inoltrarsi nei territori più oscuri e rimossi della vita sociale. Come reporter, in particolare, vede e descrive quello che molti osservatori contemporanei preferiscono ignorare: la miseria del proletariato urbano, lo sfruttamento sui luoghi di lavoro e i luoghi normalmente dimenticati quali i manicomi o gli obitori. Quando adotta questo sguardo, Bang esprime una visione senza dubbio più problematica e pessimistica sul progresso moderno, che per altri versi esalta. Nel cercare di scuotere la coscienza dei suoi lettori abbienti, egli mette a nudo il disagio e non nasconde i segnali di crisi della civiltà borghese cui appartiene.¹²

¹⁰ Bang 1954; Andersen 1981; Bang 1983.

¹¹ Questa tormentosa condizione professionale ed esistenziale è messa vividamente a fuoco nell'ormai classica biografia in tre volumi di Bang scritta da Harry Jacobsen (1954; 1957; 1961), ed è riproposta nei due romanzi biografici danesi che offrono un ritratto ravvicinato dell'autore, i già menzionati *Smertens mester* (Abrahamowitz 2016) e *Bang* (Willumsen 1996).

¹² Josef Kleinheinrich (1986) evidenzia utilmente l'ambivalenza della grande città e le strategie di Bang giornalista, che evolve da una rappresentazione mitico-fantasmagori-

Si scelgono qui due articoli per mettere a fuoco i tratti della grande città e la visione del mondo che Bang propone. Il primo è «Magasin du Nord» del 23 maggio 1880, dedicato agli omonimi e noti grandi magazzini presso Kongens Nytorv, nuovo tempio del consumo nel cuore pulsante della città. Il secondo è «Fattigliv» (Vita da poveri), pubblicato il 19 dicembre dello stesso anno. Facendo visita ad aree fatiscenti - dove il proletariato vive nella miseria, a poche centinaia di metri dall'arteria principale del centro storico e non lontano dallo stesso Magasin du Nord - Bang procura intenzionalmente un effetto di choc rivolto ai suoi stessi lettori, gli opulenti borghesi che si preparano alle festività. Come si conciliano, allora, due strategie apparentemente così antitetiche? Claes Kastholm Hansen ha così sintetizzato la contraddizione:

På den ene side det sociale engagement, *sagen*. På den anden side det professionelle engagement, *salget*. Det er modsætningen, konflikten og energikilden. Mellem disse poler springer gnisten i Herman Bangs journalistik. (1983, 22; corsivo nel testo)

Da un lato l'impegno sociale, *la causa*. Dall'altro l'impegno professionale, *la vendita*. È la contrapposizione, il conflitto e la fonte di energia. Tra questi poli scaturisce la scintilla del giornalismo di Herman Bang.

3.3 Reporter dell'euforia borghese

«Magasin du Nord» comincia con una premessa di metodo, con cui l'autore tira le prime somme del lavoro di inchiesta che svolge da circa sei mesi per *Nationaltidende*. Esordisce sottolineando la responsabilità e il dovere dello sguardo:

Og hvad en feuilletonist fremfor alt må kunne se, er det, som vi alle ser, og som ingen ser, det, der ligger os så nær, at vi hver dag løber panden mod det, og som vi aldrig har gidet høre noget om, fordi vi hører om det hver dag - kort sagt det, som ligger os nærmest, og som vi derfor ikke kender. (Bang 1983, 85)

E ciò che un autore di feuilleton deve soprattutto riuscire a vedere è quanto tutti noi vediamo e nessuno vede, ciò che ci è tanto prossimo che ogni giorno ci sbattiamo la testa contro, e che non abbiamo mai voglia di ascoltare perché lo udiamo ogni giorno - in breve, ciò che ci sta vicino al punto che non lo conosciamo.

ca della capitale nella prima produzione (le «Smaabreve fra Kjøbenhavn» per *Jyllands-Posten*) a una più problematica e critica nei «Vexlende Themaer» per *Nationaltidende*.

L'osservazione dello scrittore-flâneur colma il deficit di sguardo ed esperienza diretta di cui, secondo l'analisi proposta da Köhn, soffre l'abitante della grande città moderna in espansione. D'altra parte, l'individuo metropolitano è talmente sollecitato da messaggi, segnali e informazioni che tende a diventare «blasé», come Simmel ha spiegato nel suo fondamentale studio della sociologia e psicologia urbana del 1903, cioè insensibile di fronte alle sorprese, 'corazzato' e indifferente, non più in grado di vedere davvero (1957; 1995).¹³ Educare a uno sguardo più intenso e consapevole e, dunque, a una più approfondita conoscenza della città e dei suoi luoghi, sottolinea Bang, è il primo compito dell'autore di feuilleton – un principio estetico-etico che, come si è visto, l'autore applica anche alla scrittura artistica nel nome del Realismo.

Anche Martin Zerlang, nel suo studio sulla Copenaghen di Bang, sottolinea come l'esplorazione sistematica della città da parte del giovane scrittore, in carrozza o a piedi, vada a formare un serbatoio di memoria ed esperienza che è alla base del suo grande successo come reporter per *Nationaltidende* dal 1879 al 1884.¹⁴

La strategia che accomuna «Magasin du Nord» e «Fattigliv» è che il racconto si svolge durante una camminata, secondo quel metodo che Borg ha efficacemente definito «peripatetico, itinerante» (2011, 44). Lo scrittore-flâneur agisce da co-protagonista sul posto, testimone e camminatore curioso alla caccia di qualcosa. In «Magasin du Nord» egli è infatti accompagnato da un giovane direttore del grande magazzino che lo introduce alla nuova esperienza. Attraverso tale procedimento il narratore non descrive la bellezza e il valore del grande magazzino come dati già appartenenti alla sua esperienza; si rivolge invece ai suoi lettori ricreando ad arte i momenti di personale contatto visivo, sorpresa e scoperta durante il giro nei locali. Il narratore svolge in tal modo un ruolo di mediatore; è introdotto nell'esperienza da una guida e a sua volta accompagna i propri lettori, invitandoli a seguirlo e a imitarlo. Condivide la conoscenza dei fatti con l'accompagnatore 'primo', mentre con i lettori condivide la sorpresa di fronte a quanto vede.

Resoconto dei dati e riflessioni del narratore si intrecciano nel reportage su Magasin du Nord. Si forniscono le cifre dell'impresa in termini di forza lavoro impiegata, quantità di merci, filiali e giro d'affari. La dimensione narrativa è presente, anche se in modo discreto; il narratore ha occhi e piedi – attributi classici del flâneur – e continua ad addentrarsi nei grandi magazzini per osservarli dall'interno. Con il tono rassicurante di un informatore introdotto, compensa la mancanza di conoscenza ravvicinata da parte dei lettori, creando una

¹³ Cf. Hauser 1990, 7-18; Srubar 1992, 40-1; Borg 2011, 52-4.

¹⁴ Zerlang 2007, 16-31, 48-57. Cf. Nørreslet 1987, 245-9, 253-4; Sørensen 2003, 245-6.

sensazione di familiarità dove, altrimenti, ci si sarebbe sentiti estranei. Ciò è anche funzionale alla trasmissione di valori in cui il giovane Bang si riconosce. Alcuni brevi dialoghi si svolgono tra i due protagonisti, e così ragiona il narratore:

«Hvor det må være dejligt at gå her og vide, at man har part i alt dette,» sagde jeg til firmaets yngste chef, da vi på vor vandring gennem bygningen gik op ad den brede, tæppebelagte trappe i lokalernes store midtersal. [...]

Hvad jeg havde følt på denne vandring var virkelig beundring: jeg tilstår det så gerne, jeg tages bestandig hjælpeløs fangen, når jeg stilles ansigt til ansigt med en vilje, en energi, som vil frem - og vilje har der hørt til for at skabe Magasin du Nord - talent og vilje. (Bang 1983, 87)

«Quanto dev'essere bello camminare qui sapendo di fare parte di tutto questo», ho detto al più giovane direttore della ditta mentre, durante la nostra passeggiata nell'edificio, salivamo l'ampia scalinata coperta di tappeti nel salone al centro dei locali. [...]

Ciò che avevo provato durante quella passeggiata era vera ammirazione; lo ammetto di buon grado: sono puntualmente e irrimediabilmente catturato quando mi trovo di fronte a una volontà, a un'energia che vuole emergere - e di volontà ce n'è voluta per creare Magasin du Nord - talento e volontà.

Il reporter si trova nel tempio dell'impresa commerciale, circondato dalle merci, e osserva con stupore. Ammira lo spirito di coloro che vogliono progredire e la compassata sollecitudine che caratterizza l'atmosfera lavorativa tra gli impiegati, dai direttori ai corrieri. Narra la storia dell'impresa, dalla fondazione a Århus, al trasferimento a Copenaghen, alla conquista del mercato nazionale. Evidenzia infine il diretto legame tra il più importante grande magazzino della Danimarca e Parigi, centro irradiatore del moderno.¹⁵ L'articolo testimonia come le novità parigine raggiungano in breve tempo la capitale danese; e questo vale sia per i sistemi di segni nello spazio urbano, dove i messaggi pubblicitari sono onnipresenti (si vedano gli omnibus 'sponsorizzati' da un noto prodotto nel successivo brano), che per le novità della moda, come il direttore spiega al giornalista durante la visita. Assistiamo alla definitiva affermazione della grande distribuzione, con la sua razionale divisione del lavoro e la globalizzazione del mercato tipiche del capitalismo avanzato:

¹⁵ Zerlang osserva come, soprattutto negli articoli sulla moda e la grande distribuzione, Bang faccia di Parigi «det mytiske forebillede», il modello mitico di Copenaghen (2007, 58-63).

Magasin du Nord beskæftiger også daglig 22 karle og drenge med at ombære og ekspedere denne uendelighed af pakker, holder tre omnibusser – disse velbekendte, spraglede vogne, som har fået alle Brama-Livs-Eliksirs-Omnibusser til at blegne, nøjaktige kopier forresten efter de store magasiners vogne i Paris – og 9 trækvogne, åbne og lukkede. Ikke sandt – det er «parisisk»? [...]

«Man må fordele arbejdet,» sagde min vejviser til mig. «En af os har overtaget provinserne, vi er to her, og den fjerde af os er bestandig i Frankrig med station i Paris. Det er nødvendigt at være på stedet, det gælder for os om hurtighed og billighed – vi må have alt så hurtigt som muligt og så billigt som muligt, derfor må vi have en stadig repræsentant i nærheden af de store toneangivende magasiner.»

[...]

Som forretningen nu er, står den jævnsides de store parisermagasiner. Princippet er det samme: alt samlet på én hånd og derfor ringe avance ved hjælp af en meget stor omsætning. (Bang 1983, 88-9, 91)

Magasin du Nord impiega giornalmente 22 tra operai e garzoni per il trasporto e la spedizione di questa infinità di confezioni; ha in funzione tre omnibus – quelle note carrozze variopinte che hanno fatto impallidire tutti gli omnibus dell'Elisir Brama di lunga vita, copie esatte, del resto, delle carrozze dei grandi magazzini di Parigi – e nove veicoli a trazione umana, aperti e coperti. «Parigino», non è vero? [...]

«Bisogna dividersi il lavoro», mi ha detto la guida. «Uno di noi si è preso le province; qui siamo in due e il quarto di noi è stabilmente in Francia con sede a Parigi. È necessario essere sul posto; per noi si tratta di rapidità e convenienza: dobbiamo avere tutto il più rapidamente possibile e al prezzo più conveniente possibile; per questo dobbiamo avere un rappresentante stabile nei pressi dei grandi magazzini che fanno tendenza».

Così come la ditta è ora, è a livello dei grandi magazzini parigini. Il principio è identico: tutto raccolto in un solo punto e quindi minimi ricavi grazie a un giro d'affari molto grande.

Come osserva lo storico Wolfgang Schivelbusch nel suo studio sul viaggio in treno nell'Ottocento, il grande magazzino costituisce un ulteriore, importante tassello nel quadro della grande distribuzione al tempo del capitalismo avanzato. E come descrive con precisione anche Bang nel passo appena citato, la logica del grande magazzino è la notevole quantità di merce che viaggia (nel caso della moda, dal centro irradiatore Parigi) e arriva rapidamente al dettaglio grazie alla capillare rete di comunicazioni e trasporti, fatta di ferrovie, stazioni in città, boulevard e omnibus; è così che la circolazione più

rapida possibile trasforma le antiche coordinate di tempo e spazio (Schivelbusch 1977, 165-74; 1988, 200-10). Il reporter danese loda ciò che definisce «questo grande meccanismo», che ha un suo significativo risvolto nazionale e identitario; se la realtà danese si presume piccola, essa in verità sa ragionare e agire in grande:

Vi har vandret fra rum til rum. Overalt har massen slået mig, de store mængder af alt muligt. Alt dette er et modbevis mod den evig gentagne sætning om vore små forhold, thi dette er stort. [...] Det er så velgørende at mærke det og så dog, når man går til vinduet, ser, at hesten står endnu – om end skrøbelig – at man dog *er* i København. (Bang 1983, 93; corsivo nel testo)

Abbiamo camminato di locale in locale. Ovunque mi hanno colpito la massa, le grandi quantità di ogni cosa possibile. Tutto questo smentisce la reiterata affermazione sulla nostra piccolezza, poiché questo è grande. [...] Fa così bene notarlo, e tuttavia – andando alla finestra e vedendo che il Cavallo sta ancora al suo posto, per quanto malconco – notare che *siamo* a Copenaghen.

Nello smentire le presunte piccole dimensioni della danesità, il narratore si rivolge, in chiusura, ancora una volta in modo ammiccante al suo pubblico attraverso un'annotazione spaziale e culturale. Il riferimento sottinteso, noto agli abitanti di Copenaghen, è alla statua equestre di re Cristiano V che campeggia al centro della piazza Kongens Nytorv: il Cavallo per antonomasia. Si potrebbe dunque quasi credere di trovarsi a Parigi mentre si cammina all'interno di *Magasin du Nord*, mentre in realtà basta guardare fuori per riconoscere lo spazio noto dell'amata Copenaghen.

I grandi magazzini furono un simbolo dell'espansione commerciale nella città ottocentesca. Nacquero a Parigi già nella prima metà del secolo, per diffondersi in altri centri europei a partire dagli anni Settanta (Hauser 1990, 54). Copenaghen fu, in Scandinavia, ben più avanti sia di Stoccolma che di Kristiania, dove questi centri commerciali si sarebbero diffusi solo a partire dal Novecento. Nelle pagine dedicate al flâneur in *Das Passagen-Werk*, l'opera incompiuta sui passages e sulla Parigi «capitale del XIX secolo», Benjamin afferma da una prospettiva critica marxista e pessimista che questa figura, tipica dello spazio urbano ottocentesco, fa la sua ultima comparsa proprio al grande magazzino, segno della sua imminente fine nel segno del mercato:

Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs.

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

[...]

Die gesellschaftliche Grundlage der flânerie ist der Journalismus. Als flâneur begibt der Literat sich auf den Markt, um sich zu verkaufen. (Benjamin 1982, 54, 559)

Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur*.

Col *flâneur* l'intelligenza si reca al mercato. A vederlo, secondo lei; ma, in realtà, già per trovare un compratore.

[...]

La base sociale della flânerie è il giornalismo. Il letterato si reca sul mercato nei panni del *flâneur*, per vendersi. (Benjamin 2000, 13, 498; corsivi nel testo)

Letto in chiave benjaminiana, «Magasin du Nord» appare un testo paradigmatico: il flâneur-giornalista crede di recarsi al mercato per osservare la merce; in realtà è egli stesso alla ricerca di un compratore, e finisce al grande magazzino una volta per tutte, nel momento in cui è circondato dai prodotti in vendita, diventando egli stesso merce in qualità di scrittore-giornalista. La sua funzione intellettuale si è reificata, ridotta a cosa; per questo, osserva ancora Benjamin, il flâneur è inebriato dalla merce e prova simpatia per gli articoli in vendita: si identifica in loro.¹⁶ Ed è vero che con Bang e altri esponenti quali Gustav Esmann e Peter Nansen il flâneur letterato si affermò a Copenaghen già nell'ultimo scorcio di Ottocento: un ulteriore nuovo articolo della capitale danese, si potrebbe dire, proveniente da Parigi.¹⁷

Da parte sua, Bang non entra nel grande magazzino con la cupa consapevolezza di una fine imminente, ma con l'entusiasmo suscitato da una grande, nuova impresa ai suoi esordi: finalmente anche la Danimarca ha grandi magazzini degni di Parigi e all'ultimo grido. Nell'essere condotto e nel condurre a sua volta il pubblico dei lettori, Bang orienta il giudizio e contribuisce a formare l'opinione pubblica, persuadendo i lettori della bontà di quel sistema di produzione, divisione del lavoro e vendita, quindi della bontà di un'intera organizzazione sociale che pone al suo centro l'impresa. Nell'esprimere entusiasmo per lo spirito imprenditoriale e la forza propulsiva del capitalismo, Bang si rivela scrittore borghese; e in verità, come abbiamo

¹⁶ Vedi l'appunto [M 17a, 2] in *Das Passagen-Werk*: Benjamin 1982, 562; Benjamin 2000, 501. Questo quadro di riferimento storico-culturale e sociologico è già presente nel ricco volume a cura di Olav Harsløf (1977) che, da una prospettiva marxista, ha dato nuova linfa agli studi su Bang giornalista e narratore urbano; vedi in particolare Madsen 1977 e Lundbo Levy 1977; cf. anche Zerlang 2007, 42-7.

¹⁷ Tuttavia Zerlang osserva come Bang sia preceduto da almeno due generazioni di flâneur letterari a Copenaghen (2007, 32-3). Va ricordato soprattutto lo straordinario antecedente di Kierkegaard (§ 1.3). Dopo gli esordi letterari, Nansen lavorò nell'editoria e ricoprì un ruolo importante nella maggiore casa editrice danese Gyldendal (§ 5.2).

visto, egli applicava prima di tutto su di sé quella morale del lavoro. La circostanza non era priva di contraddizioni, comportando anche un lato oscuro, una personale forma di schiavitù dalla scrittura per i giornali, che gli garantiva la base per la sussistenza quotidiana.¹⁸

3.4 Sguardo sulla miseria e senso della crisi

Se in «Magasin du Nord» il reporter è guidato nel paradiso della grande distribuzione, costui in «Fattigliv», scortato da un pietoso agente di polizia, fa la sua discesa nell'inferno dei quartieri poveri del centro di Copenaghen. L'analogia con la *Divina Commedia* di Dante Alighieri è appena forzata, poiché vi fa esplicito ricorso «Fattigliv», che appare nel complesso un testo più elaborato dal punto di vista letterario e metaletterario (cf. Zerlang 2007, 142-6).

Innanzitutto è maggiore il numero delle scene dialogate, nelle quali i tre personaggi - l'agente, il reporter e l'amico H. che lo accompagna - si scambiano battute in forma diretta, in una modalità più caratteristica del racconto che non dell'articolo giornalistico. Il racconto è strutturato in tre momenti; comincia in medias res, mentre i tre, turbati, stanno concludendo il loro giro nella miseria proletaria. Questa parte si conclude con il commiato dei due visitatori occasionali, che lasciano il poliziotto perché, semplicemente, non hanno più la forza di continuare. Basta loro percorrere un paio di strette vie per tornare su Østergade, il segmento più elegante del principale corso nel centro storico della capitale danese, formato da diverse vie che hanno assunto il nome collettivo di Strøget (lo struscio).¹⁹ Si tratta di dimensioni spaziali e sociali importanti per comprendere con precisione la rielaborazione che Bang ne fa nel testo. L'ambientazione di «Fattigliv» illustra infatti come i meno abbienti potessero ancora risiedere, nel 1880, in settori del centro storico di Copenaghen prima degli imminenti risanamenti, mentre la popolazione operaia si stava già spostando in periferia, nei nuovi quartieri popolari di Vesterbro e Nørrebro in espansione, sorti sui terreni esterni alle vecchie mura fortificate abbattute solo pochi decenni prima (Hyldtoft 1996). Va anche precisato - vista la ricorrenza dei paralleli con Parigi - che l'elegante Strøget non era e non è una strada nuova, il frutto di uno sventramento, un rettilineo boulevard sul modello parigino del barone Haussmann, ma un corso più stretto, ricavato nello stesso tessuto dell'antico centro storico, ovvero attraverso le sue due parti, quella di fondazione medievale e quella seicentesca; ciò non esclude

¹⁸ Su questo aspetto umano e professionale si sofferma Willumsen 1996.

¹⁹ Cf. Stensgaard 2002, 71-81; Zerlang 2007, 16-17, 32-5, 48. Si veda anche il ricco materiale iconografico in Zerlang 2007, a partire dalla copertina.

che Strøget, con l'ascesa della borghesia e del capitalismo avanzato, potesse anche assumere alcune funzioni, sia concrete che simboliche, del moderno boulevard ottocentesco. Proprio nell'ormai 'piccolo' centro storico di Copenaghen (piccolo per le dimensioni di una capitale nella moderna età industriale), la separazione degli universi sociali non escludeva la contiguità e, in certa misura, il contatto, rendendo evidente un aspetto strutturale del fenomeno urbano, dove commistione e segregazione sono spinte contrarie e compresenti.²⁰

Tornando al racconto, l'amico del reporter afferma di volere dimenticare e avere bisogno di distrarsi, e perciò si allontana. Comincia la seconda parte del testo, in cui assume più spazio la riflessione sull'esperienza appena vissuta. Il narratore si domanda se sia giusto o anche solo possibile rimuovere ciò cui si è appena assistito. La risposta negativa poggia sulla stessa etica dello sguardo formulata in «Magasin du Nord»: è un dovere attraversare, osservare da vicino la realtà per poterla descrivere. L'ultima parte del racconto è anche la più lunga e ripercorre, attraverso un flashback, la camminata dei tre protagonisti dal principio, illustrando una serie di situazioni di degrado che potrebbe protrarsi all'infinito, serie interrotta solo per la conclusione dell'articolo.

La conclusione sconsolata della prima parte, con il dialogo tra il narratore e H., ha una qualità scenica che non sfigurerebbe in un romanzo di Bang. Dalla sua prospettiva borghese, sostenuta da un forte patos sociale, Bang mostra un particolare modo di *épater les bourgeois*. Dopo quanto ha visto, egli osserva l'opulenza natalizia in una luce problematica e quasi sinistra:

H. og jeg drev ned ad et par smågader, bøjede ud på Østergade. Det var spadseretid. Her gav kulden farve, rødme over runder kinder, spænstighed til skikkelser, der er i ilsom fart, fordi man må holde varmen. Langs butikkerne sås i flok juleugens skuleystne, begge fortove var fyldte. Damer i stramme kåber med smilende ansigter, dukkende frem af pelskraver bag tyllsslør, herrer i skind og herrer i kapper. Og over scenen decemberdagens sol.

Jeg stirrede på ansigterne, på farverne i de skiftende dragter, på lykken i alle disse smil. Det var, som vågnede man af en drøm, af en tung slummer. Men ved sin opvågning følte man sig uvant og fremmed.

Vi talte ikke, hverken H. eller jeg. Vi stod et øjeblik nede ved «Hesten». Han ligesom rystede sig: «Farvel du», sagde han.

«Farvel.»

«Hør, ved du hvad - jeg går ind og tager en bøf. Jeg er så underlig - sådan tom, ligesom når jeg har været til begravelse.»

²⁰ Cf. Park 1967a; 1968; Wirth 1964; 1998; Hauser 1990, 42-51. Sullo sviluppo di Copenaghen vedi anche Kragh Grodal 1985a, 343-7; Stounbjerg 1987.

Han gav mig hånden og slentrede over mod d'Angleterre. Men endnu i går, da jeg mødte ham, sagde han:

«Nej, hør - det er sidste gang, jag skal med politiet... jag har skam ikke forvundet det endnu.»

«Nej - det var jo ikke rart.»

«Og så kan man lige så godt lade være med at se det,» sagde han: «Det bliver jo ikke bedre for det.»

«Ikke meget - nej!» (Bang 1983, 190-1)

H. e io percorremmo un paio di vicoli, svoltammo e uscimmo su Østergade. Era l'ora del passeggio. Il freddo dava colore, guance arrossate e rotonde, scioltezza nei movimenti di figure dal passo rapido per trattenere il calore. Lungo i negozi si vedevano le schiere curiose della settimana natalizia; entrambi i lati del marciapiede erano pieni. Signore con i cappotti attillati e le facce sorridenti che spuntavano dai colli di pelliccia dietro veli di tulle; signori vestiti di pelle e signori con la mantella. E sulla scena, il sole del giorno di dicembre.

Guardai i volti, i colori dei vari vestiti, la felicità di tutti quei sorrisi. Era come svegliarsi da un sogno, da un pesante torpore, ma sentendosi al risveglio sfasati ed estranei.

Non parlammo, né H. né io. Ci fermammo un attimo giù al «Cavallo». H. fece per scrollarsi: «Ciao, allora», disse.

«Ciao».

«Sai una cosa? Adesso entro e mi faccio una bistecca. Mi sento tutto strano... vuoto, come dopo essere stato a un funerale».

Mi diede la mano e attraversò lentamente la piazza verso il d'Angleterre.²¹ Ma ancora ieri, quando l'ho incontrato, ha detto:

«No, senti, è l'ultima volta che vengo assieme alla polizia... non m'è ancora passata».

«Già, non è strano».

«A quel punto si può anche fare a meno di vedere», ha aggiunto: «Non è che migliori qualcosa».

«No, non molto...!»

L'io narrante sfrutta il contrasto tra spazio urbano noto e ignoto, familiarità ed estraneità, borghesia e proletariato, ed esercita così la sua capacità di rappresentazione, sebbene dichiara che gli mancano le parole per descrivere. L'artificio retorico e metanarrativo ricorre soprattutto nella terza parte, in cui il reporter scende finalmente nel-

21 Cioè l'esclusivo albergo con ristorante Hotel d'Angleterre, con il nome francese dal 1796, su Kongens Nytorv (Piazza del Re). Kongens Nytorv - con Det Kongelige Teater (Il Teatro Regio) sul modello dell'Opera di Parigi, i grandi magazzini Magasin du Nord, l'Hotel d'Angleterre e la statua equestre del re - offre una scenografia regale e 'parigina' (Stensgaard 2002, 81-3).

lo spazio tetro dei quartieri fatiscenti, per narrarlo. Assicura anche, a causa della serietà della materia trattata, di non volere giocare con le parole per trasformare la miseria in letteratura. Il suo dilemma è che qui le parole potrebbero non bastare mai, e tuttavia non deve abusarne - ricorrente problema dello scrittore che si confronta con la sofferenza muta. Nel frattempo, la strategia del narratore prepara i suoi lettori alimentando ad arte la loro aspettativa, guidando il loro turbamento attraverso la tecnica sperimentata del doppio accompagnatore: il primo accompagnatore guida il visitatore che, in qualità di reporter, funge da secondo accompagnatore rispetto al pubblico. Vediamo da vicino abbandono, sporcizia, miseria, fame, abiezione, nudità, alcolismo e prostituzione. Il laconico commento dell'agente di polizia - «restano dove sono» - pare al narratore «più tremendo di tutto quello che avevamo visto. Il titolo dantesco sull'inferno del proletariato». ²² È una versione moderna del «lasciate ogni speranza, voi ch'intrate», ma ancor prima, espressione del pessimismo determinista che è una componente del profilo intellettuale di Bang.

Così può manifestarsi tale sguardo borghese sull'inferno proletario, compassionevole e al tempo stesso disgustato:

Politimanden trak det ene barn frem. Det var skrækkelig magert, denne rystende magerhed hos børn, der sulter. Kinderne indfaldne, blåagtige; øjnene store, men helt inde i hovedet, sløve. Blikket var ængstet, ældre end dets år. Sult giver børn en egen gammelklogskab i udtrykket.

Og skindet - bronzegult hos dem alle - der var trukket over disse tynde knogler, var dækket med sår. Der var sår på ben og arme, væmmelige, opbrudte sår om næsen.

«Sult,» sagde politimanden. «De sulter.»

«Jeg vidste ikke, det så sådan ud,» sagde jeg. Og der må have været noget som en gysen i tonen, thi vor fører så op.

«Disse er de lykkeligste,» sagde han. (Bang 1983, 194)

Il poliziotto fece venire avanti uno dei bambini. Era tremendamente magro, la sconvolgente magrezza dei bambini che soffrono la fame. Le guance scavate e bluastre; gli occhi grandi ma incassati nella testa, spenti. Lo sguardo era spaventato, più grande dei suoi anni. La fame dà ai bambini una consapevolezza adulta nell'espressione.

Di colore bronzeeo per tutti loro, la pelle che ricopriva quelle esili ossa era cosparsa di ferite. C'erano ferite sulle gambe e le braccia, disgustose ferite aperte al naso.

²² Bang 1983, 196-7: «'De bliver, hvor de er.' Disse ord var frygteligere end alt, hvad vi havde set. Dantes overskrift over proletariatets helvede».

«Fame», ha detto il poliziotto. «Fanno la fame».

«Non sapevo che assumesse un aspetto del genere», ho commentato. E deve esserci stato come un brivido nel mio tono di voce, perché la nostra guida ha alzato lo sguardo.

«Questi sono i più fortunati», ha detto.

Il messaggio si riassume infine in un appello a sfamare quelle persone almeno per un giorno. Un atteggiamento superiore parla al lettore, e la soluzione che è proposta pare cinica, oltre che non democratica. Che cosa risolve infatti un giorno senza fame, se non si interviene sulle cause sociali di quella povertà? Si può muovere una simile obiezione soprattutto alla luce della conclusione dell'articolo, che tenta di spezzare il cerchio della miseria:

Jeg vil standse, og jeg ved, jeg har intet billede givet Dem - slet intet.

Ordene kvæles i min strube af denne hjælpeløse elendigheds luft. Men - og det trøster mig - her gælder det heller ikke mine ord, som er fattige, min pensel, som ikke mægter en Hogarths stof: alt, hvad jeg har at sige, er en bøn, jeg fremfører for de hungrige, for dem, der sulter, til dem, som har brødet.

Hvad vi så på hin vandrings, kan jeg ikke male; men er der i mine ord blot en understrøm af forfærdelig medlidenhed, en understrøm, som har gjort mig fattig på billeder, fattig på lignelser, fattig på farver til at male det farveløse - da forstår man af min mangel på evne, at hvad vi så, var forfærdeligt.

Og forstår man det, så vid, at denne elendighed rummes i et ord: Sult - og mæt for en eneste dag disse mennesker, som råber på brød.

Glem ikke, at de stærkeste øjeblikke i disse sløves liv måske er de minutter, hvor de hader «de lykkelige», hvor hungerens nag misunder os, *at vi kan mætte os...* de indser jo ikke, at «de lykkeliges» liv - *dette* er retfærdigheden i livet - måske ikke er lykkeligere, at *deres* sjæle, der ikke opsluges af kampen for brødet, kæmper andre kampe og har andre sorger.

At sulte er deres lidelse - at mætte sig er deres livs nydelse.

De simplificerer livet.

Men just derved kunne vi ved at mætte dem på en enkelt dag gøre dem lykkeligere en enkelt time - *lykkeligere måske, end vi selv er det, vi, som giver.*

Hvor vi kom, bad man os om brød - brød i det mindste til børnene. (Bang 1983, 200-1; corsivi nell'originale)

Mi fermerò, sapendo di non avervi dato alcuna immagine - nessuna.

Le parole soffocano in gola per quest'aria di miseria irrimediabile. Ma - e ciò mi consola - qui non si tratta delle mie parole che sono povere, del mio pennello che non è all'altezza di una materia da Ho-

garth. Tutto quanto ho da dire è una preghiera che rivolgo *per* gli affamati, per coloro che soffrono la fame, *a* coloro che hanno il pane.

Quanto abbiamo visto durante quel cammino non so dipingerlo; ma se nelle mie parole c'è anche solo una corrente sotterranea di spaventata compassione, che mi ha reso povero di immagini, di similitudini, di colori per dipingere l'incolore, si capisce da tale mia incapacità che quanto abbiamo visto è spaventoso.

E se si capisce questo, sappiate che tale miseria è compresa in *una* parola: Fame - sfamate per un solo giorno queste persone che chiedono pane.

Non dimenticate che i momenti più forti nella vita di questi inerti sono forse i minuti nei quali odiano «i fortunati», dove il risentimento della fame invidia noi, *il fatto che possiamo saziarci...* non capiscono certo che la vita dei «fortunati» - *ecco* la giustizia della vita - forse non è più fortunata, e che le *loro* anime, non investite dalla lotta per il pane, combattono altre lotte e hanno altre pene.

Fare la fame è la loro sofferenza - saziarsi è il godimento della loro vita.

Semplificano la vita.

Ma proprio saziandoli per un solo giorno potremmo renderli più felici per qualche ora - *magari più felici di quanto non lo siamo noi che diamo.*

Ovunque arrivassimo ci chiedevano pane - pane almeno per i bambini.

Compassione e smarrimento di fronte a persone costrette a indegne condizioni di vita non impediscono a Bang di rappresentare quasi due diversi tipi di umanità, 'noi' e 'loro'. Il pessimismo sociale percorre il reportage, e i tre protagonisti sono unanimemente convinti che tale condizione sia immutabile, che non si diano alternative o possibilità di emancipazione per quegli esseri, e che quel triste luogo nel cuore della città non potrà mai essere inteso - nonostante il reporter lo percorra con coraggio - come un luogo familiare per il pubblico dei lettori. Il narratore fa in realtà di tutto per scoraggiare una visita, al contrario di quanto accade nell'invitante «Magasin du Nord». In conclusione Bang elude la difficoltà di dare risposte e la propria responsabilità sociale di membro privilegiato di quella società. Si nasconde dietro una sofferenza che presume superiore, immateriale, sottilmente spirituale, una sofferenza che i ricchi proverebbero e dal quale i poveri, per loro fortuna, sarebbero dispensati.

Sebbene l'appello di Bang potesse risultare efficace nella pratica (Jacobsen 1954, 126; Zerlang 2007, 54-5, 142-6), non è nella momentanea soluzione proposta che il reportage mostra la sua forza, ma nel patos sociale, nell'etica della presenza, nella camminata che attraversa e adotta uno sguardo scomodo, in un atteggiamento che non ignora la piaga sociale ma cerca anzi di scuotere le coscienze. È

da notare come proprio Bang, lontano per storia personale e visione del mondo dalla cerchia di intellettuali radicali dominata da G. ed E. Brandes, riuscisse a praticare un'osservazione realistica e una critica sociale così penetranti, per di più dalle colonne di un giornale conservatore (Kastholm Hansen 1983, 12-20). D'altra parte certi accenti in «Fattigliiv» – ad esempio quando si evoca lo spauracchio dell'odio rivoluzionario²³ – ci permettono di cogliere *anche* certe radici ideologiche di Bang: il retaggio aristocratico, l'adesione ai valori borghesi e la distanza dal progressismo brandesiano o socialdemocratico. Se c'è un limite nel modo in cui Bang antepone la compassione e il paternalismo alla giustizia, si deve infine considerare la provocazione che questi suoi scomodi testi contenevano per la parte conservatrice dell'opinione pubblica durante il ventennale regime di J.B.S. Estrup (1875-94), e dello sdegno che suscitavano nella Danimarca del tempo.

3.5 Città e teatro in osmosi: *Stucco*

Sia come giornalista che come narratore Bang dà forma letteraria alle trasformazioni moderne della sua Copenaghen, modernizzando, come osserva Zerlang, gli strumenti stessi del racconto.²⁴ Se i suoi reportage colgono, tra luci e ombre, momenti di una capitale che sta radicalmente mutando aspetto e dimensioni, la città contemporanea in rapido sviluppo è ambientazione e tema anche del romanzo *Stuk*, che, traendo dall'esperienza dell'autore come giornalista, propone una rappresentazione artisticamente unitaria, e insieme corale, plurale e collettiva, dello sviluppo degli anni Settanta e Ottanta. Era l'epoca in cui, dopo l'abbattimento negli anni Cinquanta e Sessanta delle mura fortificate della città storica (comprendente il nucleo medievale e l'ampliamento promosso da Cristiano IV nel Seicento), l'abitato si espandeva oltre, soprattutto nei grandi quartieri detti Broerne. Mentre a Vesterbro e a Nørrebro si stabiliva il nuovo proletariato urbano e operaio, Østerbro attirava la borghesia; nei nuovi quartieri, come lungo la semi-circonvallazione che seguiva il tracciato delle vecchie mura, si costruivano lunghi viali e boulevard a scorrimento veloce sul modello urbanistico parigino del barone Haussmann; e nell'area dei vecchi bastioni, ormai liberata, si aprivano ampi spazi verdi e ricchi di corsi d'acqua, destinati allo svago e alla cultura; nel centro si risanavano quartieri e si ristrutturavano e abbellivano le facciate.²⁵

²³ Un esempio analogo, tratto da un altro articolo di Bang, è proposto in Zerlang 2007, 49-53.

²⁴ Zerlang 2007, 13. Cf. Busk-Jensen 2009b, 65-6; 2009c, 193-6.

²⁵ Cf. Kragh Grodal 1985a, 343-50; Hylldtoft 1996; Stensgaard 2002, 129-43, 193-229, 255-79, 291-300; Busk-Jensen 2009b, 17-19, 30-2, 38.

Come nei reportage, Bang mostra in *Stuk* un atteggiamento ambivalente verso la modernità, che ne determina anche la simmetrica architettura: due parti di uguale lunghezza e di cinque capitoli ognuna, «Regn af Guld» (Pioggia d'oro) e «Regn af Aske» (Pioggia di cenere).²⁶ I titoli dal valore simbolico indicano la parabola disegnata dagli eventi, che si svolgono nel corso di un paio d'anni, anche se l'autore vi concentra, consapevolmente, la storia urbanistica della città nell'ultimo decennio (Nilsson 1965, 198, 201-2). L'azione principale, che coinvolge molteplici personaggi e storie, ruota attorno alla costruzione di un nuovo teatro, il Victoria, con ristorante annesso, auspicato luogo di ritrovo culturale, svago e celebrazione della dinamica borghesia.²⁷ Riguardando il mondo borghese, l'intreccio insiste dal punto di vista topografico sul centro e i suoi luoghi, sia esterni che interni.²⁸ I capitoli della prima parte, specialmente il primo e il quinto, raffigurano lo spazio esterno di Copenaghen, trasmettendo l'atmosfera elettrizzante, l'aspettativa febbrile e il movimento incessante che coinvolgono i protagonisti del progetto teatrale, e in verità la città intera (Glienke 1999, 123-6). Siamo poco prima della comparsa dell'automobile sulle strade, che imprimerà ben altro dinamismo alla città del Novecento;²⁹ tuttavia carrozze, omnibus e tram, l'uso della luce elettrica nell'illuminazione dei locali e del teatro (mentre l'illuminazione delle strade è ancora a gas), nonché il vivace movimento della gente a piedi nelle strade, sono elementi che comunicano l'eccitazione della città moderna, la quale nutre giustificate aspettative di felicità e progresso.

In quanto romanzo collettivo, *Stuk* offre un esempio della tecnica narrativa che Bang perfezionò negli anni Ottanta, con la consapevolezza di addentrarsi in un territorio nuovo e sperimentale.³⁰ Si è usato il termine di 'impressionismo' per definire e descriverla,³¹ ed effetti-

26 Consapevole del carattere innovativo della sua prosa, Bang scrive all'editore Poul Langhoff il 12 luglio 1887: «Vi er enige om, at 'vor' Bog ingen almindelig 'Komposition' har. Men for at bøde herpaa, har den en meget streng *Arkitektur*» (Siamo d'accordo sul fatto che il 'nostro' libro abbia una 'composizione' non comune, in compenso ha un'*architettura* molto rigorosa); cit. in Harsløf 1977, 55, corsivo nell'originale. Cf. Nilsson 1965, 210; Nørreslet 1987, 242-4; Zerlang 2007, 100-2.

27 Il Victoria del romanzo è modellato sul Dagmarteatret, inaugurato a Copenaghen nel 1883.

28 In tal senso *Stuk* è definito, con un traslato londinese, «romanzo del West-End» in Glienke 1999, 132.

29 Sembra che il primo prototipo prodotto in Danimarca sia proprio del 1887, lo stesso anno del romanzo (Busk-Jensen 2009b, 30).

30 In Harsløf 1977, 34-57, è raccolta un'ampia documentazione su genesi e prima ricezione del romanzo, a partire dallo scambio epistolare tra Bang e gli editori per la sua pubblicazione; cf. anche Conrad 1977; Glienke 1999, 145-50.

31 Relativamente a *Stuk*, il termine è ampiamente usato dai contemporanei e da Bang stesso (che lo difende), attestandosi da subito nella tradizione critica. Cf. la firma C.E.

vamente, come di fronte a un quadro impressionista, dai molti elementi apparentemente disparati e disgregati (gli enunciati) si forma nella coscienza dell'osservatore/lettore un testo coerente, un quadro d'insieme. Definizioni connesse sono quelle di romanzo scenico, che Bang sviluppa partendo dal dialogo teatrale, o romanzo fenomenologico.³² In questo tipo di racconto le parti diegetiche connettive sono ridotte, lasciando spazio alle battute di numerosi personaggi che occupano la scena; la voce narrante compare in modo discreto, per registrare i dialoghi (in forma mimetica diretta o attraverso l'uso del discorso indiretto libero) e osservare il visibile, ma senza introdurre le situazioni in modo ampio, lasciando al lettore il compito di ricostruirle. La focalizzazione interna - analisi di pensieri, ricordi ed emozioni dei protagonisti - è spesso solo accennata, e assenti sono gli espliciti commenti autoriali. Questo non vuol dire che l'osservazione psicologica e la critica sociale vengano meno, ma che si esprimono per lo più tramite gesti, movimenti e dialoghi, o tramite sobrie, incisive annotazioni del narratore, dove, tra l'altro, è difficile tracciare una netta linea di demarcazione tra empatia e satira. Il romanzo scenico-impressionista-fenomenologico di Bang propone dunque un testo impegnativo, ma che sa essere emozionante e coinvolgente se letto con attenzione.³³ Inoltre *Stuk* può essere inteso come romanzo teatrale, oltre che a livello espressivo, anche a livello contenutistico e di atmosfera. Non solo la narrazione poggia fortemente sull'uso dei dialoghi, ma una materia trattata è la politica teatrale della città e la costruzione di una nuova scena; teatro e città appaiono inoltre come scenografie che si richiamano e interagiscono costantemente, la città stessa è uno spettacolo e una fantasmagoria (Briens 2012, 11-13); infine, negli spazi esterni e interni del romanzo ha indubbiamente luogo un teatro sociale, un gioco di ruoli. Abbiamo già visto come l'autore possa definire il suo ambito di lavoro nella prosa attraverso metafore teatrali in relazione allo spazio urbano e al suo spettacolo: nel saggio «Lidt om dansk Realisme» parla dell'importanza di osser-

(Carl Ludvig Emil) Jensen nella recensione per *Social-Demokraten* del 16 ottobre 1887; la recensione del collega norvegese Jonas Lie (che Bang riconosce come maestro dell'impressionismo letterario) su *Dagbladet* del 23 dicembre 1887; il saggio di Valdemar Vedel del 1888 per *Nordisk Tidsskrift*, e il saggio di Georg Christensen del 1918 per *Edda*, tutti inclusi in Harsløf 1977, 58-64, 135-6, 146-52, 163-5. Su Bang come scrittore impressionista e il romanzo *Stuk*, cf. Jacobsen 1957, 150-6, 166-77; Nilsson 1965, 103-34, 197-215; cf. anche Storskog 2018, 13-25, 49-57 sulle definizioni di impressionismo in letteratura e su modalità e funzioni dell'impressionismo nell'opera di Bang, centrale nel contesto scandinavo.

32 Cf. Rasmussen 2001, § «Den sceniske fortælling»; Busk-Jensen 2009c, 208-10; Sørensen 2009, 65-81.

33 Torbjörn Nilsson riporta criticamente le accuse di illeggibilità a *Stuk* nelle ricezioni ostili e conservatrici, ma analizza anche in dettaglio il carattere sperimentale dell'impressionismo di Bang e le difficoltà che la lettura del romanzo comporta (1965, 201-4).

vare, muovendosi tra la folla, i «drammi che la vita mette in scena» (§ 3.2); e i borghesi che fanno le spese natalizie su Østergade nel reportage «Fattigli» offrono allo sguardo dell'osservatore una «scena», su cui splende il sole di dicembre (§ 3.4).

Attraverso questi procedimenti stilistici Bang realizza la sua concezione di Realismo, in parte divergente da quella politicamente militante del più influente critico del tempo, G. Brandes, seppure la Breccia moderna di Brandes rappresenti anche per Bang un presupposto fondamentale. Per Bang non c'è bisogno di tesi esplicite o di un'esplicita presenza autoriale, ma è decisivo *mostrare* lasciando parlare i personaggi e i fatti. Non si devono «dibattere i problemi» per avere una nuova letteratura, come propone Brandes nell'introduzione del 1872 a *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur* (Principali correnti della letteratura del XIX secolo); entrando invece nei conflitti umani profondi si riesce, secondo Bang, a dare un quadro complesso e necessariamente problematico del proprio tempo, e dunque veritiero.³⁴ Proprio in ciò consiste, nell'incisiva lettura di Sørensen, la differenza sostanziale tra Bang e Brandes. Se Brandes presuppone ancora un'idea goethiana di cosmo e di totalità, il Realismo e il Naturalismo di Bang annunciano il Modernismo per la loro apertura a una percezione della realtà come caos, labirinto e frammentarietà, per l'acuta consapevolezza del moderno soggetto composito e contraddittorio e della sua condizione di perdita di realtà e totalità; per la costitutiva ambivalenza nei confronti della modernità e della città, che attirano il soggetto promettendogli liberazione e realizzazione di sé e dei suoi progetti, ma nelle quali il soggetto finisce per smarrirsi (Sørensen 2003, 246-50; 2009, 5-7, 19-23, 53-64). La riflessione di Bang sul carattere composito e complicato del soggetto moderno, formulata già in «Lidt om dansk Realisme» nel 1879, all'età di ventidue anni, anticipa in nuce quella di August Strindberg nella prefazione al dramma *Fröken Julie* (*Signorina Julie*) del 1888 (§ 4.3), la quale è ripresa a sua volta da Knut Hamsun nell'articolo programmatico «Fra det ubevidste Sjæleliv» (Della vita psichica inconscia) del 1890 (Hamsun 1965, 33-44). Il Modernismo scandinavo nasce nelle strade di Copenaghen, di Stoccolma e di Kristiania, oltre che di Parigi e di Berlino, e ha le sue radici nella letteratura prodotta dai migliori autori del Realismo, del Naturalismo e del Post-naturalismo. In questo processo Bang gioca un ruolo importante.

Herluf Berg e il suo amico Lange aprono *Stuk* con una panoramica camminata nel centro, mentre sta scendendo la sera sul finire dell'e-

³⁴ Cf. Brandes 1900a, 5: «Det, at en Literatur i vore Dage lever, viser sig i, at den sætter Problemer under Debat» (Una letteratura viva ai nostri giorni si palesa in quanto discute i problemi), e Bang 1879. Sulla concezione di realismo di Bang in relazione a quella di Brandes, cf. Jacobsen 1957, 64-7; Nilsson 1965, 21-59; Møller Christensen 1977.

state. A Tivoli, il parco dei divertimenti nel centro della capitale,³⁵ è in programma l'ultimo spettacolo di fuochi d'artificio, e con l'arrivo del buio l'illuminazione pubblica di strade e piazze si dispiega quale ulteriore, particolare spettacolo. I due vanno prima al teatro, dove è di scena un'operetta, poi a Tivoli, dove si fermano anche al ristorante; in seguito si spostano seguendo la fiamana di persone per assistere ai fuochi d'artificio. A tarda sera fanno ritorno al teatro:

De kom ned mod Teatret og hørte en høj Klappen. Det var Publikum ved Hornmusikken, der vilde have et sidste Ekstra-Numer. De gik over til den store Rundkreds af Folk, der ventede under Lygterne; Bankherrerne kom ogsaa i en Sværm, echaufferede, med Hattene i Haanden, og blev staaende.

Da Musikken begyndte, kendte de «Kysenes Sang»... Og nynnende, vuggende Hovederne ind mod deres Herrers Skuldre, stod Damerne med de smilende Ansigter vendt op i Lygtelyset...

Saa strømmede alle ud paa den store Plads, hvor det elektriske Blus paa National-Taarnet sendte sin Strime af Lys frem over Mylret ned mod Frihedsstøttens store graa Sten.

Og ind i Støjen af rullende Drosker og «Nationals» Musik og «Farvel» af de hundrede Stemmer hørte man højt Zinkarbejdernes lystige Takt, der under Edisons Lamper glad hamrede løs paa «Victoria-Teatrets» nys rejste Tag.

Berg var stanset ovre paa Fortovshjørnet ved Jernbanen. Du, Lange, sagte han dæmpet og dvælende paa Ordene, mens han saa' ud i det rige Mylr: Om man dog havde en Harlekinsstav og slog med den en Tryllekreds om den hele By og bandt den til ét Billedet... (Bang 1987, 29-30)

Arrivando giù al teatro sentirono fragorosi applausi. Era il pubblico dell'orchestra degli ottoni che chiedeva un ultimo bis. Proseguirono fino al gran cerchio di persone in attesa sotto i lampioni; anche i banchieri, in arrivo a frotte, si fermarono accaldati e con i capelli in mano.

Quando attaccò la musica riconobbero «La canzone dei baci»... E canticchiando, cullando i capi sulle spalle dei loro signori, le signore in piedi sorridevano, con le facce rivolte alla luce dei lampioni...

Poi il flusso si spostò fino alla grande piazza, dove la luce elettrica della torre del National³⁶ irradiava la sua striscia sopra la brulicante massa e fino alla grande pietra grigia della Colonna della libertà.

35 Fondato nel 1843, Tivoli è un luogo-simbolo della città borghese e della sua memoria, importante per la socialità e lo svago degli abitanti di Copenaghen. Cf. Stensgaard 2002, 125-7; Zerlang 2007, 93-5.

36 Originariamente Etablissement National: locale di concerti e varietà inaugurato nel 1882; per primo usò la luce elettrica a Copenaghen e aveva anche un faro sopraelevato.

Nel trambusto delle carrozze in movimento, della musica «del National» e degli «arrivederci» delle centinaia di voci, si sentiva forte il baldanzoso ritmo degli operai, martellante allegro alla luce delle lampade di Edison sul tetto in zinco appena posato del «Teatro Victoria».

Berg si era fermato all'angolo del marciapiede della ferrovia. Sentì un po', Lange, disse a bassa voce, cercando le parole mentre allargava lo sguardo sull'intenso brulichio. Sarebbe bello avere una bacchetta di Arlecchino con cui segnare un cerchio magico attorno a tutta la città, per legarla in una sola immagine...

È un brano denso di suggestioni, un assaggio del modo in cui l'autore crea l'effetto corale, per il quale è la città stessa a diventare protagonista. Non sono usate virgolette per marcare la conclusiva battuta di Berg in discorso diretto, mentre queste compaiono piuttosto per sottolineare come la voce narrante intercetti frammenti di voce altrui, le molte voci che saturano l'aria della città e che la creano come costruito verbale, spazio sociale. Proprio come «città fatta di parole» («word-city»; «ordstad»), Burton Pike (1981, 3-26) e Borg (2011, 13-37) hanno inteso la letteratura della grande città: un costruito culturale che non rispecchia passivamente l'ambiente reale, ma lo rappresenta in modo suggestivo e creativo – quale realtà oggettiva e percezione soggettiva – tale da generare a sua volta la nostra percezione ed esperienza dello spazio urbano. *Stuk* è volutamente costruito sulla presenza delle voci e delle azioni dei molti protagonisti che vivono nello spazio urbano, ed è in tal senso un esempio dell'arte romanzesca la cui parola è, costitutivamente, secondo Bachtin, plurilinguistica, pluristilistica e pluridiscorsiva, satura della discorsività sociale in cui il romanzo è immerso (1979, 67-230).³⁷ Più che soffermarsi sulla vita di un protagonista, osserva Sørensen, *Stuk* rende protagonista la città contemporanea, antepoendo spazialità a temporalità (2009, 156-70).

Se *Das Passagen-Werk* di Benjamin ci ha proposto un'affascinante archeologia letteraria della Parigi ottocentesca, ad esempio attraverso l'immagine del camminatore e osservatore urbano – il flâneur – che si inebria della folla in cui è immerso, e per il quale la città in cui vive può sia rivelare l'intimità di un interno sia trasformarsi in «ribalta teatrale»,³⁸ vediamo come Bang a Copenaghen entri in relazione attiva e non puramente imitativa con tale modello, il

vato, menzionato nel brano, sul modello dei tentativi che si svolgevano anche a Parigi e nelle città americane per illuminare la notte. Fu abbattuto nel 1957.

37 È il saggio «La parola nel romanzo», scritto da Bachtin nel 1934-35.

38 Sull'inebriamento del flâneur nella massa, sulla grande città come ribalta teatrale e come *intérieure*, cf. rispettivamente Benjamin 1982, 54, 437, 531, 533-4, e 2000, 13, 379, 472, 474.

quale è adattato e sviluppato secondo il senso del luogo e le coordinate spaziali e culturali che appartengono alla capitale danese, proprio nei decenni in cui la città, in forte espansione sotto il segno del moderno, guardava a Parigi come mito e punto di riferimento. Lo si può osservare nel modo in cui il brano insiste sugli effetti dell'illuminazione moderna della notte. Schivelbusch ha, oltre al viaggio in treno, analizzato lo sviluppo dell'illuminazione artificiale nel corso del XIX secolo in Europa e negli Stati Uniti (1983; 1994); lo storico spiega sia le innovazioni tecnico-scientifiche con le relative applicazioni industriali, sia le loro conseguenze in ambito psicologico, nella percezione comune e nella vita quotidiana, sia, infine, il portato culturale delle innovazioni a livello di rappresentazioni, visioni, sogni (o incubi). Nel brano di *Stuk* su Copenaghen si trova conferma dei dati forniti da Schivelbusch, il quale sottolinea il primato simbolico e concreto di Parigi, città della luce per antonomasia e colei che prima di altre metropoli sperimenta l'illuminazione della notte. In *Stuk* vediamo bene il passaggio dalla luce a gas alla luce elettrica, che avviene proprio nel corso degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento sulla spinta delle invenzioni di Thomas Edison, e il mutamento di percezione nel momento in cui la notte si trasforma in giorno.³⁹

Il brano citato è inoltre un appello alla sensualità, che fonde la percezione visiva con quella auditiva e quella tattile, evocando un piacere diffuso.⁴⁰ In tale contesto città e teatro entrano in una relazione di osmosi. La musica da dentro la sala invade lo spazio esterno, a sua volta tramutato in scena grazie allo spettacolo di luci e folla in movimento. In un clima di euforia condivisa si cantano i motivi dell'operetta e del varietà, mentre nella visuale compare la Colonna della libertà: l'obelisco che celebra la fine della servitù della gleba dei contadini danesi nel 1788. Nei termini della rappresentazione spaziale romanzesca si crea, con ciò, un riferimento familiare con funzione identitaria, un simbolo al tempo stesso patriottico e indicante l'emancipazione, il progetto moderno della nazione danese, l'apertura verso il futuro. Nel quadro figura anche il nuovo teatro in costruzione, il Victoria, evento centrale del romanzo; qui perfino la classe operaia, che lavora sul tetto, sembra partecipare all'euforia. L'ultima battuta di Berg evoca la città come panorama: con un gesto, anch'esso teatrale, egli fantastica di raggiungere magicamente una visuale complessiva, arrivando all'essenza del multiforme spettacolo. Il romanzo palesa così, in chiave introduttiva, un'intenzione che sarà ripresa alla fine, alla luce però di una consapevolezza amara e disillusa.

³⁹ Cf. Schivelbusch 1983, 11-12, 72-8, 96, 113-30, 138-48; 1994, 7-9, 79-84, 103, 120-39, 146-56. Cf. anche Prendergast 1992, 31-3; Métraux 1992; Glienke 1999, 128-9, 133-4.

⁴⁰ Per Glienke, il motore della vita urbana di *Stuk* è la libido, e le strade di Copenaghen segnano i percorsi della libido borghese (1999, 126).

In altri punti di *Stuk* il nuovo teatro celebra la città in espansione, proponendosi come suo simbolo e quintessenza. Nel quarto capitolo della prima parte si racconta dell'inaugurazione del Victoria, durante la quale si illumina la nuova scena con la luce elettrica.⁴¹ Per lo stupore dei presenti, il sipario presenta un gioco illusionistico, rappresentando a sua volta un sipario che si apre su un panorama della nuova Copenaghen, quale poteva essere visto dal teatro (Bang 1987, 96-7). Lo spazio esterno entra così nel teatro come rappresentazione panoramica e spettacolare, esperienza per altro tipica nella cultura urbana del XIX secolo attraverso panorami e diorami,⁴² che offrono una visione d'insieme, in contrasto con la realtà sempre più labirintica e complessa della metropoli. Intanto, come abbiamo già visto nell'ultimo brano citato, la stessa città reale si presta a essere osservata come scena e quinta: la disposizione di strade, piazze, palazzi e luci è osservata con occhio estetico, così come avviene con la disposizione degli interni. Tra le doti del *flâneur*, osserva Benjamin, vi è quella di vedere gli esterni della città come fossero interni; e che a questo effetto di intimità contribuisce la presenza della luce a gas (in Bang, sia a gas che già elettrica).⁴³ Anche nel caso della Colonna della libertà, lo sguardo del *flâneur* 'arreda' lo spazio esterno con una trama di riferimenti spazio-temporali che producono familiarità nell'ambiente condiviso.

La fantasmagoria iniziale rivela però solo un lato della realtà; dietro la facciata si nascondono insicurezza e inquietudine. Il lancio del Victoria, dopo i roboanti esordi, fallisce nel corso di pochi anni: troppe ottimistiche si sono rivelate le previsioni di crescita economica e culturale della capitale. Un circolo vizioso di irregolarità contabili e debiti porta alla bancarotta e allo scandalo sociale.⁴⁴ Inoltre, come emerge in conclusione, l'edificio poggia su un terreno inadatto perché paludoso; sotto i suoi stucchi si sta formando la muffa (Bang 1987, 226-7). Tutta la costruzione, il teatro ma in senso più ampio la moderna grande città e la nazione, si basano su un fondamento incerto.

Nel destino dei personaggi principali gli aspetti epocali assumono risvolti individuali e psicologici. In particolare Herluf Berg emerge sulla coralità del romanzo urbano, se non proprio come il protagonista, almeno come personaggio più focalizzato, perché il suo destino riassume quello di un'intera generazione, e perché egli matura una

41 Schivelbusch propone interessanti annotazioni anche sui progressi dell'illuminazione dei locali interni, in particolar modo dei teatri, ma anche delle vetrine dei negozi che, nello spazio della strada, ricreavano il senso della scena teatrale con la separazione tra buio e scena illuminata, tipico della scena ottocentesca (1983, 138-48, 191-202; 1994, 146-56, 199-200).

42 Kleinheinrich 1986, 185-9. Su *Stuk* come «panorama metropolitano», cf. Kragh Grodal 1985b, 380-5.

43 Benjamin 1974a, 539, 552. Cf. Ciaravolo 2000, 84-7.

44 Sul ruolo dei soldi e delle transazioni economiche in *Stuk* cf. Zerlang 2007, 114-21.

consapevolezza più profonda della propria condizione.⁴⁵ È uno dei promotori del progetto teatrale, il più idealista e onesto; accompagna il corso degli eventi dall'inizio alla fine; soprattutto rivive in un lungo flashback gli eventi salienti della sua vita dall'infanzia al presente.⁴⁶ È alla luce del suo vissuto che la visione del mondo di *Stuk* e il suo umore pessimista assumono preciso significato. La centralità del personaggio di Berg, osserva Jacobsen, dipende dal fatto che egli possiede la chiave dei ricordi dell'infanzia (1957, 172). Berg – come il suo autore – si porta dentro l'esperienza traumatica della dissoluzione della famiglia, della casa e dell'infanzia durante la guerra dano-prussiana del 1864 sul confine meridionale della Danimarca, dove il piccolo Herluf viveva, figlio di una famiglia agiata.⁴⁷ La disfatta, un trauma politico nazionale, coincide per il personaggio romanzesco con l'esperienza dello sradicamento. Il padre di Herluf, arruolato, morì in battaglia; la madre e il bambino fuggirono a Copenaghen dal nonno paterno e dalla zia. Dopo pochi anni si spense anche la madre. Herluf resta solo, in fondo libero di decidere della propria vita, ma con un'intima ferita che lo ha menomato.⁴⁸

L'inettitudine di Herluf si esprime nell'incertezza dei suoi affetti. È attratto dalla sensibile Asta Heltz, che pazientemente lo attende; si illude di amarla, ma la sua parte scettica smaschera la mancanza di una forte passione verso la compagna, la quale infine si rassegna alla rottura. Altri personaggi vicini a Herluf e ad Asta, loro coetanei e segnati da un destino infelice, come Erhard Gerster e la sua amata Mathilde, rafforzano il carattere generazionale e collettivo del fallimento.⁴⁹ Uno schema ricorrente delle diverse storie del romanzo è l'incomprensione tra le generazioni. Il mondo dei Padri e delle Madri appare per lo più ipocrita, poiché quelle eroiche colonne della società – spiriti borghesi, intraprendenti e disposti a tutto pur di riuscire – hanno prosperato nei tempi nuovi, ma ora ne disprezzano i ri-

⁴⁵ Cf. Mortensen 1977; Nørreslet 1987, 252.

⁴⁶ L'analessi è posta piuttosto all'inizio del romanzo, già nel secondo capitolo della prima parte (Bang 1987, 49-71). È introdotta dalla diegesi ma utilizza anch'essa, ampiamente, la mimesi al suo interno; il tutto presuppone comunque la focalizzazione interna e quindi l'onniscienza da parte del narratore: maggiore e significativa deroga ai procedimenti impressionistici e scenici.

⁴⁷ Sørensen inquadra bene i termini dell'autobiografismo nella narrativa di Bang (2009, 113-33).

⁴⁸ In una lettera a Langhoff del 12 luglio 1887 Bang spiega il nesso che lega l'intreccio di *Stuk* a una nuova «novella», cioè il romanzo *Tine*, ambientata durante la guerra dano-prussiana nella Danimarca del sud. In *Tine* (1889) lo stesso Herluf Berg è bambino quando fugge dalle zone di guerra con la madre (qui Bang 1986a). La lettera è in Harsløf 1977, 55.

⁴⁹ Cf. Leth Gammelgaard 2020, 180-3. In un'altra lettera a Langhoff, dei primi di dicembre del 1886, Bang scrive del nuovo libro *Stuk*: «Bogen, min Ven, er vor Ungdoms Historie, skrevet saaledes som jeg nu, modnet, sér den» (Il libro, amico mio, è la storia della nostra giovinezza, scritta come ora la vedo da uomo maturo); cit. in Harsløf 1977, 41.

sultati per come si riflettono nello smarrimento dei loro figli. Herluf, Erhard, Adolf e altri personaggi secondari come il blasé e malinconico Lange - l'amico di Berg intravisto nella camminata di apertura, anch'egli scrittore senza ispirazione - appaiono nel complesso giovani persone non cresciute, che non credono più nei saldi valori dei loro genitori, ma che nemmeno riescono a rompere con loro per prendere la propria strada. Questo complesso di problemi - la cesura tra il mondo rurale delle origini nello Jylland e la grande città; la moderna Copenaghen come luogo della possibile emancipazione e realizzazione della giovane generazione e il fallimento di questa; lo smarrimento di chi è giovane a dispetto di rappresentanti della generazione precedente che si rivelano cinici - sarà ulteriormente sviluppato da Bang in *Ludvigsbakke* del 1896 (qui 1986b), dedicato a Ida Brandt, infermiera a Københavns Kommunehospital, opera che rappresenta anche il ritorno dell'autore al romanzo dopo anni di silenzio e dopo il periodo parigino (1893-94) nel quale lavora come consulente e regista teatrale negli allestimenti dei drammi di Ibsen (Abrahamowitz 2016).

Per tornare a *Stuk*, Berg è un giornalista e uno scrittore che non riesce più a scrivere e dubita del suo talento. Si lancia nel progetto teatrale per prefiggersi uno scopo, crearsi un progetto e diventare uomo d'azione, illudendosi di vivere da protagonista la congiuntura favorevole della sua Copenaghen. L'intelligente Asta capisce che il fervore imprenditoriale del compagno è un modo per rimuovere l'irrisolto problema affettivo; ella lo osserva criticamente, seppure con immutato affetto e simpatia - un tipo di sguardo che influenza la posizione del lettore verso il personaggio maschile. L'entusiasmo verso il progetto teatrale serve a Berg anche per fuggire dal tedio del lavoro giornalistico. Risultano interessanti, alla luce dell'analisi svolta nella prima parte di questo capitolo, gli interni della redazione, nei quali l'autore Bang descrive criticamente, sulla base della sua esperienza, ritmi e modi della stampa moderna all'epoca del grande capitale. Diverse fonti ricordano che *Nationaltidende* di Ferslew disponeva di un'assai moderna macchina rotativa, collocata nella sede stessa del giornale dove lavorava anche la redazione - realtà tangibile e simbolica dei ritmi imposti all'intellettuale dalla produzione culturale di massa e su scala industriale (Kastholm Hansen 1983, 16; Zerlang 2007, 21, 36; Busk-Jensen 2009b, 79). La circostanza è ripresa nel secondo capitolo della prima parte di *Stuk*:

Berg fik ikke skrevet en Linje. Den store Hurtigpresse begyndte at tage fat til Aftennumret og sendte sine uafladelige, hastigt klappende Stød op gennem Huset. (Bang 1987, 40)

Berg non riuscì a scrivere una riga. La grande rotativa stava cominciando a lavorare all'edizione della sera, diffondendo i suoi colpi veloci, incessanti e battenti per tutto l'edificio.

In queste condizioni il lavoro intellettuale si è ridotto a una ripetitiva catena di montaggio. Compare in questo frangente anche il breve ritratto di Stær, collega di Berg al giornale da vent'anni, ora impegnato in un frustrante lavoro di revisione di bozze:

Stær var allerede borte og havde smækket Døren i, ind til sig selv. Han satte sig foran sit Bord, bestandig oprørt, tænkende paa sine otte Linjer: En Maskine er man, sagde han, en Maskine. Man maa en Gang *gaa* fra denne Anstalt.

Han faldt sammen, træt, som en slagen Mand: Hver Aften tænkte Stær paa «hellere at *gaa* fra denne Anstalt»; og hver Dag blev han, og skrev videre for at leve som en Mand, his Blod blev tappet draabe-vis. (Bang 1987, 42; corsivi nell'originale)

Stær era già sparito, sbattendo la porta, nel suo ufficio. Si sedette alla sua scrivania, ancora adirato, pensando alle sue otto righe: Una macchina, disse, uno è una macchina. Bisognerà un giorno *andarsene* da questa prigione.

Si accasciò, stanco, da uomo sconfitto: ogni sera Stær pensava «meglio *andarsene* da questa prigione»; e ogni giorno restava lì a scrivere per vivere da uomo il cui sangue si spillava goccia a goccia.

Berg, in realtà, crede sinceramente nel nuovo teatro in virtù di una visione culturale elevata. Si auspica che possa diventare punto di raccordo della moderna drammaturgia scandinava che si è affermata negli ultimi anni. È convinto che Copenaghen, quale capitale nordica del teatro e della cultura, potrà ospitare produzioni norvegesi e svedesi, e a sua volta mandare i propri spettacoli in tournée nelle maggiori città del Nord. Per Berg il linguaggio teatrale scandinavo è comune, parte di una stessa identità culturale dove anche le differenze linguistiche potranno essere superate, grazie a una crescente disponibilità ad ascoltare e comprendere la dizione teatrale delle due lingue scandinave vicine (Bang 1987, 124-5). In queste aspettative di Berg sono contenute riflessioni e visioni che appartengono all'autore Bang, profondamente coinvolto nella grande stagione teatrale scandinava della fine dell'Ottocento e impegnato nella sua affermazione in Scandinavia e in Francia. Perrelli inquadra il ruolo non secondario di Bang come «istruttore di scena» (cioè regista) e come teorico del teatro e della regia già nella *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Perrelli 2000, 833-6), e approfondisce tale dimensione dell'opera dell'autore in un più recente contributo (2021). Gli anni 1893-94 a Parigi rappresentarono un culmine di tale attività di Bang, quando collaborò con le cerchie di avanguardia dei giovani simbolisti del Théâtre de l'Œuvre guidati dal regista e attore Aurélien Lugné-Poe, ma anche con figure di spicco dell'istituzione teatrale parigina, come l'attrice Réjane e il regista e direttore di teatro Paul Porel, suo

marito. Fu in quel contesto, e con il decisivo e generoso contributo di Bang, che alcuni maggiori drammi scandinavi, soprattutto di Ibsen, ma anche Bjørnson e Strindberg, conobbero una prima significativa affermazione sulle scene della capitale francese.⁵⁰

La realtà dell'epoca - di cui *Stuk* è lucida testimonianza - non corrispondeva però del tutto all'idealismo di Berg. Quello che oggi è per noi il grande teatro scandinavo moderno (*Stuk* fa riferimento in particolare a Ibsen, Bjørnson e gli ambienti teatrali di Kristiania e Stoccolma) era pur sempre una produzione di avanguardia e non commerciale. La nuova classe borghese amava sì recarsi a teatro, ma preferiva l'intrattenimento, le operette e le cantanti liriche di spicco. Una marca stilistica di *Stuk* è la sua 'colonna sonora' che, come abbiamo visto nel brano iniziale, riprende canzoni e dialoghi di operette e varietà in voga, sparse nel testo scenico, impressionista e plurilingue e partecipi dell'aria della città.

Il progetto del *Victoria* fallisce, ma Berg si tiene al di fuori della gestione economica poco pulita. Nelle ultime pagine, sconfitto ma non travolto dallo scandalo come i soci Adolf e Spenner, Berg dialoga con il conoscente Edvard Sundt, un reduce del 1864, il quale rievoca la guerra, la figura del padre di Herluf, tutto quel mondo scomparso ma ancora presente nelle coscienze. Nell'esprimere la sua opinione, Sundt arriva a un'amara conclusione, la più nota del romanzo, che sembra chiuderne il cerchio, arrivando a quella visione d'insieme sulla città - il suo senso profondo - che Berg auspicava inizialmente quando fantasticava della bacchetta di Arlecchino:

- Men - véd De hvad, sagde han og rejste sig, jeg tror egenlig, at alle vi, som var med den Gang, vi mistede alle et eller andet usynligt Ben eller en Arm (Sundt smilte selv ved Tanken om dette mærkelige usynlige tredje Ben eller Arm) og hemmeligt gaar vi vanføre omkring og har aldrig forvundet Blodtabet...

- Jeg tror, at vi aldrig rigtig har kunnet forvinde det, sagde han i Tanker. Og derfor er vi blevet saadan Mænd som vi er.

[...]

⁵⁰ Vedi Perrelli 2021, 33-41. Cf. Jacobsen 1961, 93-170; e Abrahamowitz 2016, romanzo biografico (prima edizione del 1985) dedicato al periodo di Bang a Parigi come regista teatrale, durante cui l'autore strinse anche amicizia con il più giovane collega danese Claussen (cap. 6); cf. anche le annotazioni in Ahlström 1956, 177-81, 209-16. Sull'affermazione teatrale di Ibsen a Parigi negli anni Novanta (più teatrale che non editoriale) e all'avanguardia della capitale, vedi anche Fulsås, Rem 2018, 157-9, 209-13, i quali parimenti sottolineano il ruolo di Bang. Con merito, il recente saggio di Perrelli (2021) rende giustizia delle dimensioni e del lavoro di Bang per il teatro, e aiuta a comprendere come l'attività dell'autore danese riguardi più ambiti in stretta relazione tra loro, a formare un coerente profilo artistico e intellettuale: giornalismo, critica letteraria e teatrale, prosa d'arte (romanzi e racconti), regia teatrale e teoria del teatro. Tutto questo incoraggia a un proficuo lavoro di ricerca interdisciplinare.

- Og har De, sagde Sundt og saa' hen paa Berg, aldrig tænkt paa, at hele denne Menage, denne Virksomhed - og Sundt pegede ud mod Byen - den ligner kun en Saarfieber, De...

- Det er ikke andet end Saarfieberen fra Dybbøl, sagde Sundt og vendte sig mod Vinduet. (Bang 1987, 232)

- Ma sa una cosa? disse alzandosi in piedi, credo in realtà che noi presenti quella volta abbiamo perso tutti un'invisibile gamba o un braccio (lo stesso Sundt sorrise all'idea di quella strana, invisibile terza gamba o braccio) e ci aggiriamo segretamente menomati, non avendo mai superato l'emorragia...

- Credo che non siamo mai riusciti a superarla, disse assorto. Perciò siamo diventati gli uomini che siamo.

[...]

- e Lei, domandò Sundt rivolgendosi a Berg, non ha mai pensato al fatto che tutto questo bailamme, questa attività - Sundt indicò la città - somigli a una febbre da ferite? Lei...

- Non è altro che la febbre delle ferite di Dybbøl, disse Sundt voltandosi verso la finestra.

Dopo un corpo a corpo con la città e la sua dimensione 'orizzontale', in un'atmosfera inizialmente inebriante, poi sempre più problematica e labirintica, la prospettiva panoramica ed elevata ritorna in questo fondamentale scambio, dove Copenaghen non trasmette più incanto ma solo uno sconsolato disincanto.⁵¹ L'ambivalenza verso Copenaghen e la Danimarca - sempre viva nell'opera di Bang - si manifesta come tensione tra fiduciosa proiezione nel futuro e nostalgico, impossibile recupero del mondo perduto. L'attuale spirito imprenditoriale e l'ansia di progredire e ingrandirsi sono visti infine come stati febbrili: modi che l'energica Danimarca della rivoluzione industriale ha utilizzato per nascondere la ferita mai rimarginata della guerra, di cui la disfatta di Dybbøl rappresenta il simbolo. Anche il nome del teatro, Victoria, diventa simbolo ironico della sconfitta rimossa, la quale tuttavia resta centrale nell'universo di Bang. E nella metafora proposta da Sundt - è stato osservato - ricorre un'idea di amputazione e castrazione che rafforza il tema dell'inefficienza a conclusione del romanzo (Secher 1977, 222-3).

51 Le due posizioni ricorrenti dalle quali si percepisce la città nel romanzo sono quella sopraelevata e panoramica e quella interna e labirintica. Fondamentale dal punto di vista strutturale è l'interazione tra loro. Cf. Pike 1981, 27, 33-6, 58-9, 71-7; Glienske 1999, 19-20, 124. Prendergast sottolinea il fascino e i limiti della posizione panoramica in relazione allo sforzo di una leggibilità e conoscibilità più autentiche della città (1992, 46-52, 161). In ambito storico e sociologico, osservazioni preziose sulla differenza tra un'illusoria conoscenza panottica e totale della città e una pratica spaziale 'rasoterra', che faccia i conti con il labirinto e la mancanza di una visuale complessiva, sono proposte da Certeau in *L'Invention du quotidien* (1990, 139-42; 2012, 143-6).

3.6 Copenaghen tra oro e cenere nei reportage e nel romanzo

Come si è visto, sul finire della sua vita Bang distingue la narrativa artistica – distillato di esperienza e attività poetica – dal mestiere del giornalista, che necessariamente vive dell’attimo e che può, al massimo, fornire materia prima alla base di quel distillato. Anche Benjamin, in *Der Erzähler (Il narratore)* e in alcuni passi di «Über einige Motive bei Baudelaire» («Di alcuni motivi in Baudelaire»), si muove su questa linea, valutando negativamente il giornalismo quale forma di comunicazione che si concentra sull’informazione momentanea priva di profondità, basata sul vissuto contingente (*Erlebnis*) in contrapposizione a un’autentica arte del racconto che sappia comunicare un’esperienza consapevole e sedimentata nella memoria (*Erfahrung*).⁵² La posizione critica di Benjamin nei confronti della civiltà del capitalismo avanzato trova espressione, come abbiamo osservato, nell’idea che il giornalista-reporter, nei panni del camminatore e osservatore urbano, produca merce e sia egli stesso destinato a diventare merce sul mercato – un pessimismo antimoderno che sviluppa, secondo le proprie premesse marxiste, una posizione già presente nei grandi anticipatori ottocenteschi Kierkegaard e Nietzsche. Per altro Benjamin è ambivalente, perché nel suo lavoro archeologico e filologico sul recupero di Parigi «capitale del XIX secolo», egli è anche catturato e affascinato dallo sguardo del flâneur;⁵³ anzi, secondo Ilja Srubar tale sguardo distanziato, capace di fare interagire fattori collettivi e individuali, oggettivi e soggettivi, diventa cifra stessa dell’attitudine sociologica e storica dello studioso Benjamin rispetto al suo oggetto (1992, 44-5). Nella sua indagine sul rapporto tra flânerie e forma breve, Köhn, che non può prescindere da Benjamin, mostra una visione più aperta sulle possibilità anche artistiche che la nuova condizione del letterato-giornalista sul mercato sa offrire. E su questa linea si pongono anche i contributi su Bang giornalista degli studiosi danesi Kastholm Hansen (1983), Rasmussen (2001), Sørensen (2003; 2009), Zerlang (2007) e Busk-Jensen (2009c).

Le passeggiate urbane di Bang flâneur e reporter – qui esemplificate nel suo percorso dai grandi magazzini agli slum del centro – producono conseguenze che vanno al di là di un’idea solo strumentale della scrittura giornalistica. Come osserva Sten Rasmussen, «[d]et fiktive forfatterskabs udgangspunkt var således feuilletonistens kort-

⁵² Per *Der Erzähler*: Benjamin 1977; e *Il narratore*: Benjamin 2011. «Über einige Motive bei Baudelaire» fa parte, con altri capitoli, di «Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus»: Benjamin 1974a, 605-53 (i passi indicati: 610-11); nell’edizione italiana di *Angelus Novus*, «Di alcuni motivi in Baudelaire» appare, con altri capitoli, nella sezione «Baudelaire e Parigi»: Benjamin 1976, 87-126 (i passi indicati 90-1). Sull’opposizione in Benjamin tra *Erlebnis* ed *Erfahrung* cf. Hauser 1990, 13-14.

⁵³ Vedi in § 1.5 la caratterizzazione data da Berman di tale ambivalenza (1988, 146).

livede øjeblikskunst» ([l]a premessa dell'opera di finzione fu dunque l'effimera arte dell'istante dell'autore di feuilleton) (2001, § «Fra kritik og journalistik til digtning»). La prosa breve dell'articolo crea nuove possibilità anche al narratore; l'attività di cronaca e inchiesta non gli fornisce solo, come Bang stesso tende a credere, il materiale, ma diventa uno spazio dove mischiarsi tra la folla per osservare e conoscere, sviluppare la visione del mondo e l'esperienza estetica dello scrittore, sperimentare modalità espressive, produrre atmosfere urbane e rappresentazioni spaziali. Anche nei feuilleton Bang può così trasformare l'attimo vissuto in esperienza artistica.

D'altra parte Bang ha ragione quando sostiene che la poesia - per lui la narrativa e in primo luogo il romanzo - debba fare un passo oltre la cronaca. *Stuk* si propone, in tal senso, come sintesi artistica e coscienza epocale di uno sviluppo storico, economico, culturale e urbanistico a Copenaghen nel corso di almeno un decennio (Harsløf 1977, 10-15), e come tale rappresenta una pietra miliare nella narrativa danese. Il romanzo mira a creare un quadro di insieme, a dare una lettura coerente della realtà complessa, a rispondere alle domande sul senso e la direzione della vita.⁵⁴ Come molta grande letteratura scandinava di fine Ottocento, *Stuk* coglie con lucidità i segnali epocali della crisi e della disgregazione, in un'Europa per altro caratterizzata da benessere materiale e diffusa fiducia nel progresso. Bang impersona la contraddizione di chi con una parte di sé condivide l'entusiasmo tipico della *Belle Époque* e nel contempo ha la percezione tragica e decadente della fine di quel mondo dorato. La profonda adesione alla vita, agli ambienti e ai valori del mondo borghese e, allo stesso tempo, la capacità di vederlo (dunque vedersi) con distanza critica rimangono aspetti fondamentali del suo profilo intellettuale e autoriale, che si evidenzia tanto nei reportage quanto nella prosa artistica.

Scrivere un romanzo era e restava per Bang il punto di arrivo, l'anelito principale nella sua coscienza di autore. *Stuk* evidenzia un altro aspetto rilevante dell'opera dello scrittore danese, cioè la capacità di fondere in un unico cronotopo, un'unica rappresentazione spazio-temporale, più esperienze geografiche e culturali: la provincia danese delle origini interagisce, nel ricordo, con la Copenaghen del presente; al tempo stesso la capitale danese può essere rappresentata nelle sue dimensioni di grande città europea sulla scorta delle esperienze dell'autore in altre metropoli da lui conosciute.⁵⁵ La vicinanza di Bang a Parigi e alla Francia sono di lunga data; vi è, da un

⁵⁴ Sono pertinenti, da questo punto di vista, le osservazioni di Sørensen sulla produttiva tensione che si crea in Bang tra il senso di dissoluzione, il caos, e la ferma volontà di plasmarlo in modo artistico, creando pur sempre un cosmo (2003; 2009, 53-64).

⁵⁵ Il concetto di «cronotopo» («tempo-spazio») è coniato da Bachtin in un saggio del 1937-38. È definito dallo studioso russo come «l'interconnessione sostanziale dei rap-

lato, un'adesione affettiva, culturale e politica verso il paese che nel 1870, sei anni dopo la Danimarca, subì una simile sconfitta militare da parte della potenza prussiana del cancelliere Otto von Bismarck;⁵⁶ d'altra parte la familiarità con Parigi risale a decisive esperienze di lettura a partire dai maestri Honoré de Balzac ed Émile Zola, oggetti di studio in *Realisme og Realister* e *Kritiske Studier og Udkast*. La città come luogo delle speranze generazionali e dei fallimenti, così come i fallimenti economici e umani che risultavano dalle grandi speculazioni dell'epoca, erano anche motivi che avevano una tradizione nella narrativa parigina ottocentesca e nei quali Bang poteva riconoscersi (Jacobsen 1957, 166-7; Leth Gammelgaard 2020).

Bang acquisì una conoscenza ravvicinata della Parigi reale (urbana, teatrale, culturale e politica) nel 1893-94 e sotto il segno di Ibsen. Un altro fondamentale riferimento per la sua visione del mondo va cercato proprio nei drammi borghesi dell'amato autore norvegese. È noto come la figura ibseniana di Osvald in *Gengangere* (*Spettri*) ipnotizzò Bang;⁵⁷ e nel destino infelice delle giovani generazioni che egli definì «senza speranza», ma anche nella sua caratterizzazione del rapporto tra i sessi e di figure di donna messe al margine (con i ritratti di Katinka Bai, Tine, Irene Holm e Ida Brandt), così come negli scandali economici e nel malcostume della vita pubblica in *Stuk*, riecheggiano nell'opera dello scrittore danese situazioni che Ibsen aveva fissato nella coscienza dell'epoca. Forse anche per questo motivo Bang poteva praticare la letteratura non tanto per discutere i problemi ma per mostrarli: il paradigma assiologico di riferimento era dato e non c'era bisogno di altri, troppo espliciti commenti. L'esilio tra il 1885 e il 1887 - che corrispose agli anni della genesi e composizione di *Stuk* - diede inoltre a Bang la diretta e ravvicinata conoscenza di Berlino, Vienna e Praga (Jacobsen 1957, 157-65). Ed è così che *Stuk*, senza perdere nulla della sua intensa atmosfera spaziale e culturale incentrata su Copenaghen, rivela nel suo senso della crisi un respiro e una sensibilità europei. Per questo *Stuk* può essere visto come un esempio di quella letteratura scandinava del Realismo e del Naturalismo che sfocia nella disillusione e nella decadenza, il cui tratto strutturale fondamentale è, secondo Andersen, l'investimento in un decisivo progetto di vita e il suo esito fallimentare, una negazione del *Bildungsroman* (1992, 208-13, 551-72). L'archetipo della letteratura nordica della decadenza è il romanzo di esordio di Bang *Haabløse Slægter* (Generazioni senza speranza) del 1880, anch'esso

porti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (1979, 231). Vedi § 1.6; la discussione sul cronotopo è ripresa e ampliata in § 4.1.

56 Questo vissuto è rievocato nella già menzionata analesi sulla vita di Herluf Berg nella prima parte di *Stuk*: Bang 1987, 64-7.

57 Ibsen 2008a, 383-525; 2009d, 231-307, trad. Roberto Alonge e Franco Perrelli.

incentrato su un progetto di vita legato al teatro e un conseguente fallimento, cioè la carriera di attore del protagonista William Høg (Andersen 1992, 230-328). Tale fallimento si esprime, nel romanzo su Copenaghen *Stuk*, secondo i termini in cui Berman ha riassunto l'esperienza della modernità:

To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world - and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, «all that is solid melts into air». (1988, 15)

Nel trasmettere il senso di quest'esperienza di perdita di realtà e di dissoluzione, l'opera di Bang occupa un posto centrale nelle letterature scandinave di fine Ottocento e inizio Novecento. Quale sia il suo lascito, anche a livello emotivo, lo si scorge dalle parole di un suo grande ammiratore e allievo, lo scrittore svedese e flâneur stoccolinese Söderberg, in un articolo del 1903:

jag har icke glömt hur jag älskade varenda bok och varenda sida av hans hand (den skriftsakkunnige ser nog spåren); hur hans författarpersonlighet hypnotiserade mig, så att det var tider, då jag icke hade några andra ögon att se på världen och människorna med än hans; [...] hur jag drömde om [...] storstadsbruset och virrvarret i «Stuk», och om den skräckstämning av sammanstörtande och flykt och ruin som går igenom nästan allt vad han skrivit. (1921b, 117)

non ho dimenticato come ho amato ogni libro e ogni pagina di sua mano (l'esperto di stile noterà le tracce); come la sua personalità di autore mi ipnotizzava a tal punto che, in certi periodi, non avevo altri occhi per vedere il mondo e gli uomini che non fossero i suoi; [...] come sognavo [...] il brusio metropolitano e la concitazione di *Stuk*, e l'angosciante sensazione di crollo, fuga e rovina che pervade quasi ogni pagina che ha scritto.

4 **In moto oscillatorio tra Stoccolma e Parigi. *Notti di sonnambulo* di Strindberg: 1884-1890**

Sommario 4.1 «Quadri svedesi» in «cornici straniere»? – 4.2 Poema moderno in versi *knittel*. – 4.3 Molteplice soggetto autobiografico. – 4.4 Chiesa e fede. – 4.5 Arte moderna tra Aristotele e Platone. – 4.6 Nelle strade di Parigi. – 4.7 Iconoclasta nel tempio – o suo custode? – 4.8 Natura urbana e razionalità strumentale. – 4.9 Amaro risveglio a Stoccolma. – 4.10 L'eredità delle *Notti*.

4.1 «Quadri svedesi» in «cornici straniere»?

Nel settembre del 1883 Strindberg, trentaquattrenne, lasciava Stoccolma con la famiglia, diretto in Francia e a Parigi.¹ Aveva consegnato all'editore Albert Bonnier la sua prima raccolta di poesie *Dikter på vers och prosa* (Poesie in versi e prosa) e si allontanava, tra le altre cose, per proteggersi dagli attacchi che si aspettava di ricevere contro la nuova opera, che sarebbe stata pubblicata a novembre di quell'anno.² Simili attacchi da parte degli avversari conservatori, che ancora

1 Questo capitolo aggiorna precedenti studi e li fonde in una nuova unità: Ciaravolo 2004b; 2012b; 2012c. Altri studi dell'Autore, correlati al tema qui discusso ma indipendenti, saranno menzionati puntualmente.

2 La raccolta (d'ora in poi *Dikter*) è inclusa nel volume 15 di *August Strindbergs Samlade Verk*, l'edizione critica in 72 voll. (1981-2012) disponibile su *Litteraturbanken.se*

dominavano nelle istituzioni letterarie, culturali e politiche svedesi, lo avevano colpito dai tempi del romanzo *Röda rummet (La sala rossa)* del 1879, con cui si era affermato (Strindberg 1981; 2002b), e anche l'idea di lasciare la Svezia si era prospettata a Strindberg in più occasioni.³ Nel partire, lo scrittore non pensava a un soggiorno lungo e non sapeva che quello sarebbe stato il principio del primo, volontario esilio di sei anni.⁴

Strindberg annunciò al suo editore una nuova poesia in fieri, «Afsked» (Addii), in una lettera del 17 ottobre da Passy, Parigi, quando *Dikter* doveva ancora uscire. Nei tipici termini autopromozionali di piccolo imprenditore del proprio prodotto intellettuale (Balzamo 2012, 39-74, 123-56), Strindberg definiva «Afsked» un grande pezzo di poesia («ett stort skaldestycke»), caratterizzato da elementi antitetici - romantico-satirici e realistico-idealistici - e ambientata in luoghi di Stoccolma: la chiesa di Adolf Fredrik, il Museo nazionale e la Biblioteca reale (Strindberg 1952, 329-30). Già nei giorni successivi l'idea dell'ambientazione stoccolnese si arricchiva; in una nuova lettera Strindberg rinominava il testo «Sömngångar-nätter» (Notti di sonnambulo) e ne illustrava l'architettura di poema suddiviso in quattro o cinque sezioni dette «notti» e «comprese in cornici straniere» («ett långt stycke på fyra à fem nätter infattade i utländska rammar»). L'autore chiedeva che «Första natten» (La prima notte), già inviata a Bonnier, fosse inclusa in *Dikter* come «frammento» assieme all'indicazione della data e del luogo della sua genesi, e che si rinviasse l'intera nuova opera a una successiva pubblicazione.⁵

«Afsked» e «Sömngångar-nätter. (Fragment.) Första natten» erano stadi iniziali di un poema narrativo che arrivò a oltre 1500 versi nel corso dei successivi due mesi e mezzo. Il risultato fu *Sömngångarnätter på vakna dagar (Notti di sonnambulo ad occhi aperti)*, pub-

(<https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/SSV.html>). Si fa di norma riferimento a questa edizione indicando, attraverso la convenzione Cognome Anno, i singoli volumi e i rispettivi curatori; qui Strindberg 1995, 7-157.

3 Vedi le lettere a Helena e Carl Rupert Nyblom del 24 gennaio 1882 (Strindberg 1950, 356-8) e a E. Brandes del 26 luglio 1882 (Strindberg 1952, 52-5). Cf. Lagercrantz 1979, 118-19; Brandell 1985, 11-13; Spens 1995, 289-90. Anche la raccolta delle lettere *August Strindbergs brev* (22 voll., 1948-2001), curata da Torsten Eklund e Björn Meidal, è accessibile su *Litteraturbanken.se* (<https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/SSK.html>); si utilizza anche in questo caso la convenzione Cognome Anno per i volumi utilizzati e riportati in Bibliografia.

4 Vedi la lettera a Bonnier da Grez-sur-Loing del 26 settembre 1883 (Strindberg 1952, 309-11). Cf. Lagercrantz 1979, 126; Brandell 1985, 11; Balzamo 1999, 19-20, 74-9.

5 Lettere del 19 e 23 ottobre 1883 (Strindberg 1952, 330-1, 334-5). «Första Natten» appare in *Dikter* (1883, 157-67), mentre l'indicazione del tempo e del luogo - Parigi, ottobre 1883 - è posta a chiusura della prefazione e in una nota dell'autore dopo l'indice, all'ultima pagina non numerata (VII, [207]).

blicato nel febbraio del 1884.⁶ L'opera, secondo Gunnar Brandell tra le più importanti nella produzione di Strindberg (1985, 18), era il diretto sviluppo di *Dikter*, ma esplorava nuove strade a partire dalla concezione unitaria di un vasto poema narrativo, diverso dalla silloge di poesie. Il poema rappresenta l'esperienza di vita del soggetto autobiografico protagonista nelle due grandi città Stoccolma e Parigi e tra di loro, cioè nello spazio psichico di uno scrittore svedese sospeso tra le due realtà, fisicamente in Francia e a Parigi, ma con il ricordo rivolto ai luoghi della sua vita passata a Stoccolma (Briens 2010, 265-70).

Titolo, struttura e logica del poema si basano sull'interazione tra notte e giorno; per tornare con la mente a Stoccolma il protagonista sogna di notte, ma soprattutto fantastica di giorno, mentre cammina per Parigi e la osserva – quel sognare a occhi aperti che in francese si dice *rêverie* e a cui si tornerà più avanti (§ 4.5). La breve poesia senza titolo che fa da prologo, e che comincia con «Vid avenue de Neuilly» (Nell'Avenue de Neuilly), annuncia la compresenza degli spazi delle due città nell'esperienza del soggetto: mentre cammina verso il centro di Parigi, passando accanto a una macelleria, il suo pensiero va a una libreria tra i negozi nel centro di Stoccolma. A questo prologo fanno seguito quattro lunghe sezioni in versi *knittel*.

Inizialmente il ritorno alla città natale avviene nel sonno. In «Första Natten», mentre il treno sta portando il protagonista a sud attraverso la Svezia e l'Europa continentale, il suo spirito compie un percorso a ritroso fino alla chiesa di Adolf Fredrik, ai ricordi familiari e alla fede infantile; a tale luogo e stadio della vita egli dà il suo primo addio. In «Andra Natten» (La seconda notte), dopo una giornata trascorsa nella colonia di artisti figurativi scandinavi e internazionali a Grez-sur-Loing, presso Fontainebleau a circa ottanta chilometri a sud di Parigi, il protagonista torna nottetempo con la mente al Museo nazionale di Stoccolma; anche in questo caso dice addio al luogo che rappresenta la sua formazione artistica. Già in questa seconda sezione il ritorno a Stoccolma può manifestarsi anche attraverso il sogno diurno a occhi aperti, e tale principio struttura l'intreccio nel prosieguo. In «Tredje Natten» (La terza notte) il protagonista cammina per Parigi di giorno, muovendosi negli affollati e trafficati boulevard, per raggiungere infine una chiesa sconosciuta, Saint-Martin-des-Champs, ormai sede del museo della scienza e della tecnica;

⁶ Strindberg 1995, 161-234 (d'ora in poi *Sömnängarnätter*). La genesi del poema è esaminata in Spens 1995, 370-97. *Notti di sonnambulo ad occhi aperti* è il titolo dell'unico volume di poesie di Strindberg in traduzione italiana (1974), curato da Giacomo Oreglia che ha anche scritto l'introduzione. Il volume contiene in realtà una selezione delle tre raccolte di Strindberg, dunque anche *Dikter* del 1883 e *Ordalek och småkonst* (Gioco di parole e arte minore) del 1902 e 1905; di *Sömnängarnätter* sono tradotte due sole parti, «Vid avenue de Neuilly» e «Första Natten».

da lì i suoi pensieri tornano alla Biblioteca reale di Stoccolma, luogo della sua educazione umanistica dal quale pure prende commiato. In «Fjärde Natten» (La quarta notte) egli cammina nel verde urbano di Bois de Boulogne, per volare con la mente all'Accademia delle scienze di Stoccolma, luogo dello studio delle scienze naturali e dell'utile, anch'esso rappresentativo di uno stadio nella sua evoluzione. Dopo l'ultimo addio, il soggetto termina il proprio bilancio critico e si prefigge di superare dubbi e scetticismo per aprirsi nuovamente, con rinnovata fiducia, alla lotta per il futuro: così nell'edizione del 1884.

Strindberg tornò a Stoccolma al termine del soggiorno europeo cominciato nel 1883 non prima della primavera del 1889, e nell'autunno di quell'anno concluse letterariamente l'esperienza aggiungendo al suo «poema moderno»⁷ un'ultima sezione, «Hemkomsten» (Il ritorno a casa), pubblicata la prima volta separatamente nel marzo 1890; successivamente fu chiamata «Femte Natten» (La quinta notte), ma nel manoscritto è «Uppvaknandet» (Il risveglio).⁸ Questa sezione raffigura il ritorno fisico del protagonista alla città natale, dove presente e ricordo continuano a intrecciarsi. Con amarezza sono rievocate le speranze personali, letterarie e politiche del soggetto antecedenti alla partenza, ancora una volta con una spiccata memoria topografica, in relazione a precisi luoghi di Stoccolma. Ciò che manca rispetto al poema provvisoriamente concluso nel 1884 è la fiducia nel futuro, e infatti il protagonista fugge, infine, da una città che gli sembra destinata a sprofondare. Dalla seconda edizione del 1900, *Sömngångarnätter* presenta tutte le sue parti; le soglie paratestuali introduttive includono una citazione dalla *Poetica* di Aristotele, una dedica agli scrittori norvegesi Bjørnson e Jonas Lie (1833-1908) residenti a Parigi e punti di riferimento per Strindberg tra il dicembre 1883 e il gennaio 1884,⁹ e la già menzionata poesia introduttiva; seguono le cinque sezioni in *knittel* per un totale di quasi 1.900 versi.¹⁰

Sömngångarnätter concise con un punto di svolta nella vita e nella carriera dell'autore, una fase complicata ma feconda. La condizione di esiliato fissava una ricorrente rappresentazione di sé qua-

⁷ La definizione di *Sömngångarnätter* come «det moderna poemet», orgogliosa e polemica, è in due lettere del 1894, quando Strindberg si sente messo da parte nel campo letterario svedese ad opera degli scrittori degli anni Novanta, i quali si sentono i più avanzati interpreti del moderno: a Carl Larsson il 16 gennaio e a Leopold Littmansson il 17 luglio (Strindberg 1965, 366; Strindberg 1968, 140-1).

⁸ D'ora in poi «Uppvaknandet» sulla scorta di Spens 1995, 407.

⁹ Lie rievoca l'amicizia sua e di Bjørnson con Strindberg a Parigi nel 1883-84 in un articolo della miscellanea *En bok om Strindberg* (Un libro su Strindberg) (Lie 1894, 55-65). Con Bjørnson, invece, Strindberg ruppe definitivamente già nell'autunno del 1884, in occasione del processo che dovette affrontare in Svezia per oltraggio alla religione.

¹⁰ Sui paratesti quali «soglie», testi che circondano, preparano e introducono un'opera, cf. Genette 1987; 1989; in particolare per l'epigrafe (Genette 1987, 134-49; 1989, 141-57) e per la dedica (1987, 110-33; 1989, 114-40); cf. Spens 2000, 71-4.

le intellettuale perseguitato, sradicato e nostalgico. D'altro canto la dislocazione di Strindberg fu anche diversa dall'esilio; non fu solo subita ma anche cercata, guidata dall'idea di diventare autore europeo, transnazionale e non più solo svedese.¹¹ Attraverso le cosiddette cornici straniere l'architettura del nuovo poema diventava più complessa e ambiziosa; sogni, fantasticherie e riflessioni sono sì diretti a Stoccolma, la città natale che è stata lasciata, ma al tempo stesso sono ancorati nella presente condizione di veglia di uno scrittore europeo che fa esperienza della Francia e di Parigi durante gli ultimi mesi del 1883.

Il termine 'cornice' può tuttavia acquisire una connotazione riduttiva, suggerendo una gerarchia di valori, come è avvenuto nell'analisi critica su *Sömngångarnätter*. Henry Olsson dedica per primo un'attenzione specifica al poema (1931), e il suo articolo è ripubblicato con minori modifiche in una miscellanea del 1964 - di per sé segni di una presenza più periferica del poema negli studi strindberghiani. Uno spunto importante di Olsson riguarda il carattere autobiografico dell'opera, scritta da Strindberg prima della composizione di *Tjäns-tekvinnans son (Il figlio della serva)* nel 1886,¹² considerata la sua più centrale autobiografia dal punto di vista del genere letterario e il canonico punto d'inizio del suo autobiografismo (1931, 329-34; 1964, 111-15). Lo studio di Olsson propone però anche una netta distinzione tra «quadri svedesi» (gli addii) e «cornici straniere» o «francesi», distinzione influente ma fuorviante (1931, 335-6; 1964, 117-18). Olsson formula un'ipotesi affrettata sulla genesi del poema che non trova riscontro nei manoscritti, per concludere che le «cornici» furono aggiunte dopo a ciò che egli considera il nucleo dell'opera, i commiati dai luoghi svedesi. Per quanto il critico apprezzi la qualità letteraria di «Tredje Natten» e «Fjärde Natten», dove le cosiddette cornici parigine svolgono un ruolo centrale (1931, 341-2; 1964, 123-5), egli stabilisce una gerarchia che indirizzerà la tradizione critica. Con Martin Lamm - secondo studioso che ha avuto il merito di mettere in rilievo la ricchezza di *Sömngångarnätter* (1948, 99-102) - l'ipotesi di Olsson diventa fatto: il testo consisterebbe delle «poesie vere e proprie» («själva dikterna»), incorniciate dalle ambientazioni francesi (1948, 99). E il presunto fatto che qui si trasmette da Olsson a Lamm rivela un pregiudizio dettato dal biografismo critico svedese,

11 Westerståhl Stenport precisa l'uso del termine «transnazionale» invece di «internazionale» a proposito del profilo autoriale di Strindberg. Dove «internazionale» indica rapporti tra nazioni come entità definite e stabili, la pratica letteraria e già moderata di Strindberg tendeva a oltrepassare e destabilizzare i concetti stessi di nazione e letteratura nazionale (2010, 11-15).

12 Le prime tre parti dell'opera furono pubblicate nel 1886; la quarta, consegnata all'editore nei primi giorni del 1887, fu pubblicata solo nel 1909 (Strindberg 1989b; 1996).

la convinzione cioè che Stoccolma sia un topos più significativo di Parigi per *Sömnängarnätter*; e inoltre il pregiudizio che certi luoghi rappresentati in un racconto possano essere statiche descrizioni di cornice. Insistendo sulle metafore di quadro e cornice, Lamm veicola l'idea che le rappresentazioni parigine del poema siano periferiche e meno pertinenti per la comprensione delle riflessioni espresse dal poema nelle 'notti' - durante il sonno o la fantasticheria diurna, le quali costituirebbero il nucleo autentico del poema.

Nella storia dell'interpretazione un ruolo interessante è svolto in anni più recenti da James Spens. Sulla base dell'esame dei manoscritti, Spens corregge la cronologia di Olsson dimostrando che le parti francesi e parigine non furono aggiunte dopo (1995, 378-81).¹³ In particolare, l'autore abbozzò lo schema del suo poema, comprendente in modo organico sia i punti di partenza francesi che le destinazioni svedesi raggiunte dalla mente del protagonista¹⁴ - prova che lo scrittore, con graduali modifiche, giunse a concepire organicamente il suo intreccio, dove non esiste una gerarchia tra «quadri» svedesi e «cornici» straniere, e dove «il testo effettivo» (per riprendere una delle definizioni di Lamm) include entrambi.

Nonostante i risultati dell'esame dei manoscritti, Spens continua però a interpretare le ambientazioni francesi e parigine come descrizione di cornice («ramskildring»): solo quando i pensieri del protagonista tornano a Stoccolma, ci troveremmo nel nucleo dell'opera, in cui si concentra la sua ricerca esistenziale e filosofica (2000, 70-118). La descrizione della struttura proposta da Spens - formata da poesia speculativa e di idee («tankedikt») durante le notti e descrizione di cornice straniera durante il giorno - non corrisponde però all'andamento del testo. I centrali monologhi che in «Tredje Natten» mettono in discussione la modernità occidentale e il suo progresso tecnico-scientifico non hanno luogo durante uno sguardo retrospettivo su Stoccolma, ma a contatto con la realtà presente vissuta a Parigi di giorno, sui boulevard e nella ex chiesa di Saint-Martin-des-Champs. Circostanza analoga si verifica in «Fjärde Natten», quando il protagonista, durante la camminata diurna nel Bois de Boulogne, riflette sulla manipolazione strumentale dei regni minerale, vegetale e ani-

13 I manoscritti di *Sömnängarnätter* sono: Örebro, Mörnerarkivet, Örebro universitetsbibliotek, 186: 1-6 («Vid avenue de Neuilly»); Örebro, Mörnerarkivet, Örebro universitetsbibliotek, ms 1; 190:2 (le prime quattro «Notti»); Stockholm, Kungliga Biblioteket, ms 3; SgA 2 e SgKB 1978/111 pf («Uppvaknandet» cioè la quinta «Notte»); questi tre manoscritti anche su *Litteraturbanken.se* (<https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergTK15/sida/211/faksimil>, pp. 211-76 dell'edizione elettronica). I manoscritti in bella copia per la stampa sono raccolti in: Stockholm, Bonniers arkiv, Strindberg: *Sömnängarnätter*.

14 Vedi *Litteraturbanken.se*, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/StrindbergTK15/sida/265/faksimil>, p. 265 dell'edizione elettronica.

male da parte dell'uomo. Appare evidente come il contatto fisico con gli spazi di Parigi sia importante tanto quanto quello psichico con gli spazi di Stoccolma per la struttura di *Sömngångarnätter*, e per suscitare i pensieri del sognatore, sonnambulo e camminatore che ne è il protagonista. In verità, già Olsson osservava che la 'cornice francese' di «Tredje Natten» (per lui pur sempre un'aggiunta successiva) cresce d'importanza assumendo la stessa intensa qualità di commiato, e che se l'intenzione originale di Strindberg era quella di dire addio agli stadi passati della sua vita, qui e in «Fjärde Natten» egli fa i conti con le 'forze del presente' («nuets makter») (1931, 341; 1964, 123-4). Spens è invece più drastico: poiché il testo di «Tredje Natten» non corrisponde alla struttura ipotizzata (poesia di idee incorniciata da descrizioni straniere), egli trae la conclusione che *Sömngångarnätter* strutturalmente si sfaldi, contenendo molta (troppa) poesia speculativa, la quale domina sull'esile filo narrativo e finisce per invadere la «cornice» descrittiva. Secondo Spens ciò indicherebbe il fallimento del progetto di Strindberg di scrivere una poesia che sia realistica e nel contempo speculativa e filosofica, poiché lo scrittore si sta allontanando dal Realismo per avvicinarsi a una concezione idealistica e platonica, che il suo poema evidenzia con l'urgenza metafisica del soggetto e con la sua condanna dell'attività artistica come *mimesis* in «Andra Natten» (2000, 70-2, 82-93, 97, 118).

L'obiettivo di questo capitolo è leggere *Sömngångarnätter* in modo diverso. Come ha sottolineato John Eric Bellquist, il poema è una narrazione coesa, che articola i voli della mente del poeta a partire da specifiche tappe del suo viaggio fisico (1986, 73-114). Strindberg intende descrivere il suo passato attraverso lo sguardo retrospettivo e, al tempo stesso, la presente condizione di dubbio e riesame in vista dei suoi orientamenti futuri. È così che il dialogo tra passato, presente e futuro diventa un nesso significativo, quel disegno del proprio destino che risulta decisivo nella rappresentazione autobiografica. Lunghi da essere cornice esterna o semplice sfondo, lo spazio urbano di 'Parigi 1883' si rivela poi cruciale per accendere la peculiare ispirazione dell'autore, offrendo un imprescindibile contesto storico e culturale alla base delle riflessioni del protagonista, in modo che il tempo soggettivo e quello storico-sociale si intreccino in modo organico. Come già dimostra la genesi di *Sömngångarnätter* in due tappe (1884 e 1890), Strindberg è un autore che predilige un'autobiografia aperta e in fieri, passibile di riformulazioni successive, dove è sempre il punto di vista presente, quello della scrittura, a determinare il processo di interpretazione del passato (Melberg 2008, 45-55, 151-5).

Sömngångarnätter si rivela allora un poema autobiografico determinato dall'esilio e dal bisogno del protagonista di ricapitolare il suo passato alla ricerca di un nuovo orientamento, ma segnato anche dallo choc che si produce a contatto con la grande città e la modernità, con la «Parigi capitale del XIX secolo», secondo la definizione

ne data da Benjamin negli anni Trenta (1974a; 1976; 1982; 2000). Da Parigi partono - per Strindberg come più tardi per Benjamin - decisive riflessioni critiche sulla direzione del progresso per come questo è inteso nella civiltà occidentale. Adattando un verso medievale, il *knittel*, Strindberg rappresenta la nuova esperienza urbana a Parigi, metropoli che porta in sé i segni spazio-temporali del suo passato e del suo significato per lo sviluppo della civiltà europea, dal Medioevo al presente. La scelta di Parigi non può allora essere considerata di contorno, anche tenendo presente gli sviluppi di questo spazio urbano nel prosieguo dell'opera di Strindberg, fino al romanzo *Inferno* di più di un decennio più tardi (cap. 8).

La dislocazione spazio-temporale del soggetto, sospeso tra Stoccolma e la Francia, dà vita a una struttura cronotopica che è un preciso tratto del poema. Nel 1937-38 Bachtin dedica un saggio al «cronotopo» (letteralmente «tempo-spazio»), definito come «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (1979, 231). Il portato fondamentale dell'intuizione di Bachtin è che gli spazi della narrazione sono vitali tanto quanto i suoi tempi, e che i due piani interagiscono in modo attivo nella costruzione dell'intreccio: non esistono descrizioni statiche, contorni o cornici spaziali senza conseguenze per l'intreccio narrativo; e il tempo narrato ha bisogno di spazi per potersi dipanare (§ 1.6; Borg 2011, 51-2). Nelle osservazioni conclusive del suo studio, scritte nel 1973, Bachtin ribadisce e precisa:

Il cronotopo, dunque, come materializzazione principale del tempo nello spazio è il centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo. Tutti gli elementi astratti del romanzo - generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti, ecc. - gravitano attorno al cronotopo e, per il suo tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica. Tale è il significato raffigurativo del cronotopo. (1979, 398)

È vero che Bachin si concentra sul genere romanzesco mentre *Sömn-gångarnätter* è un poema narrativo, ma proprio la funzione cronotopica in un intreccio narrativo appare qui rilevante, e Bachtin stesso sottolinea che «cronotopica è ogni immagine letteraria» (1979, 398). L'interazione spazio-temporale tra Stoccolma e Parigi costruisce dunque attivamente l'intreccio e l'azione nel poema, caratterizzando tanto il soggetto autobiografico quanto le sue riflessioni sulla condizione dell'uomo moderno. La doppia e pressoché simultanea percezione degli spazi urbani delle due capitali in *Sömn-gångarnätter*, così come l'intreccio tra dimensione personale e autobiografica e riflessione filosofica e storico-politica, costituiscono tratti che anticipano soluzioni di autori modernisti del Novecento nel loro uso del

long poem. Il soggetto appare molteplice e scisso, pieno di dubbi ma anche di idee e progetti, con un enciclopedico quadro di riferimenti che trae spunto dalla vita come dai libri. Il suo sguardo abbraccia una realtà eterogenea, dalla materialità della strada alle somme questioni esistenziali e metafisiche.

4.2 Poema moderno in versi *knittel*

Söderberg - appartenente alla generazione di autori successiva a quella di Strindberg, suo erede nell'arte della rappresentazione di Stoccolma - è sempre rimasto legato agli ideali radicali e democratici che pervadono le opere della prima fase del maestro, negli anni Settanta e fino alla metà degli anni Ottanta. Egli fu anche un sensibile critico letterario (Ciaravolo 1994), come si è già potuto vedere in conclusione del capitolo su Bang (§ 3.6). Come tale descrive in una recensione le sue reazioni contrastanti di fronte alla nuova edizione di *Sömngångarnätter* del 1900:

Det har fallit många vintrars snö sedan Strindberg en gång mitt i den skandinaviska åttitalsrenässansens vackraste blomningstid diktade sina fyra första «Sömngångarnätter på vakna dagar» - den femte och sista tillhör ett långt senare skede - och i dem på sitt raska sätt gjorde rent hus i alla avdelningarna av den vördnadsvärda gamla kulturbyggnad, i vilken han vuxit upp: kyrkan, museet, biblioteket, och till och med i den tidens avgudahus par *préférence*, maskinhallen. Till tidsålderns och författarens betydelsefullare verk kan man väl aldrig räkna denna rappa generalstädning på vårdslösa knittelvers - så avsiktligt vårdslösa, att hela den stora diktykeln gör intryck av att vara nedraspad i ett penndrag utan en enda rättelse eller ändring. (Söderberg 1921a, 124)

È caduta la neve di molti inverni da quando Strindberg, nel pieno della più bella e rigogliosa rinascenza degli anni Ottanta, compose le sue prime quattro *Notti di sonnambulo ad occhi aperti* - la quinta e ultima appartiene a un periodo ben più tardo - per fare sbrigativamente, a modo suo, tabula rasa in tutti i locali del vecchio e rispettabile edificio culturale nel quale era cresciuto: la chiesa, il museo, la biblioteca e perfino il tempio *par préférence* di allora, la sala macchine. Tra le più importanti opere dell'epoca e dell'autore non si possono certo annoverare queste spicce pulizie generali in trasandati versi *knittel* - così volutamente trasandati che l'intero ciclo poetico dà l'impressione di essere stato messo giù con un unico tratto di penna, senza una sola correzione o modifica. (Corsivi aggiunti)

Un esteta e stilista come Söderberg, formatosi nel clima di culto della bellezza degli anni Novanta, fatica ad accettare il carattere dissonante dei versi di Strindberg. È vero inoltre che la composizione del poema fu veloce e in un certo senso improvvisata, rapsodica, e che il manoscritto presenta poche correzioni (cf. Spens 1995, 370-97) – circostanze, queste, peraltro frequenti nella scrittura strindberghiana. In quanto critico e storico della letteratura, Söderberg sa però contestualizzare e motivare la scelta di Strindberg, al cui fascino non resta insensibile:

Rent poetiskt sett har denna Strindbergs ungdomsdikt alltid starka och fångslande sidor nog att motivera en omtryckning och göra återseendet till ett nöje, låt vara ett rätt vemodigt. Stämningar och syner växla, nedkastade med impressionistisk feberhast [...]. Och om man känner lust att uppehålla sig vid de många orimligheterna i formgivningen, då bör man också minnas, att denna dikt måste ses mot bakgrunden av all den slätslickade efterromantik, som den gången regerade vår vitterhet och mot vilken den var ämnad att också formellt vara en utmaning. (Söderberg 1921a, 127)

Poeticamente parlando, quest'opera giovanile di Strindberg ha sempre pagine forti e coinvolgenti tali da motivare una ristampa e procurare la gioia di rincontrarla, per quanto sia una gioia piuttosto malinconica. Stati d'animo e visioni si alternano, buttati giù con impressionismo febbrile [...]. E se anche viene la voglia di soffermarsi sulle molte incongruenze formali, si deve pur sempre ricordare che il poema va visto sullo sfondo di tutto il tardo romanticismo di maniera che a quel tempo regnava nelle nostre lettere, e contro il quale esso era inteso come sfida anche formale.

I versi apparentemente disarmonici e brutti sono usati per riplasmare una forma della tradizione poetica. Strindberg adotta il *knittel*, verso in origine già piuttosto duttile e libero con, di norma, quattro accenti e un numero variabile di sillabe atone.¹⁵ Un poema in *knittel*, inoltre, non prevede strofe con un determinato numero di versi; pochi versi o molti possono formare l'unità strofica. Tale forma, proveniente in origine dalla Germania settentrionale, fu centrale nel sistema letterario dello svedese antico, nel XIV e XV secolo, usato nelle traduzioni dei romanzi cavalleresco-cortesi dette *Eufemiavisor* (Canzoni di Eufemia), nelle *rimkrönikor* (cronache storiche in rima) e in altre traduzioni di opere narrative di ampia diffusione europea (Widoff 2013; Bampi 2019, 91-8). In funzione epico-narrativa, didascalica e stori-

¹⁵ Sulla difficoltà di determinare lo schema ritmico del verso *knittel* medievale, che la tradizione presume basarsi su quattro accenti, vedi Widoff 2013.

co-politica questo verso restò in uso anche dopo il Medioevo, nell'età della Riforma e fino agli inizi del Seicento, tendendo maggiormente alla prosa e al parlato. Declinò quando fu giudicato non abbastanza aulico, con l'imporre delle poetiche del Classicismo e la loro normativa separazione degli stili, ma sopravvisse nelle storie popolari dei *folkböcker* e nelle ballate (Ståhle 1975, 12-57).

Strindberg aveva utilizzato il *knittel* nella versione in versi del 1876 del suo capolavoro giovanile, il dramma *Mäster Olof* (*Maestro Olof*), scritto originariamente in prosa nel 1872 e dedicato al rapporto conflittuale tra il riformatore e intellettuale umanista Olaus Petri e il suo sovrano Gustavo Vasa, il fondatore dello stato moderno in Svezia nel Cinquecento. Con *Sömngångarnätter* l'autore si spinse oltre, con intento provocatorio nei confronti del sistema letterario dominante in patria. La sua nuova strategia di attualizzazione va messa in relazione, come osserva Söderberg, alla battaglia in corso nella letteratura svedese del tempo tra tradizione e innovazione, conservatori e radicali.¹⁶ Gli scrittori e gli artisti figurativi del fronte radicale, in diretto rapporto con la Breccia moderna invocata in Danimarca da Brandes, lottavano per una nuova società più aperta e democratica, e per il loro diritto di autonoma e libera espressione nel nascente campo letterario (Gedin 2004). Strindberg si era affermato nei primi anni Ottanta con una prosa realistica di taglio moderno, non di rado satirica, rivolta all'osservazione del reale (ad esempio la sua Stoccolma nel romanzo *Röda rummet*), interessata alla storia, alla società, alla politica e alla vita del popolo raccontata dal basso. Egli sapeva perciò che il suo cimentarsi con la poesia era di per sé un atto di sfida nei confronti dell'istituzione letteraria ancora dominante, formata da poeti e legata all'Accademia svedese, alla corona e alla chiesa. Proprio con i versi di *Dikter e Sömngångarnätter* egli metteva in atto una doppia strategia: da un lato mostrava agli avversari di casa, epigoni tardo-romantici e arbitri del gusto, di avere dimestichezza con la tradizione in versi; dall'altro, rivendicando il diritto all'estetica naturalistica del brutto, attaccava l'impeccabile calligrafismo dei suoi antagonisti, un bello scrivere solo apparentemente innocente dal punto di vista ideologico, ma che con la sua difesa dei buoni valori idealistici di un tempo, contro la spregevole volgarità di Realismo e Naturalismo, mirava a preservare lo status quo politico-sociale e, con ciò, i propri indiscutibili privilegi.¹⁷ La succinta prefazione a *Dikter* e, in quella stessa raccolta, la poesia-manifesto «Sångare!»

¹⁶ Cf. Spens 1995, 360-70; 2000, 15-22, 69-70; Olsson 2002, 99-101.

¹⁷ Similmente a Söderberg, Gustaf Fröding (1860-1911), maggiore poeta svedese degli anni Novanta, pensa che le dissonanze e le irregolarità formali della poesia degli anni Ottanta di Strindberg vadano viste nel quadro della sua reazione al calligrafismo di maniera (1894, 160, 169). Anche un saggio del 1889-90 di Ola Hansson (1860-1925), altro importante autore svedese di quella fase, sottolinea la forza dirompente della rot-

(«Cantori!») (Strindberg 1995, 9-10, 23-4), denunciano nel nome di una rivolta generazionale tanto il calligrafismo quanto la sorpassata visione del mondo che a questo si lega.¹⁸ Così recita la quarta strofa della poesia:

Sångare!
 Vi sjungen I endast i höga ton om de höga?
 Det höga i livet ges för oss är det högsta.
 Vi sätten I ännu det skönas sken för det sanna?
 Det sanna är fult sålänge sken är det sköna.
 Det fula är sanning!
 (24)

Cantori!
 Perché innalzate alte lodi alle alte cose?
 Le alte cose che la vita offre per noi sono le più alte.
 Perché preferite al vero la parvenza del bello?
 Il vero è brutto finché la parvenza è il bello.
 Il brutto è la verità!
 (Strindberg 1974, 5)¹⁹

Con ciò si anticipa un procedimento che sarà sempre più frequente nel Modernismo. Oreglia vede in Strindberg

uno dei più temerari pionieri nell'azione di scuotimento ed effrazione dei limiti convenzionali della poesia, nel tentativo di scandagliare a fondo, e con modernissima intuizione, l'interno del magma dell'antiarte, dell'antiforma e della 'brutta scrittura'. (1974, ix)

In relazione alla pratica dei manifesti, dominante nei tempi moderni, Segre osserva come e perché questi si contrappongano, attraverso «antimodelli», alle poetiche normative della tradizione:

La debolezza delle poetiche sta nel loro riferirsi a un modello del mondo considerato implicitamente come immutabile. [...] Sono gli scrittori che saggiano o svelano gli antimodelli, uscendo a tratti, o stabilmente, dai limiti del noto, dell'ordinato. Sono essi che cambiano questi limiti, con esultanza o con angoscia, con discrezione

tura con il «vecchio» dell'opera di Strindberg, e dunque il suo influsso sulla generazione dei giovani svedesi di allora (qui Hansson 1997).

18 Questa critica di Strindberg trova successiva espressione nel saggio «Den litterära reaktionen i Sverige» (La reazione letteraria in Svezia) del 1884, pubblicato in svedese solo nel 1891 (Strindberg 2007a, 58-70).

19 La traduzione introduce piccole modifiche rispetto alla versione di Oreglia, che tuttavia è ripresa per buona parte.

o con forza prorompente. [...] [R]endersi conto dei mutamenti intervenuti nel modello del mondo equivale a verificare l'inadeguatezza di un sistema letterario. (1985, 297-301)

Strindberg, che dà a *Sömngångarnätter* il sottotitolo *En dikt på fria vers* (Un poema in versi liberi), rinnova i tratti del *knittel*: intreccia più liberamente le rime (non più solo *aabb* ma anche *abba*, *abab*); varia e complica la sintassi, si avvicina al parlato contemporaneo. Soprattutto coglie attraverso la forma antica la propria realtà biografica, dinamica e transnazionale, e la vita urbana sul finire dell'Ottocento con i suoi spazi, i nuovi alfabeti e le sensazioni che qui si producono in rapporto al traffico incessante sui grandi viali, le macchine dell'età industriale, la tecnica, le scienze, lo spazio naturale assoggettato e fagocitato. La ricerca del senso è affrontata, come già in Baudelaire (che Strindberg ancora non conosce) a partire dalla materialità della strada e dalle concrete condizioni di vita dell'uomo.²⁰ Il soggetto di *Sömngångarnätter* è molteplice e irrequieto, mosso dal dubbio costante verso le verità e le conoscenze acquisite tramite fede, arte, scienze umane e naturali; è politicamente progressista, ma anche critico verso la fede nell'illimitato progresso materiale e tecnico-scientifico, tipica della coscienza borghese nella cosiddetta *Belle Époque*. Nella sua poesia degli anni Ottanta, come spiega già nella prefazione a *Dikter*, Strindberg vuole pensare ed esprimere idee sulla vita e il mondo, infrangendo anche il ritmo dei versi se l'andamento del pensiero glielo chiede; in tal senso la definizione che Spens dà a *Sömngångarnätter* come *tankedikt* è plausibile. La dimensione speculativa del poema si salda tuttavia, come già osservato, a quella storico-sociale e politica, all'autobiografia, al racconto di viaggio e all'osservazione quotidiana e orizzontale (camminando), in un'eterogenea pluralità di discorsi che si intersecano. La densità del testo finisce per arricchire le potenzialità del *knittel* che veicola, oltre alla dimensione narrativa e descrittiva, anche un innovativo scavo esistenziale. L'insieme di queste caratteristiche ci mostrano un testo che adotta «una modalità prosaico-poetica» (Bellquist 1986, 82) e che opera già nel senso del Modernismo novecentesco, serbandosi memoria della tradizione ma facendola incontrare e scontrare con la modernità e i suoi alfabeti. Gunnar Ekelöf, massima voce del Modernismo svedese tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento, osserva in un articolo del 1941:

²⁰ Come evidenzia Christina Sjöblad, Strindberg non mostra letture o tracce dell'opera di Baudelaire, fatto significativo se si pensa che l'autore era incline a dichiarare gli stimoli ricevuti dalla lettura di altri autori. Baudelaire non deve essere stato tuttavia un nome sconosciuto, sia per il lavoro di mediazione degli scrittori danesi dalla fine degli anni Ottanta (cap. 6), sia per il suo contatto ravvicinato con la scena simbolista di Parigi negli anni Novanta (cap. 8), sia infine per la sua amicizia con il giovane poeta della Scania Emil Kléen (1868-98) prematuramente scomparso, introduttore e traduttore di Baudelaire. Vedi Sjöblad 1975, 45-6, 130-56, 172, 204-6, 280-1.

Sömngångarnätter skulle verka tröttsamma om jag inte hade lärt mig att höra Parisbullret i dem. Bakom dessa fria, oförutsedda och ändå rytmiskt bundna verser tycker jag mig faktiskt höra något av världsstadens eget, aldrig tystnande gatubuller och trafikbrus, som dag och natt tränger in i hotellrummet och skapar dess atmosfär, vare sig man har balkongdörren på glänt eller ej.

[...] Åsikter och motåsikter är som de uppklistrade och snart åter nedrivna affischerna på annonspelaren, medan livets ständigt skiftande ström flyter förbi på trottoaren. Och diktens summa är för mig just livshunger, livsbejakelse, livsberusning. (Ekelöf 1992, 215)

Le *Notti di sonnambulo* risulterebbero stancanti se non avessi imparato a sentire in loro il rumore di Parigi. Dietro quei versi liberi, imprevisi eppure ritmicamente legati, mi sembra in realtà di sentire qualcosa dell'incessante trambusto stradale e del brusio del traffico tipici della metropoli, che giorno e notte penetrano nella stanza d'albergo per crearne l'atmosfera, che la finestra del balcone sia socchiusa o meno.

[...] Opinioni e contro-opinioni sono come i manifesti incollati e poi strappati sulla colonna delle affissioni, mentre il flusso cangiante della vita scorre sul marciapiede.²¹ E la somma del poema sta per me proprio nell'appetito, nell'apertura e nell'ebbrezza vitali.

Da un lato la poesia lirica di Baudelaire e i suoi poemi in prosa in *Les Fleurs du mal* offrono, secondo Benjamin e Berman, un modello di rappresentazione della realtà della grande città e dell'esperienza della modernità nell'età del capitalismo avanzato.²² D'altro lato una consolidata scuola di pensiero critico vede nel romanzo la forma più adatta a plasmare letterariamente la molteplicità e simultaneità della nuova realtà urbana,²³ ed è indubbio che la grande città moderna determini in misura rilevante il cronotopo del romanzo ottocentesco, novecentesco e contemporaneo per i ritmi di vita, il bombardamen-

21 Annunci e affissioni che invecchiano e si rinnovano quotidianamente sono un segno di Parigi già dal Settecento, come osserva Stierle (1993, 42-3).

22 Cf. in particolare la sezione «Tableaux Parisiens» e *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)* (Baudelaire 1975-76, 1: 82-104, 273-363; 1998, 168-213, 375-472). Di Benjamin, cf. il saggio su Baudelaire (1974a; 1976), inoltre le parti in *Das Passagen-Werk* su Baudelaire e le strade di Parigi: nell'*Exposé* iniziale, e nella cartella J (Benjamin 1982, 54-6, 301-489; 2000, 13-15, 243-431). Cf. anche Berman 1988, 131-71; 2012, 169-218.

23 Cf. Klotz 1969, 9-21, 419-40; Pike 1981, 8; Lehan 1998, 3; Alter 2005, IX-XIII. Anche Harding si rivolge soprattutto al romanzo e alla narrativa, ma include la poesia di Baudelaire ed Eliot e altre forme d'arte (2003, 1-30). Ameal, Finch, Salmela (2015, 1-2) rilevano criticamente come alla centralità attribuita da Klotz (1969) al romanzo corrisponda la centralità delle grandi capitali mondiali del Modernismo quale esclusivo oggetto di analisi.

to sensoriale e le condizioni psichiche che impone, e per la genesi stessa di romanzi, inizialmente pubblicati a puntate come feuilleton nella stampa quotidiana. Un aspetto correlato è che il giornale quotidiano diventa anche, sul finire dell'Ottocento, il canale adatto allo sviluppo di una nuova prosa urbana breve, funzionale al reportage e alla *flânerie* (Köhn 1989).²⁴ Infine, come osserva Borg, è la produzione culturale di fine Ottocento e inizio Novecento nel suo complesso, letteraria e non, a sentire il bisogno di «scrivere la città» o di rappresentarla altrimenti, nel tentativo di comprendere la sua nuova realtà, ad esempio nella nascente sociologia (Borg 2011, 13-71). È allora interessante osservare come ciò che Borg, nella scia di Pike (*word-city*), definisce *ordstad* – città fatta di parole, rappresentata (Pike 1981 3-26; Borg 2011, 13-37) – sia costruita in *Sömngångarnätter* attraverso filtri formali ancora diversi dalla poesia lirica, dal romanzo o dalla prosa breve. Il poema narrativo, ereditato dalla letteratura romantica e postromantica, può sembrare a prima vista meno adeguato alla realtà che l'autore si accinge a descrivere, ma i modelli non mancano a Strindberg.

Uno particolarmente centrale è offerto da Heinrich Heine, autore presente nella formazione di Strindberg e con diverse affinità di visione del mondo, esperienza di vita e umori (Sjöstedt 1969, 450-1; Spens 1995, 275, 334-5, 372, 374). Il confronto tra *Sömngångarnätter* e *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Germania: Fiaba invernale) del 1844 (qui Heine 1982; 1882) mette in luce diverse somiglianze: la tendenza democratica e radicale, la satira e l'ironia che contraddicono indiscutibili verità nazionali; il poema politico che esprime preoccupazione per i destini del proprio paese, intrecciato a una forma intima di confessione; la posizione nostalgica dell'esiliato che fa ritorno a casa come patriota misconosciuto; il racconto di viaggio; Parigi e la Francia come punti di vista esterni; una realtà che si intreccia a sogno e visione (per cui l'anima può anche staccarsi dal corpo); e, ultimo ma non meno importante, la narrazione coerente e continua propria del poema narrativo. Il confronto evidenzia però anche le differenze dall'ipotesto.²⁵ In *Sömngångarnätter* la velocità e l'ansia del viaggiatore/viandante indicano una nuova modalità nei trasporti e nelle comunicazioni, sebbene siano trascorsi solo quarant'anni dal poema di Heine. L'identità del soggetto più moderno appare più stratificata e contraddittoria, messa in crisi dal distante punto di vista offerto dalla dislocazione parigina, un'identità che in ultima analisi si nega a una definizione esaustiva; nemmeno la tensione meta-

24 Vedi i capp. 3, 5 e 6 di questo libro, su rispettivamente Bang, Obstfelder e Claussen.

25 «Ipotesto» è il termine che Genette usa nel suo studio sull'intertestualità per indicare il testo anteriore, con cui il testo posteriore, «ipertesto», entra in relazione (1982, 11-12; 1997, 7-8).

fisica, che caratterizza il personaggio di Strindberg, compare nella prospettiva laica di Heine (Spens 2000, 77-8).

Sono soprattutto studi anglo-americani a riflettere sulle specificità della forma poetica lunga, la quale gioca un ruolo centrale nell'evoluzione della poesia anglosassone moderna e modernista tra Ottocento e Novecento, da Walt Whitman a T.S. Eliot ed Ezra Pound, fino ai poeti del secondo Novecento. In termini di genere letterario si parla di *poetic sequence* (Rosenthal, Gall 1983) o di *long poem* (Dickie 1986; Kamboureli 1991; 2008). Le tecniche di frammentazione del *long poem* modernista includono lo sforzo di abbracciare l'intero mondo conoscibile, alla ricerca di un'interpretazione storica complessiva (Dickie 1986, 13); questo genere si sforza di riplasmare elementi tradizionali e moderni in una nuova unità ibrida, che infranga certi limiti di genere letterario e proponga una lettura sia lirica che epica e documentaria (Kamboureli 1991, xiv). La forma lunga della poesia moderna è intesa da M.L. Rosenthal e Sally M. Gall come «sequenza poetica», cioè superamento sia del tradizionale «poema lungo» - unitario e coerente nel suo sviluppo narrativo, tematico e formale - sia della singola poesia concentrata e breve, successivamente raccolta in una silloge assieme ad altre singole poesie. La *poetic sequence* rivela però, in sostanza, analoghe caratteristiche a quelle che Margaret Dickie e Smaro Kamboureli attribuiscono al *long poem* modernista: dinamica interazione tra nuclei lirici e frammenti in una forma organica e più ampia che li comprende; presenza di tratti eterogenei e contrastanti, procedere per rapide variazioni e associazioni; carattere composito che intreccia a una fondamentale componente lirica e soggettiva sia i riferimenti al mito e alla tradizione culturale, sia la riflessione filosofica, cosmica e metafisica, sia la passione politica e storica, sia infine lo sguardo ravvicinato sul quotidiano e il sociale; la frammentazione tipica del genere non impedisce la percezione dell'unità della struttura complessiva (Rosenthal, Gall 1983, vii-ix, 3-10, 15-17, 25-44, 165, 221).

Pur tenendo conto dell'improvvisazione, comunque geniale, con cui Strindberg compose *Sömngångarnätter*, e senza che il suo poema moderno potesse raggiungere l'eterogeneità e lo sperimentalismo formale della *poetic sequence* o del *long poem* modernisti, esso ne anticipa alcuni tratti. *Sömngångarnätter* raffigura l'impossibilità di fuggire dal disorientamento della grande città come condizione esistenziale fondamentale, ed esprime nella forma del poema pubblico e politico una critica al sogno di progresso della modernità occidentale. Da un punto di vista storico-letterario e in un contesto internazionale, un testo come *Sömngångarnätter* diventa dunque più significativo e comprensibile se collocato in un punto tra Heine, Baudelaire e la tradizione anglosassone della sequenza poetica o del poema lungo.

È opportuno osservare anche come questi processi culturali appartengano al crescente senso di transizione e di crisi negli ultimi due

decenni del XIX secolo e gli inizi del XX. Bradbury e McFarlane sostengono che tale percezione raggiunse proprio in Scandinavia e nell'area di lingua tedesca un livello di autoconsapevolezza, articolazione e documentazione più alto che in qualsiasi altra parte d'Europa, e da ciò consegue che la loro cronologia del Modernismo europeo parta già dal 1890, con significative anticipazioni nell'area scandinava. In particolare essi vedono nei drammi di Strindberg una prova forte di tale temperie culturale.²⁶ E nel 1888, tra la prima edizione di *Sömngångarnätter* e la sua conclusione nel 1890, si colloca la fondamentale teoria del composito e contraddittorio soggetto moderno quale 'carattere senza carattere', formulata nella prefazione al dramma *Fröken Julie*.

4.3 Molteplice soggetto autobiografico

Som moderna karaktärer, levande i en övergångstid mer brådskande, hysterisk än åtminstone den föregående, har jag skildrat mina figurer mer vacklande, söndergångna, blandade av gammalt och nytt [...].

Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader, och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av helgdagskläder som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflickad. (Strindberg 1984, 104-5)

In quanto caratteri moderni che vivono in un'età di passaggio, più convulsa e isterica quanto meno della precedente, ho raffigurato i miei personaggi più tentennanti, frammentati, composti di vecchio e nuovo [...].

Le mie anime (i miei caratteri) sono conglomerati di stadi culturali passati e presenti, stralci di libri e articoli, pezzi di uomini, tessuti strappati da vestiti della festa e diventati stracci, proprio come l'anima è rattoppata.

Quando definisce la psiche composita, nervosa e «rattoppata» dell'individuo contemporaneo nella prefazione a *Fröken Julie*, Strindberg si riferisce in primo luogo ai tre protagonisti in scena Julie, Jean e Kristin. La sua descrizione ha però portata maggiore e ha esercitato profonda influenza nella storia del Modernismo scandinavo, a partire dalla «vita psichica inconscia» rivendicata dal collega norvegese Hamsun solo due anni dopo, nel 1890 («Fra det ubevidste Sjæleliv» in

²⁶ Vedi Bradbury, McFarlane 1991b, 36-7, 41-4, 47, 49; McFarlane 1991, 76-81, 85; Bradbury 1991, 99-103.

Hamsun 1965, 33-44). Se è evidente come la caratterizzazione abbia una funzione artistica, rispondendo alla domanda su come sia possibile rappresentare questo nuovo individuo sulle scene e nei testi (Strindberg 1984, 104-9; Szalczner 2011, 71-81), è altrettanto evidente che i percorsi intellettuali delle avanguardie artistiche della fine dell'Ottocento prefigurano l'idea della psicologia del profondo che si stava sviluppando in quegli anni in ambito scientifico e medico, in particolare con Sigmund Freud dagli anni Novanta dell'Ottocento e con Carl Gustav Jung dal decennio successivo.²⁷

La citata definizione di Strindberg è di per sé cronotopica nel modo in cui inserisce le varie immagini della febbrile condizione presente in un flusso temporale e storico. Ed è questo tipo di soggetto che il lettore si trova di fronte in *Sömngångarnätter*: un individuo che, dal suo viaggio in Francia e nel *maelstrom* parigino, si prefigge di ricomporre i pezzi della propria vita passata in Svezia. La ricostruzione procede tramite una sequenza di analessi esterne, che recuperano cioè un tempo precedente all'incipit del racconto primo, il viaggio in treno da Stoccolma a Parigi. Da «Första Natten» a «Fjärde Natten» si riduce progressivamente la portata dell'anacronia, cioè la distanza degli eventi rievocati rispetto al tempo del racconto primo, disegnando un processo dialettico e in buona sostanza cronologico, con cui si rappresenta l'evoluzione del soggetto.²⁸

Strindberg eredita il metodo di Kierkegaard di sperimentare con i propri contraddittori punti di vista e i diversi stadi della sua vita. Sebbene il metodo tenda sempre a un auspicato punto di sintesi, esso si risolve in un processo che è volutamente in fieri, come hanno osservato gli studiosi che si sono occupati di Strindberg come autore autobiografico.²⁹ La ripresa di *Sömngångarnätter* nel 1890 con «Uppvaknandet», dopo il finale aperto di «Fjärde Natten» nel 1884, segnato da un combattuto ottimismo, è un esempio di ciò che Per Stounbjerg definisce la riluttanza a concludere tipica di Strindberg (2009, 52). Un aspetto compositivo della quinta e ultima sezione è che si innesta sulle caratteristiche formali e tematiche del poema preesistente, ma riassume l'esperienza del soggetto alla luce di un successivo punto di vista temporale, esistenziale ed assiologico. Il salto in avanti produce una lunga ellissi (Genette 1972, 139-41; 1976, 155-8), solo sommariamente recuperata da analessi interne. Come vedremo, anche in «Uppvaknandet» le analessi sono soprattutto esterne, quando il

²⁷ Le traduzioni di Freud e Jung arriveranno in Svezia e Scandinavia non prima degli anni Venti e Trenta, per diventare un ricorrente quadro di riferimento nelle letterature scandinave dagli anni Trenta in poi.

²⁸ Analessi interne ed esterne, anacronia e sua portata sono termini introdotti nello studio di Genette sul rapporto tra narrazione e tempo (1972, 89-105; 1976, 96-115).

²⁹ Cf. Robinson 1986; Stounbjerg 2005; Melberg 2008, 45-55, 151-5; Stounbjerg 2009.

camminatore a Stoccolma rivede nei sogni a occhi aperti le scene che si svolsero negli stessi luoghi prima della sua partenza e dell'esilio.

In che modo *Sömngångarnätter* è dunque un testo autobiografico? Nella sua influente definizione di autobiografia, Lejeune insiste inizialmente su alcune condizioni per lui essenziali: racconto in prosa, coincidenza tra narratore e protagonista attraverso la prima persona singolare, e identità tra questa figura e l'autore, esplicitata nel nome proprio, dichiarata nelle parti paratestuali o comunque introduttive a sancire il 'patto autobiografico' con il lettore. Il poema autobiografico, in questo quadro, è considerato un genere affine all'autobiografia, ma non ne soddisfa appieno le condizioni (1975, 7-46; 1986, 11-50). *Sömngångarnätter* è un poema narrativo, con un protagonista anonimo che appare stratificato e frammentato; la sua persona, separata in un corpo che procede per la Francia e a Parigi e in uno spirito che torna a Stoccolma, è rappresentata oltretutto sia in prima sia in seconda sia in terza singolare - persone grammaticali alternate in modo fluido lungo il poema e usate per il soggetto in quanto corpo e in quanto spirito. Lo stesso Lejeune ha successivamente approfondito l'analisi dell'uso della seconda e terza persona come una strategia autobiografica meno comune ma esistente, un modo per rappresentare una identità che però è anche molteplice e in divenire, colta nella paradossale tensione tra «impossibile unità» e «intollerabile divisione» di soggetto narrante e sé narrato (Lejeune 1980, 38). Non a caso anche *Tjänstekvinnans son* è un'autobiografia in terza persona, che inaugura un canone ricco e non secondario nella letteratura svedese fino al nostro tempo. Ancora Lejeune sottolinea come un autore possa creare attraverso i suoi testi uno «spazio autobiografico» per proporre ai suoi lettori un patto più implicito e indiretto: un'abbondanza di segni nei testi che incoraggiano il lettore a leggere in senso biografico (1975, 23, 41-3, 165-96; 1986, 23, 44-7, 189-227). *Sömngångarnätter* è una delle prime tra le molte opere di Strindberg che contribuiscono alla costruzione di un simile spazio, pur senza essere un'autobiografia in senso stretto. Ad esempio il museo in «Andra Natten» e la biblioteca in «Tredje Natten» non sono specificamente indicate nel poema come Nationalmuseum e Kungliga biblioteket (lo sono, come abbiamo visto, nell'epitesto privato delle lettere di Strindberg al suo editore),³⁰ ma ciò nonostante, e nonostante l'anonimato del protagonista, i lettori contemporanei svedesi ricevevano sufficienti segnali

30 Tra i paratesti, Genette distingue i peritesti, che fanno fisicamente parte del testo stesso e sono nei suoi immediati dintorni, e gli epitesti più distanti, pubblici o privati, come interviste, commenti o lettere (Genette 1987, 7-14, 20-37, 316-70; 1989, 3-11, 17-36, 337-97). Le lettere sono epitesti privati ma, nel caso di un grande autore, destinati a diventare pubblici. A proposito di questo spazio autobiografico che si amplia nel tempo con la pubblicazione dei documenti privati, cf. Lejeune sul caso di André Gide (1975, 169-70; 1986, 194).

per interpretare la narrazione come autobiografica. Va infine tenuto presente che se lo spazio autobiografico dell'autore cominciava a palesarsi nel 1883-84, egli, con la forza delle proprie opere e l'imporsi del suo personaggio pubblico, lo aveva molto ampliato nel corso degli anni. Nel 1890 il suo lettore modello era così in possesso di una vasta enciclopedia riguardante la vita pubblica e privata del maggiore autore svedese, potendo così aderire maggiormente al patto autobiografico proposto, e collaborare a riempire il non-detto evocato dal testo, in linea con le osservazioni di Umberto Eco sul ruolo attivo del lettore nella fruizione e interpretazione della letteratura (1994, 5-11, 50-85; 1995, 8-25, 109-16). Un simile lettore modello lo si è incontrato e lo si ritroverà in Söderberg (§§ 4.2 e 4.9). Con la pubblicazione delle lettere di Strindberg (ventidue volumi più un aggiornamento, dal 1950 al 2016) e con l'uscita di documentati studi biografici, il lettore odierno si trova davanti a uno spazio (auto)biografico immenso, che può anche diventare problematicamente costrittivo se impedisce di vedere nell'opera di questo grande autore qualcosa che vada oltre la testimonianza della sua vita.³¹

4.4 Chiesa e fede

«Första Natten» - che pone al centro l'eredità cristiana del protagonista e introduce il tema della sua tensione verticale e metafisica - inizia nel modo più prosaico e orizzontale possibile, durante il viaggio notturno verso la Francia, con gli effetti che la velocità e il ritmo della tecnica moderna esercitano sul corpo del viaggiatore in treno. Schivelbusch ha descritto il radicale mutamento antropologico e sociologico indotto nel XIX secolo dal viaggio in treno quale «industrializzazione» del tempo e dello spazio, distacco dalla percezione «naturale» del paesaggio, e con ciò le reazioni di choc, disorientamento e adattamento a un nuovo tipo di percezione.³² È dunque un incipit indicativo per *Sömngångarnätter* come poema che rappresenta l'esperienza moderna. La premessa è anche ironica: è pur sempre in questa nuova realtà materiale, prossima alle macchine e alla polvere della ferrovia, che l'individuo fa esperienza delle questioni elevate che riguardano il senso della vita e la fede in Dio; infatti qui lo

³¹ Il padre del biografismo su Strindberg è Lamm (1948). Dalla fine del Novecento si è posta sempre più l'esigenza di superare le strettoie del biografismo verso un ampliamento della storicità del testo e delle sue funzioni, tra cui quella autoriale; cf. Olsson 1996, 17. Tuttavia le biografie restano strumenti importanti, e le maggiori qui usate sono Lagercrantz 1979; Brandell 1985; 1987; Söderström 1990; Balzamo 1999; Perrelli 2003; Meidal, Wanselius 2012.

³² Schivelbusch 1977; 1988. Su Strindberg e il viaggio in treno in *Sömngångarnätter* cf. Briens 2003, 40-3, 153-7, 179-80.

spirito del protagonista si stacca dal corpo per volare in direzione opposta (Strindberg 1995, 167-8). Il poema del 1884 si caratterizza dal principio per la commistione di stili e registri, alto e basso, spirituale e materiale, serio e comico. L'indagine esistenziale si intreccia allo struggimento nostalgico dell'esiliato, ma non disdegna l'umorismo pungente e l'autoironia, aspetto che evidenzia l'affinità con lo spirito post-romantico di Heine, sebbene nel contesto più accelerato del viaggio in treno e della modernità industriale. Schivelbusch, che usa spesso le testimonianze di scrittori, intellettuali e pubblicisti, cita proprio Heine, il quale mostra la precoce consapevolezza, già nel 1843, del rapido mutamento della concezione dello spazio e del tempo che il viaggio in treno avrebbe indotto; lo storico tedesco osserva anche come, nello spazio di trent'anni, la rete ferroviaria europea, la sua rapidità e pervasività avrebbero superato le previsioni e l'immaginazione di Heine (Schivelbusch 1977, 38-40; 1988, 40-1). È la realtà storica in cui vive e opera Strindberg.

Mentre il protagonista si addormenta, cullato da scosse e vibrazioni,³³ il suo spirito si libra e raggiunge dunque il centrale quartiere di Norrmalm a Stoccolma, e qui Adolf Fredriks kyrka, la chiesa intitolata a Re Adolfo Federico che egli frequentava da giovane assieme alla famiglia. Il confronto con il cristianesimo si presenta complesso in *Sömngångarnätter* a partire dalla visita in questa chiesa (Strindberg 1995, 168-75). La caratterizzazione della figura di Cristo è molteplice e ambivalente: egli rappresenta il peso dell'autorità, la tradizione dogmatica e oppressiva da cui il poeta vuole liberarsi; Cristo rimanda tuttavia anche al martirio e alla croce, è la vittima sacrificale - figure nelle quali Strindberg spesso si indentifica e che la presente condizione di esilio conferma (Szalczner 2011, 32). Qui appare nel ricordo l'immagine del giovane comunicando e cresimando, vittima di un rito sociale e religioso subito e percepito come menzognero e oppressivo.³⁴ Infine Cristo è anche il rivoluzionario che ha sfidato la Legge antecedente e le autorità terrene, insegnando il valore del dubbio. Strindberg intreccia così la dimensione orizzontale e quella verticale, l'emancipazione storico-sociale e la redenzione metafisica, lo spirito profano e dissacrante con un senso del sacro che nonostante tutto permane. Questa interazione, già caratteristica dell'eroe giovanile e archetipico di Strindberg in *Måster Olof*, percorre tutta la sua opera letteraria e intellettuale (Carlson

33 Anche su questi aspetti - il lungo spazio attraversato dormendo; gli scossoni e la «patologia» del viaggio in treno - vedi Schivelbusch (1977, 52, 57, 106-13; 1988, 56, 61, 123-30).

34 Strindberg 1995, 170-1. La rappresentazione più nota e circostanziata di questo evento è nella novella «Dygdens Lön» («Il premio della virtù») in *Giftas (Sposarsi)* del 1884 (Strindberg 1982, 31-61), testo che provocò anche il processo contro l'autore per oltraggio alla religione cristiana sul finire di quell'anno. Cf. Ferrari 1985, 28.

1995, 42-8, 83-7, 107-11) e, come si vedrà (§ 4.8), non manca di creare tensioni in *Sömngångarnätter*.

Il commiato dalla chiesa si conclude con un confronto solo apparentemente paradossale tra due maestri del dubbio: Cristo e Cartesio, presenti entrambi tra i monumenti della chiesa, visto che il filosofo e scienziato francese morì a Stoccolma. Possono apparire figure opposte o affini, a seconda della connotazione che si dà a Cristo: autorità dogmatica o spirito critico (Ciaravolo 2020). Nell'ultima strofa di «Första Natten» il protagonista è arrivato la mattina, con moglie e figli, alla stazione di destinazione (Strindberg 1995, 176).

4.5 Arte moderna tra Aristotele e Platone

Trasferirsi dalla Scandinavia in Francia per godere di maggiore libertà di espressione era diventata, negli ultimi decenni dell'Ottocento, una necessità sentita da artisti e scrittori antiaccademici e da intellettuali di opposizione. Vivere e operare a Parigi, come osserva Briens con riferimento a Bourdieu, diventava un modo per crearvi un «contro-campo» letterario scandinavo (Briens 2010, 41-108; Bourdieu 1992; 2005). Lo stesso valeva per le colonie che sorgevano in aree rurali, spesso non distanti dalla capitale, dove gli artisti potevano dipingere *en plein air* e a contatto con la natura (Söderström 1990, 86-8). Questa circostanza si eleva a topos letterario e simbolo di un'epoca nel dramma di Ibsen *Gengangere* del 1881, in cui il giovane pittore Osvald Alving cerca al Sud quella libertà e «gioia di vivere» che non trova nell'opprimente clima domestico della sua Norvegia (Ibsen 2008a, 423-7, 486-9; vedi § 6.3). In un simile contesto meridionale troviamo il protagonista di *Sömngångarnätter* all'inizio di «Andra Natten», nella colonia di Grez; la gioia dello stare insieme, convivere e condividere la vita in forme meno convenzionali, più vicine alla natura e libere dalle costrizioni sociali, è evocata nella prima parte di questa sezione, anche se il rapporto tra natura, arte e cultura si complica presto nella riflessione del protagonista, incline al dubbio.

Egli si domanda, per cominciare, se la natura che vede nell'orto della colonia, con ortaggi e fiori, sia davvero «naturale» o se non sia anch'essa artefatta, costretta dalla cultura umana. Si domanda dunque se gli artisti di Grez non siano, per quanto fuggiti da Parigi, anch'essi condizionati dalla cattività della vita urbana nel loro imperativo di imitare la natura. Non è l'arte un prodotto artificiale, un inutile privilegio urbano? Non è una creazione di secondo grado, imitazione della creazione divina? E da dove proviene l'esigenza umana di imitare? (Strindberg 1995, 177-9). Le domande rivelano il serrato dialogo di Strindberg con le concezioni sull'inutilità e dannosità dell'arte, espresse sia da Platone nella *Repubblica*, nella prospettiva

va della costruzione dello stato giusto,³⁵ sia da Rousseau nei due *Discorsi* del 1750 e 1754, sul significato delle arti e delle scienze per il progresso e sulle cause delle ineguaglianze tra gli uomini.³⁶

Anche nei primi anni Ottanta, come in ogni sua fase creativa, Strindberg elaborava più progetti di scrittura in parallelo; e nel periodo in cui si spostava dalla Svezia alla Francia alla Svizzera e di nuovo in Francia, tra il 1883 e il 1885, perseguiva tra le altre cose l'idea di una scrittura non artistica (e antiartistica), saggistica, giornalistica, 'utile' perché socialmente impegnata, di tendenza democratica, rivolta all'analisi della questione sociale e del diffuso malcontento nel mondo contemporaneo. I dubbi espressi in questa parte del poema vanno visti in relazione a quella linea di pensiero e ambizione intellettuale (Ciaravolo 2012a).

La successiva visita notturna dello spirito al museo di Stoccolma replica, dopo la chiesa nella notte precedente, la visita a un altro tempio, luogo carico di valori culturali che diventa oggetto di critica irriverente (Strindberg 1995, 180-9). L'arte, esemplificata dalla scultura classica antica, pare ora insignificante allo spirito del protagonista nella sua inquieta ricerca, per quanto un tempo egli trovasse rifugio nella bellezza dopo l'addio alla religione. Più che statue marmoree di divinità e personaggi antichi, la rassegna pare un ammasso di ciarpame vario. L'eccezione si palesa alla vista della scultura dell'Arrotino (l'originale è agli Uffizi di Firenze), che agli occhi del protagonista significa l'arte dalla prospettiva della strada, il lavoro di uno schiavo, la realtà bassa e brutta ma almeno vera, in contrasto con l'arte olimpica, privilegio e ozio per le classi dominanti - un primo richiamo al tema politico del poema.³⁷ E nel ricordare con un'autocitazione il proprio programma poetico incentrato sul «brutto»,³⁸ Strindberg si

35 Nella *Repubblica*, in particolare i Libri secondo e terzo e il conclusivo Libro decimo (Platone 1999, 115, 127-91, 643-77).

36 Rousseau 1971; 1997. Sul rapporto di Strindberg con Rousseau su questi temi cf. Poulencard 1959, 17-21, 75-85, che compara attentamente due sistemi di pensiero internamente carichi di contraddizioni e paradossi. Altra fonte importante per comprendere il ruolo del pensiero di Rousseau nell'opera di Strindberg, specie per quanto riguarda il conflitto tra l'uomo nato libero secondo natura e le costrizioni che l'organizzazione sociale gli impone, è Edqvist 1961; dalla prima attività giornalistica di Strindberg fino a *Sömnängarnätter* vedi in particolare Edqvist 1961, 93-4, 137-9, 154-5, 163-5, 168-71, 174-7, 233-4, 393 (nota 127).

37 Strindberg 1995, 186-8. Un intertesto rilevante è la poesia «Afrodite och Sliparen» (Afrodite e l'Arrotino) di Carl Snoilsky (1841-1903), pubblicata nel novembre del 1883 (Snoilsky 1903, 151-4). Snoilsky, poeta di gusto parnassiano e nobile, era vicino agli ideali democratici che si stavano affermando nella generazione più giovane, quella di Strindberg. *Sömnängarnätter* torna all'esempio di Snoilsky nella conclusione di «Fjärde Natten» (Strindberg 1995, 223). Cf. Spens 2000, 88-90, 113-14.

38 «Det sanna är fult, det är en gammal historia» («Il vero è brutto, è una vecchia storia»; Strindberg 1995, 188) si richiama alla poesia-manifesto «Sångare», precedentemente citata (§ 4.2).

collega anche al motivo urbano e stradale di *Sömngångarnätter*, che si sviluppa tra Parigi e Stoccolma soprattutto nella poesia-prologo, in «Tredje Natten» e in «Uppvaknandet» (§§ 4.6 e 4.9).

La parte conclusiva di «Andra Natten» torna allo scrittore svedese a Grez che, trascorsa la notte, si mette al lavoro nel nuovo giorno. Ironicamente – in palese contraddizione con le proprie idee sull'inutilità dell'arte – scrive poesia, facendo a gara con i suoi colleghi artisti figurativi. Non può evidentemente farne a meno, guidato dal principio del piacere e dal fuoco sacro:

Då går författarn på ett avsides rum
 Och vid sitt skrivbord sätter sig krum.
 Han gör poesi, om ock ej så poetisk,
 Och skriver om konst, som vanligt, frenetisk.
 Det kan ju kallas helt enkelt en sofism –
 Inkonsekvens är kanske det rätta –
 Jag tror att Darwin kallar det atavism! –
 Och att utvecklas jämt är icke det lätta.
 Nå: fabula docet: gör som jag lär
 Och ej som jag lever! Har man hört maken!
 Jag visst, det din egen lära ju är:
 Giv fan personen, men tänk på saken!
 (Strindberg 1995, 189)

Perciò si apparta lo scrittore
 chinato al tavolo di una stanza.
 Fa una poesia non proprio poetica,
 e scrive d'arte al suo modo frenetico.
 Un puro sofisma, si potrebbe dire –
 forse incoerenza è il termine adatto –
 credo che Darwin lo chiami atavismo! –
 Evolversi sempre non è cosa facile.
 Già, fabula docet: fa' come t'insegno,
 ma ignora il mio esempio! Senti questa!
 Ma tu stesso l'hai detto:
 bada alla causa, non alla persona!³⁹

Il procedimento metapoetico di *mise en abyme* – la firma autoriale al poema nel poema stesso – conferma il patto autobiografico con il lettore, cioè l'identità di personaggio e autore, e di questi con un narratore che si palesa con la prima, la seconda e la terza persona grammaticale, tutte riunite nello spazio di questi pochi versi. Il piacere

³⁹ Come detto all'inizio di questo capitolo (§ 4.1), l'edizione di Oreglia del 1974 include, di *Sömngångarnätter*, solo la poesia introduttiva e «Första Natten». Da «Andra Natten» in poi le traduzioni sono dell'Autore.

procurato dal poetare, che prevale sul 'dovere' della scrittura saggistica e socialmente utile, è sottolineato da Strindberg anche quando scrive al suo editore da Parigi. Nella lettera del 5 novembre 1883 chiede infatti a Bonnier di rinviare la pubblicazione delle «Lettere svedesi» (il titolo di lavoro dei saggi sulla questione sociale) per lasciare spazio al poema in corso di composizione:

De Svenska Brevfen ligga tungt öfver mig, ty jag tar dem rysligt allvarsamt; och Sömngångarnätterna leka mig i hågen, de leka så att jag har sömnlösa nätter, och det far jag ej väl af. Jag tror därför att jag brinner opp om jag ej får sticka emellan med dem. [...] Icke skulle det skada att på nyåret, medan ännu mitt poetrykte diskuteras, kasta ut den nya facklan! Jag tror mig i dessa vers få säga mer än på prosa-bref, ty den genomgående idén är skam till sägandes i stor skala och jag har behof af att röra mig i fantasien nu, ty min hjerna är inflammerad af detta stadsbuller och denna verlds-stadsflärd som retar mig med sina anspråk. (Strindberg 1952, 346)

Le Lettere svedesi mi pesano, perché le prendo terribilmente sul serio; e le Notti di sonnambulo mi allettano tanto da procurarmi notti insonni, il che non mi fa stare bene. Credo pertanto che il fuoco mi consumerà se non potrò infilarcele in mezzo. [...] Non sarebbe male all'inizio dell'anno nuovo, mentre la mia fama poetica ancora si discute, diffondere la nuova fiaccola! In questi versi penso di riuscire a esprimere più cose che non nelle lettere in prosa, perché l'idea complessiva è, ahimè, su grande scala, e ora ho bisogno di muovermi nella fantasia, perché il mio cervello è infiammato dal trambusto di questa città e da questa vanità metropolitana che mi irrita con le sue pretese.

Come sempre, le lettere di Strindberg permettono uno sguardo ravvicinato sul suo laboratorio (Balzamo 2012). Quanto afferma qui vale innanzitutto come conferma del fatto che il contatto con Parigi stimolò la vena creativa espressa nel poema, sia nel suo momento polemico e anti-urbano sia nel concepire una riflessione sociale ed epocale 'su grande scala', che però non rinunciasse al gioco della fantasia. Gaston Bachelard ha riflettuto in questi termini sulla *rêverie*, il sogno a occhi aperti o fantasticheria: una disposizione alla fuga, alla fantasia e all'irrealtà che è propria della poesia, vissuta però in stato cosciente e, per così dire, in modo controllato, diversamente dal sogno notturno, *rêve* (Bachelard 1960; 2008). Va sì osservato che Bachelard intende la *rêverie* più come un'universale condizione psichica alla base dell'attività poetica che non come un motivo o un principio strutturale di uno specifico componimento, come può essere *Sömngångarnätter*. Inoltre l'impostazione di Bachelard appare lontana da quella di Strindberg, in questo poema e in generale, visto

che il filosofo francese pone l'accento sulla funzione di irrealtà. La rêverie produce, per Bachelard, immagini senza concetto, una contemplazione serena e armoniosa che allontani nodi e tensioni del reale; ai suoi occhi la realtà, la storia e la quotidianità paiono indistintamente brutali. Ciò nonostante è significativo che Strindberg - nel quadro della sua poetica legata invece alle idee, ai conflitti e all'osservazione del reale - distingua il suo più libero gioco poetico dalla 'seria' scrittura saggistica proprio attraverso il peculiare sonnambulismo in pieno giorno (cf. Briens 2010, 247).

Tornando alle riflessioni sulla poesia come imitazione, esse si esprimono in domande urgenti, che si accumulano senza trovare risposta. Una soluzione possibile è quella, contraddittoria, che abbiamo appena osservato: fare poesia a dispetto di tutto. L'altra, che più autorevolmente può replicare alla condanna di Platone, è quella posta in esergo nell'opera, subito dopo il titolo del poema e prima della dedica a Bjørnson e Lie (Strindberg 1995, 162), una citazione in greco dal quarto capitolo della *Poetica* di Aristotele, che in traduzione italiana recita:

Nel suo insieme la poetica sembra aver tratto origine da due cause, entrambi naturali: l'imitare è congenito fin dall'infanzia dell'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. (Aristotele 1999, 7)

Iscrivendo in *Sömngångarnätter* il confronto tra Platone e Aristotele, Strindberg sperimenta due punti di vista che, come ha osservato Harry G. Carlson, sono in produttiva competizione in tutta la sua opera (1995, 58-64); inoltre Strindberg integra nella memoria enciclopedica del poema due fondamenti della cultura europea di cui egli è parte. Per Aristotele la poesia è diversa da una menzogna che ci allontana dalla verità, come vuole Platone nella *Repubblica*. Mimesi significa imitare la realtà, cioè creare un'illusione di realtà attraverso un'azione coerente, un *mythos*. Da ciò ricaviamo diletto e conoscenza, il riconoscimento di qualcosa che ci aiuta a vedere meglio e più in profondità il reale, e il nostro posto in tale realtà. La credibilità del *mythos* non significa però realismo ingenuo; non si tratta di cercare una copia esatta, come osserva sempre Aristotele nel nono capitolo della *Poetica*: «risulta chiaro che il compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire secondo verosimiglianza o necessità» (1999, 19) (cf. § 1.6). Anche la rassegna di sculture classiche in «Andra Natten» è per buona parte una finzione, visto che molte di loro non sono conservate al Museo nazionale di Stoccolma, oltre al fatto che una tale passeggiata notturna non è evidentemente mai avvenuta. È così che l'accento aristotelico sul *mythos* come coerenza strutturale delle parti (Paduano 1999, xv) rive-

la qualcosa di importante dell'intenzione autoriale rispetto a *Sömngångarnätter* come narrazione coesa.

Infine, il dialogo con la concezione aristotelica di imitazione va collegata a un'altra centrale questione che il poema pone. La formazione cristiana e luterana, dunque biblica, dell'autore non solo costituisce un serbatoio di cultura religiosa e immagini e offre una fitta rete di rimandi intertestuali,⁴⁰ ma riguarda anche registro, stile e contenuto. Auerbach spiega in *Mimesis* come il retaggio ebraico e cristiano, nella Bibbia e nei Vangeli, abbia inciso nella rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale almeno tanto quanto il realismo di marca classica, greca e latina, visto che le esperienze terrene del contatto tra uomo e Dio si svolgono tra gente umile, trattando delle più sublimi questioni della vita in uno stile dimesso, in contrasto con il principio classico della separazione degli stili per cui le questioni serie esigono uno stile alto e persone altolocate, mentre le cose basse e le persone umili possono, al massimo, farci ridere (1964, 5-52; 2000, 1: 3-57). La storia di Cristo mostra inoltre come il problema verticale e metafisico della redenzione chiami in causa, dalle origini, il movimento orizzontale e storico-sociale, intrecciandosi alle questioni dell'emancipazione e della giustizia sociale. In tal senso appare rilevante anche l'analisi di Auerbach del Naturalismo ottocentesco, sebbene questa non includa Strindberg e la sua poetica del brutto (1964, 460-87; 2000, 2: 269-304).

4.6 Nelle strade di Parigi

La fantasticheria, osserva Borg alla luce di Baudelaire e Benjamin, è una disposizione che caratterizza in modo specifico il camminatore e osservatore urbano in quanto figura letteraria e poetica posta dinanzi allo choc della città e della modernità (2011, 59-68). Così egli appare nel prologo di *Sömngångarnätter*:

Vid avenue de Neuilly
Där ligger ett slakteri,
Och när jag går till staden,
Jag går där alltid förbi.

Det stora öppna fönstret
Det lyser av blod så rött,
På vita marmorskivor
Där ryker nyslaktat kött.

⁴⁰ Come rileva Spens, la Bibbia è il principale intertesto di *Sömngångarnätter* (2000, 78).

I dag där hängde på glasdörren
 Ett hjärta, jag tror av kalv,
 Som svept i goffrerat papper
 Jag tyckte i kölden skalv.

Då gingo hastiga tankar
 Till gamla Norrbro-Basarn,
 Där lysande fönsterraden
 Beskådas av kvinnor och barn.

Där hänger på boklådssfönstret
 En tunnklädd liten bok.
 Det är ett urtaget hjärta
 Som dinglar där på sin krok.
 (Strindberg 1995, 165)

Nell'avenue de Neuilly
 c'è una macelleria,
 e quando scendo in città
 vi passo sempre davanti.

La grande vetrina aperta
 splende rossa di sangue,
 sul marmo bianco fuma
 la carne appena macellata.

Oggi era appeso alla porta
 un cuore, credo di vitello,
 che avvolto in carta goffrata
 sembrava tremasse di freddo.

Così sono corsi i pensieri
 al vecchio Norrbro-Basarn,
 la cui fila di luci e vetrine
 è ammirata da donne e bambini.

Là è appeso presso il libraio
 un libretto con fodera sottile.
 È un cuore che è stato strappato,
 penzolante dal suo uncino.⁴¹

In modo vivido e concentrato la poesia introduce *Sömngångarnätter*, enucleando le linee principali del poema; la condizione soggettiva di

⁴¹ Traduzione dell'Autore; cf. la traduzione di Oreglia in Strindberg 1974, 31.

esilio e nostalgia ha luogo nell'interazione tra due spazi urbani, con la mente che stabilisce un traslato tra la strada parigina colta nella sua prosaicità, durante una camminata, e un luogo centrale della Stoccolma di allora. Il Norrbrobazar, sul largo ponte posto tra il Palazzo Reale e Piazza Gustavo Adolfo, fu il più importante mercato ottocentesco della città prima dell'avvento dei grandi magazzini; sarebbe stato demolito nel 1903, durante i lavori per la costruzione della nuova sede del parlamento svedese, il Riksdag, sullo stesso isolotto di Helgeandsholmen.⁴² Le immagini di esposizione e sacrificio combinano una rappresentazione idealistica e romantica (il cuore simbolo di ispirazione e vita interiore) con una voluta, provocatoria crudezza naturalistica: è un cuore macellato a fornire la materia poetica.⁴³

Il testo illustra a suo modo anche una delle principali tesi che Benjamin sviluppa nei suoi scritti sul camminatore e osservatore urbano parigino diventato pubblicista e letterato, il flâneur, e sull'opera di Baudelaire quale sua elevazione poetica. Per Baudelaire, osserva Benjamin, l'atto di scrivere poesia si pone come eroica resistenza, affermazione di un valore che non ha prezzo di mercato; e tuttavia vendersi al mercato rimane, pessimisticamente, la destinazione finale dello scrittore-flâneur nell'epoca del capitalismo avanzato.⁴⁴ Anche il camminatore di Strindberg osserva la merce esposta per comprendere infine che, in quanto poeta e scrittore, egli è - proprio in quel momento - in vendita in una vetrina di Stoccolma. La consapevolezza assume urgenza autobiografica quando l'io lirico sottolinea che quella merce è il suo libro, il suo cuore, la sua vita.⁴⁵ Posta sulla soglia del poema, «Vid avenue de Neuilly» evoca nell'immagine della vetrina stoccolnese la presenza del lettore implicito, al quale è proposto un patto autobiografico, una *captatio benevolentiae* e una garanzia di autenticità. Olsson ha letto l'immagine in «Vid avenue de Neuilly» come rappresentazione della letteratura in forma di merce, ma ha isolato la breve poesia dal co-testo di appartenenza, *Sömn-*

⁴² Cf. Tongue 1995, 4, 9; Björkum 1998, 76-7, 82-3; Eriksson 1990, 51, 137-41.

⁴³ Munch illustrò *Sömngångarnätter* per la rivista berlinese *Quickborn* edita da Emil Schering, il maggiore traduttore tedesco di Strindberg. Anche Munch insiste su immagini del cuore che, pur richiamandosi a rappresentazioni tradizionali (ispirazione, intimità sofferente), rinnovano radicalmente la modalità espressiva. Cf. Schering 1899, copertina e pagina 17; Svenæus 1969; Diana 2001; Storskog 2003.

⁴⁴ Cf. Benjamin 1974a, 607-9, 650-2, 664-5, 674, 676, 688; 1976, 87-9, 124-5, 129-30, 133-4, 138; 1982, 54-6, 301-489, 524-69; 2000, 13-15, 243-431, 465-508. Sull'eroismo di Baudelaire come poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato vedi in particolare, in *Das Passagen-Werk*, gli appunti [J 59a, 2] e [J 60, 6].

⁴⁵ Verosimilmente si tratta della raccolta *Dikter* con cui l'autore stava debuttando come poeta; cf. Lagercrantz 1979, 127.

gångarnätter.⁴⁶ È un procedimento legittimo e anche ricorrente, perché «Vid avenue de Neuilly» si presta a essere antologizzata in modo autonomo nel canone svedese, a differenza del poema lungo di cui è parte. È però il poema complessivo - con in particolare «Tredje Natten», «Fjärde Natten» e «Uppvaknandet», oltre alla poesia prologo - che può essere letto alla luce della critica alla civiltà espressa da Benjamin nello studio sulla Parigi dell'Ottocento.

Nella prima parte di «Tredje Natten» la strada della grande città torna protagonista (Strindberg 1995, 190-3). Un umido e affollato boulevard è colto, attraverso l'incalzare del *knittel*, nella sua cacofonia:

Ute på strövtåg hela dagen
I det dimmiga höst-Paris;
Häpen väl, men icke betagen,
Och beundrar på eget vis.

Genom tunnlar av kalk och tegel
Mänskor knuffa sig rastlöst fram;
Våta gatan som söndrig spegel
Ligger solkig av dy och slam;
Speglar ännu av himlen flikar,
Ger en vrångbild dunkel och svag
Av den fallna människans drag.
Hungrikt öga på svultna likar
Efter födan med avund fikar:
Lyx åt nöden ger dåligt stöd,
Gatans stenar ge torftigt bröd.

Lastad kärra dundrar och skraller,
Kuskens piska som bössan smäller,
Tramwaysklockan varnande gnäller,
Omnibussen blåser trumpet;
Trampad hundvalp tjuter och skäller,
Utförsäljare och gesäller,
Skråla sin sång med röst så gällar
Och där hördes ett barn som grät.
Modersmålet är alltid lika
Ibland fattiga och bland rika,
Gör sig alltid så väl förstått
Utav fransman och hottentott.
Varför grät du, okända lilla?
Gör den stora staden dig illa,

46 Olsson 1990; 1996, 25-7. Vedi in proposito Westerståhl *Stenport* 2004, 145-7. Sull'autobiografismo di Strindberg in rapporto alla mercificazione capitalistica dell'opera d'arte cf. anche Robinson 1986, 113-38.

Som så mången har lycklig gjort?
 Fråga frågare! Svaret drunknar
 I ett grändhål där livet unknar
 Och där aldrig du fråga bort.
 Och nu smäller det åter och bullrar,
 Ringer, tjuter, hamrar och mullrar,
 Gråtes, skrattas, visslas och dundrar,
 Och du står där försagd och undrar,
 Om du är på ett hospital
 Eller nederst i avgrundens kval.
 (Strindberg 1995, 190-1)

Vagando fuori per tutto il giorno
 nella nebbiosa Parigi d'autunno;
 sorpreso sì, ma non ammaliato,
 mirando le cose a modo proprio.

Per gallerie di calce e mattone
 la gente in ansia sgomita e avanza;
 la strada bagnata, specchio in frantumi,
 è una distesa di fango e poltiglia;
 riflette ancora brandelli di cielo,
 deforma l'immagine debole e oscura
 dei tratti degli uomini che sono caduti.
 Sguardi affamati in corpi smagriti
 adocchiano il cibo con invidia:
 il lusso non tollera la miseria,
 dà misero pane la pietra di strada.

Un carro carico tuona e schiamazza,
 schiocca la frusta del cocchiere,
 il tram ti avverte con la campana,
 suona la tromba l'omnibus;
 ulula e abbaia un cagnetto pesto,
 commessi, garzoni e venditori
 sbraitano canti con stridule voci
 e di un bambino si ode il pianto.
 La lingua madre è sempre quella
 per i poveri e per i ricchi,
 si fa intendere in ogni occasione
 dal francese e dall'ottentotto
 Perché piangevi, piccolo ignoto?
 Forse la grande città ti fa male,
 lei che già tanti ha reso felici?
 Indagatore, indaga pure! La risposta
 ristagna in un buco di vicolo

dove mai avresti dovuto domandare.
 Riattaccano ora lo schiocco, il frastuono,
 rintocchi, ululati, martelli e rimbombo,
 i pianti, le risa, i fischi, i boati,
 e tu, lì sgomento che ti domandi
 se sei finito in un manicomio
 o nei tormenti degli abissi.

Il personaggio strindberghiano compare qui come flâneur a Parigi, tra i primi camminatori scandinavi sui moderni boulevard trafficati (Briens 2010, 187-8). Nonostante Strindberg parli di carrozze a cavallo, tram e omnibus, la sua rappresentazione dello choc prefigura l'esperienza novecentesca per arrivare a noi (Bellquist 1986, 102-3). Il protagonista è immerso nella folla, un camminatore nella massa del boulevard; la sua sensazione non è, tuttavia, di piacere e inebriamento, come capita al flâneur, ma piuttosto di smarrimento, causato dal bombardamento sensoriale e dal carattere spersonalizzato della folla in continuo movimento - un'esperienza descritta nel 1903 da Simmel in uno dei testi più influenti della nascente sociologia urbana (1957; 1995).⁴⁷ La grande città appare anche come il luogo in cui più stridente si manifesta la disegualianza generata dal progresso, un tema caro a Rousseau che Strindberg riprende.⁴⁸ Lusso e miseria sono a contatto sul boulevard; a tale proposito Berman definisce il principale artefatto creato dai piani urbanistici di Haussmann negli anni Cinquanta e Sessanta del XIX secolo una delle «scene moderne primarie» («primal modern scenes»), e questo in virtù del fatto che i nuovi grandi viali, ampi e diritti, tagliavano l'antico tessuto urbano del centro storico, mettendo a stretto contatto il nuovo lusso con l'antica miseria dei vicoli (Berman 1988, 148-55; Berman 2012, 189-96).⁴⁹ La metropoli moderna è un crogiuolo che unisce le classi sociali in un unico spazio e, al tempo stesso, evidenzia le differenze e la segregazione, come si è visto a proposito di Bang reporter sociale a Copenaghen (§ 3.4). L'incessante movimento della folla e del traffico al level-

⁴⁷ Su questo punto le osservazioni di Benjamin riprendono Simmel. Cf. Benjamin 1974a, 615-27, 629-32, 650-3; 1976, 94-104, 106-9, 124-5. Vissuti simili a quelli di Strindberg, sempre in relazione a Parigi, trovano espressione letteraria anche in Obstfelder (§ 5.3) e Claussen (§ 6.3).

⁴⁸ Vedi i due discorsi (Rousseau 1971; 1997). Sul controverso rapporto di Rousseau con Parigi, vedi *Les Confessions* (2002; 2009), dove il vissuto negativo dell'autore ginevrino a contatto con la città - per la sua artificiosità, ingiustizia e confusione lontana dalla natura - è un leitmotiv, così come lo è del resto il ruolo imprescindibile della capitale per la sua carriera intellettuale e la sua consacrazione letteraria.

⁴⁹ Analisi di geni e funzioni del boulevard haussmanniano - quale sventramento del tessuto medievale e prolungamento in città del movimento rapido e diritto di merci e persone indotto dalla ferrovia e terminante alla stazione - sono offerte da Schilbusch (1977, 160-5; 1988, 194-200) e Harvey (2003, 107-16).

lo della strada è osservato e descritto in dettaglio, con sequenze di verbi onomatopeici che trasmettono le dissonanti sensazioni auditive. In tutto questo è tipico di Strindberg, della sua tensione spirituale carica di echi biblici, introdurre un'immagine decisamente verticale: nella pozzanghere della strada si riflette un'immagine frantumata («söndrig») di un'umanità caduta («den fallna människans drag»), la quale ha evidentemente perso contatto con la sua origine. Come si vedrà, un'analogia percezione spaziale-metafisica, colta all'interno della grande città, caratterizza la poesia di Obstfelder «Jeg ser» (Guardo), tra i testi più emblematici del primo Modernismo scandinavo (§ 5.1); e anche Claussen cerca, a partire dalle strade di Parigi e dal magistero di Baudelaire e di Verlaine, una tensione spirituale che lo elevi (cap. 6). Questo sforzo proseguirà, per quanto riguarda Strindberg e Parigi, nel suo romanzo *Inferno* (cap. 8). Davvero archetipico appare, allora, il forte nesso che Baudelaire propone tra l'osservazione della realtà bassa di Parigi, al livello delle strade e dei caseggiati, e la tensione spirituale, la visione e la fantasticheria che gli permettono di astrarre, per cogliere l'attimo epifanico, l'essenza poetica della contingenza che egli definisce «modernità».⁵⁰ Baudelaire può osservare la realtà parigina con disagio e perfino disgusto, ma sa anche che da quel legame con la realtà della strada la sua musa non può prescindere, come ha raccontato nel poema in prosa «Perte d'auréole» («Perdita d'aureola») (1975, 352; 1998, 461-2). Commentando la necessaria, consapevole perdita d'aureola poetica nel viale trafficato e fangoso di cui scrive Baudelaire, Berman mette a fuoco la responsabilità dello scrittore, che partecipa alla realtà in cui vive e che osserva. L'analisi di Berman si applica anche allo Strindberg naturalista e precoce modernista che, nei primi anni Ottanta, cimentandosi con la poesia per le strade di Parigi, invoca la necessità di rappresentare il brutto:

The new force that the boulevards have brought into being, the force that sweeps the hero's halo away and drives him into a new state of mind, is modern *traffic*. [...]. The archetypal modern man, as we see him here, is a pedestrian thrown into the maelstrom of modern city traffic, a man alone contending against an agglomeration of mass and energy that is heavy, fast and lethal. [...]. One of the paradoxes of modernity, as Baudelaire sees it here, is that its poets will become more deeply and authentically poetic by becom-

⁵⁰ Baudelaire ne parla in due scritti programmatici, moderni manifesti *ante litteram*: «De l'héroïsme de la vie moderne», capitolo XVIII in *Salon de 1846* (1975-76, 2: 493-6; 1998, 1096-9) e *Le Peintre de la vie moderne* (1975-76, 2: 683-724; 1998, 1272-319). Stierle attribuisce giusta importanza al programma estetico formulato nei due scritti, cioè all'idea di eroismo della vita moderna come sforzo di trarre dalla fugacità dell'esperienza urbana contingente e storica una bellezza che possa dirsi eterna (Stierle 1993, 700-7, 719-29); questa tensione percorre anche i capolavori del poeta francese *Les Fleurs du mal* e *Le Spleen de Paris* (Stierle 1993, 738-902).

ing more like ordinary men. If he throws himself into the moving chaos of everyday life in the modern world – a life of which the new traffic is a primary symbol – he can appropriate this life for art. The «bad poet» in this world is the poet who hopes to keep his purity intact by keeping off the streets, free from the risk of traffic.⁵¹ (1988, 158-60; corsivo nell'originale; trad. it. Berman 2012, 199-201)

Su una linea simile a quella di Berman, Prendergast sottolinea l'esperienza del rumore e della dissonanza nel passeggiatore urbano di Baudelaire, dunque della sua crisi e della ricerca di un'impossibile totalità: condizioni inadeguate per la poesia e forse indegne, ma in fondo le uniche concesse (1992, 126-63). Rallentare, esitare per porre domande sul senso, risulta impossibile al soggetto del poema di Strindberg, prigioniero come gli altri uomini e donne del movimento stradale incessante. La sovrana calma del flâneur di qualche decennio prima – che secondo Benjamin sfidava platealmente la fretta addirittura portandosi una tartaruga al guinzaglio nel passage (1974a, 556, 627; 1976, 104) – apparirebbe improponibile. Da questa premessa prende le mosse la critica di *Sömngångarnätter* al nostro modello di civiltà e di progresso, che occupa «Tredje Natten» e «Fjärde Natten», le sezioni più lunghe del poema. Dal folle vortice, il protagonista cerca infatti di fuggire, per trovare rifugio in una delle chiese romanico-gotiche che costellano il centro storico di Parigi, ancora oggi riconoscibili oasi di spiritualità, o quanto meno di pausa e riflessione, nel convulso spazio metropolitano. Qui arriva la sorpresa del protagonista, ovvero il colpo a sensazione creato dal poeta per disegnare la parabola del tempo moderno. Per lo sbigottimento del personaggio, la navata è piena di macchinari in funzione, e si rivela essere un tempio della scienza e della tecnica, chiassoso almeno quanto la strada di fuori. Il personaggio è finito in Saint-Martin-des-Champs, Rue Saint Martin sulla Rive droite, non lontana dalla zona dei grandi boulevard. La chiesa fu sconsecrata dopo la Rivoluzione francese e trasformata in Musée des arts et métiers, come ancora oggi si chiama. Proprio tra il 1856 e il 1885 la navata, già museo, diventò, su iniziativa dell'ingegnere Henri Tresca, una spettacolare «salle des machines en mouvement», quella che Strindberg poté dunque visitare (Mercier 1992, 51-5; 1994, 80-5).

In *Das Passagen-Werk*, Benjamin usa frequentemente il termine «fantasmagoria» – rapido, cangiante susseguirsi di immagini che colpiscono sensi e fantasia – per connotare criticamente, dalla sua prospettiva marxista, sia la cieca fede nel progresso materiale e tecnico-scientifico che l'esaltazione della merce, fenomeni che caratterizzavano la Parigi «capitale del XIX secolo» e, con lei, tutta la

⁵¹ Benjamin legge la perdita di aureola di Baudelaire sia come esposizione del poeta al mercato nell'appunto [J 59, 7] (1982, 1: 422; 2000, 363), sia come esperienza dello choc urbano e del traffico nell'appunto [J 84a, 5] (1982, 474-5; 2000, 417).

Belle Époque e l'età del capitalismo avanzato (Briens 2010, 217-21). Nei musei come nelle grandi esposizioni, nei panorami, nella pubblicità, nella moda, nei grandi magazzini e in altri luoghi e situazioni della vita parigina, Benjamin individua le manifestazioni dell'incanto che il capitalismo genera. Anche agli occhi di Strindberg nel 1883 la fantasmagoria del progresso ha conquistato ogni spazio senza lasciare più nessun asilo, nemmeno in chiesa:

Vilka syner? Har han gått galet?
 Kyrkan ändrad till magasin!
 Där de lågo de dödes gravar
 Är nu murad en vattenbassin;
 Där en turbin med skovlar kavar,
 Där en hydraulisk press är i gång;
 Här med högtrycksmaskinen i täten
 Ångan sjunger sin nya sång
 Till ett lov åt elektromagneten,
 Som det sprider med telefon.
 Och vid ljus av elektriciteten
 Helig skyming viker ifrån,
 Och då ser han man använt kyrkan
 Till ett museum för yrken och slöjd:
Arts et metiers [sic] här skänkes dyrkan,
 Här utilisten en gång blir nöjd!
 Se där har du ett rensat tempel,
 Inga bilder och ingen fetisch;
 Allting härinne bär snillet's stämpel,
 Nyttan här har nått sin prestige.
 (Strindberg 1995, 193-4; corsivo nell'originale)

Cosa vede? Ha sbagliato strada?
 La chiesa ridotta a magazzino!
 Dov'erano un tempo le tombe dei morti
 sta una cisterna in muratura;
 le pale girano di una turbina,
 una pressa idraulica è in funzione;
 qui in prima fila, ad alta pressione,
 canta il vapore il suo canto nuovo,
 tesse all'elettromagnete le lodi
 diffuse tramite telefonia.
 Alla luce dell'elettricità
 si dilegua la sacra penombra;
 vede che hanno usato la chiesa
 come un museo di *Arts et métiers*:
 a loro spetta la venerazione,
 l'utilitarista sarà contento!

Eccoti un tempio ripulito,
 senza immagini né feticci;
 tutto porta l'impronta del genio,
 l'utile ha ottenuto il prestigio.

Strindberg osserva in modo esatto e alla ricerca del «vero»; la sua lingua chiama gli oggetti della tecnica con il loro nome; anche grazie a una lingua che opera costantemente per un ampliamento del mondo osservato e rappresentato deriva la sua riconosciuta posizione di fondatore della letteratura svedese moderna. In particolare, Karl-Åke Kärnell rileva come la lingua di Strindberg e il suo uso delle immagini esprimano il fascino ambivalente che macchine e novità tecnico-scientifiche esercitano sempre sul suo spirito moderno (1962, 20-6, 72-95; 1969, 15-19, 52-66). Martin Kylhammar - primo studioso a leggere *Sömn-gångarnätter* alla luce della critica di Strindberg alla civiltà moderna - considera l'esperienza nella 'sala macchine' della chiesa parigina sconsecrata l'attacco più deciso da parte dell'autore al progresso tecnico-scientifico del suo tempo, ma rileva anche, sulla scia di Kärnell, come le maggiori innovazioni linguistiche dell'autore si manifestino proprio a contatto con i campi semantici offerti dall'accelerazione moderna, più che con la sfera rurale da lui vagheggiata quale risposta critica all'eccesso di civilizzazione (1985, 9-25, 28-46). Strindberg sa interpretare il progresso perché conosce non solo la scienza e la tecnica, ma anche la visione che le sostiene; ed è solo un apparente paradosso il fatto che egli è tale proprio in quanto figlio del Positivismo, della dinamica e propulsiva borghesia stoccolnese di metà Ottocento interessata alla scienza, alla tecnica, proiettata nell'epoca dei commerci e dell'industria e alla conquista del mondo nuovo (Brandell 1987, 11-55).

Il soggetto che qui è in vena di commiati rivela un animo composito; in un certo senso è profondamente laico, scettico, guidato dal dubbio e dallo scrutinio critico di ogni principio di autorità. Ma allora anche la nuova divinità del tempo moderno, il progresso tecnico-scientifico, non può sfuggire alla sua operazione di decostruzione, così come è stato già per la fede religiosa dell'infanzia e la fede nell'arte nei precedenti templi visitati. Simbolicamente ora appare allo sguardo del protagonista, sull'altare di Saint-Martin-des-Champs, la statua di Denis Papin, inventore della prima macchina a vapore all'inizio del Settecento. La statua è, come l'intera navata, illuminata dalla luce elettrica, presenza che paradossalmente sta già a indicare la fine dell'era di Papin (cioè del vapore), superata - nel processo di accelerazione continua che è insito nella modernità - da una prossima, nuova divinità sull'altare, Edison (Strindberg 1995, 194). Nella sua storia dell'illuminazione artificiale nell'Ottocento, Schivelbusch evidenzia come il sogno moderno di trasformare la notte in giorno trovi il suo centro nella città di Parigi, e con un'apoteosi elettrica (sostanzialmente, l'applicazione su grande scala delle invenzioni di Edison)

che inizia negli anni Ottanta per completarsi nel corso dei tre decenni successivi, a cavallo tra Otto- e Novecento (1983, 11-12, 56-67, 72-8; 1994, 7-9, 61-73, 79-84). Strindberg è evidentemente pronto a cogliere i segnali del mutamento storico, il passaggio alla nuova tecnologia. Schivelbusch sottolinea anche come quell'incipiente luminosità totale, simbolo stesso della città dei lumi, suscitasse anche inquietudine e scetticismo, proprio nella direzione indicata da Strindberg nel brano citato: l'invasiva luce della razionalità infrange i limiti legati al buio, al mistero e al sacro, e l'utopia si tramuta in distopia e incubo (Schivelbusch 1983, 128-30; 1994, 138-9). Per quanto laico, il soggetto del poema rivendica dunque un bisogno di spiritualità e, a partire da tale esigenza, esprime una sarcastica diffidenza verso la moderna idolatria positivista. Quell'odierna 'religione' - riflette il poeta - non ha giovato a tutti, ha anzi aumentato le disuguaglianze; e soprattutto non ci ha aiutati sul piano esistenziale, fornito migliori risposte, permesso di capire il senso e la direzione della nostra vita (Strindberg 1995, 193-6).

Strindberg sapeva bene di aver trovato in Saint-Martin-des-Champs un simbolo centrale per la visione del suo poema. Tra le sue ultime opere, *Tal till Svenska Nationen* (Discorso alla nazione svedese) del 1910 è una raccolta di articoli di giornale pubblicati singolarmente in quello stesso anno, che vanno a formare un pamphlet. Si tratta di una resa dei conti letteraria, culturale e politica contro la generazione degli anni Novanta, e in particolare contro la sua figura di spicco, il poeta e scrittore Verner von Heidenstam (1859-1940), il quale attorno al 1890 fu artefice della rivolta 'neoromantica' nei confronti della letteratura del Naturalismo, e di Strindberg quale suo centrale esponente (Meidal 1982, 58-80). Nel difendere la sua reputazione di poeta, Strindberg rivendica in *Tal till Svenska Nationen* il valore di *Sömngångarnätter* come arte che già allora si opponeva al materialismo, ma che era anche capace di una rappresentazione della vita umana e del tempo storico, senza esaurirsi nell'escapismo individualista ed estetizzante che Strindberg rinfaccia a Heidenstam. Nel suo sguardo retrospettivo Strindberg ribadisce come l'esperienza raccolta camminando per le strade di Parigi fu centrale per l'ispirazione del suo poema moderno:

[I] Sömngångarnätterna hade jag även åt samtidens prosaiska innehåll givit en poetisk form, svenska landskap och franska landskap, själva Paris, där av en lycklig tillfällighet den lilla kyrkan St Martin blivit industrimuseum, gav mig en motsättningsbild, som blev en symbol. (Strindberg 1988c, 91)⁵²

52 La rievocazione si trova nel capitolo «Omkring 1890. (Omvärderingar)» (Attorno al 1890. Riesami), in origine un articolo su *Afton-Tidningen* il 29 aprile 1910 (Meidal

Nelle *Notti di sonnambulo* avevo dato forma poetica perfino al prosaico contenuto contemporaneo; paesaggi svedesi e paesaggi francesi, la stessa Parigi, dove per un caso fortuito la piccola chiesa di St. Martin era diventata museo dell'industria, mi avevano fornito l'immagine di un contrasto che diventò un simbolo.

Oreglia definisce *Sömngångarnätter* «una sequenza di geniale impianto e variegata fabulazione, stipata di cose, fatti e personaggi che non di rado vengono a tradursi in compatta e smagliante poesia» (1974, ix). L'eroico tentativo di Benjamin in *Das Passagen-Werk* consiste proprio nel comprendere, da storico, 'tutta' la composita realtà materiale e culturale della Parigi ottocentesca per lui scomparsa, sulle tracce di un passato prossimo che è per lui la premessa del presente. La sua indagine getta perciò luce sullo Strindberg di *Sömngångarnätter*, che fu diretto testimone di quella stessa realtà, un poeta che si muoveva sulle stesse tracce con preveggenza visionaria. Nelle parti di *Sömngångarnätter* in cui il protagonista agisce da camminatore e osservatore urbano, Strindberg segnala - come più tardi Benjamin - un misto di fascino ed estraneità critica nei confronti della fantasmagoria moderna; dalla sua posizione di sognatore a occhi aperti, Strindberg ci esorta a svegliarci dalla magica illusione della scienza, nel centro della *Belle Époque* che la celebra. Siamo dunque su una linea di simile pessimismo storico e di messa in dubbio del concetto di progresso, che Benjamin esprime sia in *Das Passagen-Werk* - per spiegare Parigi «capitale del XIX secolo» e il suo più grande poeta, Baudelaire - sia nelle sue tesi sul concetto di storia (1974b; 1997, 20-57). Si osservi anche che la voce di Strindberg - autore svedese la cui opera era quasi integralmente tradotta in tedesco ai tempi di Benjamin grazie soprattutto a Schering - è presente in più punti nelle riflessioni di Benjamin sul progresso. Nella cartella N del *Passagen-Werk*, dedicata agli «Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso», Benjamin osserva, dalla prospettiva di un intellettuale ebreo tedesco degli anni Trenta che ha assistito all'ascesa del nazifascismo e del totalitarismo:

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es «so weiter» geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. So Strindberg - in «Nach Damaskus»? -: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde - sondern dieses Leben hier. [N 9a, 1] (1982, 1: 592; corsivo nell'originale)

1982, 291-2). Ritorna dunque l'astio di Strindberg nei confronti della generazione degli anni Novanta che lo avrebbe messo da parte.

Il concetto di progresso va fondato nell'idea della catastrofe. Che «tutto continui così» è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Così Strindberg - in *Verso Damasco?* -: l'inferno non è qualcosa che ci attenda, ma è questa vita qui. [N 9a, 1] (2000, 531; corsivo nell'originale)⁵³

Come si vedrà a proposito di *Inferno*, è a partire dalla genesi di quel romanzo (dunque 1895-97) che Strindberg elabora la sua idea di inferno come «questa vita qui», motivo per cui il riferimento di Benjamin al dramma *Till Damaskus*, espresso in forma prudente, è esatto. Un'ulteriore consonanza tra Strindberg e Benjamin, che quest'ultima citazione lascia intuire, è la prospettiva metafisica, perché il materialismo storico di Benjamin convive in modo singolare con il suo pensiero mistico di matrice ebraica: l'idea della condizione umana come caduta e separazione dal divino, e della realtà storica come campo di rovine, e contenente tuttavia una speranza di liberazione e redenzione, *Erlösung* (Nordin 1989, 141-7). *Till Damaskus* - dramma della conversione o dell'anelito a una conversione - fu scritto da Strindberg in tre parti tra il 1898 e il 1901 e fu il primo capolavoro teatrale successivo alla cosiddetta 'Crisi d'Inferno'. Nelle sue opere 'post-inferno' l'autore passa inoltre a una diversa connotazione del sonnambulismo: indicante non più la rêverie creativa e poetica, ma piuttosto la condizione di prigionia e incubo che viviamo nella realtà, da cui la morte costituisce il risveglio.

È vero dunque che *Sömngångarnätter* si colloca in una fase precedente della visione del mondo di Strindberg, ma è anche vero che già qui, nel poema moderno degli anni Ottanta, si scorgono i germi della crisi storica che l'autore svedese individua. Egli viene a trovarsi in una situazione di conflitto poeticamente produttiva; i suoi interessi sociali e politici di quegli anni indicano pur sempre la strada dell'emancipazione delle classi sfruttate e subalterne, dunque un'idea di progresso. Il processo dialettico della storia verso la democrazia e il parlamentarismo, e tutte le grandi battaglie collettive nella Svezia degli anni Settanta e Ottanta, presuppongono una fede nel cambiamento e nel futuro. D'altra parte la radice rousseauiana di Strindberg - profonda e di lunga data, ravvivata dall'incontro con la *Cité Lumière* - gli fa dubitare di uno sviluppo che ha messo il materialismo al primo posto e fatto delle pratiche scientifiche la nuova divinità; quell'idea di progresso - già secondo Rousseau e ancora secondo Strindberg - ha incrementato l'ingiustizia sociale invece

53 Similmente nel saggio «Zentralpark» («Parco centrale») (Benjamin 1974a, 683; 1976, 136-7), anche in relazione all'avversione di Baudelaire nei confronti della fede nel progresso. Lo stesso complesso di immagini ricorre nelle tesi sul concetto di storia; vedi § 4.9.

di ridurla. Osserva ancora Benjamin in *Das Passagen-Werk* (appunti [N 11a, 1] e [N 13, 1]):

Der Begriff des Fortschritts dürfte im 19^{ten} Jahrhundert, als das Bürgertum seine Machtpositionen erobert hatte, die kritischen Funktionen, die ihm ursprünglich eigneten, mehr und mehr eingebüßt haben. (Die Lehre von der natürlichen Zuchtwahl hat in diesem Prozeß eine entscheidende Bedeutung gehabt; an ihr ist die Meinung groß geworden, der Fortschritt vollziehe sich automatisch. Er hat ferner die Ausweitung des Fortschrittsbegriff[s] auf den Gesamtbereich menschlicher Aktivität begünstigt.)

[...]

Mit andern Worten: sobald der Fortschritt zur Signatur des Geschichtsverlaufes *im ganzen* wird, tritt der Begriff von ihm im Zusammenhange einer unkritischen Hypostasierung statt in dem einer kritischen Fragestellung auf. (Benjamin 1982, 1: 596, 598-9; corsivo nell'originale)

Nel XIX sec., quando la borghesia conquistò le sue posizioni di forza, il concetto di progresso andò sempre più perdendo quelle funzioni critiche che originariamente gli appartenevano. (In questo processo ha avuto un significato decisivo la dottrina della selezione naturale; con essa si è rafforzata l'opinione che il progresso si compia automaticamente. Ciò ha ulteriormente favorito l'estensione del concetto di progresso in ogni ambito dell'attività umana).

[...]

In altre parole: appena il progresso diviene il marchio dell'intero corso della storia, il suo concetto si inserisce nel contesto di un'ipostatizzazione acritica anziché in quello di un'interrogazione critica. (Benjamin 2000, 535, 537-8)

4.7 Iconoclasta nel tempio – o suo custode?

Il «commiato» appare più indulgente nel caso di Saint-Martin-des-Champs, la seconda chiesa incontrata dal protagonista sul suo percorso: ricordo di un tempo antico che «credeva e soffriva», privata del sacro, sommersa dall'invasione del «nuovo», ma ancora custode di una certa «atmosfera» (Strindberg 1995, 196). L'ultima parte di «Tredje Natten» presenta a questo punto un nuovo volo dello spirito a Stoccolma, alla biblioteca che il protagonista frequentò circondato dai «vecchi amici» i libri – nella realtà Kungliga biblioteket, dove Strindberg lavorò come amanuense dal 1874 al 1882 prima di dedicarsi alla scrittura a tempo pieno (Strindberg 1995, 196-203). Si ripete dunque per la quarta volta in tre «notti» lo schema della decostruzione scettica di un tempio e dei suoi contenuti.

L'inadeguatezza del sapere libresco è resa attraverso una rassegna irriverente e sommaria di religione, filosofia, storia e legge. L'idea di liberarsi dei libri come di un fardello inutile - con cui termina «Tredje Natten» - è un vezzo intellettuale che ogni tanto affiora anche in Strindberg. Dobbiamo tuttavia domandarci se l'assenza di risposte dei saperi tradizionali alle domande fondamentali dell'uomo non vada vista in relazione all'autocompiaciuta esibizione dei traguardi tecnico-scientifici nella vecchia chiesa parigina, un sapere che pretende di avere risposte a tutto. Si crea un significativo contrasto che ribadisce la critica alla presunzione della contemporanea ragione strumentale e alla sua fantasmagorica esibizione. Non solo, infatti, la rassegna dei saperi menziona - soprattutto nel campo della filosofia - alcuni degli autori che giocano un ruolo importante per la formazione e l'opera di Strindberg (dagli antichi greci a Rousseau e fino a Schopenhauer), ma la ricorrente situazione dell'iconoclasta nel tempio rimanda al modo paradossale in cui gli scrittori modernisti, secondo la precisa riflessione di George Steiner in *After Babel* del 1975, salvano in realtà il passato da un presente materialistico e senza memoria:

[T]he sense of a persistent authority of the classical and Hebraic precedent has been one of the principal forces - perhaps the principal force - during some two millennia of Western sensibility. It has largely determined the Western image of reason and of form. The new design, the new utterance, are tested within and against the exemplary legacy. We move forward from quotation, explicit or not, of the classic formula. [...] We know now that the modernist movement which dominated art, music, letters during the first half of the century was, at critical points, a strategy of conservation, of custodianship. [...] In twentieth-century literature, the elements of reprise have been obsessive, and they have organized precisely those texts which at first seemed most revolutionary. 'The Waste Land', *Ulysses*, Pound's *Cantos* are deliberate assemblages, in-gatherings of a cultural past felt to be in danger of dissolution. [...] The apparent iconoclasts have turned out to be more or less anguished custodians racing through the museum of civilization, seeking order and sanctuary for its treasures, before closing time. (1998, 488-90)

Questa «strategia di conservazione» del passato si incontra a più livelli nel poema moderno di Strindberg, e non solo nella corsa affannata del protagonista attraverso chiese, musei, biblioteche e istituzioni scientifiche tra Stoccolma e Parigi. Sta nell'uso del *knittel*, negli echi biblici e cristologici, nella riflessione estetica fondata sui maestri della filosofia antica Platone e Aristotele e, inoltre, nel ricorrente riferimento ai miti: l'Ebreo errante ma anche Prometeo, Lucife-

ro, Faust, la discesa agli inferi e l'Apocalisse.⁵⁴ Il pensiero di Steiner rimanda proprio a ciò che Eliot definì «metodo mitico» nel suo commento al romanzo di Joyce – un tentativo di orientamento nel presente frammentato e caotico attraverso le tracce del mito e della memoria culturale.

4.8 Natura urbana e razionalità strumentale

Lo schema di visita al tempio e allontanamento dal luogo ritorna in «Fjärde Natten». Poiché l'oggetto del commiato è l'intera età del Positivismo, fondata sul primato delle scienze naturali ed esatte, l'articolazione spaziale di tale tempio diffuso si fa più complessa, comprendendo luoghi specifici sia parigini che stoccolmesi: il grande parco urbano di Bois de Boulogne; il Jardin Zoologique d'Acclimatation che si trova al suo interno; poi, con il ritorno dello spirito a Stoccolma, la sede dell'Accademia delle scienze; infine, a poca distanza, l'Osservatorio astronomico annesso all'Accademia, posto su un'altura che offre un punto panoramico sulla capitale.

La passeggiata a Bois de Boulogne nella prima parte (Strindberg 1995, 204-10) rivela al protagonista una natura falsa in quanto urbanizzata, amputata, piegata alle funzioni di svago che la grande città moderna impone. Il protagonista si sta in effetti muovendo in un artefatto recente, nato, così come i boulevard, negli anni del Secondo impero di Napoleone III e sotto la supervisione urbanistica del barone Haussmann. L'idea era quella di portare l'Arcadia dentro lo spazio urbano e borghese, fare della natura un arredo della città, importante per lo svago e la socialità (Prendergast 1992, 164-88). Dal Medioevo fino al XIX secolo il Bois de Boulogne, a ovest di Parigi, era stato invece una foresta, uno spazio naturale esterno alla città anche se non lontano; crescendo, la città finì per inglobarlo. Ancora Rousseau nelle *Confessions*, Libro ottavo, può parlare di soggiorni in campagna a proposito delle sue visite al Bois:

Le train de Paris parmi les gens à prétentions était si peu de mon goût; les cabales des gens de lettres, leurs honteuses querelles, leur peu de bonne foi dans leurs livres, leurs airs tranchants dans le monde m'étaient si odieux [...] que, rebuté de cette vie tumultueuse, je commençais de soupirer ardemment après le séjour de la campagne, et ne voyant pas que mon métier me permit de m'y établir, j'y courais du moins passer les heures que j'avais de libres. Pendant plusieurs mois, d'abord après mon dîner, j'allais me promener seul au Bois de Boulogne, méditant des sujets d'ouvrages,

⁵⁴ Cf. Bellquist 1986, 2-3, 7-8, 75-114; Carlson 1995, 39-41, 115-23; Perrelli 2003, 40-1.

et je ne revenais qu'à la nuit. (Rousseau 2002, 2: 135; trad. it. Rousseau 2009, 404)

Proprio questo tipo di esperienza è negata al protagonista di Strindberg, il quale si muove, nei toni e nella visione, sulle orme del maestro ginevrino, ma in un mutato contesto storico, spostato in avanti di circa centotrent'anni, determinato dalle radicali trasformazioni dell'età industriale. Una momentanea fantasticheria lo porta alla natura di casa, in Svezia - motivo nostalgico importante in tutti gli anni dell'esilio di Strindberg, che ritroveremo nella conclusione di «Fjärde Natten» - ma il sogno a occhi aperti ironicamente si infrange contro un poliziotto che intima di non camminare sul prato. Anche Le Jardin d'Acclimatation prende forma nel Bois de Boulogne durante il Secondo impero, come parco con intenti di svago e didattici, fondato, così come il museo in Saint-Martin-des-Champs, sul principio dell'esposizione autocelebrativa che esalta l'epoca stessa dei progressi tecnico-scientifici, questa volta applicati allo studio delle specie animali, per il razionale allevamento delle specie autoctone e l'acclimatazione di quelle esotiche. Dal progetto moderno che parte dalla Rivoluzione francese, e nel corso di tutto l'Ottocento, prende forma l'idea di fare di Parigi la somma del sapere e del progresso, con la fondazione di musei e istituzioni che, legati allo spazio della grande città, diventano ciò che Stierle chiama «luoghi della leggibilità del mondo». Se musei e istituzioni di questo tipo offrono un libro aperto, essi si collocano nella città come testo, universo di segni da leggere e interpretare (Stierle 1993, 12-15). In questo specifico spazio opera il protagonista di Strindberg nel suo incontro con il Musée des arts et métiers e il Jardin Zoologique d'Acclimatation in *Sömngångarnätter*.

L'intera rappresentazione del Bois de Boulogne è pervasa dal sarcasmo di chi osserva il potere che l'uomo, con la sua razionalità strumentale, esercita sulla natura e sui suoi regni sostituendosi al «Creatore» («Skaparen[s]»; Strindberg 1995, 204). Il successivo confronto con l'Accademia delle scienze a Stoccolma (Strindberg 1995, 210-16) è meno connotato in senso spaziale (vengono appena menzionati il volo dello spirito e l'edificio cui approda), e corrisponde in realtà al dilatarsi delle riflessioni che il soggetto matura a seguito della camminata nel parco di Parigi. Sono passaggi importanti per capire l'evoluzione del laboratorio intellettuale-creativo di Strindberg, soprattutto per comprendere come certi temi, dominanti nella produzione 'post-inferno' siano già enucleati con precisione negli anni Ottanta, e nel modo più articolato proprio nel suo poema moderno. L'atto di accusa del narratore e protagonista di *Sömngångarnätter* alle scienze esatte, e all'epoca presente che le esalta, non è infatti così lontano da certe premesse che spingono anche il protagonista di *Inferno*; tuttavia contiene anche una prospettiva politica che è specifica del-

lo Strindberg dei primi anni Ottanta. L'attacco è rivolto all'autorità delle scienze naturali, così sicure di sé, e all'intera egemonia culturale del Positivismo. Le scienze danno un'illusione di risposte esatte e particolari, ma non sanno dare risposte alla domanda fondamentale sull'origine, il senso e la destinazione della vita umana; possono misurare il mondo materiale ma non considerare il nostro bisogno spirituale; e infine, il loro sviluppo non ha operato per il bene comune, ma piuttosto si è alleato con gli interessi del capitale e dei pochi che detengono il potere. Certamente il soggetto strindberghiano degli anni Ottanta si riconosce ancora quale erede del Positivismo; infatti non si sente di negare il dato di fatto emerso dagli studi di Charles Darwin, cioè la nostra natura di primati imparentati con le scimmie («Jag vill ej faktum om apan förneka»; Strindberg 1995, 212). Strindberg non vede però nell'evoluzionismo una negazione dell'atto della creazione e dell'esistenza di un ente creatore, cui non può smettere di credere (Spens 1995, 382). Che domanda sorge nel protagonista, se cerca oltre le evidenze del microscopio?

«I begynnelsen var cellen», så lyder ordet!
 Men före cellen? En annan cell!
 Man ser på ämnet; men den som gjorde't,
 Om han var mästare eller gesäll,
 Han finns ej till för vedersakarn,
 Som tror på skon, men förnekar skomakarn.
 (Strindberg 1995, 212-13)

«In principio era la cellula», recita il verbo!
 Ma prima di questa? Un'altra cellula!
 Si guarda la materia; ma il suo autore,
 capomastro o apprendista che sia,
 per la controparte non esiste;
 lei crede nella scarpa senza calzolaio.

In *Inferno* (§ 8.4) Strindberg riprenderà questo punto quasi alla lettera, sottolineando come già negli anni Ottanta egli avesse preso le distanze dal dominante Scientismo.⁵⁵ Ora però, tra il 1883 e il 1884, l'autore vede ancora se stesso, ed è visto dagli intellettuali, scrittori e artisti svedesi del suo tempo, come un'avanguardia politico-letteraria e il portabandiera del fronte democratico e radicale. Quel fronte, denominato *Det unga Sverige*, la Giovane Svezia, era costituito per lo più da atei convinti. Non così Strindberg, il quale sapeva che la sua personale fede in Dio creava una distanza e una differenza ri-

⁵⁵ Cf. Brandell 1985, 21: «Allt detta pekar ju fram mot det stora fälttåget mot naturvetenskapen tio år senare» (Tutto questo addita in avanti, verso la grande campagna contro le scienze naturali di dieci anni più tardi). Cf. anche Brandell 1950, 190; Spens 2000, 108.

spetto al 'partito' (inteso come rete e raggruppamento non formale di intellettuali) al quale, tra esitazioni e contraddizioni, sentiva ancora di appartenere. Come Spens ha messo in luce, Strindberg scrisse anche «Invokation», un'«invocazione» che avrebbe dovuto costituire un paratesto di *Sömngångarnätter*, una sorta di lettera aperta ai compagni in cui spiegava di non volere figurare come leader della Giovane Svezia, poiché non poteva né condividere la loro ottimistica fede nel progresso né rinunciare alla sua personale fede in Dio (Brandell 1985, 21-2; Spens 1995, 440-3; 2000, 115-16). Infine l'autore decise di non includere quell'apologia nell'edizione del poema, sicuramente per non rimarcare una divisione che avrebbe indebolito il messaggio politico che l'opera pure si impegnava a lanciare.⁵⁶

Ed è a questo punto, nel conclusivo terzo di «Fjärde Natten» di oltre duecento versi (Strindberg 1995, 216-24), che il testo cerca di tirare le somme del lungo percorso e accingersi a una conclusione nel segno dell'apertura al futuro. La disposizione fantastica determina un andamento sempre peculiare del discorso perché, come già osservato, la rêverie di *Sömngångarnätter* intreccia l'immaginazione a uno sguardo sul mondo storico e reale e, in quest'ultima parte, a un imperativo etico-politico e a un più esplicito messaggio. Innanzitutto la posizione dalla collina dell'Osservatorio astronomico permette una visione panoramica su Stoccolma; da qui il soggetto esprime il suo ruolo pubblico di poeta e intellettuale, ora ingiustamente esiliato, che parla direttamente alla capitale perché intende risvegliare lei e tutta la nazione dal sonno delle coscienze.⁵⁷ La preoccupazione per uno sviluppo globale insostenibile si accompagna a fosche visioni sulla direzione del progresso, con un'angoscia tipica della modernità nei confronti del potere distruttivo del progresso tecnico-scientifico.⁵⁸ La visione apocalittica genera tuttavia una speranza e un

56 Come rileva Gedin, Strindberg è legato al resto della generazione radicale svedese non tanto per l'ateismo, quanto per la lotta alla chiesa come istituzione conservatrice (2004, 322).

57 Dickie sottolinea la funzione del *long poem* modernista come discorso pubblico e politico (1986, 1-17). Westerståhl Stenport esamina funzioni e ricorrenze della posizione elevata e panoramica sulla città nella prosa di Strindberg (2004, 29-56).

58 Spens (2000, 101-2, 111-13) e Perrelli (2003, 41) osservano come la suggestione apocalittica rimandi alla parte conclusiva di *Philosophie des Unbewussten* (Filosofia dell'inconscio) di Eduard von Hartmann (1869), opera nota a Strindberg anche perché aveva collaborato con il traduttore, l'amico Anton Stuxberg. La visione di Hartmann - autore qui studiato nella suddetta traduzione svedese (1877-78) - combina singolarmente il pessimismo di Schopenhauer, prevedendo una finale rinuncia del mondo alla volontà di vivere, con l'adesione al Positivismo e la fiducia nel progresso. È soprattutto il pessimismo di Schopenhauer nei confronti della storia e del progresso, idoli del XIX secolo, a risultare importante per comprendere la critica di Strindberg alla modernità, assieme alla matrice di Rousseau e - come conferma delle proprie posizioni - alle idee di Nietzsche, con i cui scritti Strindberg entra in contatto sul finire degli anni Ottanta. Cf. Perrelli 1984, 28-30, 45-81, 102-4; Nordin 1989, 107-23.

appello alla conquista di una nuova giustizia sociale; il lavoro deve procedere verso una società più equa e democratica, che favorisca il bene comune e abolisca i privilegi che ancora la opprimono. La visione fantastica culmina in una palingenesi dopo la catastrofe: a seguito di una nuova glaciazione, e con il ritiro dei ghiacci dalla Svezia, la nazione potrà rinascere «libera» dai vecchi fardelli di casa reale, dignitari e profittatori di vario genere:

Lev fri och stolt i din karga natur,
Sälj ej din frihet mot en falsk kultur;
Byt ej din bärgning mot lyxartiklar,
Giv ej din grundlag för hovmatriklar,
Och dyrka ej gudar som mänskor gjort.
(Strindberg 1995, 220)

Vivi libera e fiera nell'austera natura,
non barattare libertà per falsa cultura;
non cedere per merci di lusso il raccolto,
né la costituzione per dei cortigiani;
non adorare divinità umane.

Bachtin osserva come la linea di pensiero di Rousseau abbia avuto «un significato profondamente progressivo», perché «dando una sublimazione filosofica all'antica integrità, ne fa un ideale per il futuro e prima di tutto vede in essa la base e la norma per una critica dello stato presente della società» (1979, 378-9). Sebbene lo studioso russo si riferisca più direttamente a Lev Tolstoj, è evidente nel brano appena citato come questo specifico lascito riguardi anche Strindberg. È così che il cronotopo dell'amata natura svedese fornisce in *Sömn-gångarnätter* l'immagine contrapposta all'eccesso di civilizzazione, rappresentato dalla cultura urbana europea con Parigi suo centro irradiatore, e rivendica un futuro sostenibile all'interno di una visione che oggi definiremmo ambientalista ed ecocritica.

La funzione politica del poema si riassume, allora, in un messaggio finale per il superamento della vecchia Svezia dei privilegi e la costruzione di una nuova comunità solidale, dove il compito dell'intellettuale consista anche nella volontà di uscire dal circolo vizioso del proprio dubbio per risvegliarsi al mondo, contaminarsi con la realtà, operare per l'emancipazione delle classi lavoratrici e contadine ancora sottomesse. Non dobbiamo dimenticare che i versi furono scritti quando l'esito del conflitto tra le ancora dominanti forze conservatrici e la nascente opposizione democratica, che stava lottando per la conquista di diritti sia formali che sostanziali, non era affatto decisa. Se possiamo considerare questa parte di «Fjärde Natten» come la provvisoria conclusione del poema, l'autore vi tenta una problematica sintesi, incoraggiandosi a sentirsi parte attiva della forza

collettiva che sta cambiando la Svezia. A dispetto di tutto, egli ha bisogno dell'ottimismo della volontà e di un'eroica fede nel mutamento storico, dunque nel progresso.

Dal punto di vista della storia culturale, con questa conclusione l'autore resta fedele all'idea, lanciata in Scandinavia dai Brandes, di una letteratura capace di discutere i problemi e svolgere una funzione riformatrice nella società. I contatti di questi anni tra Strindberg e G. ed E. Brandes, e con gli scrittori norvegesi Bjørnson e Lie a Parigi, contribuivano a farlo sentire parte della rete di intellettuali scandinavi radicali, sebbene Strindberg provasse al tempo stesso un forte bisogno di autonomia e resistesse a qualsiasi programma di partito. In una prospettiva a noi contemporanea, l'autore di *Sömngångarnätter* appare come lo scrittore impegnato auspicato da Edward Said: intellettuale che, non pur non ignorando la complessità e le contraddizioni del reale, osi dire al potere verità scomode e interpretare l'umanesimo come lotta per la democrazia.⁵⁹ Ed è precisamente rispetto a tali esigenze che Strindberg si impone di uscire da un dubbio disgregante che gli fa sentire inutile perfino la propria opera - come se questa fosse scritta nell'acqua («att ditt verk är ett skrift i vatten»; Strindberg 1995, 223), immagine che ci rammenta, per la seconda volta nel poema, l'atto della scrittura.

Questa chiusura del poema dialoga con il contesto storico contemporaneo, con la Svezia che stava organizzandosi dal basso ed emancipandosi attraverso il concorso di più forze: i movimenti popolari di origine contadina, il cristianesimo sociale, il liberalismo progressista borghese (lo spazio sociale-politico entro cui sostanzialmente operavano anche gli altri scrittori della Breccia moderna) e, infine, come decisivo movimento emergente per la costruzione della Svezia moderna, il movimento operaio, sindacale e social-democratico. Una grande produzione di testi - letterari e non letterari - partecipava alla costruzione di tale identità moderna e democratica, e Strindberg diede il proprio contributo a tale voce, a suo modo.⁶⁰ Questa conclusione del poema del 1884, «un po' posticcia» a giudizio di Perrelli (2003, 41),⁶¹ fu senz'altro combattuta e difficile per Strindberg, anche dal punto di vista compositivo (Spens 1995, 391-5); eppure si incontrano qui, in una consonanza rara, l'ideale di vita naturale di Strindberg e una

⁵⁹ Vedi i saggi *Representations of the Intellectuals* (Said 1994; 1995) e *Humanism and Democratic Criticism* (Said 2004; 2007).

⁶⁰ Edqvist, che nel suo studio porta avanti la tesi unilaterale di una posizione radicale e rivoluzionaria di Strindberg, in cui si fondono le idee di Rousseau e gli impulsi del populismo e anarchismo russi, forza in tal senso la lettura del finale di «Fjärde Natten», nonostante rilevi anche come il poeta metta in guardia da un esito rivoluzionario piuttosto che incoraggiarlo (1961, 233-4).

⁶¹ Il presupposto di Perrelli è che «l'impegno democratico» di Strindberg abbia valore culturale e sociale, ma sia contraddittorio, labile e di scarso rilievo artistico (1984, 37-8).

già piuttosto precisa descrizione del progetto moderno svedese novecentesco, la società democratica e ugualitaria che il leader socialdemocratico Per Albin Hansson avrebbe chiamato *folkhem* (casa, famiglia per il popolo) in un discorso parlamentare nel 1928. Hjalmar Branting - amico di Strindberg, giornalista e critico letterario, intellettuale radicale di estrazione borghese, poi fondatore e leader del Partito socialdemocratico svedese e, come tale, un padre della Svezia moderna - dedicò nel 1884 un'approfondita recensione a *Sömngångarnätter* (Branting 1930). Qui egli non esita a riconoscere nella voce dell'autore un contributo indiscutibile al movimento progressista svedese; al tempo stesso esprime riserve e sottolinea come l'avversione di Strindberg verso modernità, industrializzazione e progresso tecnico-scientifico siano un ostacolo, perché da quel punto di vista Strindberg sembra muoversi in direzione contraria al movimento della storia. Effettivamente Strindberg prende qui un'altra direzione rispetto alla fede nella modernizzazione che, da Branting a Hansson a Tage Erlander e fino a Olof Palme, ha costituito la strada maestra della politica socialdemocratica e progressista svedese.⁶² Ed è vero che il dubbio radicale sulla bontà della modernizzazione occidentale sia un nodo difficile da sciogliere per un autore che, al tempo stesso, si prefigge un lavoro intellettuale nel segno dell'emancipazione e del progressismo. Si può tuttavia discutere se le preoccupazioni di Strindberg nei confronti di una fede assoluta nel mito del progresso siano solo il segno di una posizione reazionaria, come pensa Branting, oppure se non partecipino a una lunga tradizione occidentale e nordica di critica a un'idea materialistica, egoistica e strumentale di tale progresso.⁶³ Infine, la stessa dinamica relazione tra i molteplici motivi del malcontento e il finale sforzo di sguardo propositivo in avanti nonostante tutto, struttura la contemporanea, influente e già menzionata analisi sociologica di Nordau *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* del 1883 (qui 1889) (§ 2.3), che suscitò una profonda impressione in Strindberg quando la lesse a Parigi, all'inizio del 1884, tanto che non esitò a definirla «Bibbia».⁶⁴

⁶² Vedi a tale proposito il ripensamento critico di Jan Larsson sull'esperienza novecentesca del *folkhem* in *Hemmet vi ärvde* (La casa che abbiamo ereditato) (Larsson 1994), e *Underbara dagar framför oss* (Meravigliosi giorni davanti a noi) dello storico Henrik Berggren, biografia del politico e primo ministro Palme (1927-1986) e, nel contempo, storia della Svezia dalla generazione di Strindberg (i nonni di Palme) fino agli anni Ottanta del Novecento (Berggren 2010). Sull'eredità di Strindberg rispetto alla tradizione inaugurata da Branting, cf. Kylhammar 2001.

⁶³ Sulla crisi del mito del progresso, considerata da una prospettiva a noi contemporanea, cf. Nordin 1989, 107-23; Wright 1993, 7-90.

⁶⁴ Strindberg ricevette in anteprima, su richiesta, la traduzione svedese dell'opera di Nordau (poi Nordau 1884) dal traduttore, l'amico Erik Thyselius, nei giorni a cavallo tra la fine 1883 e l'inizio del 1884, mentre stava concludendo *Sömngångarnätter*. Dopo i vari capitoli in cui Nordau passa in rassegna le diverse «menzogne» dell'età con-

4.9 Amaro risveglio a Stoccolma

«Uppvakandet», quinta e ultima «notte», esprime le sensazioni e gli stati d'animo del protagonista autobiografico mentre ristabilisce un contatto fisico con la sua città. La sezione riprende, come già detto, le caratteristiche formali, espressive e tematiche del poema del 1883-84 - narrazione in *knittel*, soggetto peripatetico, sguardo sulla città e la modernità che si intrecciano a visione e ricordo - attraverso le quali è ribadita la coerenza strutturale del racconto complessivo e l'intenzione autoriale che ne è alla base.⁶⁵

La nuova conclusione smentisce però l'apertura di credito al futuro con cui l'opera terminava nel 1884, diventando appunto «Uppvakandet», il risveglio dall'illusione. L'atmosfera si fa cupa e rassegnata; il soggetto rivela stanchezza, tedio e malessere. Lo spazio dell'ellissi di sei anni è inizialmente recuperato con un'analessi interna, riassunto rapido e quasi 'filmico' delle disparate esperienze che il protagonista ha maturato all'estero (Strindberg 1995, 225-6); ma lo spazio maggiore di «Uppvakandet», e la sua più forte carica emotiva, sono contenuti nell'analessi esterna, cioè nei ricordi del tempo-spazio anteriore alla partenza per l'Europa continentale, un tempo di progetti e speranze strettamente legato ai luoghi di Stoccolma dove si combinano la dimensione privata e pubblica del protagonista: matrimonio, speranze di rinnovamento politico e opera letteraria. Si produce un senso di 'grande freddo': i vecchi compagni di battaglie sono spariti o si sono ritirati a vita privata; la repressione politica ha sconfitto il fronte radicale; il protagonista sente di essere considerato un eretico e non è più nemmeno fisicamente riconosciuto come colui che era, e ancora è, lo scrittore di maggior talento di quella generazione.

Gedin ha offerto una precisa analisi della vittoria della reazione politica, culturale e letteraria in Svezia tra il 1885 e il 1889, una svolta critica profondamente intrecciata ai destini di Strindberg, autore più controverso della sua epoca (2004, 296-330). Portando il lettore a riflettere su quanto è avvenuto nel frattempo, il testo di «Uppvakandet» attiva implicitamente l'enciclopedia riguardante i complicati percorsi di Strindberg, la sua intensa produzione letteraria durante l'esilio e gli snodi dolorosi della sua vita. La vera rottu-

temporanea (religiosa, monarchico-aristocratica, politica, economica, matrimoniale e altre ancora), egli conclude con un'«armonia conclusiva» (*Schlussharmonie*) (Nordau 1889, rispettivamente 1-337, 338-50). Per tutto il 1884, Strindberg espresse nelle lettere il suo entusiasmo e la sua consonanza di vedute. A Thyselius scrive da Neuilly l'11 gennaio 1884, parafrasando l'intestazione della traduzione svedese della Bibbia nel Cinquecento: «Det är Biblia, Thet är All then Heliga Skrift!» (È la Bibbia, Sono le Intere Sacre Scritture) (Strindberg 1954, 9).

65 Spens, per contro, esclude «Uppvakandet» dal suo studio sulla poesia realistica di Strindberg, con la spiegazione che l'autore si trovava in un'altra fase della sua opera nel 1889-90 (2000, 7).

ra con il fronte radicale non avvenne, in realtà, a causa della posizione dell'autore sulla fede, ma per il suo intervento nel dibattito su questione femminile, ruoli di genere e matrimonio nella prima raccolta di novelle in *Giftas (Sposarsi)* del 1884, pubblicata poco dopo *Sömngångarnätter* e i saggi sulla questione sociale; nel loro anti-femminismo e anti-ibsenismo, contenevano posizioni davvero 'eretiche' per appartenere a uno scrittore progressista. E il seguente processo per blasfemia in *Giftas*, sul finire di quello stesso anno, lo rendeva ancora più invisibile al fronte conservatore che da sempre lo accusava. Strindberg come figura pubblica si sentì dunque attaccato dai due versanti, e volle mostrare di sapere indirizzare la sua scrittura a temi sociali e politici da una solitaria posizione di avanguardia ancora più radicale, ad esempio nelle novelle *Utopier i verkligheten (Utopie nella realtà)* del 1885 o nel reportage *Bland franska bönder* (Tra i contadini francesi) del 1886 (pubblicato nel 1889). Il suo antifemminismo si acuiava intanto in misoginia nella seconda raccolta di *Giftas* nel 1886; si scorgeva una crescente distanza dagli ideali democratici nell'autobiografia *Tjänstekvinnans son* e, in modo ancora più marcato, nei racconti del 1887-88, pubblicati singolarmente e raccolti idealmente da Strindberg nel titolo di *Vivisektioner* (Vivisezioni); così come un orientamento pronunciato verso il superomismo con suggestioni nietzscheane si delineava nel lungo racconto (o breve romanzo) *Tschandala (Ciandala)*. Il matrimonio con Siri von Essen conosceva complicazioni crescenti e i due si avviavano al divorzio. In quegli anni così tesi Strindberg creò i capolavori del suo teatro naturalistico *Fadren (Il padre)* del 1887 e *Fröken Julie* del 1888, sostanziati dell'idea della lotta tra i sessi, e produsse inoltre la narrativa ambientata nell'arcipelago di Stoccolma, segnata dalla distanza, dalla nostalgia e da una prodigiosa memoria etnografica, con il romanzo *Hemsöborna (Gli abitanti di Hemsö)* del 1887 e i racconti di *Skärkarlsliv* (Vita d'arcipelago) del 1888.

Tornato fisicamente a Stoccolma, il protagonista del poema ammira la sua città, nuovamente da un punto di vista panoramico, una delle alture di Norrmalm. Inizialmente la sua impressione è favorevole; la città gli pare cambiata, sorprendentemente bella e moderna, avendo acquisito segni ancora più evidenti del progresso materiale:

Vårsoln på gotiska spiror skiner
 Och på nya palatsers mur;
 Telefonernas ståltrådgardiner
 Mjukt draperastadens kontur;
 Esplanadernas gröna gångar
 Järnbanbroarnas svarta spångar;
 Elevatorer, hamnar, chausséer
 Panoramas, cirkus, museer,
 Allt är ståtligt pråktigt och nytt

Sagan sig i sanning förbytt.
(Strindberg 1995, 226-7)

Splende il sole di primavera
su guglie gotiche e nuovi palazzi;
in tende di fili del telefono
è avvolto il profilo della città.
I verdi viali dei boulevard,
i ponti neri della ferrovia,
ascensori, porti e *chaussées*
panorami, circo e musei,
tutto è imponente, sontuoso e nuovo,
la fiaba s'è tramutata in realtà.

È vero che l'assenza di Strindberg (buona parte degli anni Ottanta e Novanta) coincise con la più rapida e radicale trasformazione di Stoccolma, ispirata al modello di modernità parigina già a partire dal piano regolatore di Albert Lindhagen del 1866. In modo ancora più convinto e radicale che a Copenaghen (§ 3.5), tale piano si ispirava al barone Haussmann, con i suoi nuovi, ampi boulevard alberati, e avrebbe determinato lo sviluppo di Stoccolma negli ultimi decenni del XIX secolo. L'avvento definitivo dell'epoca industriale, il rapido aumento della popolazione, la costruzione di nuovi quartieri, infrastrutture e opere ingegneristiche contribuirono a dare alla capitale di Svezia un nuovo aspetto e una nuova consapevolezza di sé come grande città e 'Parigi del Nord', ed è ciò che l'occhio di Strindberg qui sa cogliere in pochi versi, anticipando anche gli sviluppi urbanistici successivi, nel corso degli anni Novanta.⁶⁶ Votata alla modernità, Stoccolma ebbe presto, ad esempio, una delle percentuali più alte di allacciamenti telefonici tra le città europee, e la torre della società telefonica, con i molti fili sopraelevati che da lì si diramavano, diventò dal 1886 un'icona della nuova città moderna, testimoniata in molte foto, illustrazioni e testi, oltre che in *Sömngångarnätter*.⁶⁷

L'unificante e positiva impressione dalla posizione panoramica è però presto smentita quando il protagonista decide di scendere in

⁶⁶ Cf. Eriksson 1990, 43-59; Andersson, Monastra 1998, 49-71; Westerståhl Stenport 2004, 1-4; Borg 2011, 72-97.

⁶⁷ La torre fu tolta nel 1952. Le foto che la ritraggono rendono palese il senso dell'immagine, evocata dal poeta, dei molti fili telefonici che, come tende, avvilluppano la città. Cf. Eriksson 1990, 49; Tongue 1995, 4; Björkum 1998, 100-1; Briens 2003, 135-6. Claës Lundin, giornalista e reporter di Stoccolma - autore che adotta la passeggiata e lo sguardo urbani nei suoi testi, e che assieme a Strindberg scrisse *Gamla Stockholm* (La vecchia Stoccolma) tra il 1880 e il 1882 - illustra i recenti progressi in *Nya Stockholm* (La nuova Stoccolma) (1890), con una visione patriotticamente favorevole al progresso, e dedicando diverse pagine alla telefonia e alla torre che la rappresenta (1890, 445-53). Sull'opera di Lundin vedi Westerståhl Stenport 2004, 87-139.

città e camminare al livello delle strade e delle case, per vedere da vicino. Nel resto della sezione (Strindberg 1995, 226-34) una nuova realtà gli si palesa dietro la facciata; gli splendidi palazzi diventano il segno della vittoria del grande capitale industriale e delle strutture del potere conservatore su ogni speranza di cambiamento:

Ser palatser som Rhentrakts-borgar
 Milliard-hus, berlinerstil,
 Torn och spiror och järntrådkorgar
 Gallerfönster som trotsa fil
 Allt är skyddat, solitt och präktigt,
 Och som bakgrund syns en kasern.
 Fosterlandet är vordet mäktigt
 Kryat upp sig med blod och järn.
 (Strindberg 1995, 233)

Vede palazzi di miliardari
 stile Berlino, castelli del Reno,
 torri, guglie e balconi di ghisa,
 inferriate a prova di lima.
 Tutto è solidamente sontuoso,
 protetto, laggiù, da una caserma.
 Potente è diventata la patria,
 rinvigorita a sangue e ferro.

La descrizione si riferisce ai nuovi grandi viali da parata nel quartiere di Östermalm, come Strandvägen, ed è anche vero, come rileva Borg, che nell'urbanistica della Stoccolma di quegli anni si affacciava al modello parigino l'influsso berlinese e prussiano.⁶⁸ L'attento sguardo urbano di Strindberg legge i segni, ad esempio lo stile neogotico, che per lui assumono una negativa connotazione politica, a indicare l'orientamento del governo svedese di allora, repressivo al suo interno verso le forze di opposizione e filotedesco in politica estera; «sangue e ferro» è l'eco di un discorso di Bismarck. Si osservi che, in tal modo, il segno muta completamente rispetto alla nota poesia di Strindberg «Esplanadssystemet» («Il sistema Esplanade») in *Dikter* del 1883 (Strindberg 1995, 37-8; 1974, 18-21), in cui la realizzazione di quegli stessi boulevard di Östermalm si elevava a simbolo delle forze giovani della storia, impegnate ad abbattere il vecchio per fare spazio al nuovo e al progresso. Questo semplice dettaglio urbanistico-letterario rivela l'amara resa dei conti di Strindberg con le sue stesse speranze.

⁶⁸ Borg 2011, 78. Cf. Eriksson 1990, 15-20; Andersson, Monastra 1998, 57-9, 65-7; Björkrum 1998, 134-5.

Interpretare le dimensioni ideologiche di questa quinta sezione del poema risulta particolarmente difficile, perché sappiamo che l'autore del 1889-90 si era allontanato dalle posizioni democratiche ed aveva trovato conferma e sostegno nelle idee di Nietzsche, mediate dal saggio di G. Brandes *Aristokratisk Radikalisme (Radicalismo aristocratico)* sulla base del ciclo di conferenze del 1888.⁶⁹ *Tschandala* era già stato pubblicato in danese e il romanzo nietzscheano-decadente *I havsbandet (Mare aperto)* del 1890 era in corso di composizione. In una lettera a Brandes dell'aprile del 1890, Strindberg data al 1885 il proprio distacco dal deismo e dai principi democratici, aggiungendo che anche il suo socialismo era stato un «esperimento» (Strindberg 1964, 26). Eppure, in un discorso tenuto a Stoccolma il 15 marzo 1890, sosteneva anche di non rinnegare le battaglie passate (Brandell 1985, 243-4; Söderström 1990, 138-40). Era dunque in vena di mistificazioni, Strindberg, quando rappresentava il suo alter ego nel poema come il vecchio radicale che fa ritorno a casa, l'ultimo dei sopravvissuti, l'eretico misconosciuto? Dobbiamo semplicemente accettare - in questo come in molti altri casi riguardanti l'autore - le sue voci e i suoi accenti discordanti sul medesimo oggetto? Oppure dobbiamo pensare alla verosimiglianza richiesta dalla logica della finzione narrativa, per cui l'autore resta fedele alle coordinate ideologiche del protagonista, mentre le sue, dell'autore, si stanno spostando altrove? Strindberg stava oggettivando, da autobiografo, una svolta critica e uno stadio passato del proprio sviluppo? Come osserva Elena Balzamo, una crisi ideologica obbliga sempre Strindberg a ricollocare in un nuovo ordine gli elementi della sua precedente visione del mondo (1999, 11, 222-3, 254-5, 302-3), il che implica un'integrazione con modifiche degli stadi passati, più che un loro rifiuto, così da formare un *sistema* sempre più complesso di contraddizioni.⁷⁰

Per sottolineare la vittoria della reazione, è menzionata in due punti di «Uppvaknandet» la reclusione di oppositori.⁷¹ Ed è vero che proprio Branting fu in carcere per alcuni mesi del 1889 per reati di opinione. In un certo senso i percorsi di Branting e Strindberg si separavano allora: dopo essere cresciuto come movimento nel corso degli anni Ottanta, nel 1889 fu fondato ufficialmente il Partito socialdemocratico svedese, diretto con successo crescente dall'azione riformatrice e pragmatica di Branting, dal cui punto di vista il progresso della storia stava cominciando in quel momento stesso di crisi e repressione

⁶⁹ Brandes 1901; 2001. Cf. Perrelli 1984, 45-81; Fambrini 2001.

⁷⁰ Cf. anche Michael Robinson: «Consistent with the view that growth is continual, Strindberg continuously outgrows himself» (1986, 17).

⁷¹ «En har kommit i fångelsets klämma» (uno è finito dietro le sbarre); intanto i rappresentanti del potere «Häxprocesser och åtal väcka | Lysa i bann och sätta i cell!» (fanno denunce e processi alle streghe, | mettono al bando e sbattono in cella!) (Strindberg 1995, 229, 233). Cf. Spens 1995, 557, 559-60.

ne. Intanto l'investimento politico di Strindberg, l'intellettuale tormentato, si era rivelato poco pratico e utilizzabile, anche perché l'integrità di artista - con tutte le sue contraddizioni - restava per lui la cosa più preziosa e inviolabile. Nel 1889, quando sta cominciando la storia vittoriosa del movimento operaio e socialdemocratico svedese, Strindberg volta pessimisticamente le spalle al progresso e, similmente all'«Angelo della storia» di cui scrive Benjamin nelle tesi sul concetto di storia, vi vede retrospettivamente un ammasso di rovine (Benjamin 1974b, 697-8; 1997, 34-7);⁷² è questa la sensazione che «Uppvakandet» trasmette: gli investimenti più vitali - il matrimonio, la scrittura e l'impegno intellettuale e sociale - si sono rivelati vani.

Westerståhl Stenport ha osservato come Strindberg dia vita a rappresentazioni che pongono le due città in una costante, dinamica relazione, in cui la soggettività dell'autore fa da punto di contatto, formando infine un'identità anche spazialmente molteplice e ibrida, partecipe di più luoghi (2004, 1-13, 24-8). L'interazione tra gli spazi di Parigi e Stoccolma avviene sia nell'ambito della storia architettonica e urbanistica degli ultimi decenni dell'Ottocento, quando la concezione haussmanniana si afferma in tutta Europa, sia quale concreta esperienza di vita e lavoro per Strindberg. In *Sömnqångarnätter* tale interazione diventa la dominante del testo. A proposito di quegli anni di rapidi cambiamenti nella capitale svedese, Borg parla di un'esperienza di passaggio e soglia, in cui il vecchio e il nuovo convivono (2011, 91-3). Si può affermare che anche nella psiche del protagonista di «Uppvakandet» si sovrapponga alla città fisica e reale del presente l'immagine di quella città che già non è più, negli edifici ma soprattutto nelle persone e nell'atmosfera - una conferma, per altro, della teoria strindberghiana del soggetto composito, stratificato e sospeso tra passato e presente. Particolarmente intensa, e toccante, è la serie di versi dove il protagonista deambulante si ferma là dov'era il suo nido, la casa sua e di sua moglie, che appare ora «[b]land palatsen ett gammalt ruckel» (tra i palazzi un vecchio rudere) (Strindberg 1995, 229). Lo sguardo interiore del ricordo - le nozze con gli amici testimoni, l'intimità coniugale, lo studio dello scrittore - si intreccia allo sguardo sulla nuda desolazione presente. In conclusione la sofferenza è devastante. È evocato, per la terza e ultima volta nel poema, l'atto della scrittura attraverso una visione che ha i tratti dell'incubo: tra le pareti della vecchia casa, in quello che una volta era lo studio, il protagonista si rivede più giovane mentre scrive:

Bläcket lämnar ej spår på raden
Pennan löper synbart på lek

72 È la tesi IX. Si osservi anche che, nelle *Tesi*, Benjamin formula critiche specifiche all'idea socialdemocratica (tedesca) del progresso e della storia, in particolare nelle tesi XI e XIII (Benjamin 1974b, 698-9, 700-1; Benjamin 1997, 38-41, 44-5).

Nej han skriver, han tror sig skriva,
 Se nu lyfter han handen opp
 Liksom ville han tankar giva
 Ordets levande luftiga kropp,
 I sitt bläckhorn han ivrigt doppar -
 Se nu - vänder han ansiktet till -
 Dödmans ögon stora som koppar
 Stirra mörkt som en enda pupill,
 Och mot namnen bekant han nickar
 Pekar tankfullt på verket sitt;
 Och ur halsens kotor han hickar:
 «Ser du jag börjar att skriva vitt!»
 (Strindberg 1995, 232)

L'inchostro non lascia traccia sul rigo,
 la penna sembra andare per finta.
 Anzi, scrive, crede di farlo,
 ecco che ora solleva il braccio
 come per dare corpo ai pensieri,
 ariosità alla parola.
 Intinge con lena nel calamaio
 e mentre volta la faccia di lato
 grandi occhi di morto simili a tazze
 fissano come una sola pupilla.
 Annuisce a quei nomi noti,
 indica assorto l'opera sua;
 dal fondo della gola singhiozza:
 «guarda, comincio a scrivere bianco!»

L'integrità del soggetto autobiografico garantita dalla scrittura (Robinson 1986, 47-83) è negata e dissolta. Il narratore (e autore scrivente) è specchiato, duplicato e confrontato con il sé narrato (pure intento a scrivere), per giungere alla 'ingiusta' conclusione che quanto creato dall'opera dell'autore è privo di valore e senza traccia. Gli ultimi due versi del poema ci dicono che il protagonista sta fuggendo dalla città che sprofonda, per dirigersi verso montagne e terre selvagge («Uppå bergen i ödemarken | flyr han ut från den sjunkande stad»; Strindberg 1995, 234).

In questa sezione del poema, scritta pochi anni prima della 'Crisi d'Inferno', l'autore pare già sull'orlo di quell'abisso (Löfgren Casteen 1990, 180, 187). E a proposito di «Uppvagnandet», Söderberg conclude così la sua recensione, con la quale abbiamo cominciato l'analisi del lungo poema (§ 4.2), un efficace sunto dell'impatto dello Strindberg degli anni Ottanta su una generazione di intellettuali e scrittori svedesi solidali con la sua missione:

Jag hör icke till de lättörda; men då jag för ett tiotal år sedan för första gången läste denna dikt, brast jag plötsligt i gråt. Och ännu i dag kan jag icke läsa den utan att känna strupen snöras samman i ångest, passionerad så starkt som någonsin förr av denne man, som jag aldrig känt, men som jag vid tjugu år beundrade så gränslöst som man blott i den åldern kan beundra, och vars öde sedan, trots alla remnade illusioner, mest har skakat mig av allt vad jag mött i liv och dikt. (1921a, 127-8)⁷³

Non sono uno che si commuove facilmente, ma quando una decina di anni fa lessi questa poesia per la prima volta, scoppiai in lacrime. E ancora oggi non posso leggerla senza sentire un nodo di angoscia in gola, con una passione forte come non mai per quest'uomo, che non ho mai conosciuto ma che a vent'anni ammiravo smisuratamente come solo a quell'età si può ammirare, e il cui destino successivo, nonostante tutte le illusioni infrante, mi ha scosso più di qualsiasi altra cosa io abbia incontrato nella vita e nella letteratura.

4.10 L'eredità delle *Notti*

L'eredità di *Sömngångarnätter* nell'opera di Strindberg riguarda tanto Stoccolma quanto Parigi, i luoghi principali del poema.

Stoccolma, città natale dell'autore, è uno spazio ripetutamente indagato e rappresentato nelle sue opere, prima e dopo *Sömngångarnätter* e fino a quelle del Novecento. Tra loro occupa una posizione speciale, e va menzionato per i temi trattati in questo libro, il breve romanzo *Ensam* (Solo) del 1903 (Strindberg 1994c, 7-82; 2021). Il punto d'osservazione privilegiato dall'io narrante protagonista di *Ensam* si colloca in una zona liminare tra città, nuovi quartieri in espansione e natura circostante: il bosco, il mare che si intuisce poco oltre, il cielo solcato dalle nuvole. Le passeggiate urbane di questa nuova versione del flâneur strindberghiano intrecciano – come per il protagonista delle *Notti* – presente e memoria. Il senso del luogo è forte; ricorrono toponimi e odonimi. I luoghi osservati sono fisici, ma anche spazi psichici dove episodi passati riemergono alla coscienza. L'umore prevalente è malinconico e amaro, ma non per questo poco attento alle manifestazioni sensibili della natura, della città, delle case e dei loro abitanti. La compresenza di presente e passato nella sua coscienza permette al protagonista di riflettere, per inciso, sui cambiamenti della città moderna. Il romanzo contiene infine dei versi, e

⁷³ Nuovamente, vale la pena di confrontare l'impatto emotivo di «Uppvaknandet» su Söderberg con le note simili che Fröding dedica alla stessa sezione del poema (1894, 163-4).

una delle poesie è dedicata, a conclusione del quarto capitolo, alla figura mitica di Ahasverus, l'Ebreo errante costretto a procedere in avanti, in un presente per lui senza ormai più senso, mentre la sua coscienza resta ancorata al passato, nella speranza di un'impossibile redenzione (Strindberg 1994c, 44-7; 2021, 83-6). Come abbiamo visto, questa figura sostiene già l'andamento di *Sömngångarnätter* e in particolare la sua sezione conclusiva «Uppvaknandet».

Lo smascheramento del mito del progresso e della grande città quale suo luogo simbolico contribuisce all'impeto nietzscheano osservato in *Sömngångarnätter* (Bellquist 1986, 101-2; Perrelli 2003, 40-1). Nell'esprimere l'idea della grande città come luogo malato, infernale e inabitabile, Strindberg si riallaccia, oltre che a un motivo antico quanto la città stessa (§ 1.4), allo specifico disagio urbano che appare frequente nella percezione degli scrittori e intellettuali europei della seconda metà dell'Ottocento. Affinità di stati d'animo, percorsi, visioni del mondo e immagini si trovano sia in Baudelaire che in Nietzsche; a entrambi la grande città risulta un luogo mortale per lo spirito e i grandi pensieri. Dove l'esito conclusivo del poema di Strindberg ricorda il movimento dello Zarathustra di Nietzsche, il quale lascia le città per salire verso le montagne,⁷⁴ Baudelaire difficilmente può staccare la sua vena creativa dalla città di Parigi, di cui ha pur sempre bisogno come provocazione e stimolo. Similmente, nemmeno Strindberg abbandonerà mai, di fatto, la grande città, né Stoccolma né Parigi, né dal punto di vista biografico né come spazio ricorrente, anzi imprescindibile, del suo universo letterario.

Nel suo lungo e complesso rapporto con Parigi, Strindberg resta ambivalente, come dimostra anche *Sömngångarnätter*; egli sente l'irresistibile attrazione verso il «motore» della moderna civiltà, in cui egli sogna di conquistarsi un nome, e, contemporaneamente, la repulsione nei confronti del «bubbone» che rovina un corpo sano (Brandell 1983, 38-41). In questi termini l'autore si esprime sulla capitale francese nel quarto volume di *Tjänstekvinnans son* quando rievoca, ad alcuni anni di distanza e da un diverso punto di vista, il soggiorno parigino nell'autunno e inverno del 1883-84:

Han bodde bakom Trocadéro och hade till promenadplats de öde arkaderna i det tomma palatset. Därifrån hade han utsikt över den stora staden som skrämde honom och tryckte ner honom. Inte en äregirig tanke överföll honom att han skulle kunna inträda som hjul i denna stora elektromotor, som med tusen zinktrådar satte alla världens maskiner i rörelse. (Strindberg 1996, 151)

⁷⁴ Nietzsche 1968; 1996. È incerto se Strindberg abbia letto il capolavoro di Nietzsche. Egli nega la circostanza nella breve nota del 1894 «Mitt förhållande till Nietzsche» (Il mio rapporto con Nietzsche) (Strindberg 2010a, 104). Cf. Perrelli 1984, 101-4, 186; Engwall, Stam 2010, 358-60.

Viveva dietro al Trocadéro e il luogo delle sue passeggiate erano i portici deserti nel palazzo vuoto. Da lì godeva la vista sulla grande città, che lo spaventava e opprimeva. Non lo assaliva un solo, ambizioso pensiero di potere diventare ingranaggio di quel grande elettromotore, che con mille fili di zinco metteva in azione tutte le macchine del mondo.

Non a caso la diffidenza di Strindberg prende forma nell'edificio, ormai vuoto e desolato, della più recente esposizione universale (1878), massima celebrazione del progresso economico e tecnico-scientifico.⁷⁵ La conclusione dell'autore arriva poco dopo:

Det är nu han kommer på den idén att storstaden icke är kroppens hjärta som driver pulsarna, utan den är en höld, som skämmer blodet och förgiftar kroppen. (Strindberg 1996, 152)

È allora che gli viene l'idea che la grande città non sia il cuore che imprime le pulsazioni nel corpo, ma un bubbone che guasta il sangue e avvelena il corpo.

Similmente si esprime l'autore nell'introduzione «Land och stad» (Campagna e città) a *Bland franska bönder*, il reportage sulla questione agraria e la condizione dei contadini in Francia, per altro realizzato con i mezzi che il progresso tecnico gli metteva a disposizione - i veloci viaggi in treno e la macchina fotografica (Brandell 1985, 135-6). Nell'introduzione all'opera, uno dei testi più belli e critici di Strindberg su Parigi, l'autore parte ancora da una posizione panoramica, questa volta a Montmartre, per ammirare inizialmente «la cité-mère», «kulturens underverk, det moderna Babylon, alltid lika skön, lika lockande, lika frånstötande» (il miracolo della cultura, la moderna Babilonia, sempre altrettanto bella, attraente, ripugnante), per poi ragionare nei termini che già furono dei fisiocratici, per i quali alle campagne e al settore economico primario della nazione, l'agricoltura, spetta di mantenere la grande città parassita, che tutto attrae e fagocita (Strindberg 1985, 9-20; cf. Westerståhl Stenport 2004, 150-4).

Non bisogna però credere alla rinuncia di Strindberg a svolgere una funzione nella grande macchina parigina. La sua produzione intellettuale e artistica si lega, a partire dal 1883-84 e negli anni a seguire, al progetto di diventare scrittore europeo puntando sulla traduzione, specialmente verso le lingue che conosce bene: francese, tedesco e danese. Da subito, Strindberg promuove testi in francese

⁷⁵ Trocadéro era una delle località parigine inizialmente immaginate per *Sömngångarnätter* e poi abbandonate, come si evince dai manoscritti. Cf. Spens 1995, 379-81.

in più modi: cercando traduttori o auto-traducendosi o scrivendo direttamente in francese. Come si evince dal classico e riccamente documentato studio di Stellan Ahlström (1956), Parigi diventa il perno della strategia transnazionale di Strindberg, ed egli può certo aborrire la città e la sua presunzione, ma è comunque obbligato a conquistarla se vuole ottenere il suo obiettivo. Tra i testi che Strindberg scrisse direttamente in francese, uno dei più noti è il romanzo *Inferno*, ma, per quanto meno noto, anche l'inizio di «Tredje Natten» di *Sömngångarnätter* – la parte sul boulevard autunnale anche qui esaminata (§ 4.6) – esiste in una versione francese manoscritta dell'autore (Ciaravolo 2015).⁷⁶ Tanto l'opera nota quanto il frammento meno noto sono prova della tesi di Pascale Casanova (1999) su Parigi quale «ville-littérature» e capitale, oltre che del XIX secolo, anche della «repubblica universale delle lettere», cioè quel luogo assiduamente cercato dagli scrittori d'Europa e del mondo per incrementare il proprio capitale simbolico, anche e soprattutto in relazione alla consacrazione nei rispettivi campi letterari nazionali. Per questi autori, osserva Casanova, essere recensiti a Parigi, scrivere e pubblicare a Parigi e, infine, *scrivere Parigi* equivalevano a una conquista, anche perché i loro testi partecipavano così a una lunga tradizione, inizialmente solo nazionale poi sempre più universale, di rappresentazione della capitale francese (§ 1.5; 1999, 41-55). Questo è emerso in *Sömngångarnätter*, e questo si vedrà ancora nei capitoli dedicati a Obstfelder, Claussen e allo Strindberg di *Inferno*.

Aspetti tematici, strutturali ed espressivi creano nessi specifici, ancora non del tutto esplorati, tra *Sömngångarnätter* e *Inferno*: l'attacco all'autorità del Positivismo e dello Scientismo; la diffidenza e il fastidio verso l'arroganza della *ville lumière*; l'ansia metafisica e la ricerca del senso ultimo che partono dal movimento orizzontale per le strade di Parigi; la crisi della scrittura e la crisi del matrimonio (con cui *Sömngångarnätter* si conclude e da cui *Inferno* comincia, sebbene si tratti del secondo matrimonio); la rinuncia alla posizione sovrelevata sulla città, per prediligere un'osservazione più prosima e minuta, entrando nelle strade, camminando rasoterra tra le case e nei parchi, in una ricerca di segnali che passi per attraversamenti ripetuti;⁷⁷ la dimensione temporale degli spazi di Parigi, cioè

⁷⁶ Manoscritto *Battant les rues toute la journée [ms]*, Örebro, Mörnerarkivet, Örebro universitetsbibliotek, 186:1:7. *Litteraturbanken.se*. <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/BattantLesRuesMS/sida/I/faksimil>, ff. I-III.

⁷⁷ Se Westerståhl Stenport (2004) insiste sull'importanza della visione panoramica e cartografica sulla città nella prosa di Strindberg, in molte sue opere – tra le quali *Sömngångarnätter* e *Inferno* – entra in gioco l'attraversamento orizzontale al livello della strada, l'esperienza del labirinto dal suo interno, dove si smarrisce la visione d'insieme e si toccano più da vicino i problemi. Pike mette in evidenza l'interazione tra la prospettiva elevata e quella bassa e stradale nella rappresentazione urbana romanzesca (1981,

la memoria secolare che si lega a certi luoghi, edifici o monumenti. A *Inferno* non appartiene però l'intreccio di politico, esistenziale e metafisico che distingue *Sömngångarnätter*; per contro, la realtà di Parigi, pur osservata con sguardo così acuto e realistico in *Inferno*, ha ormai perso molto della sua sostanza storica e sociale, perché ogni segno raccolto per strada rimanda a un altro e superiore ordine.

33-6) e, complessivamente, il passaggio da una rappresentazione più statica e unitaria (1981, 27-70) a una più fluida e frammentaria della città (1981, 71-99). Vedi § 3.5.

5 **Lo sguardo urbano di Obstfelder: 1893-1900**

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

5.1 Cielo e città, duplice orizzonte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jeg ser på den hvide himmel,
jeg ser på de gråblå skyer,
jeg ser på den blodige sol.

Dette er altså verden.
Dette er altså klodernes hjem.

En regndråbe!

Jeg ser på de høie huse,
jeg ser på de tusende vinduer,
jeg ser på det fjerne kirketårn.

Dette er altså jorden.
Dette er altså menneskenes hjem.

De gråblå skyer samler sig. Solen blev borte.

Jeg ser på de velklædte herrer,
jeg ser på de smilende damer,
jeg ser på de ludende heste.

Hvor de gråblå skyer blir tunge.

Jeg ser, jeg ser...
Jeg er vist kommet på en feil klode!

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

Her er så underligt...
(Obstfelder 2000, 1: 39-40)

Guardo il cielo bianco,
guardo le nuvole blu e grigie,
guardo il sole di sangue.

Questo è dunque il mondo.
Questa è dunque la casa dei pianeti.

Una goccia di pioggia!

Guardo le case alte,
guardo le mille finestre,
guardo il campanile lontano.

Questa è dunque la terra.
Questa è dunque la casa degli uomini.

Le nuvole blu e grigie si radunano. Il sole è scomparso.

Guardo i signori ben vestiti,
guardo le signore sorridenti,
guardo i cavalli chini.

Come diventano pesanti le nuvole blu e grigie.

Guardo, guardo...
Sarò finito su un pianeta sbagliato!
Qui è così strano...

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

«Jeg ser» har påvirket vår forståelse av Obstfelder som menneske og dermed ført til et reduserende syn på biografien hans. Han er nærmest blitt sin egen dikt. (2017, 21)

«Guardo» ha condizionato la nostra comprensione di Obstfelder come uomo e così condotto a una visione ridotta della sua biografia. Egli è diventato quasi la sua poesia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.2 La città condannata

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3 Una possibilità diversa: «La sconosciuta»

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

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

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

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

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

Og med engang syntes det mig, at jeg måtte, jeg *måtte* høre hende tale, jeg måtte løbe efter hende, jeg måtte invitere hende til at spise sammen med mig, jeg måtte se hende spise kirsebær, og det måtte være på den tid, da man endnu ikke tænder lamperne i restauranterne, og da man ikke ser andet end tænderne og øinene.

Umoralsk vilde det være af mig, om jeg den eftermiddag gik og spiste alene, umoralsk. For jeg var netop til i verden for at jeg nu iaften skulde være sammen med hende, og høre hendes kniv og gaffel klinge og ikke bare min egen, og se hendes hænder og hendes læber og hendes pande, hon som jeg nu blot så ryggen af. (Obstfelder 2000, 3: 83-4; corsivo nell'originale)

E a un tratto mi sembrò che io dovessi, *dovessi* sentirla parlare, dovessi rincorrerla, invitarla a mangiare con me; dovevo vederla mangiare ciliegie, e doveva accadere quando ancora non si accendono le luci nei ristoranti, quando non si vedono che denti e occhi.

Immorale sarebbe stato da parte mia andare, quel pomeriggio, a mangiare da solo, immorale. Perché ero al mondo proprio per stare con lei quella sera, e sentire il tintinnio del suo coltello e della sua forchetta e non solo il mio, e guardare le sue mani e le sue labbra e la sua fronte, lei, di cui ora non vedevo che la schiena.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vi måtte stå med hænderne sammenflettede og se på arbejderne og arbeiderskerne, når de gik til fabrikkerne, og vi vilde se ned mod der hvor morgenen kommer, der hvor husene endelig åbner sig, og man kan se en liden lysning og en smule himmel, fordi der er en åben plads.

Hvordan skulde jeg ellers - hvis jeg ikke fandt hende - kunde sove, kunde puste i dette umådelige virvar, hvor to sekunder ikke er lige, - Paris! (Obstfelder 2000, 3: 85-6)

Dovevamo stare con le mani intrecciate a guardare gli operai e le operaie che andavano in fabbrica, e avremmo guardato verso il punto da cui giunge il mattino, là dove i caseggiati finalmente si aprono e si riesce a vedere una piccola schiarita e un po' di cielo, poiché c'è uno spiazzo.

Come avrei altrimenti potuto dormire - se non l'avessi trovata - potuto respirare in quest'immenso caos dove due secondi non si somigliano - Parigi!

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

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

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

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

Jeg stod og så på den sovende. Jeg stod og tænkte på, at der dog kanske er et og andet i livet, som ikke er så ligetil, et og andet som ordner sig i tråde så fine, at vi taber dem af sigte.

Jeg havde ladet hende gå, ubeskyttet mod dette grusomme livet er. Og alle de kostbare timer var henrundne, de der var bestemte for os to. Andre havde jeg viet mange af dem, andre som ikke vedkom mig. Hun havde jeg ladet gå der alene.

Jeg bøied mig ned over hende, jeg så længe på hende, jeg så at det var første gang.

Jeg kom til at streife hende. Hendes øielåg bevæged sig. Jeg holdt pusten. Havde jeg vækket hende? Nei. Hon sov fremdeles.

Jeg gik. (Obstfelder 2000, 3: 89)

Rimasi a guardare l'addormentata. Pensai al fatto che nella vita ci sono cose non proprio lineari, cose che si dipanano in fili tanto sottili che li perdiamo di vista.

L'avevo lasciata andare senza protezione contro la brutalità della vita. E tutte le ore preziose erano trascorse, quelle destinate a noi due. Ad altre le avevo dedicate, altre che non mi riguardavano. Lei, l'avevo lasciata andare sola.

Mi chinai su di lei, la osservai a lungo, vidi che era la prima volta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4 Monismo e civiltà moderna

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

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

Mens jeg var derude i de store byer, mens jeg vandred om blandt disse sorte menneskeflokke, der vrimler omkring som trældende krybdyr, da kom det.

Jeg så noget.

Der er noget sygt hos menneskene. Hos eder, hos mig. Hos alle sammen. (Obstfelder 2000, 1: 193; corsivo nell'originale)

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

Mentre ero là nelle grandi città, vagando tra quelle compatte masse umane che formicolano come schiavi, mi sovvenne.

Vidi qualcosa.

C'è qualcosa di malato negli uomini. In voi, in me. In tutti.

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

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

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

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

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

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

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

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

tænke sig, at dette trænet, som nu iler til den næste by, til den næste menneskeklump, - alle disse trænene udover hele jorden, - alle disse menneskene...

[...]

Og disse svære husene med alle etagerne, alle bjelkerne og murene og vinduerne og piberne... og alle lysene bortigjennem gaden...

[...]

De elektriske og gaslygterne og vinduerne... tænke sig...

[...]

Alt dette, som vrimler og kaver og går omkring i gadevis, og pruster og puster og damper og... altsammen... at det er vokset frem, bygget op, blit til på de samme love, som var fra først af!

[...]

Men sæt nu, at der var en eneste lov bag altsammen, som man kunde lede sig frem til, hvis man kunde binde op alle knuderne og følge tråden efter! For da kunde en begynde.

[...]

Tænke sig, om der intet var af alt dette: Gader, telefontråde, huskasser, jernebanelinjer!... menneskeånden kunde bygge op på ny, fra grunden af... i harmoni med sig selv!... Som stjerner skulde de elektriske blus hænge over byen, i stjerner og kranse, - husene skulde føie sig som levende væsener om menneskesindet, - dæmpet skulde trænene fare forbi! (205-6, 208, 215; corsivo nell'originale)

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

[...]

E questi grandi caseggiati con tutti i piani, le travi e i muri e le finestre e i comignoli... e tutte le luci lungo la strada...

[...]

Quelle elettriche e i lampioni a gas e le finestre... pensare...

[...]

Tutto quanto pullula e arranca e percorre le strade, e ansima e respira e sbuffa e... tutto quanto... è cresciuto, è stato costruito, è nato in base alle stesse leggi che c'erano dal principio!

[...]

Ma supponi ora che sia un'unica legge dietro tutto quanto, alla quale potere risalire se si riuscisse a sciogliere tutti i nodi e a seguire il filo! Perché così si potrebbe cominciare.

[...]

Pensare se nulla *esistesse* di tutto ciò: strade, fili del telefono, caseggiati, linee ferroviarie!... Lo spirito dell'uomo potrebbe edificare nuovamente, dalla base... in armonia con se stesso!... Come stelle, le luci elettriche sarebbero sospese sulla città, a stelle e a corone, - le case si disporrebbero come esseri viventi attorno all'animo umano, - attutiti passerebbero i treni.

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

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

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

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

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

Condizione e limite di questo sogno monistico-ecologico è che può sussistere solo nell'evocazione poetica, come visione. Odd abbandona, dopo la morte sacrificale di Lili, le ricerche alchemiche per tornare al lavoro tecnico-industriale e alla fede nell'umanità e nel progresso. Egli sembra dire sì alla vita così com'è, qui e ora, rinunciando alle pretese di assoluto. L'immagine finale del dramma lascia tuttavia irrisolto il conflitto del personaggio: Odd, a fianco della riconquistata Borghild, appare sconvolto dalla visione dello spettro di Lili. Nell'opposizione tra le due donne, Borghild la terrestre e Lili l'eterea, si esprime – così come nella Sconosciuta e in Liv – anche un conflitto personale di Obstfelder, teso a cogliere la vita ma evidentemente scisso tra una sua concezione più immanente e una più trascendente (Nyboe Nettum 1997a, 60). L'autore difese il carattere lirico e visionario del suo dramma sulla modernità, ma l'evanescenza dell'azione e il fatto che i personaggi secondari apparissero poco più che proiezioni del conflitto interno a Odd portarono a una scarsa comprensione dell'opera, che sarebbe stata messa in scena solo nel 1928.³⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

En tid, da hele jordfladen er dækket med huse og skoler og køkkenplanter, da havets bølger ved kunstens hjælp er bragt til taushed.

Det synes mig, som at mit hjerte ikke kunde slå når, jeg ikke vidste, at min ånd, om end nokså fjernt, møder vild skog, skog som ikke mennesker har plantet.

[...]

Snart vil husene krybe henover pampas, telefonstængerne rammes ned mellem døde rødder, kobbertrådenes spindelvæv knyttes der, hvor grene væved sit sommerglade net.

Så vil denne susen svinde! (Obstfelder 2000, 1: 282-3)

Pensa se questa eco sparisse dall'interiorità dell'uomo. Non so perché, ma l'idea di un tempo in cui gli uomini avranno penetrato e plasmato tutto sulla terra mi fa rabbrivire.

Un tempo in cui l'intera superficie terrestre sarà coperta di case, scuole ed erbe da cucina, in cui le onde del mare saranno costrette artificialmente al silenzio.

Mi pare che il mio cuore non potrebbe battere se non sapessi che mio spirito a un certo punto, anche lontano, incontra la selva, il bosco non piantato dagli uomini.

[...]

Presto le case si estenderanno sulla pampa, i pali del telefono saranno conficcati tra radici morte, la ragnatela di filo di rame sarà connessa lì dove i rami intrecciavano gioiosi la loro rete in estate.

Così sparirà quel fruscio!

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

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

der. Mange havde forpinte ansigter. Andre havde ikke sovet, men brugt natten til den glæde, dagen ikke gir dem tid til, deres hår var i uorden, deres øjne var tunge. Jeg så dem dukke ind i fabrikker, forsvinde mellem remmer og hjul.

Og flere og flere vågnede, ilede til sit arbejde, - de, som smeder og snekrer og syr, de som skaffer mad og klær og bohavede; de som bringer det om til de millioner munde og hænder.

Kun *jeg* var ikke med. (292-3; corsivo nell'originale)

Sono uscito presto stamane. Non riuscivo a dormire. Ho visto persone mai incontrate prima. Ho visto migliaia di giovani uomini e donne. Molti avevano facce sbattute. Altri non avevano dormito, ma usato la notte per quella gioia cui il giorno non concede il tempo; i loro capelli erano in disordine, gli occhi pesanti. Li ho visti sparire dentro fabbriche, tra cinghie e ruote.

E sempre più persone si svegliavano e correvano al proprio lavoro, chi lavora il ferro, chi il legno, chi cuce, chi procura cibo, vestiti e mobilia; chi li distribuisce ai milioni di bocche e di mani.

Solo *io* non partecipavo.

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

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

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

5.5 Giornalismo urbano

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

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

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

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

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

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

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

Det hvisker, det suser derinde i de strenge høie rum! Det drager fra rum til rum, et endeløst tog, fra hele jorden, udover alle lande. Pengesedler, veksler, checker, et endeløst tog.

Der kommer et tryk over brystet som af noget, der er uklart for en, noget, der spørges om og fordres svar på:

Denne susen, er det en jubel? Eller er det ikke et langt suk? Er det ikke en dyb klage inde i natten fra millioner søvnøse senge? (91-2)

C'è un sussurro, un fruscio nelle severe e alte stanze! Passa di sala in sala, un corteo infinito, da tutta la terra, per tutti i paesi. Banconote, cambiali, assegni, un corteo infinito.

Qualcosa serra il petto, qualcosa di non chiaro, su cui ci si interroga e si chiede una risposta:

Il fruscio è un giubilo? O non è un lungo sospiro? Non è un profondo lamento notturno proveniente da milioni di letti insonni?

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

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

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

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

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

39 Jæger 2020, a cura di Luca Taglianetti.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.6 Per un giudizio critico più inclusivo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1 Ponte simbolista

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

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

¹ Wivel 2009a, 275-88; 2009b.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.2 «Ekbátana» come quintessenza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.3 La città straniera di Antonius

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.4 Tentativi di avvicinamento e smacco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.5 Unione di capitali simbolici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

[...]

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

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

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

[...]

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.6 Verso la Rive gauche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.7 Un testo centrale

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

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

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

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

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

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

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

7 **John Gabriel Borkman di Ibsen, fantasmagoria dell'homo faber: 1896**

Sommario 7.1 Con Castri verso Borkman. – 7.2 Vecchi e giovani: danza macabra e commedia leggera. – 7.3 Dall'interno borghese all'esterno: ascensione del quarto atto. – 7.4 Personaggi vivi o morti viventi? Una risposta a Szondi. – 7.5 Borkman tra impresa moderna e menzogna vitale. – 7.6 Il minatore e l'artista. – 7.7 Modernità ambivalente.

7.1 **Con Castri verso Borkman**

Alla prima lettura di *John Gabriel Borkman* (1896), il penultimo dramma di Ibsen, si può avere l'impressione di trovarsi in spazi totalmente chiusi, freddi e cupi, e di assistere alla versione di una danza macabra in cui persone anziane si fronteggiano, recriminando sul passato, rievocando azioni e circostanze di molto tempo addietro nell'impossibilità di riportarle in vita (Ibsen 2010a, 7-165; 1959, 3: 721-816; 2009d, 967-1044). Le annotazioni introduttive di Sophus Claussen, nella sensibile recensione pubblicata su *Lolland-Falsters Folketidende* il 19 dicembre 1896, sono indicative dell'orizzonte di un contemporaneo scandinavo che seguiva e conosceva bene l'opera del drammaturgo norvegese:

Jo ældre Henrik Ibsen bliver, des mørkere og tungsindigere er de store Skuespil i fire eller fem Akter, med hvis Bulder og Brag han

hvert andet Aar opfylder Verden. [...] Men den dystre Skumring, der er Stemningen i de nye Værker, har snart udestængt den sidste Stribe af Dagens Lys, det sidste Pust af Livets Aande. Fjældet lukker sig. Vi finder os i Bjærgmandens Hule. (1971, 85)

Più Ibsen invecchia, più cupi e malinconici sono i grandi drammi in quattro o cinque atti coi i quali ogni due anni suscita i clamori in tutto il mondo. [...] Ma il tetro crepuscolo che costituisce l'atmosfera dei nuovi lavori ha finito quasi per lasciare fuori l'ultimo raggio di luce del giorno, l'ultimo afflato vitale. La montagna si chiude. Ci troviamo nella cavità del minatore.

Queste caratteristiche formano un sistema forte di ricorrenze nel testo e tuttavia non ne esauriscono la ricchezza; la dominante tetra e gelida rischia di mettere letteralmente in ombra altri aspetti, che in un certo senso la ribaltano.¹ Le numerose produzioni teatrali di *John Gabriel Borkman* dagli anni Ottanta del Novecento a oggi, in Italia e all'estero, sono andate di pari passo con un interesse più specifico in sede critica nei confronti di questo dramma e, in generale, nei confronti delle opere tarde del maestro norvegese. La pluralità delle letture, sulla scena e negli studi ibseniani, non ha fatto che evidenziare la ricchezza e, anche, la contraddittorietà dei significati in *John Gabriel Borkman*. Per quanto riguarda il teatro italiano, ricordiamo la versione televisiva di Luca Ronconi del 1982, le due regie di Castri del 1988 e del 2001, la regia di Piero Maccarinelli nel 2012 e quella di Marco Sciaccaluga nel 2018. Nell'area di lingua tedesca il dramma è stato messo in scena da Thomas Ostermeier nel 2009, da Andrea Breth nel 2013 e da Simon Stone nel 2015, quest'ultima in una produzione congiunta di Wiener Burgtheater e Theater Basel. Un altro regista tedesco, Jan Bosse, ha diretto il dramma nel 2016 con attori norvegesi e in lingua norvegese nell'ambito del festival ibseniano, appuntamento annuale che si svolge tra agosto e settembre al Teatro Nazionale di Oslo. Altre due produzioni norvegesi si sono avute nel 2009, di Trøndelag Teater per la regia di Bentein Baardson e di Rogaland Teater per la regia di Kjetil Bang-Hansen. Nel 2006 il Dramaten di Stoccolma, per la regia di Hilda Hellwig, ha prodotto un *John Gabriel Borkman* che pure è stato ospitato a Oslo per l'annuale edizione del festival ibseniano. Nel 2014 Peter Lüttge, giornalista finlandese di lingua svedese, ha debuttato come regista con *John Gabriel Borkman* per il Wasa Teater di Vasa in Ostrobotnia. E proprio in Finlandia, nella capitale Helsinki, *John Gabriel Borkman* ebbe la sua prima mondiale assoluta il 10 gennaio del 1897, evento ancora più memorabile se si considera che la rappresentazione an-

¹ Questo capitolo aggiorna e rielabora un precedente studio: Ciaravolo 2007.

dò contemporaneamente in scena nelle due lingue nazionali: in svedese a Svenska Teatern e in finlandese a Suomalainen Teatteri.² Se è possibile evidenziare un filo conduttore che unisce le produzioni più recenti - presentazioni e recensioni delle quali sono state consultate su internet - è la considerazione sull'attualità del dramma: una riconoscibile storia di sogni imprenditoriali e illeciti finanziari con implicazioni familiari ed esistenziali, dove si scontrano l'amore del potere e il potere dell'amore. D'altra parte Mitsuya Mori - a proposito del *John Gabriel Borkman* che costituì la prima rappresentazione assoluta di un lavoro di Ibsen in Giappone, a Tokyo nel 1909 - rileva come il Giappone dell'epoca fosse già sufficientemente avanzato in senso industriale e capitalistico per cogliere lo sfondo del dramma (2010, 311).

Questo capitolo ha un particolare debito di riconoscenza verso Castri, regista italiano che ha lavorato con assiduità al dramma moderno di Ibsen anche da un punto di vista teorico.³ Il suo secondo *John Gabriel Borkman* fu prodotto dal Teatro Stabile di Torino e rappresentato nelle stagioni 2001-02 e 2002-03. La forte impressione suscitata dallo spettacolo nel maggio del 2003 a Milano è alla base dello studio proposto in questo capitolo, in cui il testo scenico di Castri è usato come lente d'ingrandimento e via di accesso privilegiata al testo drammatico di Ibsen. In tal senso si userà un approccio semiotico al dramma come performance e sistema complesso e integrato di segni, che concretizza e attualizza il dramma a partire dal testo letterario che ne costituisce la fonte; un presupposto è che il testo scenico sia in stretta relazione con il testo drammatico, ma che si stacchi anche da questo per sviluppare un autonomo potere di significazione (Elam 1988; Heed 2007; Fischer-Lichte 2014). Erika Fischer-Lichte, la cui impostazione è la più radicale nell'affermare l'alterità e l'autonomia della performance dal possibile testo drammatico che ne è alla base, spiega che l'analisi del testo drammatico non fa propriamente parte dell'analisi della performance e non la può sostituire (2014, 65-70). Qui va ribadito che la prospettiva è diversa da quella dei *theatre and performance studies*. L'analisi proposta è infatti centrata nel testo drammatico di Ibsen in quanto letteratura, ma poiché il testo drammatico è scritto per essere rappresentato, l'analisi vuole integrare la riflessione storico-teatrale e critico-letteraria, che appartengono al campo d'indagine di questo studio, avvalendosi di uno specifico spettacolo teatrale, quello di Castri, che valorizza la moder-

² *Wasa Teater. John Gabriel Borkman av Henrik Ibsen* (https://issuu.com/wasateater/docs/jgb_programblad_issuu). Negli anni Novanta dell'Ottocento la fama internazionale di Ibsen era all'apice; *John Gabriel Borkman* fu un successo sia editoriale che teatrale, con rappresentazioni in molte città europee (Ibsen 2010b, 23-71; Hanssen 2014, 58, 65).

³ Vedi Castri 1984. Il regista è scomparso nel 2013; vedi Alonge 2013.

nità della rappresentazione ibseniana dell'individuo, da un lato aderendo alla tensione ideale e alla missione di vita del protagonista e, dall'altro, minandola di dubbio e di scetticismo.

Sebbene, come detto, l'interesse critico sia cresciuto negli ultimi decenni, già nel 1956 lo studioso ungherese naturalizzato tedesco Peter Szondi eleggeva proprio *John Gabriel Borkman* a modello tra i drammi di Ibsen nella sua influente e controversa teoria del dramma moderno. La lettura di Szondi – che in questo capitolo costituisce un'altra privilegiata via di accesso al testo – ci dice qualcosa di fondamentale sul metodo del drammaturgo norvegese e sulla sua importanza per lo sviluppo del genere teatrale; Szondi esprime però anche un fatale giudizio sul valore artistico delle pièce di Ibsen, negando la possibilità che vi si possa trovare, proprio a causa della loro tipica costruzione analitico-retrospettiva, un'autentica vita drammatica. Questo ha anche a che fare con la circostanza, già menzionata, che *John Gabriel Borkman* si concentra su dei personaggi anziani che, secondo Szondi, non agiscono ma piuttosto rievocano verbalmente le azioni compiute nel passato (1973, 22-31, 77; 1976, 14-24, 62-3).

Il secondo *Borkman*⁴ di Castri presenta novità rispetto al primo del 1988, mantenendosi più aderente al testo di Ibsen e proponendo complessivamente una nuova lettura dell'opera.⁵ In particolare si vogliono evidenziare in questo capitolo tre aspetti che caratterizzano la regia: il riso, la qualità visionaria del quarto atto e le caratteristiche del protagonista Borkman come *homo faber*.

7.2 Vecchi e giovani: danza macabra e commedia leggera

Una nota comico-grottesca accompagna il dramma, pur nella sua ambientazione cupa e la serietà dei temi esistenziali trattati. In un'intervista a proposito della produzione del 2001-02, Castri ha parlato di «una sorta di giocosità amara [...] una specie di ilare atrocità in questi personaggi».⁶ Non è raro trovare questo particolare humour ne-

⁴ Si usa in qualche occasione questa abbreviazione del titolo.

⁵ Sulle produzioni vedi rispettivamente Kjølner 1994 e Alonge 2004; quest'ultimo anche per un confronto tra le due. Tra le recensioni del secondo *Borkman* vedi Quadri, G. (2002). «Castri conquista Torino con il Borkman sognatore». *la Repubblica*, 15 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/15/castri-conquista-torino-con-il-borkman-sognatore.html>, che parla di capolavoro, e Beviene, L. (20 aprile 2002). «L'Ibsen sottotono di Castri». <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=357>, più negativa. L'interesse degli studiosi nei confronti del lavoro di Castri si conferma nella rivista *Il castello di Elsinore*, 55 (2007), con un numero dedicato alle sue regie di drammi di Luigi Pirandello, Ibsen e Strindberg.

⁶ Cit. in Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

ro nelle opere di Ibsen, di Strindberg e di altri autori nordici. In *John Gabriel Borkman* la risata sardonica è suscitata dall'evidente mancanza di comunicazione tra i personaggi, che ha anche suggerito ad alcuni critici l'idea di un'anticipazione di atmosfere beckettiane.⁷ Anche la regia di Castri presenta nel secondo atto una coppia che ricorda Vladimir ed Estragon in *En Attendant Godot / Waiting for Godot* di Samuel Beckett, quando Borkman, ex banchiere e capitalista che ha scontato otto anni di reclusione per truffa, si intrattiene nel secondo atto con l'umile Foldal, lo scrivano, l'unico vecchio amico che ancora gli fa visita ogni tanto (Ibsen 2010a, 63-82; 1959, 3: 757-67; 2009d, 995-1004).⁸ Sulla base di un singolare quanto ostinato proposito, Borkman ha infatti deciso di auto-infliggersi un'ulteriore reclusione; sono passati altri otto anni dalla scarcerazione, ma egli vive ancora chiuso nel suo studio, sdegnoso e offeso, al primo piano della tenuta dei Borkman.⁹ Nello studio, questi due perdenti riempiono di brevi dialoghi il vuoto delle loro vite, sostenendosi a vicenda nella vana attesa di un riconoscimento pubblico che li riabiliti e li liberi dalla ripetitiva routine. Alla luce del secondo atto e della sua ambientazione, appaiono ancora più evidenti le assurde e grottesche condizioni di vita in quella casa signorile, perché mentre Borkman è isolato nello studio al piano di sopra, sua moglie Gunhild, altrettanto chiusa nello sdegno, vive al pianterreno, come già sappiamo dal primo atto (Ibsen 2010a, 11-56; 1959, 3: 725-52; 2009d, 969-91; Figueiredo 2007, 469-73). Moglie e marito non si parlano e non si vedono più da anni (sebbene giù da basso si sentano i rumori del «lupo» che vive al piano di sopra), ma essi restano non di meno legati l'uno all'altro nell'odio reciproco. La si potrebbe definire una relazione matrimoniale strindberghiana, e in effetti il dramma *Dödsdansen* di Strindberg (*La danza di morte o Danza macabra*) del 1901, in due parti (Strindberg 1988a; 2002a; 2007b), ricorda atmosfere e situazioni del *Borkman*. Lo scambio tra i due grandi drammaturghi sembra essere reciproco; la relazione spaziale e prossemica del primo atto di *John Gabriel Borkman* – tra il soggiorno al pianterreno dove si svolge l'azione e il piano superiore da dove provengono i rumori di un marito inquieto e ingabbiato – amplificano la situazione già presentata in nuce nella prima parte del terzo atto nel dramma di Strindberg *Fadren* del 1887 (Strindberg 1984, 75-84), nel quale pure si rappre-

⁷ Già Castri nota «una sorta di beckettismo, d'immobilità totale dei personaggi» (1984, 51). Vedi anche Engelstad 1992, 195; Kjølner 1994; Alonge 1995, 127-8; Kittang 2002, 24, 282, 291; Holm 2005, 82; Rønning 2007, 385-6.

⁸ Questo richiamo a Samuel Beckett compare già nella prima messinscena di Castri nel 1988. Cf. Kjølner 1994, 384.

⁹ Possibili significati simbolici del doppio numero otto sono indicati in De Martino 2004, 45-6.

senta una relazione matrimoniale segnata dall'odio e dalla lotta.¹⁰

Una altrettanto inquietante mancanza di relazione e di effettiva conoscenza caratterizza Borkman e sua moglie nei confronti del loro figlio, il giovane Erhart. D'altra parte proprio Erhart può suscitare un tipo di risata diversa e più leggera, nella quale gli stilemi e i contenuti tipici della commedia del tempo, la pochade e il vaudeville interagiscono con le questioni morali ed esistenziali al centro della rappresentazione ibseniana. La spensieratezza è data dall'attrazione erotica e dal sangue caldo che lega i protagonisti giovani del dramma, e che crea un singolare contrasto con lo stato d'animo rancoroso e depresso dei vecchi. Tale contrapposizione è sottolineata in entrambe le produzioni di Castri (Kjøller 1994; Alonge 2004). Erhart è figlio naturale di John Gabriel e di Gunhild, ma è stato adottato e allevato dalla zia Ella, sorella gemella di Gunhild che in precedenza era stata fidanzata a Borkman, da lui lasciata perché ambita dall'avvocato Hinkel, cioè l'uomo che avrebbe potuto aiutare Borkman nella sua scalata imprenditoriale. Ella si prese cura del nipote dopo lo scandalo che investì Borkman a causa della truffa commessa, con il conseguente discredito e la caduta sociale sua e della sua famiglia.

L'azione del dramma parte proprio dalla visita inattesa di Ella Renheim alla casa dove abitano il nipote adottato, la sorella e il vecchio amato.¹¹ La visita riaccende in più direzioni la vita sopita. Nell'intreccio centrato su Erhart vediamo un ventenne il cui affetto è conteso dai tre anziani parenti, i quali si comportano come vampiri. Mentre la madre Gunhild e sua sorella, la rivale Ella, lo trattano come un oggetto da conquistare e possedere, egli ripete più volte che il suo unico desiderio è quello di poter vivere la propria felicità con l'affascinante fidanzata Fanny Wilton, facoltosa, divorziata e di qualche anno più grande: un «vivere» che - per quanto tipicamente castigato e pudico appaia il testo ibseniano - rimanda chiaramente al godimento immediato e senza remore della propria passione erotica (Ibsen 2010a, 127-34; 1959, 3: 794-8; 2009d, 1025-8). Sono ingredienti potenzialmente leggeri e piccanti, capaci di sollecitare la risata facile nel pieno di una trama tanto seria - una potenzialità sfruttata dalla regia di Castri. In questo senso è stato anche osservato da Roberto Alonge come il regista enfatizzi la senilità, e dunque la distanza che separa i vecchi dai giovani, dotando Borkman, Gunhild

¹⁰ Cf. Beyer 1975, 369. Ibsen considerava *Fadren* un dramma dalla forza dirompente, pur non condividendo la visione del mondo che il collega svedese vi esprimeva. Ibsen ne parla in una lettera del 15 novembre 1887 a Hans Österling, l'editore svedese di *Fadren* (Ibsen 2009c, 423); cf. Ollén 1984, 283-4.

¹¹ La tenuta, indicata nelle didascalie iniziali come proprietà della famiglia Renheim, è appartenuta sia ai Borkman che a Ella Renheim. Quando il dramma ha inizio, è nominalmente proprietà di Ella, che però l'ha lasciata perché la sorella e la sua famiglia vi abitassero. Sulle implicazioni di questa proprietà contesa, e luogo inabitabile, vedi Sandberg 2015, 139-40, 171-5.

ed Ella di bastoni per deambulare, un'estensione della loro gestualità e una particolare caratterizzazione della dimensione prossemica della pièce (2004, 130-1).¹² Il motivo della *Danse macabre* è esplicito nel testo: alla fine del primo atto le due sorelle e il loro figlio e nipote Erhart sentono provenire dal piano di sopra le note del pianoforte che sta suonando l'omonima composizione di Camille Saint-Saëns, e nelle didascalie che, in continuità temporale, aprono il secondo atto scopriamo che è Frida Foldal, giovane figlia dello scrivano, a suonarla per Borkman.¹³ Ciò che avviene nel terzo atto, di nuovo nel salotto al pianterreno, è in effetti una danza macabra dei vecchi parenti attorno al giovane idolo: per Ella, la speranza di un sostegno nella vecchiaia e nella malattia; per Gunhild, l'auspicato strumento della riabilitazione sociale del nome dei Borkman; e per Borkman stesso - incredibilmente sceso al piano di sotto dopo che Ella, prima, e Gunhild, poi, sono salite da lui nel secondo atto - il sogno di avere nel figlio un socio in affari che possa aiutarlo a riprendere i progetti di attività imprenditoriale e produzione di utile e benessere. Questa danza macabra è però seguita, nel terzo atto, dalla provocatoria risposta di Erhart e Fanny, che ballano un walzer - elemento introdotto dalla regia di Castri e non presente nel testo (cf. Ibsen 2010a, 129-39; 1959, 3: 795-801; 2009d, 1026-31). Addirittura i due giovani ripetono questa danza alla fine dell'atto, mentre parlano a Gunhild, disperata, poco prima di partire definitivamente per il Meridione e per l'agognata felicità che li sperano di trovare (Alonge 2004, 139-44).

La maestria di Ibsen trova dunque espressione anche nel modo in cui egli include trame e cliché tipici dell'intrattenimento leggero del XIX secolo, che egli conosceva bene come uomo di teatro (Fulsås, Rem 2018, 18-27), e che intendeva superare verso qualcosa di più impegnativo, sia dal punto di vista visivo che da quello emotivo e morale. È stato osservato come una dimensione essenziale della modernità di Ibsen consista nella sua capacità di riuso e nuova significazione delle forme teatrali ereditate dalla tradizione ottocentesca (Marker, Marker 1996, 131-61; Perrelli 2000, 781-93; 2006, 34-8, 45). Al tempo stesso Ibsen è il padre della modernità drammatica nella sua capacità di dare vita a una drammaturgia che sa prefigurare la condizione esistenziale del Novecento, cosa che, come si è già osservato,

¹² Alonge osserva che Vittorio Franceschi, il Borkman del 2002, è del tutto privo di aura, assomigliando piuttosto all'ospite di una casa di riposo. L'immagine diverge dalle didascalie ibseniane, nelle quali Borkman appare uomo anziano ma distinto. L'interpretazione dell'attore svedese Jan Malmström nella produzione di *John Gabriel Borkman* del Dramaten di Stoccolma per la regia di Hellwig, cui si è potuto assistere a Oslo nel settembre 2006, era più vicina alle indicazioni di Ibsen, cosa che nemmeno a quel Borkman ha impedito di risultare comico.

¹³ Ibsen 2010a, 53-7; 1959, 3: 752-4; 2009d, 989-92. L'unità stringente di tempo e azione, che renderebbe superflua la divisione in atti se non fosse per i decisivi cambiamenti di scena, fu colta subito dalla critica; vedi Ibsen 2010b, 25.

può portare ad attualizzare Ibsen in una luce beckettiana (Durbach 2006, 130-1). Le invenzioni registiche di Castrì contribuiscono a evidenziare questa dinamica storico-teatrale.

Proprio tale aspetto ci riporta a Szondi, poiché anche ciò che si può definire la sua opinione negativa su Ibsen è in realtà una riflessione storica su un momento di svolta nella concezione del teatro, e su un problema che avrebbe richiesto risposte nel corso del XX secolo. La linea tracciata da Szondi va dal teatro ereditato dalla tradizione ottocentesca, passando per le contraddizioni e le aporie della forma teatrale di Ibsen, di Anton Čechov e di Strindberg, fino ad arrivare alle soluzioni proposte da Luigi Pirandello, Thornton Wilder e Arthur Miller (Szondi 1973, 77, 127-35, 139-61; 1976, 62-3, 107-12, 116-35). La questione del lascito di Ibsen nel XX secolo, assieme a quello di Čechov e di Strindberg, diventa dunque una questione così rilevante per Szondi da costituire, a suo modo, una forma di valutazione positiva.

7.3 Dall'interno borghese all'esterno: ascensione del quarto atto

Nel quarto e conclusivo atto di *John Gabriel Borkman* si oltrepassano i limiti delle pareti domestiche e l'azione si trasferisce all'esterno, quando il protagonista, seguito da Ella, esce finalmente dalla casa nella quale ha trascorso i suoi ultimi otto anni, e in cui si sono anche svolti i primi tre atti del dramma. Nel quarto atto la scena, secondo le didascalie ibseniane, è formata da un mutevole paesaggio montano che si estende a partire dalle ultime propaggini dell'abitato sui pendii dove è anche situata casa Borkman (Ibsen 2010a, 141, 157, 158; 1959, 3: 802, 811; 2009d, 1032, 1040). La scenografia è necessariamente cangiante perché la coppia di anziani è in movimento e procede in salita; è inverno, subito dopo una tempesta che ha coperto di abbondante neve il terreno e i pendii, una scena che il pittore Munch ha definito il più maestoso paesaggio nevoso dell'arte nordica.¹⁴ Questa parte del dramma, posta al di fuori del tipico interno borghese, ha qualità visionarie e simboliche che Castrì sfrutta con l'aiuto dello scenografo Maurizio Balò. Le scene paiono stilizzate, quasi astratte e spoglie, e attraverso l'uso di luci e colori si produce un'atmosfera fiabesca. Come sappiamo, la questione esistenziale ibseniana si esprime spesso attraverso la tensione tra prigionia e anelito alla liberazione, con un corredo di ambientazioni e immagi-

¹⁴ Cit. in Arup Seip 1936, 27: «Det er alt dette som har fått Edv. Munch til å si om 'John Gabriel Borkman' at det er det 'mektigste snelandskap i nordisk kunst'». Su Munch quale interprete figurativo dell'universo di Ibsen vedi Roar Langslet 1994; Templeton 2008; Sæther 2010b.

ni che ritorna in tutta la produzione moderna del drammaturgo norvegese, e riguarda anche i due capolavori degli anni Sessanta *Brand* e *Peer Gynt* (cap. 2). Tale materia si esprime non solo negli enunciati ma, in modo decisivo, anche attraverso gli altri sistemi di segni del teatro e dunque attraverso l'uso degli spazi chiusi e aperti.¹⁵ In *John Gabriel Borkman* il passaggio dal chiuso all'aperto costituisce da sempre una delle più interessanti sfide per registi e scenografi.¹⁶ In questo caso Castri e Balò propongono un passaggio ininterrotto tra terzo e quarto atto.¹⁷ Verso la fine del terzo atto la neve comincia a cadere anche dentro casa, mentre le quinte che rappresentano l'ingresso, con la porta sullo sfondo, lentamente si sollevano lasciando spazio a una struttura di alberi spogli.¹⁸ Più avanti nel corso del quarto atto, mentre Borkman e Ella procedono a piedi, la loro ascensione verso il limite dei boschi è resa con un progressivo diradamento degli alberi (tolti con movimento ascensionale), finché non restano sulla scena un solo albero e una cassa, ai quali si tornerà tra breve. Anche il solitario albero spoglio sulla scena vuota, descritto da Ibsen nelle sue naturalistiche didascalie come il pino morto di una radura, può essere visto, in un orizzonte successivo, quale è quello di Castri, come una ripresa dell'ambientazione di *En Attendant Godot / Waiting for Godot* (Alonge 1995, 127-8; 2004, 135). «Sono importanti le scene di Maurizio Balò» - ha sottolineato Castri - «che partono secondo le convenzioni dell'Ottocento, ma poi mi consentono di tentare un montaggio quasi cinematografico del finale dell'azione».¹⁹

La strategia di Castri conferma, nel complesso, quanto è stato evidenziato nelle recenti produzioni di *John Gabriel Borkman* in diversi paesi: questo testo ha acquisito tratti propri del teatro dell'assurdo, e inoltre sono state sfruttate le dimensioni post-naturalistiche, visionarie e «quasi cinematografiche» del quarto atto mobile (Paul

¹⁵ Un esame di questo aspetto è in Aarseth 1999, 309-33. Sul problema dell'umanità ingabbiata cf. McFarlane 1989, 59-61. Sulla qualità distintiva del quarto atto di *John Gabriel Borkman* cf. Northam 1994b; Paul 1997; 2005.

¹⁶ Sulle difficoltà tecniche delle prime produzioni nella realizzazione scenica del quarto atto vedi Ibsen 2010b, 46-8, 51, 64, 66-7. Il palcoscenico girevole non era ancora in uso nei teatri europei della fine dell'Ottocento.

¹⁷ Analoga soluzione fu adottata da Castri nella prima produzione. Cf. Kjølner 1994, 388; Alonge 2004, 135, 144-5. Un passaggio ininterrotto tra terzo e quarto atto - nel testo lunghi circa la metà dei primi due atti - è stata proposta, seppure con una soluzione scenografica diversa, nella menzionata produzione del *Dramaten* (§ 7.2).

¹⁸ In entrambe le messinscene di Castri il terzo atto non si svolge, come nel testo di Ibsen, nuovamente nel salotto di Gunhild al pianterreno, ma nell'atrio di ingresso dalla casa signorile, in modo da permettere il passaggio al quarto atto nei termini in cui è stato descritto. Cf. Kjølner 1994, 388; Alonge 2004, 144.

¹⁹ Cit. in Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

2005, 131-4; Holm 2005). La produzione di Castrì va perciò considerata come espressione di una generale tendenza a rimodellare questo dramma della fine del XIX secolo alla luce di una coscienza estetica e teatrale successiva, tardo-novecentesca e del nuovo millennio. Con la particolare vividezza del quarto atto, Castrì offre un esempio delle possibilità moderne, anche in termini di allestimento scenico, dei drammi ibseniani, nonostante essi siano più strettamente legati a convenzioni teatrali ottocentesche di quanto non lo sia, ad esempio, il teatro della seconda produzione di Strindberg, i cui rivoluzionari drammi a stazioni e onirici, in particolare i capolavori *Till Damaskus* (*Verso Damasco*) del 1898-1901 ed *Ett drömspel* (*Il sogno*) del 1902, usano la scena come spazio psichico, liberandolo volutamente da criteri realistici e naturalistici di verosimiglianza. Il quarto atto di *John Gabriel Borkman*, ancorché 'realistico', si muove verso un'analoga qualità onirica o di rêverie, oltre a presentare necessariamente, come abbiamo osservato, una scenografia fluida e in movimento.²⁰

7.4 Personaggi vivi o morti viventi? Una risposta a Szondi

La narrazione autobiografica di Borkman – la rappresentazione che fa a sé e agli altri della propria vita – raggiunge il culmine e si compie nel conclusivo atto, ma ricorre in realtà dalla sua prima battuta in scena al principio del secondo atto. Borkman si sente profondamente misconosciuto ed è in costante attesa di un riconoscimento pubblico. Si è sempre visto e continua a vedersi, nonostante l'evidente fallimento, come uno speciale e moderno homo faber, grande ideatore e organizzatore dello sviluppo globale dell'industria e delle comunicazioni, delle quali ama apparire come il solo creatore e demiurgo. L'estrazione del ferro e la dimensione del lavoro costituiscono un basso continuo nelle battute di Borkman durante il dramma (Haakonsen 2003, 194).

Sia Kjølner (1994, 382-3) che Alonge (1995, 124-8) osservano come l'atteggiamento di Castrì nei confronti di Ibsen sulla scena sia cambiato da un iniziale approccio più sperimentale, che autorizzava a decostruire e ricostruire il testo, a un maggiore rispetto per l'integrità degli enunciati, dove il lavoro di interpretazione si è concentrato soprattutto su recitazione, scenografia e regia. Alla fine del dramma

²⁰ Qui è pertinente una riflessione di Szondi: dove Ibsen mantiene la forma scenica tradizionale e realistica, saturandola però di moderna soggettività e memoria, Strindberg comincia, per lo stesso processo di saturazione, a mutare anche la forma in direzione del dramma «soggettivo» del XX secolo (1973, 40-57; 1976, 31-45). Su Szondi rispetto a Ibsen vedi Lisi 2007, 203-4. Per un confronto tra *John Gabriel Borkman* ed *Ett drömspel* di Strindberg cf. Aarseth 1999, 328-31. Perrelli definisce non a caso la scena del quarto atto di *John Gabriel Borkman* «un'immensa prospettiva di sogno», che si apre attraverso «una straordinaria sequenza di didascalie» (2006, 159).

ha luogo un altro intervento registico, dopo quelli già menzionati dei bastoni con cui camminano gli anziani, della danza dei vecchi e dei giovani, e del passaggio ininterrotto e 'nevoso' tra il terzo e il quarto atto. L'eterno sogno di Borkman della trasformazione industriale del suo Paese e del mondo intero, con la sua fantasmagorica visione di magnifiche sorti di progresso per sé e l'umanità, assumono la forma in una cassa a cui il protagonista arriva alla fine della sua ascensione, raggiungendo il punto panoramico che domina la capitale sul fiordo, quello che sarà presto anche il luogo della sua morte.²¹ È una scatola di giocattoli, e mentre Borkman, secondo il testo, esprime il suo anelito mai sopito di liberare l'amato minerale di ferro dalle viscere della montagna, per farlo circolare e operare per il bene e il progresso dell'umanità, egli gioca - nella visione registica - come un bambino seriamente assorbito dal suo gioco, estraendo dalla cassa una trottola, poi una trombetta, un trenino e una palla (Alonge 2004, 135-6). Come osserva Sven Åke Heed, il testo drammatico, costituito da dialoghi e didascalie, privo di commenti o diegesi, lascia spazi che il regista ha la possibilità e il dovere di riempire, cooperando attivamente all'interpretazione del testo, così come in fondo fa il lettore nell'immaginare setting e azione durante la lettura del testo drammatico (2007, 25-35). Castri ha raccontato di avere colto una dimensione di tenerezza nel testo di Ibsen: «sotto l'ideologia che in Ibsen è una coltre spessa, trovo una sorprendente tenerezza di scrittura».²² Tale tenerezza pare più evidente proprio in questo punto dello spettacolo; il possesso e la manipolazione dei soldi - all'origine della frode di Borkman, e del suo crimine ancora peggiore, il tradimento della donna amata Ella - si rivelano una sorta di autentica passione infantile, pura, assoluta e assorta nell'attimo. Borkman voleva e vuole procurare i soldi per avviare la produzione industriale, le trasformazioni e le comunicazioni su grande scala, fantasticando di un mondo dinamico e connesso che esiste con lo scopo di creare progresso, plusvalore e benessere diffuso.²³ Borkman celebra con totale adesione positivistica e utilitaristica le effettive trasformazioni che la Norvegia e l'Europa conobbero negli ultimi decenni del XIX secolo, l'età del capitalismo

21 Che si tratti della capitale, dunque implicitamente Kristiania, è indicato subito dopo la lista dei personaggi, nella nota che dà le coordinate temporali e spaziali dell'azione: una serata invernale nella tenuta dei Renthheim fuori della capitale (Ibsen 2010a, 10; 1959, 3: 723; 2009d, 968).

22 Cit. in Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

23 Al termine della versione del 1988 Borkman muore seduto dentro la cassa, il cui contenuto resta da interpretare. Cf. Kjølner 1994, 388: «Under this tree there are two chairs and, a little bit off, a chest: a trunk for toys or a strong-box for hidden treasure. It is precisely here inside this chest that Borkman lies down at the end to die». Alonge la interpreta come una cassaforte dove è custodito del denaro (1995, 128).

avanzato. Gianna De Martino definisce Borkman l'ultimo profeta di un secolo che ha fatto nascere il capitalismo (2002, 90). Nella tradizione critica e teatrale, in effetti, questo dramma è stato spesso letto e interpretato mettendo in relazione il destino personale del protagonista con il più vasto contesto storico-sociale dei radicali cambiamenti che hanno portato la modernità in Norvegia nel corso della seconda metà dell'Ottocento e, a un livello simbolico, con la dimensione dell'uomo faustiano protagonista della civiltà occidentale.²⁴ Borkman il capitalista borghese è posto di fronte alle conseguenze esistenziali del suo 'gioco' e alle trasformazioni che ha innescato, per quanto – ed è questa la peculiarità del personaggio – soltanto nella sua fantasia.

Lo sviluppo moderno – non tanto inteso come la trasformazione industriale del pianeta ma come mutamento dell'espressione artistica tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo – è, come detto, la principale preoccupazione della teoria di Szondi, secondo cui Ibsen è moderno (forse addirittura sfortunatamente moderno) nel senso che egli porta il teatro più vicino all'elemento epico, cioè all'egemone genere letterario dell'epoca borghese, il romanzo. È in tal senso che Ibsen rappresenterebbe un punto di crisi e di svolta. In particolare *John Gabriel Borkman* si rivela esemplare per Szondi, nel momento in cui lo studioso analizza la convenzione alla base della costruzione del dramma di Ibsen come una relazione tra l'enunciato, che richiama l'azione passata, e la (mancanza di) azione presente:

Ibsens Problem ist die Darstellung der innerlich gelebten vergangenen Zeit in einer Dichtungsform, die die Innerlichkeit nur in deren Objektivation, die Zeit nur in deren je gegenwärtigem Moment kennt. Er löst es, indem er Situationen erfindet, in denen die Menschen über ihre eigene erinnerte Vergangenheit zu Gericht sitzen und sie auf diese Weise in die Offenheit der Gegenwart rücken. (Szondi 1973, 77)

In Ibsen il problema è quello di rappresentare il passato, vissuto interiormente, in una forma letteraria che conosce l'interiorità solo nella sua oggettivazione, e il tempo solo nel suo momento di volta in volta presente; ed egli lo risolve inventando situazioni in cui gli uomini siedono a giudici del loro passato ricordato, e lo portano così alla luce aperta del presente. (Szondi 1976, 62-3)

²⁴ Cf. Rønning 1994; Madsen 1994; Paul 2005. Diversamente, Vigdis Ystad vede, al di là della dimensione storica di *John Gabriel Borkman*, una tragedia senza tempo (1997). Le monografie di Toril Moi e di Helge Rønning si soffermano sulla Norvegia dell'Ottocento e la storicità dell'opera di Ibsen; in particolare Rønning inquadra l'opera di Ibsen nel contesto storico-sociale della modernità, dove *John Gabriel Borkman* assume specifico rilievo (Moi 2006, 37-66; Rønning 2007, 15-16, 18-19, 380-93).

Il dialogo interpersonale, che nel canone teatrale classico – per come questo è postulato da Szondi – dovrebbe contenere i semi dell'azione immanente, nelle opere di Ibsen si riferisce piuttosto ad azioni che hanno avuto luogo nel passato e che riemergono alle coscienze dei protagonisti nel momento presente dell'azione scenica. Il dialogo presente tra i personaggi è così carico di passato da trasformare l'azione che si svolge sulla scena, secondo Szondi, in un mero pretesto. In tal senso Ibsen epicizza il teatro, causando una rottura e uno squilibrio nella vita storica del genere.²⁵ In *John Gabriel Borkman*

ist die Vergangenheit [...] nicht Funktion der Gegenwart, vielmehr diese nur Anlaß zur Heraufbeschwörung der Vergangenheit. [...] nichts Vergangenes also, sondern die Vergangenheit selbst: die immer wieder erwähnten «langen Jahre» und «das ganze verpfuschte, verfehlte Leben». (Szondi 1973, 28)

il passato non è [...] in funzione del presente, ma questo si limita ad essere un pretesto per l'evocazione del passato. [...] nulla di ciò che è accaduto nel passato, ma il passato stesso costituisce il tema: i «lunghi anni» di cui si parla continuamente e «tutta la vita sciupata, rovinata». (Szondi 1976, 21)

Sembrirebbe, dunque, che i personaggi conducano un dialogo, ma essi sono in verità sprofondati in se stessi, rivolti al proprio passato e ritirati nella soggettività. La forma del dialogo drammatico sarebbe prestata a una materia che è invece epica e diegetica, adatta fondamentalmente al romanzo o al massimo – si potrebbe dedurre dalla lettura di Szondi – a un soliloquio sulla scena.²⁶ Per quanto Szondi chiarisca, e sia anche in grado di dimostrare, che egli non propone una valutazione normativa ma una descrizione storica e dialettica, le sue conclusioni riguardanti *John Gabriel Borkman* e Ibsen sono piuttosto severe: gli anziani personaggi di Borkman, Gunhild ed Ella sarebbero creature sepolte, e questo giudizio è di fatto esteso a tutto l'universo drammatico ibseniano:

Nur in sich vergraben, von der «Lebenslüge» zehrend, konnten Ibsens Menschen leben. Daß er nicht ihr Romancier wurde, sie nicht in ihrem Leben beließ, sondern zur offenen Aussprache zwang, tötete sie. So wird in Zeiten, die dem Drama feindlich gesinnt sind, der Dramatiker zum Mörder seiner eigenen Geschöpfe. (Szondi 1973, 31)

²⁵ Rilevi sul concetto di «epico» in Szondi sono espressi in Aarseth 1999, 313-16. Sulla scrittura drammaturgica nell'età del romanzo cf. Rønning 2007, 64-90.

²⁶ Da qui il «beckettismo» secondo Castri (1984, 51).

Le creature di Ibsen potevano vivere solo sepolte in se stesse, alimentandosi della «menzogna vitale». Il fatto che egli non divenne il loro romanziere, non le lasciò nella loro vita, ma le costrinse a parlare, finì per ucciderle. E così che, in un'epoca ostile al dramma, l'autore drammatico può farsi assassino delle proprie creature. (Szondi 1976, 24)²⁷

Non è però vero che tutto è già successo in *John Gabriel Borkman*, né per quanto riguarda l'azione esteriore, né, soprattutto, in relazione ai processi interiori, psicologici ed emotivi dei personaggi, né infine per quanto concerne la loro presa di coscienza esistenziale. Il repertorio di convenzioni teatrali che appartiene a Ibsen conferisce un'importanza quasi assoluta alla scelta morale, e l'etica ha fondamentalmente a che fare con l'*agire* umano. Tutti i problemi sepolti del passato assumono nel presente dell'azione scenica una nuova forma, durante un'ininterrotta, nevosa notte dell'inverno nordico (notte intesa dal crepuscolo del primo pomeriggio indicato nelle didascalie al principio del primo atto), un'azione che non presenta ellissi tra la fine di un atto e l'inizio del successivo. E la crescente tensione nei dialoghi tra le due sorelle, così come tra loro e Borkman, tra Borkman e Foldal e tra i vecchi e i giovani è - come sempre in Ibsen - sapientemente costruita attraverso l'interazione tra il passato rivelato attraverso il linguaggio e il momento presente del suo riconoscimento. Il particolare uso ibseniano della tecnica retrospettiva nel suo dramma moderno implica, come è noto, che il racconto degli antefatti si estenda in tutto il testo drammatico dal principio alla fine, senza essere limitato, come da tradizione, all'esposizione del primo atto. Questo metodo, lungi dal rendere l'azione immanente un pretesto occasionale, immette nel presente scenico un crescendo di tensione e inquietudine: come *agiscono ora* i personaggi rispetto alla nuova luce che il passato, attraverso il recupero verbale, ha gettato sul presente, trasformandolo?²⁸

In questo senso dobbiamo osservare la singolare commistione di *rigor mortis* e di brucianti, devastanti passioni nel comportamento degli anziani sulla scena.²⁹ Solo nel presente dialogo con Borkman,

²⁷ Già il critico danese Valdemar Vedel osservava, nel 1897, che la materia di *John Gabriel Borkman* è romanzesca, ma plasmata in dramma; vedi Ibsen 2010b, 32-3.

²⁸ Cf. Haakonsen 2003, 128-30. Nel 1957 Arthur Miller difende i procedimenti di recupero del passato nei drammi di Ibsen: «It is therefore wrong to imagine that because his first and sometimes his second acts devote so much time to a studied revelation of antecedent material, his view is static compared to our own. In truth, it is profoundly dynamic». Nei primi anni Novanta Miller ribadisce: «I still believe that a play without a past is a mere shadow of a play» (1994, 227, 229-30).

²⁹ Cf. Young 1989, 181-2; Engelstad 1992, 188. Negli anziani del dramma, Joan Templeton vede piuttosto dei ritratti dell'«anima congelata» («frozen soul») (1997, 291-301). Anche Helland sottolinea il *rigor mortis* (2000, 293-355). Bent Holm propone una lettura

incontrato nuovamente dopo molti anni di distacco, Ella apprende la vera ragione per cui egli la abbandonò. E solo verso la fine del dramma, dinanzi alla propria morte, Borkman rivela compiutamente il momento primo dell'intera azione drammatica, raccontando a Ella del preciso momento in cui egli scese nel cavò della banca per impossessarsi illegalmente di titoli appartenenti a terzi, in modo da procurare quel denaro che gli serviva per i suoi ipotetici investimenti destinati allo sviluppo industriale. Insieme, dinanzi al punto panoramico sulla capitale presso il fiordo (i dettagli ambientali della anonima capitale indicata nel testo rimandano a Kristiania), Ella e Borkman si aiutano, in una sorta di dialogo maieutico, a ricordare, per arrivare un conclusivo punto di vista che per i due fatalmente diverge:

BORKMAN *peger udad*

Sér du, hvor landet ligger frit og åbent for os - vidt ud over?

ELLA RENTHEIM

Der på bænken sad vi ofte før, - og så endnu langt, langt videre ud over.

BORKMAN

Det var et drømmeland, vi så ud over dengang.

ELLA RENTHEIM *nikker tungt*

Vort livs drømmeland var det, ja. Og nu er det land snédækt. - Og det gamle træ er dødt.

BORKMAN *uden at høre på hende*

Kan du skimte røgen af de store dampskibene ude på fjorden?

ELLA RENTHEIM

Nej.

BORKMAN

Jeg kan. - De kommer og de går. De bringer forbundsliv hele jorden rundt. De skaber lys og varme over sjælene i mange tusend hjem. Det var *det*, jeg drømte om at skabe.

ELLA RENTHEIM *stille*

Og så blev det ved drømmen.

BORKMAN

Det blev ved drømmen, ja. (*lytter*) Og hør der nede ved elven, du! Fabrikerne går! *Mine* fabriker! Alle de, som *jeg* vilde skabt! Hør bare, hvor de går. De har natarbejde. Nat og dag arbejder de altså. Hør, hør! Hjulene hvirvler og valserne lyner - rundt, rundt! Kan du ikke høre det, Ella?

ELLA RENTHEIM

Nej.

ra mitico-simbolica dell'intreccio, secondo cui ogni personaggio a eccezione della Signora Wilton è morto. Con l'ingresso in scena di Ella i personaggi passano però da una decennale immobilità al movimento della danza macabra (2005, 87).

BORKMAN

Jeg kan høre det.

ELLA RENTHEIM *ængstelig*

Jeg tror, du ta'r fejl, John.

BORKMAN *mere og mere opildnet*

Å, men alt dette her - det er bare ligesom udenværkerne omkring riget, det, må du vide!

ELLA RENTHEIM

Riget, siger du? Hvilket rige -?

BORKMAN

Mit rige vel! Det rige, jeg var lige ved at tage i besiddelse den gang jeg - den gang jeg døde.

ELLA RENTHEIM *stille, rystet*

Å John, John!

BORKMAN

Og nu ligger det der - forsvarsløst, herreløst, - udsat for røveres overfald og plyndring. - Ella! Sér du fjeldrækkerne *der* - langt borte? Den ene bagenfor den anden. De højner sig. De tårner sig. *Det er mit dybe, endeløse, udtømmelige rige!*

ELLA RENTHEIM

Å, men der står et så isnende pust fra det rige, John!

BORKMAN

Det pust virker som livsluft på mig. Det pust kommer til mig som en hilsen fra underdanige ånder. Jeg fornemmer dem, de bundne millioner; jeg føler malmårerne, som strækker sine bugtede, grenede, lokkende arme ud efter mig. Jeg så dem for mig som levendegjorte skygger - den nat, da jeg stod i bankkælderen med lygten i hånden. I vilde frigøres dengang. Og jeg prøvte på det. Men jeg mægted det ikke. Skatten sank i dybet igen. (*med fremrakte hænder*) Men jeg vil hviske det til jer her i nat-testilheden. Jeg elsker eder, der I ligger skindøde i dybet og i mørket! Jeg elsker eder, I livkrævende værdier - med alt eders lysende følge af magt og ære! Jeg elsker, elsker, elsker eder! (Ibsen 2010a, 158-61; corsivi nell'originale)

Borkman (indicando l'orizzonte) Guarda, come il paese si stende davanti a noi... così aperto e immenso!

Ella Quella è la panca su cui venivamo spesso a sederci... e a guardare lontano, oh, ben più lontano!

Borkman I nostri sguardi allora si perdevano nel paese dei sogni.

Ella (accennando dolorosamente di sì) Il paese della vita sognata. E ora tutto è coperto di neve... E il vecchio albero è morto.

Borkman (senza ascoltarla) Vedi, laggiù sul fiordo, il fumo dei grandi vapori?

Ella No.

Borkman Io sì... Vanno e vengono, le grandi navi. Fanno circolare la vita da un capo all'altro del mondo. Portano luce e calore alle anime in migliaia e migliaia di case. L'opera che anch'io sognavo di compiere.

Ella (piano) Ma è rimasto un sogno.

Borkman Sì, è rimasto un sogno. (*Tende l'orecchio*) E laggiù lungo il fiume... ascolta! Il pulsare delle fabbriche! Le mie fabbriche! Tutte quelle che volevo creare! Senti, come lavorano. È il turno di notte. Lavorano notte e giorno. Ascolta, ascolta! Le ruote girano e i cilindri sfolgorano... senza mai fermarsi. Non senti, Ella?

Ella No.

Borkman Io lo sento.

Ella (inquietata) Credo che tu t'inganni, John.

Borkman (infiammandosi sempre più) Oh, ma tutte queste cose, sai... non sono che i bastioni esterni del regno!

Ella Del regno? Che regno?

Borkman Il mio regno! Il regno di cui stavo per impossessarmi, quando... quando morii.

Ella (piano, rabbrivendo) Oh John, John!

Borkman E ora è lì... senza difesa, senza padrone... esposto alle rapine, ai saccheggi dei banditi. Ella! Vedi le catene di montagne...laggiù, lontano? Una dietro l'altra. S'inerpicano, si ammucchiano. Là è il mio regno, profondo, immenso, ineshausto.

Ella Sì, John, ma un soffio di gelo c'investe da quel regno!

Borkman Quel soffio mi rianima come un alito di vita. Come il saluto degli spiriti soggiogati. Sono là i milioni prigionieri; io li sento; i filoni di metallo serpeggiano, si diramano, tendono verso di me le braccia supplichevoli. Me li vedevo davanti come ombre viventi... quella notte in cui discesi nel sotterraneo della banca, con la mia lanterna in mano. Mi chiedevate la liberazione, e io tentai. Ma non ne ebbi la forza. Il tesoro ripiombò nell'abisso. (*Tendendo le braccia*) Ma ve lo sussurro piano, nel silenzio della notte: io vi amo, voi che giacete nelle tenebre e nella morte apparente! Vi amo, ricchezze che invocate la vita... col vostro rutilante corteo di potenza e splendore. Vi amo, vi amo, vi amo! (Ibsen 1959, 3: 812-13)³⁰

È un dialogo potente. Dove il conclusivo punto di vista è, per Ella, sulla vita e i rapporti interpersonali, e nel segno dell'amaro e sobrio disincanto, per Borkman quella visuale panoramica sulla città si riferisce al mondo concreto e materiale, e pare l'oggetto di un desi-

30 Con alcuni emendamenti dell'Autore nella traduzione di Anita Rho, che è anche quella usata da Castri nelle sue produzioni (Alonge 2013). Cf. la traduzione di Perrelli del passo citato in Ibsen 2009d, 1040-2.

derio che, nonostante la premonizione della fine, non sembra volersi rassegnare, quanto piuttosto protendersi verso un possesso futuro ancora possibile. È altresì interessante – alla luce dell'analisi svolta nei precedenti capitoli sulla rappresentazione dello spazio urbano in letteratura e soprattutto nella narrativa e nella poesia – osservare anche qui, in un testo drammatico, l'aspetto spaziale e addirittura orografico della città descritta che, come detto, richiama la conformazione di Kristiania, con la sua conca che si apre tra il fiordo e le montagne, e il fiume che la attraversa, dove si trovano le fabbriche.³¹ Borkman può, dalla radura, abbracciare tutto con lo sguardo, e le ricchezze a lui care assumono, per prima cosa, la forma dei trasporti, delle comunicazioni (le navi nel fiordo) e delle fonti di energia; poi tocca alle fabbriche della città che producono a ciclo continuo; infine anche Borkman, come Ella, passa a vedere una scena interiore, ma una scena del tutto diversa da quella della vecchia amata. Borkman si sofferma sulla materia prima, il metallo ancora imprigionato nelle montagne che circondano la città, quel metallo che, secondo lui, anela a essere liberato e messo in circolazione per alimentare ulteriormente la produzione, la connessione e la ricchezza.³² Il dialogo sul passato diventa, anche in quest'occasione, un'opzione morale, un'azione presente: a quale regno tendiamo nel momento della resa dei conti? Borkman – che a un certo punto non parla più con Ella ma interloquisce direttamente con i fantasticati milioni sepolti, verso i quali distende le braccia – sta compiendo un'azione in termini sia verbali che mimici e prossemici, sebbene la sua visione confermi anche quella qualità di soliloquio, di dialogo intimo del personaggio con il proprio passato, che Szondi sottolinea. Per ironia della sorte, la visione faustiana di Borkman coincide in questo frangente con il suo crimine per la legge e la società. La sua mitologia personale di Signore del metallo, sceso nelle viscere della terra per afferrare il tesoro promesso e liberarlo,³³ corrisponde all'immagine, piuttosto prosaica

31 Incidentalmente, Fulsås e Rem osservano che Kristiania si era trasformata in una vera città al tempo in cui, agli inizi degli anni Novanta, Ibsen vi fece ritorno dopo il lungo esilio all'estero (2018, 177). Oggi, le vecchie fabbriche lungo il fiume Akerselva, nella parte orientale del centro di Oslo, offrono una suggestiva archeologia industriale immersa nel verde e adattata a funzioni di svago e culturali; similmente, i vecchi quartieri operai di Grünerløkka e Sagene, lungo il fiume, sono diventati residenziali, dinamici e alla moda.

32 Una lettura eco-critica di Borkman, cui pare ovvio e indiscutibile che le risorse della natura esistono perché l'uomo le sfrutti, è in Lanlan 2010, in particolare 183-7, 190.

33 Madsen collega l'azione di Borkman alle teorie finanziarie che, già agli inizi del XX secolo, chiedevano che i capitali inattivi circolassero al fine di incrementare affari e ricchezza (1994, 69-72). Kittang fa riferimento a Madsen e collega quel contesto al motivo simbolico della danza dei morti (2002, 302-3). Analogamente fa Helland (2000, 338-40), ma dove la lettura di Kittang è eroica, quella di Helland è malinconica: «Malmens sang er de samme 'toner' som dødsdansens musikk. [...] Til grunn for Borkmans hele livsprosjekt ligger altså dødsdansens skremmende forveksling av liv og død» (Quel-

da un punto di vista prettamente realistico, di un ladro che si aggira nei depositi sotterranei della banca. Bent Holm ha efficacemente descritto questo momento come il «sogno congelato»:

This imagery constitutes the frozen Dream, which appears at the same time grandiose and grotesque, because of the incoherent references. Characteristically enough, there are no sharp borderlines between the bank's basement, the mountain's depth, and Borkman's mental interior, the exterior and realistic, and the interior and symbolic world. (2005, 84)³⁴

È molto vero che il sogno è congelato, nel senso che costituisce una fissazione nella mente del protagonista almeno dal tempo in cui egli scese nel cavò della banca per commettere l'azione illecita che poi lo ha condannato. Quel sogno, visione e rappresentazione di sé – quale banchiere, imprenditore e minatore – muove Borkman dal primo momento in cui compare nel dramma che porta il suo nome. Eppure, questa scena primaria è compiutamente svelata, come si è detto, solo sul finire del quarto atto e del dramma – e questo sottolinea la forza strutturale e la duttilità della tecnica analitico-retrospettiva nei drammi di Ibsen, comunque la si voglia valutare. Riconsiderando Szondi criticamente, possiamo concludere che proprio l'età avanzata di tre dei personaggi di *John Gabriel Borkman* (quattro includendo Foldal) conferisce al dramma una potente vita emotiva e drammaturgica. Va notato anche che quell'impressione di fissità dei personaggi e dell'azione (Perrelli 2006, 157) è contraddetta dai loro movimenti nello spazio, che producono reazioni a catena. È innegabile infatti che i tre anziani smuovano, per propria iniziativa, una pluriennale situazione di paralisi con i loro movimenti, decisivi dal punto di vista esistenziale: Ella inaugura l'azione del dramma entrando in casa Borkman; Ella, e al suo seguito Gunhild, osano, nel corso del secondo atto, salire al primo piano abitato da Borkman; Borkman compie a sua volta l'inaudito gesto di scendere al pianterreno dopo tutti quegli anni, seguendo Ella all'inizio del terzo atto; infine, con il quarto atto, l'uomo decide di uscire addirittura all'aperto per rivedere il suo «regno», la città dall'alto e le montagne che la circondano, con le due sorelle che, nonostante tutto, seguono all'aperto l'uomo amato e odiato. Da un lato, i vecchi 'sepolti' fanno perciò un ultimo tentativo

le del canto del metallo sono le stesse 'note' della musica della danza macabra. [...] Alla base dell'intero progetto di vita di Borkman vi è dunque la danza macabra, che fonde spaventosamente vita e morte) (Helland 2000, 339; corsivo nell'originale). Cf. anche Rønning 2007, 383-4. Un attacco ben argomentato alla personale mitologia di Borkman come menzogna è in McFarlane 1989, 327-30.

34 Una puntuale analisi di questo aspetto è in Dines Johansen 2002. Cf. Young 1989, 193-4; Dines Johansen 2001; Paul 2005, 127-8.

di tornare in vita, raccogliendo i propri frammenti alla ricerca di un significato;³⁵ ognuno di loro nutre una visione futura che, per quanto illusoria, resta l'obiettivo per cui essi lottano fino in fondo. D'altro lato le scelte compiute, le omissioni e le svolte delle loro vite sono, proprio in virtù dell'età avanzata, riassunte e concentrate in parole e stati d'animo dal sommo valore esistenziale (cf. Alonge 2004, 131).

La potente e malinconica suggestione che *John Gabriel Borkman* ha esercitato su Munch - soprattutto nel conclusivo atto, con la salita degli anziani al punto panoramico sopra il fiordo della capitale norvegese - si traduce in una serie di disegni e dipinti realizzati negli anni Dieci e Venti del Novecento, nei quali il motivo è variato in molteplici versioni, come spesso accade nei lavori di Munch, e che culminano in *Stjernenatt* (Notte stellata) del 1922-24. Qui possiamo intravedere i profili di Borkman ed Ella, sul crinale da cui osservano la conca illuminata di Kristiania (Roar Langslet 1994, 9-14, 74-82; Templeton 2008, xix-xxiii, 134-51).

7.5 Borkman tra impresa moderna e menzogna vitale

Chi è dunque John Gabriel Borkman? Come sempre in Ibsen, la ricchezza, sottigliezza e ambiguità del testo autorizza risposte diverse e perfino opposte (Figueiredo 2007, 476-9). E questo è vero anche per gli altri personaggi del dramma.³⁶ Ibsen lavora evidentemente sul vasto spettro semantico delle sue creature, potendo fare affidamento sull'intrinseca mancanza, nel genere drammatico, dello spazio diegetico di mediazione e commento tra autore e pubblico: la voce narrante (Segre 1984, vii-xi, 3-14).³⁷ Anche in tal senso i drammi di Ibsen sono lontani dal genere narrativo ed epico, sfruttando invece appieno le risorse e i limiti che sono propri e specifici del dramma. Nell'insieme, le convenzioni drammatiche di Ibsen vogliono imitare la vita reale e darne l'illusione, visto che nessun essere umano può essere spiegato in modo esaustivo in una formula. Su questa linea si sono espressi diversi studiosi; McFarlane prende le distanze da un'idea di ibsenismo come coerente sistema ideologico e insiste invece

³⁵ De Martino lega il frequente uso nel dramma della parola biblica *oprejsing* - dal verbo *oprejse* (redimere, riparare) - al tentativo dei personaggi di ristabilire un ordine e un senso in una situazione di caos e perdita (2002); cf. anche De Martino 2004, 46-7; Jakobsen 2004; Holm 2005, 83-4.

³⁶ Per esempio, divergono le letture dei personaggi femminili Gunhild Borkman, Ella Rentheim e Fanny Wilton da parte di Saari (1994) e di Templeton (1997, 291-301). Lo stesso vale per la ricerca dell'amore da parte di Erhart Borkman, letta in modo diverso da Helland (2000, 325-31) e da Kittang (2002, 299, 308).

³⁷ Ibsen era consapevole della voce indipendente e della volontà propria dei suoi personaggi, che potevano sorprenderlo (Haakonsen 2003, 101-2).

sulla complessa unità della sua arte, irriducibile a un univoco messaggio (1989, 66). Kittang propone l'idea di un «laboratorio» drammatico che contempra la presenza di contraddizioni e ambivalenze nei drammi di Ibsen, il quale ha certamente opinioni sociali, politiche, morali e filosofiche, ma è un drammaturgo e non un giornalista, un politico, un moralista o un filosofo. I suoi personaggi sono creati nel campo di forze e di tensioni che appartiene specificamente al dramma (2002, 11-27). Proprio con tale principio di costitutiva incertezza si spiega, secondo Errol Durbach, il grande influsso che Ibsen ha esercitato sul teatro del Novecento e a noi contemporaneo (2006).

In modo particolare nella sua ultima produzione, l'evidente anelito di Ibsen verso la verità e l'autenticità si complica, prefigurando un ventesimo secolo più enigmatico e labirintico. John Gabriel Borkman è, allora, un sognatore, un impostore, un prevaricatore? È solo un campione dell'inganno e dell'autoinganno? Oppure egli è in qualche modo, e nonostante il suo fallimento, un eroe, un profeta e un campione del lavoro creativo e del progresso, dimensioni nelle quali ha cercato una sorta di sublime realizzazione? Le letture della tradizione critica e l'interpretazione sulle scene - per quanto si è potuto osservare - hanno in prevalenza sottolineato le dimensioni negative del personaggio.³⁸ Borkman sembra intrappolato in un autoinganno che è sì diverso da quello di Hjalmar Ekdal in *Vildanden* ma a questo equivalente, nel senso che Borkman preferisce rimuovere, attraverso una lettura eroico-mitica di sé e della propria vita, oltre al proprio fallimento, una serie di verità scomode sul male che ha causato a sé e agli altri.

Esiste tuttavia la possibilità di una lettura diversa, che sottolinea la potenza e il fascino della visione del progresso moderno caldeggiata da Borkman.³⁹ Secondo Kittang, Borkman è anche un tipico eroe ibseniano, il cui prototipo risale a Brand. Questo tipo di figura è orientata all'azione e vuole il potere, ma la sua volontà di potenza, nello stile del nietzscheano *Übermensch*, non è un esercizio di egoismo, ma tende a trascendere il proprio sé per proporsi come dono all'umanità. Borkman afferma ripetutamente che il potere che desiderava e che tuttora desidera ottenere - anche a costo di tradire l'amore di Ella - è necessario per trasformare il mondo promuovendo

38 È così già da Brandes (1900b, 341-6). Cf. Arup Seip 1936; McFarlane 1989, 300-38; Young 1989, 180-94; Engelstad 1992; 1994; Holtan 1994; Templeton 1997, 291-301; Paul 1997; Dines Johansen 2002; Paul 2005; Rønning 2007, 380-93; Lanlan 2010. Ci sono però differenze; dove alcuni contributi considerano la complessità del personaggio, altri, ad esempio Young, Templeton e Lanlan, esprimono giudizi più drastici e univoci.

39 Cf. Leland 1978; Alonge 1983, 151-73; Northam 1994b; Madsen 1994; Kittang 2002; Alonge 2004. La nozione di 'eroismo' è per lo più complessa in questi contributi, ad eccezione di quelli di Alonge, secondo cui Ibsen loda l'eroismo e la brutalità di Borkman maschio, borghese e capitalista, diventandone il poeta e l'assertore: un punto di vista da cui qui si dissente.

il progresso, la ricchezza e la felicità delle moltitudini (Kittang 2002, 11-27, 278-317, 361-73).

Nuovamente, Munch si rivela un assai sensibile interprete attraverso il disegno. Nella nota litografia che realizzò per il programma di scena di *John Gabriel Borkman* al Théâtre de l'Œuvre di Parigi nella stagione 1897-98, per la regia di Lugné-Poe,⁴⁰ vediamo un alto faro che si erge sullo sfondo, tra bracci di mare e un frastagliato territorio costiero dove sembrano muoversi navi e persone. Il faro acceso diffonde luce attraverso potenti raggi che producono, in primo piano, il volto dell'anziano drammaturgo norvegese. Il disegno lega così la fisionomia di Ibsen al paesaggio norvegese e alla luce del faro, che evoca tanto il progetto moderno fantasticato da Borkman quanto il ruolo-guida del suo autore Ibsen. Templeton ipotizza che quel faro possa alludere alla stessa città della luce, Parigi, dove la pièce era allestita, o alla Torre Eiffel (2008, 22-3, 29-32; cf. Roar Langslet 1994, 32-3). Il riferimento non è casuale poiché, come spiega Schivelbusch, la Torre Eiffel, effettivamente realizzata per l'esposizione universale del 1889, fu il progetto che si impose in competizione con quello ancora più grandioso e visionario, poi accantonato, di un'altezza *Colonne-Soleil* che illuminasse l'intera città (1983, 125-30; 1994, 132-9). L'insieme creato da Munch sottolinea sia la potenza fantasmagorica dell'epopea borghese, impersonata dalla figura dell'imprenditore Borkman, sia la dimensione eroica e perfino filantropica di Borkman/Ibsen in quanto creatore e artista.⁴¹ Per comprendere il tipo di contesto epocale eroico nel quale Ibsen operava ci è utile, infine, la prospettiva di Solstad, uno dei maggiori scrittori norvegesi contemporanei, comunista e acuto analista del capitalismo, che in un saggio ha spiegato le caratteristiche del pubblico dei contemporanei di Ibsen (2004). Costoro erano in primo luogo i borghesi campioni del lavoro, spesso figure di audaci sognatori e, nel contempo, individualisti pragmatici, imprenditori e inventori, fautori del grande balzo industriale e tecnologico che ebbe luogo in Norvegia nel corso di pochi decenni nell'ultima parte del XIX secolo. Costoro erano la componente di maggiore peso economico e sociale tra i lettori di Ibsen e nel pubblico che assisteva ai suoi spettacoli; erano dunque anche il punto di riferimento storico-sociale su cui l'autore poté concretamente modellare la sua visione dell'individuo votato al lavoro, all'impresa e al progresso materiale e tecnico-scientifico.

⁴⁰ Lugné-Poe fece visita a Ibsen a Kristiania nell'estate del 1897. Il 9 novembre di quell'anno *John Gabriel Borkman* debuttò a Parigi; vedi Ibsen 2010b, 54, 71.

⁴¹ Un altro contesto utile è offerto da Jens-Morten Hanssen (2014), che sottolinea quanto fosse comune, nelle prime produzioni del *Borkman* e a livello internazionale, sfruttare l'identificazione tra personaggio e autore; dare una lettura autobiografica e allegorica di Borkman come creatore e artista; nonché sfruttare lo status iconico di Ibsen, drammaturgo di fama mondiale.

7.6 Il minatore e l'artista

Il legame genetico tra il dramma della maturità *John Gabriel Borkman* e la poesia «Bergmanden» (Il minatore), appartenente alla prima fase della produzione ibseniana, è immediatamente colto nella recensione di Claussen, un contemporaneo (§ 7.1). Esso ci lascia intravedere gli elementi di proiezione autobiografica dell'autore in questo tipo di figura attratta dal sottosuolo.⁴² «Bergmanden» può essere letta come una poesia-manifesto, una centrale allegoria della complicata e ambigua missione dell'artista e intellettuale. Si tratta, per Ibsen, di un testo precocemente moderno, nel senso che la sua ricerca assume l'immagine della discesa nel profondo con una connotazione già laica: il minatore anela alle profondità delle viscere della terra, dove spera di trovare la vena aurea, cioè il significato ultimo dell'esistenza; egli è infatti convinto che la verità e la luce possano splendere solo dal profondo e dall'interno, non dal cielo e dall'alto (una luce che abbaglia soltanto), ma è altresì consapevole che, perseguendo tale missione, egli sta perdendo definitivamente contatto con la vita reale, la luce e le relazioni con il mondo e gli altri. A Borkman piace ricordare di essere il figlio di un minatore, e che il padre lo portava giù nelle viscere della terra per assistere alla liberazione del minerale di ferro.⁴³ Ricavarne ricchezza e luce dal profondo è un'immagine potente e carica di significato, che vale tanto per il capitalista Borkman quanto per Ibsen scrittore e intellettuale che persegue l'imperativo della verità come anelito alla scoperta di sé (Ferrari 1986). L'immagine ctonia rappresenta anche un nesso tra l'Ibsen ancora romantico di «Bergmanden» e l'Ibsen modernista di *John Gabriel Borkman*, ed è per questo che diversi interpreti hanno visto in *John Gabriel Borkman* un'allegoria autobiografica, con cui l'anziano scrittore considera la sua vita, dedicata all'opera d'arte ma che può comportare anche un fatale tradimento nei confronti della vita e degli affetti. Anche la vicinanza tematica e cronologica con *Når vi døde vågner* (*Quando noi morti ci destiamo*), l'ultimo suo dramma del 1899 incentrato su uno scultore, rafforza questo

⁴² La poesia è attestata in tre versioni leggermente diverse: «Bjergmanden» (1850), «Bergmanden» (1863) e «Bergmanden» inclusa nell'unica raccolta di poesie dell'autore, *Digte* (1871) (Ibsen 1937, 101-3, 297-8, 332-3; 2009b, 334-6, 403-4, 477-8). Arup Seip cita una lettera del compositore Grieg, che già nel 1896 riconosceva in Borkman i tratti del vecchio minatore (1936, 30-1).

⁴³ Possibili suggestioni leggendarie e folcloriche (il tesoro sprofondato; il minerale che canta, raggiungibile per breve tempo dopo la mezzanotte; il suo legame con la danza macabra), oltre a un paragone con il racconto di E.T.A. Hoffmann «Die Bergwerke von Falun» (Le miniere di Falun) (1818), sono proposti in Fleck 1979. De Martino ricorda che l'importante dettaglio su Borkman quale figlio di un minatore fu aggiunto tardi, per la versione definitiva del dramma (2004, 59-63).

nesso.⁴⁴ La seconda versione di *John Gabriel Borkman* di Castri suggerisce una simile proiezione autobiografica, quando il protagonista, l'attore Franceschi, attraversa i boschi nel quarto atto con indosso un soprabito e un cappello che, in quel frangente, fanno assumere al suo profilo le note sembianze di Ibsen anziano.⁴⁵

Affermare che il personaggio di Borkman sia vicino al suo creatore, e in parte anche autobiografico, non equivale tuttavia a dire che Borkman è un eroe. Ibsen sapeva dirigere il suo sguardo critico e severo non solo verso la società ma anche verso se stesso e, come è noto, egli paragonava la vita a una lotta contro le forze caotiche dell'interiorità, e la scrittura a un giorno del giudizio su di sé (Perrelli 2006, 26). Borkman, sia come destino individuale che come possibile figura della moderna borghesia e del progresso del mondo occidentale (entrambi gli elementi con un certo taglio autobiografico), mostra la sconcertante complessità dell'universo poetico di Ibsen, sottolineata da Magris nel suo saggio sulla diagnosi ibseniana della crisi del mondo borghese (1984, 86-119). Le idee progressiste e radicali di Ibsen non sono un aspetto noiosamente superato delle sue opere letterarie, una patina ottocentesca che i lettori e gli spettatori odierni dei suoi drammi farebbero meglio a eliminare per vederli meglio; tuttavia quelle idee vanno incontro a complicazioni e a un lucido pessimismo. La speranza che Ibsen esprimeva un tempo a G. Brandes, che essi potessero provocare una rivolta nello spirito umano,⁴⁶ si complica in situazioni drammatiche di paralisi, dalle quali le persone non riescono a trovare una via d'uscita e una liberazione. Eppure l'anelito verso passioni autentiche e la pienezza esistenziale costituisce la corrente sotterranea della forma enunciativa di Ibsen, altrimenti così controllata, piana e naturalistica. Anche Borkman è un'espressione di questo dilemma.

⁴⁴ Cf. Haakonsen 2003, 188-211; Helland 2000, 13-23; Hemmer 2003, 510-11, 514-17. Fulsås e Rem rilevano nei tardi drammi di Ibsen una ricorrente intertestualità interna e una spiccata autoriflessività incentrata sulla figura del creatore-artista (2018, 179-83).

⁴⁵ Vedi Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

Come sottolineano Peter Larsen (2010) ed Erik Henning Edvardsen (2010), esiste una capillare iconografia ibseniana, che diventa vera e propria biografia per immagini dell'autore. Da questo archivio anche le rappresentazioni teatrali possono evidentemente attingere. Accanto alle molte fotografie ufficiali promosse dallo stesso scrittore come 'logo' della sua autorialità dagli anni Cinquanta fino alla fine dell'Ottocento, vi è anche una produzione più indipendente, meno controllabile da Ibsen in vita, tanto in alcune fotografie quanto, soprattutto, nel disegno caricaturale che appariva regolarmente sulla carta stampata.

⁴⁶ Lettera di Ibsen a Brandes da Dresda del 20 dicembre 1870: «Hvad det gjælder er menneskeåndens revolterning, og der skal De være en af dem, som går i spidsen» (Brandes, Brandes 1939, 204); «Ciò che conta è la rivolta dello spirito umano, di cui lei deve essere uno dei capifila» (Ibsen 1995a, 69; corsivo nella traduzione).

7.7 Modernità ambivalente

Magris osserva come l'atteggiamento progressista di Ibsen avesse origine in una borghesia norvegese il cui sviluppo capitalistico non aveva ancora distrutto, come altrove in Europa, l'autonomia individuale, cioè il proprio principio fondante (1984, 88). Senza dunque una chiara immagine della borghesia e del suo eroismo sarebbe stato impossibile per Ibsen rappresentare la profonda crisi che conduce, con Borkman, a un senso di evanescenza e fallimento della sua epopea. Analogamente Castri legge Ibsen nel contesto del diffuso senso di crisi e di perdita di significato nel tardo XIX secolo. Il regista scrive di *John Gabriel Borkman*:

Mi sembra tutto sommato un grande *De profundis* sulla borghesia ottocentesca: muore con Borkman la borghesia che credeva in una missione da compiere per l'umanità. (1984, 30)

Non dobbiamo inoltre dimenticare che la musa amara e sardonica di Ibsen compare ovunque nei suoi testi quando si tratta di rivolgere lo sguardo all'illusione del progresso materiale. In *Brand* l'impulso etico-religioso del protagonista si deve confrontare con personaggi stolti e pieni di sé, intenti a celebrare i prodigi delle conquiste materiali della Norvegia contemporanea, come se in ciò consistesse il suo vero progresso (§ 2.3). Abbiamo anche visto come lo stesso topos dell'attività mineraria si carica, in *Brand*, di connotazioni negative e addirittura apocalittiche (§ 2.4). In tal senso si può leggere anche la graffiante satira contro il capitalismo, l'imperialismo e i moventi economici delle guerre che segue nella scia dei 'progressi' del protagonista, raccontati nel quarto atto di *Peer Gynt*, quando costui si propone, da adulto, come un versatile self-made man con evidenti ambizioni faustiane (§§ 2.5-2.6). Se anche ammettessimo che la visione di Borkman del progresso universale sia sincera, e non un pretesto per ignorare i suoi crimini contro la società e contro la donna che amava, la sua evocazione di immagini di benessere generale e felicità diffusa ricorda più il liberalismo ottimista di Adam Smith o l'utilitarismo di Jeremy Bentham che non il pessimismo e la critica alla modernità di Nietzsche, cui Kittang fa riferimento nella sua lettura dell'eroismo ibseniano come superamento. Per questi motivi Borkman e la sua visione di progresso possono *anche* apparire malinconiche e grottesche. Ci si può addirittura domandare se egli sia mai stato veramente un imprenditore. Sebbene egli sia certamente il figlio di un *bergmand* (che può indicare sia un minatore che un imprenditore nelle attività estrattive) e successivamente sia stato un direttore di banca facoltoso e influente, egli sembra non essere mai stato un vero imprenditore, ma piuttosto di averlo desiderato e sognato. Le interpretazioni postmoderne tendono così ad evidenziare

la vaghezza e l'inconsistenza del personaggio di Borkman, nonostante egli imponga se stesso e la totalità del suo progetto di vita a tutto l'ambiente che lo circonda.⁴⁷

Anche se crediamo a Borkman e alle sue abilità di homo faber, Ibsen pone pur sempre lo stesso interrogativo morale ed esistenziale che già poneva in *Brand*, un dubbio che complica il progresso lineare dell'eroe solitario diretto alla sua meta. Cercare la verità implica certamente scelte individuali e anche azioni radicali di liberazione di sé; si genera però un conflitto tra la realizzazione di sé cui i protagonisti anelano e i rapporti che li legano alle altre persone, un altro da sé che pure può rappresentare una forma di realizzazione e significato, ad esempio negli affetti.⁴⁸ In un certo senso è vero che Brand è il prototipo di Borkman, perché l'esercizio del potere comporta il rischio dell'abuso sugli altri – in particolare sulle donne⁴⁹ – per quanto questo possa avvenire durante un processo eroico di liberazione e perfino trascendenza di sé.

Come si è già sottolineato, le interpretazioni sensibili ed equilibrate, ricettive verso le molte voci di Ibsen, hanno colto le ambivalenze di *John Gabriel Borkman*, anche agli inizi della tradizione critica e anche in Italia. Risale addirittura al 1914 la prima monografia italiana sull'opera di Ibsen, in cui l'autore, il giovane scrittore triestino Scipio Slataper, sottolinea tanto la dimensione eroica di Borkman quale moderno e intraprendente spirito borghese quanto il suo fondamentale tradimento degli affetti (1944, 321-7).⁵⁰ Nel 1984 un altro grande autore e maestro di Trieste, Magris, ha incluso nel suo studio *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* una lettura dell'opera di Ibsen. Possiamo ritrovare questo binomio anche in *John Gabriel Borkman*, opera in cui un radicale senso di perdita e di vuoto trova espressione attraverso la lingua lucidamente incisiva e il senso architettonico della composizione drammatica e scenica. Se la vita di Borkman rappresenta una sconsolante

47 Cf. Tjønneland 1993, 13-15; Aslaksen 1993; Holtan 1994; Engelstad 1994. Madsen sottolinea il senso di vuoto e nichilismo del dramma, credendo però nell'eroismo di Borkman e del suo progetto moderno (1994). Cf. anche Helland 2000, 293-355; Dines Johansen 2001; De Martino 2002; Holm 2005; Rønning 2007, 360-3, 380-93.

48 Cf. Haakonsen 2003, 110, 125, 154; Young 1989; Aslaksen 1993, 123; Engelstad 1994, 400-2. Il conflitto ibseniano tra realizzazione di sé e amore per l'Altro è sottolineato in Hemmer 2003, 37-41, 54-87, 493-521. Moi (2006) si sofferma sulle normali e universali relazioni umane di amicizia e affetto come possibili spazi, per Ibsen, nei quali potere essere liberi e veri ma anche fallire totalmente – ambivalente condizione definita quotidianità buona o cattiva.

49 Castri definisce la borghesia «un universo maschile, il cui nemico primario è sempre e soltanto la donna» (1984, 30).

50 Quest'opera, capolavoro di prosa e di critica, fu in origine la tesi di laurea di Slataper che, nato nel 1888, morì al fronte nel 1915. Sebbene Slataper avesse accesso ai testi di Ibsen in traduzione tedesca, non è esagerato affermare che il suo *Ibsen* sia un fondamento degli studi scandinavistici in Italia.

perdita di significato, essa esprime anche, nelle parole di Magris, un residuo di combattivo anelito che diventa «megalomania», desiderio disperato e in un certo senso assurdo di una scintilla senza la quale la vita risulterebbe davvero insensata (1984, 86-119).

Il fascino che Borkman sente nei confronti della modernità industriale, da lui intuita in modo visionario e anche megalomane dal punto panoramico sopra la città, poco prima di morire, è una rappresentazione non unicamente critica. Questo tipo di ambivalente attrazione/repulsione verso la modernità è, in questo libro, il filo che lega le opere degli autori dell'avanguardia letteraria scandinava tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, specialmente nel momento in cui essi si confrontano con la città, il moderno sviluppo tecnologico e l'idea di progresso. Berman ci aiuta, nel suo studio sui grandi interpreti dell'esperienza della modernità nel XIX secolo, a capire la loro profonda ambivalenza. Egli descrive infatti la singolare voce di questi autori come:

ironic and contradictory, polyphonic and dialectical, denouncing modern life in the name of values that modernity itself has created, hoping - often against hope - the modernities of tomorrow and the day after tomorrow will heal the wounds that wreck the modern men and women of today. All the great modernists of the nineteenth century - spirits as diverse as Marx and Kierkegaard, Whitman and Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoevsky, and many more - speak in these rhythms and in this range. (1988, 23; trad. it. Berman 2012, 34)⁵¹

De Martino sottolinea un altro aspetto importante nell'analizzare gli accenti profetici nel linguaggio di Borkman, con echi dalle Sacre Scritture. La sua aura, la sua coerenza a dispetto di tutto, la sua ferma convinzione e la sua (almeno apparente) mancanza di dubbi lo rendono in un certo senso eroico. Al tempo stesso la sua visione profetica è tutta profanamente incentrata sul progresso materiale - la nuova divinità da adorare (2002). Se il Progresso è la nuova divinità del XIX secolo - come anche Strindberg denuncia in *Sömngångarnätter* e in *Inferno* (capp. 4 e 8) - Borkman è il suo profeta.

Alla fine del suo *Borkman*, Castri riassume le dimensioni contraddittorie del personaggio attraverso l'immagine, potente e inusuale, del vecchio tornato bambino e preso dai suoi giochi. Alonge fornisce una puntuale descrizione di questo momento dello spettacolo:

Slowly Franceschi takes out of the trunk a spinning top, then a toy trumpet, then a ball, and finally a toy train. He goes down on

⁵¹ Rønning si ispira allo stesso brano di Berman nella sua lettura (1994, 50).

all fours to set the train in motion. He bends over the trunk and opens it as he remembers the crucial night when he went down into the bank vaults with his lantern. The great banker's magic moment coincides with going down the mine with his father, and also with the playing of the eternal child who opens the chest full of his toys. (2004, 136)

È come se la devozione assorta impedisca a Borkman di instaurare una relazione adulta con il mondo. C'è qualcosa di toccante e nel contempo grottesco nella sua eccitazione febbrile. Quest'uomo, che non comunica con il mondo esterno da almeno sedici anni, il tempo della sua reclusione, intende diventare ora il demiurgo della comunicazione universale.

In tal modo Castri produce «la tragicommedia di un impossibile riscatto» (Alonge 2004, 135).⁵² Borkman l'homo faber diventa l'espressione simbolica della potente visione che mette in moto il capitalismo moderno, esprimendo la prospettiva critica di un umanista altrettanto moderno.⁵³ Infine, nel quarto atto, Borkman è nuovamente libero, all'aperto e a contatto con la gelida aria invernale. È qui che esprime nel modo più compiuto la sua visione tecnologica, industriale e finanziaria, sostenuto da un ottimismo che diventa inquietante e sinistro perché intanto vediamo chiaramente che questo è minato da impulsi autodistruttivi che lo condurranno presto alla morte. Lo scetticismo di Ibsen coglie quindi il momento critico in cui il fare e il produrre rivelano il vuoto esistenziale, la fuga da sé, la scorciatoia dell'inganno e del grande egoismo. Se dunque la cattività può essere rappresentata in uno spazio chiuso, è negli spazi aperti, come nel quarto atto africano di *Peer Gynt* (§§ 2.5-2.6) e nel quarto atto di *John Gabriel Borkman*, che la libertà può risultare in modo evidente un'illusione, mentre si manifesta la prigione del solipsismo.⁵⁴

⁵² L'espressione è ripresa dal critico Ugo Ronfani. Alonge studia con apprezzamento la messinscena di Castri, pur non concordando con l'interpretazione del regista: «[u]nder Castri's direction the grandiloquent meaning of Borkman's lines is lost and degraded, his words fall apart like the faint mutterings of a madman - or an elderly child playing with his train or spinning his top», mentre «[f]or Ibsen the protagonist is a giant, a superman, the convinced and convincing interpreter of the capitalist ideology» (Alonge 2004, 137, 140).

⁵³ Kjøller vede la caratterizzazione di Borkman da parte di Castri - vecchio e al tempo stesso bambino - in conflitto con l'idea che egli sia un homo faber (1994). Qui si sostiene invece che l'agire di Borkman, anziano e bambino insieme, si accorda in modo singolare ma efficace con le visioni da homo faber che esprime negli enunciati.

⁵⁴ Arup Seip 1936, 21: «[h]ans maktsyke er så jegfylt, at han blir litteraturens beste eksempel på en 'solipsist'» («[l]a sua brama di potere è così egocentrica che egli diventa il sommo esempio letterario del 'solipsista'»).

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 speglar 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 traggiate 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 bönder* (§ 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 *Måster 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 *Måster 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-legendaria 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 indescrivibile. 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, scorciato da una fanfara insopportabile di trombette. (1899a, 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 deplorabile 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 *Séraphita* 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 *Séraphita*, 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 Séraphîtüs / 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 teosofa (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 monologa 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 sysslöshet 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-skilnader utplånats. Och här sitta artister, studenter, skriftställare, om varandra bänkanade vid långa bord och drömna 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).

Bibliografia

Avvertenza

Si usa un ordine alfabetico costruito per lo scopo, unendo alfabeto italiano e alfabeti delle lingue danese, norvegese e svedese. In particolare, gli alfabeti scandinavi pongono come grafemi distinti, dopo la <z>, le vocali, nell'ordine, <æ>, <ø>, <å> in danese e norvegese, e <å>, <ä>, <ö> in svedese. L'odierna vocale <å> si scriveva un tempo <aa> e tale ortografia è mantenuta in nomi di origine danese e norvegese. L'ordine proposto risulta dunque:

a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z, æ, ø, å (aa), ä, ö.

Ciò significa anche che l'alfabetico tedesco – che non dà posizioni diverse ad <a> / <ä> od <o> / <ö> – sottostà a questo nuovo ordine. La <ü> tedesca resta invece nella sua posizione abituale, senza distinzione dalla <u>.

- Abolgassemi, M. (2012). «Reconsidering the Place of Strindberg in Surrealism: André Breton and the Light of the Objective Chance Encounter». *Westerståhl Stenport* 2012, 71-87. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w3xd.7>.
- Abrahamowitz, F. [1985] (2016). *Smertens mester* (Il maestro del dolore). København: Lindhardt & Ringhof.
- Agostino (2012). *Confessioni*. A cura di G. Reale. Testo latino a fronte. Milano: Bompiani.
- Ahlström, S. (1956). *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884-1895* (Strindberg alla conquista di Parigi. Strindberg e la Francia 1884-1895) [tesi di dottorato]. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Alonge, R. (1983). *Epoepa borghese nel teatro di Ibsen*. Napoli: Guida.
- Alonge, R. (1995). *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*. Firenze: Le Lettere.
- Alonge, R. (2004). «Provisional Ending. (Back to Ibsen)». *North-West Passage*, 1, 129-46.
- Alonge, R. (2013). «Ricordo di Massimo Castri». www.drammaturgia.it. <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=5765>.
- Alter, R. (2005). *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven (CT); London: Yale University Press.
- Ameel, L.; Finch, J.; Salmela, M. (2015). «Peripherality and Literary Urban Studies». Ameel, L.; Finch, J.; Salmela, M. (eds), *Literature and the Peripheral City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1-17.
- Andersen, H. (red.) (1981). *Herman Bangs første journalistik* (Il primo giornalismo di Herman Bang). Viby J.: Centrum Jyllands-Postens Forlag.
- Andersen, H.C. [1868] (1995). *Samlede Eventyr og Historier* (Fiabe e storie complete). Jubilæumsudgaven. Illustreret af V. Pedersen og L. Frølich. København: Hans Reitzels Forlag.
- Andersen, H.C. (2001). *Fiabe e storie*. Edizione integrale tradotta e curata da B. Berni. Introduzione di V. Cerami. Roma: Donzelli.
- Andersen, P.T. (1992). *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900* (La decadenza nella letteratura nordica 1880-1900) [tesi di dottorato]. Oslo: Aschehoug.
- Andersen, P.T. (1997). «Stormen fra fjellet. Om Henrik Ibsens *Brand*» (La tempesta dalla montagna. Su *Brand* di Henrik Ibsen). *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad. Studier i diktekunst og komposition* (Da Petter Dass a Jan Kjærstad. Studi di arte poetica e composizione). Oslo: LNU; Cappelen, 72-140.
- Andersen, P.T. [2001] (2012). *Norsk litteraturhistorie* (Storia della letteratura norvegese). Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersson, M.; Monastra, N. (1998). *Stockholms årsringar. En inblick i stadens framväxt* (Gli anelli di Stoccolma. Una ricognizione della crescita della città). Stockholm: Stockholmia Förlag.
- Andreas-Salomé, L. (1892). *Henrik Ibsens Frauen-Gestalten nach seinen sechs Familien-Dramen* (Le figure femminili di Henrik Ibsen nei suoi sei drammi familiari). Berlin: Hugo Bloch.
- Andreas-Salomé, L. (1997). *Figure di donne. Le figure femminili nei sei drammi familiari di Henrik Ibsen*. Trad. di L. Meattini. Milano: Iperborea.
- Anselmo, V. (2019). «La città nella Bibbia: da luogo di alienazione a dono di Dio». *La civiltà cattolica*, 170(4064), 105-15.
- Aristotele [1998] (1999). *Poetica*. Trad. e introduzione di G. Paduano. Roma-Bari: Laterza.
- Arup Seip, D. (1936). «Innledning» (Introduzione). Ibsen 1936, 9-36.

- Aslaksen, K. (1993). «'Mændene er så ubestandige, fru Borkman. Og kvinderne ligervis'. Problemer omkring genre, teatralitet og identitet i Ibsens *John Gabriel Borkman*» («Gli uomini sono così incostanti, signora Borkman. E le donne altrettanto»). Problemi di genere, teatralità e identità in *John Gabriel Borkman* di Ibsen). *Agora*, 11(2-3), 112-29.
- Auerbach, E. (1929). *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Dante poeta del mondo terreno). Berlin; Leipzig: de Gruyter.
- Auerbach, E. [1946] (1964). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale; lett. 'La realtà rappresentata nella letteratura occidentale'). Bern: Francke.
- Auerbach, E. [1963] (1999). «Dante poeta del mondo terreno». *Studi su Dante*. Trad. di M.L. De Pieri Bonino. Milano: Feltrinelli, 1-161.
- Auerbach, E. [1956] (2000). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. 2 voll. Trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser. Con un saggio introduttivo di A. Roncaglia. Torino: Einaudi.
- Aurell, T. (1922). «Sigbjørn Obstfelder. En studie» (Sigbjørn Obstfelder. Uno studio). *Ord och Bild*, 31, 217-26.
- Auster, P. [1987] (1992). *The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room*. London: Faber and Faber.
- Auster, P. (1996). *La trilogia di New York. Città di vetro. Fantasma. La stanza chiusa*. Trad. di M. Bocchiola. Torino: Einaudi.
- Bachelard, G. (1960). *La Poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. [1972] (2008). *La poetica della rêverie*. Trad. di G. Silvestri Stevan e B. Sambo. Bari: Dedalo.
- Bachtin, M. (1979). *Estetica e romanzo*. A cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi.
- Balzac, H. de (1986). *Séraphîta*. Trad. di L. Magliano. Con un saggio di F. Rella. Trento: Reverdito.
- Balzac, H. de [1835] (2000). *Séraphîta*. Paris: Berg International.
- Balzamo, E. (1999). *August Strindberg. Visages et destin*. Paris: Hamy.
- Balzamo, E. (2012). *Skrifdon och papper, brefkort, frimärken – Fyra essäer om Strindberg* (Cose per scrivere e carta, cartoline postali, francobolli – Quattro saggi su Strindberg). Stockholm: Lind & Co.
- Bampi, M. (2019). «La letteratura svedese medievale». Ciaravolo, M. (a cura di), *Storia delle letterature scandinave dalle origini a oggi*. Milano: Iperboea, 90-104.
- Bang, H. (1879). «Lidt om dansk Realisme» (In breve sul Realismo danese). *Realisme og Realister. Portræstudier og Aforismer* (Realismo e realisti. Ritratti e aforismi). Kjøbenhavn: Schubothes Boghandel, 15-26. *Arkiv for Dansk Litteratur*. <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-bang10tom-shoot-workid54262>.
- Bang, H. (1892). *Rundt i Norge. Skildringer og billeder* (Girando la Norvegia. Descrizioni e quadri). Kristiania: Aschehoug.
- Bang, H. (1954). *Københavnske Skildringer* (Quadri di Copenhagen). Red. C.M. Woel. København: Gyldendal.
- Bang, H. (1983). *Reportager* (Reportage). Red. C. Kastholm Hansen. København: Gyldendal.
- Bang, H. [1889] (1986a). *Tine*. Udg. M. Hvidt; V. Sørensen. København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab; Borgen. Danske Klassikere. *Arkiv for Dansk*

- Litteratur*. <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-bang08val-ro-ot>. <https://doi.org/10.7146/danskestudier.vi.128822>.
- Bang, H. [1896] (1986b). *Ludvigsbakke* (Ludvigsbakke / Colle Ludvig). Udg. F. Conradt; M. Winge. København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab; Borgen. Danske Klassikere. Arkiv for Dansk Litteratur. <https://doi.org/10.7146/danskestudier.vi.128822>.
- Bang, H. [1887] (1987). *Stuk* (Stucco). Udg. P. Nørreslet. København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab; Borgen. Danske Klassikere. Arkiv for Dansk Litteratur. <https://doi.org/10.7146/danskestudier.vi.128822>.
- Banks, W. (2004). «Kierkegaard and Ibsen Revisited. The Dialectics of Despair in *Brand*». *Ibsen Studies*, 4(2), 176-90. <https://doi.org/10.1080/15021860410011064>.
- Baudelaire, C. (1975-76). *Œuvres complètes*. 2 vols. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, C. (1998). *Opere*. 2a ed. A cura di G. Raboni e G. Montesano; introduzione di G. Macchia. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Bellquist, J.E. (1986). *Strindberg as a Modern Poet. A Critical and Comparative Study*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Benjamin, W. (1972). «Die Wiederkehr des Flaneurs» (Il ritorno del flâneur). Tiedemann-Bartels, H. (Hrsg.), *Gesammelte Schriften* (Opere complete), Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 194-9.
- Benjamin, W. (1974a). «Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus» (Charles Baudelaire. Un poeta al tempo del capitalismo avanzato). Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H. (Hrsgg), *Gesammelte Schriften* (Opere complete), Bd. 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 509-690.
- Benjamin, W. (1974b). «Über den Begriff der Geschichte» (Sul concetto di storia). Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H. (Hrsgg), *Gesammelte Schriften* (Opere complete), Bd. 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 691-704.
- Benjamin, W. [1962] (1976). «Baudelaire e Parigi». *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Trad. e introduzione di R. Solmi. Torino: Einaudi, 85-154.
- Benjamin, W. (1977). «Die Wiederkehr des Flaneurs» (Opere complete). Bd. 2.2, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov). Hrsgg R. Tiedemann; H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 438-65.
- Benjamin, W. (1982). *Gesammelte Schriften* (Opere complete). Bd. 5.1-2, *Das Passagen-Werk* (lett. L'opera dei passage). Hrsg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1990). *Paris, 1800-talets huvudstad: passagearbetet* (Parigi capitale del XIX secolo: l'opera sui passage). 3 bd. Utg. R. Tiedemann. Urval, översättning, kommentarer U.P. Hallberg. Stockholm: Symposion.
- Benjamin, W. (1997). *Sul concetto di storia*. A cura di G. Bonola e M. Ranchetti. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2000). *I «passages» di Parigi*. A cura di R. Tiedemann; edizione italiana a cura di E. Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2011). *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Note a commento di A. Baricco. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2015). *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad* (L'opera sui passage: Parigi capitale del XIX secolo). 2 bd. Utg. R. Tiedemann. Gestaltung, revidering av översättningen, kommentarer U.P. Hallberg. Stockholm: Atlantis.
- Bentley, E. (1965). «Henrik Ibsen: A Personal Statement». *Fjelde* 1965, 11-17.

- Berg, C.; Durieux, F.; Lernout, G. (eds) (1995). *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts. Le Tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*. Berlin; New York: de Gruyter.
- Berggren, H. (2010). *Underbara dagar framför oss. En biografi över Olof Palme* (Giorni meravigliosi davanti a noi. Una biografia di Olof Palme). Stockholm: Norstedts.
- Bergaas, A. (1952). «Sigbjørn Obstfelder: 'Jeg ser'» (Sigbjørn Obstfelder: «Guardo»). *Samlaren*, 33, 11-19.
- Berman, M. (1982). *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster.
- Berman, M. (1988). *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- Berman, M. [1985] (2012). *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*. Trad. di V. Lalli e A. Bertoni. Bologna: il Mulino.
- Beyer, E. (1975). *Fra Ibsen til Garborg* (Da Ibsen a Garborg). Bd. 3 i *Norges litteraturhistorie* (Storia della letteratura norvegese). Oslo: Cappelen.
- Beyer, H. (1924). *Søren Kierkegaard og Norge* (Søren Kierkegaard e la Norvegia) [tesi di dottorato]. Oslo: Aschehoug.
- Beyer, H. (1941). «Kan en ut ifra steder i Peer Gynt kaste lys over dunkle punkter i Brand?» (Si può da passi di Peer Gynt gettare luce su punti oscuri in Brand?). *Edda*, [å. 28,] b. 41, 337-49.*
- Bigelow, B. (2017). *The Life of the Soul. Vitalism and the Invisible in the Norwegian Fin de Siècle* [PhD dissertation]. Berkeley: University of California.
- Bjerck Hagen, E. (red.) (2010a). *Ibsens "Brand". Resepsjon – tolkning – kontekst* (Brand di Ibsen. Ricezione – interpretazione – contesto). Oslo: Vidarforlaget.
- Bjerck Hagen, E. (2010b). «Brand-resepsjonen 1866-1955» (La ricezione di Brand 1866-1955). Bjerck Hagen 2010a, 11-32.
- Bjørnsen, J.F. (1959). *Sigbjørn Obstfelder. Mennesket, poeten og grubleren* (Sigbjørn Obstfelder. L'uomo, il poeta e il pensatore assorto). Oslo: Gyldendal.
- Björkum, S. (1998). *Stockholm. En resa i tiden från ett sekel till ett annat* (Stoccolma. Un viaggio nel tempo da un secolo all'altro). Stockholm: Norstedts.
- Bolz, N. (1992). «Theologie der Großstadt» (Teologia della grande città). *Smuda* 1992, 73-89.
- Borg, A. (2011). *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897-1916* (Una landa di pietra. Stoccolma nella letteratura 1897-1916) [tesi di dottorato]. Stockholm: Stockholmia.
- Bourdieu P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (2005). *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Introduzione di A. Boschetti. Trad. di A. Boschetti e E. Bottaro. Milano: Il Saggiatore.

* La numerazione della rivista norvegese *Edda*, tra le maggiori del Nord, è complicata dal fatto che dal 1914 a oggi ha alternato in varie combinazioni l'indicazione del volume (*bind*) a quella dell'annualità (*årgang*): per periodi una delle due, per altri entrambe e per altri ancora nessuna; inoltre le due unità non coincidono, poiché dal 1914 al 1926 *Edda* ha prodotto due volumi all'anno, per poi passare al volume annuale. Ha infine inserito solo dal 1957 l'indicazione dei quattro fascicoli annuali. Per evitare ambiguità si useranno qui e di seguito le abbreviazioni «b.» per *bind* e «å.» per *årgang*, e si metterà in parentesi quadra ciò che non compare nel frontespizio.

- Boyer, R. (1981). «Obstfelder og symbolismen» (Obstfelder e il simbolismo). *Edda*, [å. 68,] b. 81(3), 149-56.
- Bradbury, M. (1991). «The Cities of Modernism». Bradbury; McFarlane 1991a, 96-104.
- Bradbury, M.; McFarlane, J. (eds) [1976] (1991a). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin.
- Bradbury, M.; McFarlane, J. (1991b). «The Name and Nature of Modernism». Bradbury; McFarlane 1991a, 19-55.
- Brandell, G. (1950). *Strindbergs Infernokris* (La Crisi d'inferno di Strindberg) [tesi di dottorato]. Stockholm: Bonniers.
- Brandell, G. (1983). *Strindberg. Ett författarliv* (Strindberg. Vita di uno scrittore). Bd. 3, *Paris till och från: 1894-1898* (Periodicamente a Parigi: 1894-1898). Stockholm: Alba.
- Brandell, G. (1985). *Strindberg. Ett författarliv* (Strindberg. Vita di uno scrittore). Bd. 2, *Borta och hemma: 1883-1894* (Lontano e a casa: 1883-1894). Stockholm: Alba.
- Brandell, G. (1987). *Strindberg. Ett författarliv* (Strindberg. Vita di uno scrittore). Bd. 1, *Läroår och genombrott: 1849-1883* (Apprendistato e affermazione: 1849-1883). Stockholm: Alba.
- Brandes, G. [1872] (1900a). «Hovedstrømninger. Indledning» (Principali correnti. Introduzione). *Samlede Skrifter* (Scritti completi), Bd. 4. Kjøbenhavn: Gyldendal, 1-13. *Arkiv for Dansk Litteratur*. <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-brandes04-shoot-workid54271>.
- Brandes, G. [1898] (1900b). «Henrik Ibsen (1898)». *Samlede Skrifter* (Scritti completi), Bd. 3. Kjøbenhavn: Gyldendal, 237-354.
- Brandes, G. [1889] (1901). «Friedrich Nietzsche». *Samlede Skrifter* (Scritti completi), Bd. 7. Kjøbenhavn: Gyldendal, 596-664. Projekt Runeberg. <http://runeberg.org/gbsamskr/7/0600.html>.
- Brandes, G. (2001). *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*. A cura di A. Fambrini. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento. Labirinti, 53. <https://doi.org/10.1163/221058785x00264>.
- Brandes, G.; Brandes, E. (1939). *Georg og Edv. Brandes Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd* (Lo scambio epistolare di Georg e di Edvard Brandes con autori e scienziati nordici). Bd. 4.1. Udg. M. Borup. København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab. <https://doi.org/10.7146/fof.v48i0.41221>.
- Branting, H. (1930). «Strindbergs Sömngångarnätter» (Notti di sonnambulo di Strindberg). *Tal och skrifter* (Discorsi e scritti). Bd. 11, *Litteraturkritik och varia* (Critica letteraria e miscellanea). Stockholm: Tidens Förlag, 17-21.
- Briens, S. (2003). *Technique et littérature. Train, téléphone et génie littéraire suédois*. L'Harmattan: Paris.
- Briens, S. (2010). *Paris laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*. L'Harmattan: Paris.
- Briens, S. (2012). «Topographies littéraires de la modernité. Copenhague, Oslo (Kristiania) et Stockholm lus par August Strindberg, Herman Bang et Knut Hamsun». *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 152, 7-21.
- Brodwall, O.K. (1948). «Sigbjørn Obstfelder. Diktning – personlighet og psyko-se» (Sigbjørn Obstfelder. Letteratura – personalità e psicosi). *Edda*, [å. 35,] b. 48, 353-90.
- Brumo, J. (2003). «Obstfelders blick» (Lo sguardo di Obstfelder). *Edda*, [å. 90, b. 103] (1), 20-34. <https://doi.org/10.18261/issn1500-1989-2003-01-03>.

- Brunner, E. (1995). «'En krets var dragen kring dessa ting'. Södergran och Obstfelder – två naturformer reducerade som hos Munch» («Era segnato un cerchio intorno a quelle cose. Södergran e Obstfelder – due forme naturali ridotte come in Munch»). *Parnass*, 2, 28-34.
- Brynhildsvoll, K. (1978). «Über Rolle und Identität und ihr gegenseitiges Verhältnis in *Peer Gynt*» (Su ruolo e identità e il loro reciproco rapporto in *Peer Gynt*). *Edda*, [å. 65,] b. 78(2), 95-105.
- Brynhildsvoll, K. (2002). «Identitetskrisen i *Peer Gynt* – belyst fra groteskestetiske synpunkter» (La crisi di identità in *Peer Gynt* dalla prospettiva dell'estetica del grottesco). *Edda*, [å. 89, b. 102](2), 161-72. <https://doi.org/10.18261/issn1500-1989-2002-02-05>.
- Brynhildsvoll, K. (2010). «The Concept of "I" in Ibsen's *Peer Gynt*». Tam, Siu-han Yip, Helland 2010, 31-46.
- Bull, F. (1931). «Innledning» (Introduzione). Ibsen 1931, 9-54.
- Burckhardt, T. (1960). *Alchemie, Sinn- und Weltbild* (Alchimia: significato e visione del mondo). Olten und Freiburg-im-Breisgau: Walter-Verlag.
- Burckhardt, T. (1981). *Alchimia: significato e visione del mondo*. A cura di F. Bruno. Milano: Guanda.
- Busk-Jensen, L. et al. (1985). *Dannelse, folkelighed, individualisme 1848-1901* (Formazione, sentimento popolare, individualismo 1848-1901). Bd. 6 i *Dansk litteraturhistorie* (Storia della letteratura danese). København: Gyldendal.
- Busk-Jensen, L. et al. (2009a). *1870-1920*. Bd. 3 i *Dansk litteraturs historie* (Storia della letteratura danese). København: Gyldendal.
- Busk-Jensen, L. (2009b). «1870-1920». Busk-Jensen 2009a, 15-83.
- Busk-Jensen, L. (2009c). «Storbyen, det moderne livs scene – Herman Bang» (La grande città, scena della vita moderna – Herman Bang). Busk-Jensen 2009a, 188-218.
- Caliò, L.M. (2008). «La città insensata. Erodoto e la rappresentazione delle città orientali». *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, s. 9, 19, 335-82. <https://doi.org/10.7767/zrgra.1995.112.1.689a>.
- Calinescu, M. (1995). «Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes». Berg, Durieux, Lernout 1995, 33-52.
- Calvino, I. [1964] (1996). «Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*». *Romanzi e racconti*, vol. 1. Edizione diretta da C. Milanini. A cura di M. Barenghi e B. Falchetto. Prefazione di J. Starobinski. 4a ed. Milano: Mondadori, 1185-204. I Meridiani.
- Calvino, I. [1972] (1997). *Romanzi e racconti*. Vol. 2, *Le città invisibili*. Edizione diretta da C. Milanini. 3a ed. A cura di M. Barenghi e B. Falchetto. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Cappelørn, N.J. et al. (red.) (2010). *Kierkegaard, Ibsen og det moderne* (Kierkegaard, Ibsen e il moderno). Oslo: Universitetsforlaget.
- Carlson, H.G. (1995). *Genom Inferno. Bildens magi och Strindbergs förnyelse* (Attraverso Inferno. La magia dell'immagine e il rinnovamento di Strindberg). Stockholm: Carlssons.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Castri, M. (1984). *Ibsen postborghese*. Milano: Ubulibri.

- Cedergren, M. (2005). *L'Écriture biblique de Strindberg. Étude textuelle des citations bibliques dans "Inferno", "Légendes" et "Jacob lutte"* [tesi di dottorato]. Stockholm: Stockholms universitet.
- Certeau, M. de [1980] (1990). *L'Invention du quotidien*. Vol. 1, *Arts de faire*. Nouvelle édition, établie et présentée par L. Giard. Paris: Gallimard.
- Certeau, M. de [2001] (2012). *L'invenzione del quotidiano*. Trad. di M. Bacciarini. Prefazione di M. Maffesoli. Introduzione di A. Abruzzese. Postfazione di P. Di Cori. Roma: Edizioni Lavoro.
- Chartier, R. (1994). *The Order of Books. Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Transl. by L.G. Cochrane. Stanford (CA): Stanford University Press.
- Ciaravolo, M. (1994). *Den insiktsfulle läsaren. Några drag i Hjalmar Söderbergs litteraturkritik* (Il lettore perspicace. Alcuni tratti della critica letteraria di Hjalmar Söderberg). Stockholm: Söderbergsällskapet.
- Ciaravolo, M. (1999). «Lo sguardo di Obstfelder sulla grande città». *Studi nordici*, 6, 71-105.
- Ciaravolo, M. (2000). *En ungdomsvän från Sverige. Om mottagandet av Hjalmar Söderbergs verk i Finland 1895-1920* (Un amico di gioventù dalla Svezia. Sulla ricezione dell'opera di Hjalmar Söderberg in Finlandia 1895-1920). Helsingfors; Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland; Söderbergsällskapet.
- Ciaravolo, M. (2002). «Prison and Madhouse. Ibsen's Critical Images of Modernity as Developed in *Brand* and *Peer Gynt*». Brynhildsvoll, K. et al., *Ibsenian Lessons. A Festschrift for Roberto Alonge*. Turin: Centre for Northern Performing Arts Studies. University of Turin, 53-73.
- Ciaravolo, M. (2004a). «Från modevärlden till slummen. Om Herman Bangs reportageform» (Dal mondo della moda allo slum. Sulla forma del reportage di Herman Bang). *Res Publica. Symposions teoretiska och litterära tidskrift*, 62/63, 200-12.
- Ciaravolo, M. (2004b). «Parigi capitale del XIX secolo nella visione strindberghiana». Chiesa Isnardi, G.; Marelli, P. (a cura di), *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli*. Genova: Tilgher, 361-88.
- Ciaravolo, M. (2007). «John Gabriel Borkman and the Modern *Homo Faber*. A Reading of the Play as Seen Through Massimo Castri's Second Staging». *North-West Passage. Yearly Review of the Centre for Northern Performing Art Studies*, 4, 213-34.
- Ciaravolo, M. (2012a). «Between Vision and Doubt. Re-assessing the Radicalism of Strindberg's Italian Travel Writing and *Likt och olikt* (1884)», in Westerståhl Stenport, A.; Szalczer, E. (eds), «August Strindberg. A Hundred-Year Legacy», monogr. no., *Scandinavian Studies*, 84(3), 273-98. <https://doi.org/10.1353/scd.2012.0037>.
- Ciaravolo, M. (2012b). «A Nineteenth-Century Poem Meets Modernity: *Sleepwalking Nights*». Westerståhl Stenport 2012, 167-93. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w3xd.12>.
- Ciaravolo, M. (2012c). «Stockholm-Paris: Interaction as Structure in *Sleepwalking Nights on Wide-Awake Days*». *Deshima. Revue d'histoire globale des pays du Nord*, Hors-série 2, *Strindberg et la ville. The Cities of Strindberg*, 45-61.

- Ciaravolo, M. (2015). «Self-Translation and Transnational Strategy: The Case of Strindberg's French Poem 'Battant les rues toute la journée'». *Scandinavica*, 54(2), 40-60.
- Ciaravolo, M. (2019). «Modelli di conoscenza e stadi della vita alla ricerca di una sintesi. Una lettura di *Sale Gotiche* di Strindberg». *Lombardi* 2019a, 61-80.
- Ciaravolo, M. (2020). «Jesus och Descartes i Adolf Fredriks kyrka. En läsning av *Sömngångarnätter*» (Gesù e Cartesio nella chiesa di Adolfo Federico. Una lettura di *Notti di sonnambulo*). Hoff, K.; Gedin, D. (Hrsgg.), *August Strindberg und die Aufklärung* (August Strindberg e l'Illuminismo). Würzburg: Königshausen & Neumann, 71-85.
- Claussen, C. (1924). *Sigbjørn Obstfelder i hans digtning og breve. En psykologisk studie* (Sigbjørn Obstfelder nella sua opera letteraria e nelle lettere. Uno studio psicologico). Kristiania: Gyldendalske bokhandel.
- Claussen, S. (trad.) (1892). «Nogle Vers af Charles Baudelaire» (Alcuni versi di Charles Baudelaire). *Tilskueren*, 9, 79-83.
- Claussen, S. (1971). *Det aandelige Overskud. Journalistik i udvalg* (Il surplus spirituale. Una selezione di articoli di giornale). Ved L. Brinch Petersen og M. Rukov. København: Gyldendal.
- Claussen, S. [1896] (1990). *Antonius i Paris. Valfart* (Antonius a Parigi. Pellegrinaggio). Tekstudgivelse og efterskrift af J. Hunosøe; noter i samarbejde med E. Kielberg. København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab; Borgen.
- Conrad, F. (1977). «Herman Bang og hans forlæggere» (Herman Bang e i suoi editori). *Harsløf 1977*, 16-34.
- Cullberg, J. (1992). *Skaparkriser. Strindbergs inferno och Dagermans* (Crisi creative. L'inferno di Strindberg e quello di Dagerman). Stockholm: Natur och Kultur.
- Dahlkvist, T. (2016). «Strindberg som vansinnigt geni. Strindberg, Lombroso och frågan om geniets patologi» (Strindberg come genio folle. Strindberg, Lombroso e la questione della patologia del genio). Ciaravolo, M. (ed.), *Strindberg Across Borders*. Roma: Istituto italiano di Studi Germanici, 83-92.
- De Martino, G. (2002). «John Gabriel Borkman's Scriptural Echoes». Perrelli, F.; Tessari, R. (eds), *Ibsenian Lessons. A Festschrift for Roberto Alonge*. Turin: DAMS – Università degli Studi di Torino, 85-95.
- De Martino, G. (2004). «Between Borkman's Lines». *North-West Passage*, 1, 41-68.
- Deer, I. (1965). «Ibsen's Brand: Paradox and the Symbolic Hero». *Fjelde* 1965, 52-62.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*. Trad. di G. Passerone. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Diana, R. (2001). «'Il fiore del dolore': la sofferenza che alimenta l'opera d'arte. Munch illustratore di Strindberg per la rivista *Quickborn*». *Studi Nordici*, 8, 39-53.
- Dickens, C. [1838] (2003). *Oliver Twist*. London: Collector's Library, CRW Publishing Limited.
- Dickens, C. (2014). *Oliver Twist*. A cura di B. Amato. Milano: Feltrinelli.
- Dickie, M. (1986). *On the Modernist Long Poem*. Iowa City (IA): University of Iowa Press.
- Dines Johansen, J. (2001). «The Closing of an Epoch: Punishment and Euthanasia. Death in *John Gabriel Borkman*». Bjørby, P.; Aarseth, A. (eds), *Proceed-*

- ings: 9th International Ibsen Conference* (Bergen, 5-10 June 2000). Øvre Ervik: Alvheim & Eide, 377-85.
- Dines Johansen, J. (2002). «Mimetic and Diegetic Space in Ibsen's Late Plays». Saether, A. (ed.), *Ibsen and the Arts. Painting – Sculpture – Architecture. Ibsen Conference in Rome 2001, 24-27 October*. Oslo: Centre for Ibsen Studies; University of Oslo, 133-49.
- Drachmann, H. et al. (1894). *En bok om Strindberg* (Un libro su Strindberg). Karlstad: Forssells Boktryckeri.
- Durbach, E. (1982). *'Ibsen the Romantic'. Analogues of Paradise in the Later Plays*. London: Macmillan.
- Durbach, E. (2006). «Ibsen and the Dramatugy of Uncertainty». *Ibsen Studies*, 6(2), 124-38.
- Dyrerud, T.A. (2010). «Innledning» (Introduzione). Cappellørn 2010, 9-21.
- Eco, U. [1979] (1994). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1995). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Edqvist, S.-G. (1961). *Samhällets fiende. En studie i Strindbergs anarkism till och med "Tjänstekvinnans son"* (Il nemico della società. Uno studio sull'anarchismo di Strindberg fino a *Il figlio della serva*) [tesi di dottorato]. Stockholm: Tidens förlag.
- Edwardsen, E.H. (2010). «Freidige streker. Karikaturtegneren som biograf» (Tratti audaci. Il caricaturista come biografo). Sæther 2010a, 237-63.
- Egeland, E. (1997). «Et Obstfelder-seminar rystes» (Un convegno su Obstfelder viene turbato). Aarnes 1997a, 249-51.
- Ekelund, V. (1909). *Antikt ideal* (Ideale antico). Malmö: Framtiden.
- Ekelöf, G. [1941] (1992). «Strindbergs dikter» (Le poesie di Strindberg). *Skrifter* (Scritti). Bd. 7, *Blandade kort och annan essäistik* (Carte mischiate e altra saggistica). Red. R. Ekner. Stockholm: Bonniers, 213-17.
- Ekner, R. (1967). *En sällsam gemenskap. Baudelaire Söderberg Obstfelder Rilke* (Una strana compagnia. Baudelaire Söderberg Obstfelder Rilke). Stockholm: Norstedts.
- Ekner, R. (1994). «Sigbjørn Obstfelder – en nyläsning» (Sigbjørn Obstfelder – una nuova lettura). *Nordisk tidskrift*, 70(3), 201-16.
- Elam, K. (1988). *Semiotica del teatro*. Bologna: il Mulino.
- Engelstad, F. (1992). «Lydende malm og klingende bjelle. *John Gabriel Borkman* – kapitalisme og kjærighetssvik» (Metallo sonante e scampanello. *John Gabriel Borkman* – capitalismo e tradimento dell'amore). *Kjærlighetens irrganger. Sinn og samfunn i Bjørnsons og Ibsens diktning* (I labirinti dell'amore. Spirito e società nell'opera letteraria di Bjørnson e Ibsen). Oslo: Gyldendal, 185-97.
- Engelstad, F. (1994). «The Defeat of Failure and the Failure of Success. Gender Roles and Images of the Male in Henrik Ibsen's Last Four Plays». *Ewbank* 1994, 390-405.
- Engwall, G.; Stam, P. (2010). «Kommentarer» (Commenti). *Strindberg* 2010a, 281-440.
- Eriksson, E. (1990). *Den moderna stadens födelse. Svensk arkitektur 1890-1920* (La nascita della città moderna. Architettura svedese 1890-1920). Stockholm: Ordfront.

- Even-Zohar, I. (1990). «Polysystem Studies». *Poetics Today*, 11(1), 1-266. https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf.
- Ewbank, I.-S. et al. (1994). *Proceedings: 7th International Ibsen Conference, Grimstad 1993*. Oslo: Center for Ibsen Studies.
- Fambrini, A. (2001). «Radicalismi aristocratici. Georg Brandes e Friedrich Nietzsche». Brandes 2001, VII-XXIII.
- Ferrari, F. (1985). «Il mio fuoco è il più grande della Svezia». *Uomini e libri*, 105, 26-34.
- Ferrari, F. (1986). «Henrik Ibsen. 'Verità significa diventare se stessi'». *Uomini e libri*, 110, 24-34.
- Ferrari, F. (2012). «Esoterismo d'Occidente, mitologie d'Oriente: sincretismo religioso nel teatro strindberghiano dopo la 'crisi d'Inferno'». *A.I.O.N. Sezione germanica*, 22(1-2), 21-35.
- Figueiredo, I. de (2006). *Henrik Ibsen. Mennesket* (Henrik Ibsen. L'uomo). Oslo: Aschehoug.
- Figueiredo, I. de (2007). *Henrik Ibsen. Masken* (Henrik Ibsen. La maschera). Oslo: Aschehoug.
- Fiil, S.; Skov, K. (1998). *Herman Bang – prosaens mester* (Herman Bang – maestro della prosa). København: Gyldendal.
- Finco, D. (2009). «Rainer Maria Rilke e l'arte di Jens Peter Jacobsen: l'incidenza del poeta danese nella composizione dei Quaderni di Malte Laurids Brigge». *Quaderni di Palazzo Serra*, 17, 35-94.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Ed. by M. Arjomand and R. Mosse. Transl. by M. Arjomand. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203068731>.
- Fjelde, R. (ed.) (1965). *Ibsen. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.
- Fleck, E.M. (1979). «John Gabriel Borkman and the Miner of Falun». *Scandinavian Studies*, 51, 442-59.
- Foucault, M. (1961). *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9570-1.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. <https://doi.org/10.1086/ahr/82.3.605>.
- Foucault, M. [1976] (1993). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Trad. di A. Tarchetti. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. [1963] (1998). *Storia della follia nell'età classica*. Trad. di F. Ferrucci. Milano: Rizzoli.
- Frandsen, E. (1950). *Sophus Claussen*. 2 bd. København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Frandsen, K.-E. (red.) (1996). *Kongens og folkets København* (La Copenhagen del re e del popolo). København: Københavns Universitet.
- Frisby, D. (1994). «The Flâneur in Social Theory». *Tester* 1994a, 81-110.
- Frøding, G. (1894). «Strindbergs lyrik» (La lirica di Strindberg). *Drachmann* 1894, 153-69.
- Fulsås, N. (2010). «Kva for ein Ibsen? Forfatteren, biografien og det litterære feltet» (Quale Ibsen? L'autore, la biografia e il campo letterario). *Sæther* 2010a, 39-54.
- Fulsås, N.; Rem, T. (2018). *Ibsen, Scandinavia and the Making of World Drama*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316946176>.

- Gavel Adams, A.-C. (1990). *The Generic Ambiguity of August Strindberg's "Inferno": Occult Novel and Autobiography* [PhD dissertation]. Ann Arbor (MI): UMI.
- Gavel Adams, A.-C. (1993). «Strindberg som Ockultismens Zola» (Strindberg come Zola dell'Occultismo). *Strindbergiana*, 8, 123-38.
- Gavel Adams, A.-C. (1994). «Kommentarer» (Commenti). *Strindberg 1994*, 319-457.
- Gedin, D. (2004). *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraåttitalet* (I padroni del campo. Lo sviluppo di un ruolo autoriale moderno. Gli anni Ottanta del XIX secolo) [tesi di dottorato]. Stockholm; Stehag: Symposion.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1976). *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. di L. Zecchi. Torino: Einaudi.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil. <https://doi.org/10.7202/500748ar>.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di C.M. Cederna. Torino: Einaudi.
- Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. di R. Novità. Torino: Einaudi.
- Gervin, K. (2010). «Brand – profet mellom fortvilelse og forsoning?» (Brand – profeta tra disperazione e riconciliazione?). *Cappelørn 2010*, 197-206.
- Gjesdal, K. (2010). «Self-knowledge and Aesthetic Consciousness in Ibsen and Hegel». Tam, Siu-han Yip, Helland 2010, 1-16.
- Gleber, A. (1995). «The Secret Cities of Modernity: Topographies of Perception in Georges Rodenbach, Robert Walser, and Franz Hessel». *Berg, Durieux, Lernout 1995*, 363-79.
- Glienke, B. (1999). *Metropolis und nordische Moderne. Großstadthematik als Herausforderung literarischer Innovationen in Skandinavien seit 1830* (Metropolis e modernità nordica. Il tema della grande città come sfida delle innovazioni letterarie in Scandinavia dal 1830). Bearbeitet von A. Krummacher, K. Müller-Wille, F. Strauß und A. Wischmann. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Gobbers, W. (1995). «Modernism, Modernity, Avant-Garde: A Bilingual Introduction». *Berg, Durieux, Lernout 1995*, 3-16.
- Goodrick-Clarke, N. (2004). «The Esoteric Uses of Electricity: Theologies of Electricity from Swabian Pietism to Ariosophy». *Aries*, 4(1), 69-90. <https://doi.org/10.1163/157005904322765329>.
- Greiff, T. (1945). *Sigbjørn Obstfelder*. Oslo: Cammermeyer.
- Groddeck, G. (1965). «Peer Gynt». *Fjelde 1965*, 63-79.
- Groven Myhren, D. (1979). «Hverken eller og Enten eller. Et bidrag til belysning av personlighetsproblematikken i Henrik Ibsens *Peer Gynt*» (Né... né e o... o. Un contributo al chiarimento del problema della personalità in *Peer Gynt* di Henrik Ibsen). *Edda*, [a. 66,] b. 79(2), 73-98.
- Habermas, J. (1985). *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen* (Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, J. (1987). *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*. Trad. di Emilio Agazzi ed Elena Agazzi. Ricerche bibliografiche di W. Privitera. Roma-Bari: Laterza.
- Hallberg, U.P. (1996). *Flanörens blick. En europeisk färglära* (Lo sguardo del flâneur. Una teoria europea dei colori). Stockholm: Norstedts.

- Hallberg, U.P. (2002). *Lo sguardo del flâneur*. Trad. di M. Ciaravolo. Milano: Iperborea.
- Hallberg, U.P. (2012). *Strindbergs skugga i Nordens Paris* (L'ombra di Strindberg nella Parigi del Nord). Stockholm: Norstedts.
- Hallberg, U.P. (2019). *Strindbergs skugga* (L'ombra di Strindberg). Stockholm: Spleen Nordic.
- Hammer, E. (2009). «The Question of Selfhood in Ibsen's *Peer Gynt*». *Ibsen Studies*, 9(1), 34-49. <https://doi.org/10.1080/15021860903118859>.
- Hamsun, K. (1960). *Paa Turné. Tre foredrag om litteratur* (In tournée. Tre conferenze sulla letteratura). Red. T. Hamsun. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, K. (1965). *Artikler 1889-1928* (Articoli 1889-1928). Red. F. Bull. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, K. (1953). «Terra favolosa». Giannini, C. (a cura di), *I capolavori*. Firenze: Casini, 389-528.
- Hamsun, K. (1995). *Sotto la stella d'autunno*. Trad. di F. Ferrari. Milano: Iperborea.
- Hamsun, K. (2005). *Un vagabondo suona in sordina*. Trad. di F. Ferrari. Milano: Iperborea.
- Hamsun, K. (2007). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 5, *Svermere. Under høststjernen* (Sognatori. Sotto la stella d'autunno). Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, K. (2008a). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 10, *Markens grøde* (Germogli della terra). Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, K. (2008b). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 7, *En vandrør spiller med sordin. Den siste glede* (Un viandante suona in sordina. L'ultima gioia). Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, K. (2009a). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 23, *I eventyrland. På gjengrodede stier* (Terra favolosa. Per i sentieri dove cresce l'erba). Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, K. [1890] (2009b). *Sult* (Fame). Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, K. [1974] (2012). *Fame*. Trad. di E. Pocar. Milano: Adelphi.
- Hamsun, K. (2021). *Germogli della terra*. Trad. di S. Culeddu. Torino: Einaudi.
- Handesten, L. (1992). *Litterære rejser. Poetik og erkendelse i danske digteres rejsebøger* (Viaggi letterari. Poetica e conoscenza nei libri di viaggio di scrittori danesi). København: Reitzels.
- Hannevik, A. (1952). «Obstfelders 'Jeg ser' analysert à la Cleanth Brooks» («Guardo» di Obstfelder analizzata secondo Cleanth Brooks). *Samlaren*, 33, 36-43.
- Hannevik, A. (1960). *Obstfelder og mystikken. En studie i Sigbjørn Obstfelder forfatterskap* (Obstfelder e il misticismo. Uno studio dell'opera di Sigbjørn Obstfelder) [tesi di dottorato]. Oslo: Gyldendal.
- Hannevik, A. (1997). «Sigbjørn Obstfelder. Mannen og verket» (Sigbjørn Obstfelder. L'uomo e l'opera). Aarnes 1997a, 13-34.
- Hanssen, J.-M. (2014). «The Fusion of the Man and His Work: *John Gabriel Borkman* with Ibsen's *Mask*». *Ibsen Studies*, 14(1), 52-70.
- Hansson, O. [1889; 1890] (1997). «August Strindberg». *Lyrik och essäer* (Lirica e saggi). Under redaktion av I. Holm och med inledning av U. Linde. Stockholm: Svenska Akademien; Atlantis, 181-218.
- Harding, D. (2003). *Writing the City. Urban Visions & Literary Modernism*. New York; London: Routledge.
- Harsløf, O. (red.) (1977). *Omkring "Stuk"* (Su Stucco). København: Hans Reitzels Forlag.

- Hartmann, E. von (1877-88). *Verlidsprocessens väsen eller det omedvetnas filosofi* (L'essenza del processo universale o La filosofia dell'inconscio). 2 bd. Öfversättning från originalets sjunde upplaga af A. Stuxberg. Stockholm: Oscar L. Lamms Förlag.
- Harvey, D. (2003). *Paris, Capital of Modernity*. New York; London: Routledge.
- Hauser, S. (1990). *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910* (Lo sguardo sulla città. Indagini semiotiche della percezione letteraria fino al 1910). Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Hedberg, T. [1903] (1912). «Sigbjørn Obstfelder. Efterladte arbejder» (Sigbjørn Obstfelder. Opere postume). *Ett decennium. Uppsatser och kritiker* (Un decennio. Saggi e critica), Bd. 1. Stockholm: Bonniers, 227-35.
- Heed, S.Å. [2002] (2007). *Teaterns tecken* (I segni del teatro). Lund: Studentlitteratur.
- Heggelund, K.; Vold, J.E. (red.) (1985). *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890-1980. En antologi* (Lirica norvegese moderna. Il verso libero 1890-1980. Un'antologia). Oslo: Cappelen.
- Heiberg, G. (1951). *Hugg og stikk. Artikler i utvalg* (Colpi di spada e di pugnale. Articoli scelti). Oslo: Aschehoug.
- Heine, H. (1882). *Germania: Fiaba invernale*. Trad. di S. Menasci. Milano: Quadrio.
- Heine, H. (1962). *Il libro dei canti*. Introduzione di V. Santoli. Trad. di A. Vago. Torino: Einaudi.
- Heine, H. [1844] (1982). *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Germania. Una fiaba invernale). Stuttgart: Reclam.
- Heine, H. (1989). *Buch der Lieder* (Libro dei canti). Mit Scherenschnitten von A. Ellersiek. Eltville am Rhein: Bechtermünz Verlag.
- Helland, F. (2000). *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer* (Il gioco/teatro della malinconia. Uno studio sugli ultimi drammi di Henrik Ibsen). Oslo: Universitetsforlaget.
- Helland, F. (2009). «Empire and Culture in Ibsen. Some Notes on the Dangers and Ambiguities of Interculturalism». *Ibsen Studies*, 9(2), 136-59.
- Hemmer, B. (1972). «Brand», «Kongs-emnerne», «Peer Gynt». *En studie i Ibsens romantiske diktning* (Brand, I pretendenti alla corona, Peer Gynt. Uno studio sulla produzione romantica di Ibsen). Oslo: Universitetsforlaget.
- Hemmer, B. (2003). *Ibsen. Kunstnerens vei* (Ibsen. La strada dell'artista). Bergen: Vigmostad & Bjørke.
- Henriksen, A. (1990). «Svanereden. Sophus Claussen og den danske myte» (Il nido del cigno. Sophus Claussen e il mito danese). *Svanereden. Essays – Foredrag – Debat* (Il nido del cigno. Saggi – Conferenze – Dibattito). Red. F. Ettrup, J.J. Jensen. Valby: Amadeus, 191-243.
- Hessel, F. (1979). *Spazieren in Berlin. Beobachtungen im Jahr 1929* (Passeggiare a Berlino. Osservazioni nell'anno 1929). Berlin: Buchverlag Der Morgen.
- Holgersen, B. (1997). *... på en feil klode. Sigbjørn Obstfelder – mennesket og dikteren* (... su un pianeta sbagliato. Sigbjørn Obstfelder – l'uomo e il poeta). Stavanger: Dreyer.
- Holm, B. (2005). «A Frozen Dream: John Gabriel Borkman 1896/2004». *North-West Passage*, 2, 81-91.
- Holtan, O.I. (1994). «The Troll's Eye and Rubek's Art: Ibsen and the Modern Sensibility». *Ewbank* 1994, 130-40.
- Hunosøe, J. (1990). «Efterskrift» (Postfazione). Claussen 1990, 293-335.
- Hunosøe, J.; Kielberg, E. (1990). «Noter» (Note). Claussen 1990, 337-67.

- Hylding, K. (2010). «Den sceniske *Brand*-resepjonen i Norge» (La ricezione di *Brand* sulle scene in Norvegia). Bjerck Hagen 2010a, 33-64.
- Hyldtoft, O. (1996). «København. Fra fæstning til moderne storby» (Copenaghen. Da città fortificata a grande città moderna). Frandsen 1996, 129-55.
- Haakonsen, D. [1981] (2003). *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren* (Henrik Ibsen. L'uomo e l'artista). Oslo: Aschehoug. <https://doi.org/10.1353/mdr.1982.0042>.
- Haakonsen, D.; Beyer, E.; Hannevik, A. (1962). «Arne Hannevik: Obsthfelder og mystikken» (Arne Hannevik: Obsthfelder e il misticismo). *Edda*, å. 49, b. 62(2), 89-136. <https://doi.org/10.2307/40116576>.
- Ibsen, H. (1928). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 5, *Brand. Utkast i episk form* (Brand. Abbozzo in forma epica). Red. F. Bull; H. Koht; D. Arup Seip. Oslo: Gyldendal.
- Ibsen, H. (1931). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 6, *Peer Gynt. De unges forbund* (Peer Gynt. La lega dei giovani). Red. F. Bull; H. Koht; D. Arup Seip. Oslo: Gyldendal.
- Ibsen, H. (1936). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 13, *John Gabriel Borkman. Når vi døde vågner* (John Gabriel Borkman. Quando noi morti ci destiamo). Red. F. Bull; H. Koht; D. Arup Seip. Oslo: Gyldendal.
- Ibsen, H. (1937). *Samlede verker* (Opere complete). Bd. 14, *Dikt* (Poesia). Red. F. Bull; H. Koht; D. Arup Seip. Oslo: Gyldendal.
- Ibsen, H. (1959). *I drammi di Ibsen*. 3 voll. Trad. di A. Rho. Introduzione di F. Antonicelli. Torino: Einaudi.
- Ibsen, H. (1995a). *Vita dalle lettere*. Trad. di F. Perrelli. Milano: Iperborea.
- Ibsen, H. (1995b). *Brand. Poema drammatico in cinque atti*. Introduzione di L. Doninelli. Trad. di A. Cervesato. Milano: BUR.
- Ibsen, H. (2005). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 12, *Brev 1844-71* (Lettere 1844-71). Red. N. Fulsås et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehoug. <https://doi.org/10.1080/15021866.2012.728911>.
- Ibsen, H. (2007a). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 5, *Episk Brand. Brand. Peer Gynt* (Brand epico. Brand. Peer Gynt). Red. V. Ystad et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehoug. <https://doi.org/10.1080/15021860310000634>.
- Ibsen, H. (2007b). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 5, *Innledning og kommentarer. Episk Brand. Brand. Peer Gynt* (Introduzioni e commenti. Brand epico. Brand. Peer Gynt). Red. V. Ystad et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehoug. <https://doi.org/10.1080/15021866.2012.740783>
- Ibsen, H. (2008a). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 7, *Samfundets støtter. Et dukkehjem. Gengangere. En folkefiende* (Le colonne della società. Una casa di bambola. Spettri. Un nemico del popolo). Red. V. Ystad et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehoug. <https://doi.org/10.1080/15021860310000634>.
- Ibsen, H. (2008b). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 13, *Brev 1871-79* (Lettere 1871-79). Red. N. Fulsås et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehoug. <https://doi.org/10.1080/15021866.2012.728911>.
- Ibsen, H. (2009a). *Henrik Ibsens skrifter skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 8, *Vildanden. Hvide heste. Rosmersholm. Fruen fra havet* (L'anitra selvatica. Cavalli bianchi. Rosmersholm. La donna del mare). Red. V. Ystad et al. Oslo: Universitetet i Oslo. <https://doi.org/10.1080/15021860310000634>.

- Ibsen, H. (2009b). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 11, *Dikt* (Poesia). Red. V. Ystad et al. Oslo: Universitetet i Oslo. <https://doi.org/10.1080/15021860310000634>.
- Ibsen, H. (2009c). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 14, *Brev 1880-89* (Lettere 1880-89). Red. N. Fulsås et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehaug.
- Ibsen, H. (2009d). *Drammi moderni*. A cura di R. Alonge. Trad. di R. Alonge, S. Colella, G. D'Amico, R.M. Fabris, F. Perrelli. Milano: BUR.
- Ibsen, H. (2010a). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 10, *John Gabriel Borkman. Når vi døde vågner* (John Gabriel Borkman. Quando noi morti ci destiamo). Red. V. Ystad et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehaug. <https://doi.org/10.1080/15021860410007825>.
- Ibsen, H. (2010b). *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 10, *Innledning og kommentarer. John Gabriel Borkman. Når vi døde vågner* (Introduzioni e commenti. John Gabriel Borkman. Quando noi morti ci destiamo). Red. V. Ystad et al. Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehaug. <https://doi.org/10.1080/15021866.2012.740783>.
- Ibsen, H. (2010c). «[Barndomsminner]» (Ricordi d'infanzia). Ystad, V. et al. (red.), *Henrik Ibsens skrifter* (Scritti di Henrik Ibsen). Bd. 16, *Sakprosa* (Saggistica). Oslo: Universitetet i Oslo; Aschehaug, 496-501.
- Ibsen, H. (2011). *Peer Gynt*. A cura di F. Perrelli. Pisa: Edizioni ETS.
- Ingham, M. (2010). «Staging the Epic Self: Theatricality, Philosophy and Personality in *Brand* and *Peer Gynt*». Tam, Siu-han Yip, Helland 2010, 139-62.
- Iuliano, A. (2021). «Paris as a Site of Confinement in August Strindberg's *Inferno*». *Between*, 9(22), 89-112. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4894>.
- Jacobsen, H. (1954). *Den unge Herman Bang. Mennesket, digteren, journalisten og hans by* (Il giovane Herman Bang. L'uomo, lo scrittore, il giornalista e la sua città). København: Hagerup.
- Jacobsen, H. (1957). *Herman Bang. Resignationens digter* (Herman Bang. Il poeta della rassegnazione). København: Hagerup.
- Jacobsen, H. (1961). *Aarene der gik tabt. Den miskendte Herman Bang* (Gli anni andati perduti. L'Herman Bang misconosciuto). København: Hagerup.
- Jakobsen, A. (2004). «'To Waste One's Life': Biblical Language in Ibsen's Dramas of Contemporary Life». *Ibsen Studies*, 4(1), 30-9. <https://doi.org/10.1080/15021860410007753>.
- Jaspers, K. [1922] (1949). *Strindberg und van Gogh* (Strindberg e Van Gogh. München: Piper. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-99342-8>.
- Jaspers, K. (2001). *Genio e follia: Strindberg e Van Gogh*. Trad. di B. Baumbusch e M. Gandolfi. Milano: Cortina.
- Jedlowski, P. (1995). «Introduzione». Simmel 1995, 7-27.
- Jensen, J.V. (1906). *Digte* (Poesie). København; Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Jensen, J.V. (1971). *Himmerlandshistorier* (Storie dello Himmerland). Udgivet med efterskrift af J. Elbek. København: Gyldendal.
- Jensen, J.V. (2000). *Den gotiske Renaissance* (La rinascenza gotica). København: Gyldendal.
- Jensen, J.V. (2005). *Alla stazione di Memphis*. Trad. di F. Zuliani. Senago: La pulce.
- Johnsson, H. (2015). *Det oändliga sammanhanget. August Strindbergs ockulta vetenskap* (La coerenza infinita. La scienza occulta di August Strindberg). Stockholm: Malört.

- Jæger, H. (2020). *La bohème di Kristiania*. A cura di L. Taglianetti. Torino: Lindau.
- Jørgensen, B.H. (1977). *Maskinen, det heroiske og det gotiske – om Johs. V. Jensen, Sophus Claussen og århundredskiftet* (La macchina, l'eroico e il gotico – su Johannes V. Jensen, Sophus Claussen e il periodo a cavallo tra i due secoli). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Jørgensen, J. (1891). «Charles Baudelaire». *Tilskueren*, 8, 702-23.
- Jørgensen, J. (1893a). «En ny Digtning. I. Edgar Poe» (Una nuova poesia. I. Edgar Poe). *Tilskueren*, 10, 375-86.
- Jørgensen, J. (1893b). «En ny Digtning. II. Paul Verlaine» (Una nuova poesia. II. Paul Verlaine). *Tilskueren*, 10, 469-80.
- Jørgensen, J. (1893c). «En ny Digtning. III. Stéphane Mallarmé» (Una nuova poesia. III. Stéphane Mallarmé). *Tilskueren*, 10, 603-7.
- Jørgensen, J. (1893d). «En ny Digtning. IV. J.K. Huysmans» (Una nuova poesia. IV. J.K. Huysmans). *Tilskueren*, 10, 770-82.
- Jørgensen, J. (udg.) [1893-94] (1981). *Taarnet. Illustreret Maanedsskrift for Kunst og Literatur* (La torre. Mensile illustrato di arte e letteratura). Fotografisk optryk med efterskrift og registre ved F.J. Billeskov Jansen. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab; Reitzels Boghandel.
- Jørgensen, J. (1915a). *Udvalgte Værker* (Opere scelte). Bd. 1, *En Fremmed. Sommer. Livets Træ. Hjemvee* (Uno straniero. Estate. L'albero della vita. Nostalgia di casa). København: Gyldendal.
- Jørgensen, J. (1915b). *Udvalgte Værker* (Opere scelte). Bd. 2, *Den yderste Dag. Lignelser. Vor Frue af Danmark. Eva. Græs. Ikke uden Frugt. Den hvide Dør* (Il giorno del giudizio. Parabole. Nostra Signora di Danimarca. Eva. Erba. Non senza frutto. La porta bianca). København: Gyldendal.
- Kamboureli, S. (1991). *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kamboureli, S. (2008). «The Long Poem's Race away from Modernity». Karlson, O. (red.), *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrik* (Incroci. Nuove prospettive sulla moderna poesia norvegesi). Oslo: Unipub, 185-209.
- Kastholm Hansen, C. (1983). «Forord. Den professionelle» (Prefazione. Il professionista). Bang 1983, 7-27.
- Kaufmann, F.W. (1965). «Ibsen's Conception of Truth». Fjelde 1965, 18-28.
- Kierkegaard, S. (1976-89). *Enten – Eller. Un frammento di vita*. 5 voll. A cura di A. Cortese. Milano: Adelphi.
- Kierkegaard, S. (1986). *Timore e tremore*. A cura di C. Fabro. Milano: BUR.
- Kierkegaard, S. (1995). *Una recensione letteraria*. A cura di D. Borso. Milano: Guerini.
- Kierkegaard, S. [1843] (1997a). *Søren Kierkegaards Skrifter* (Gli scritti di Søren Kierkegaard). Bd. 2, *Enten – Eller. Første del* (Aut – aut. Prima parte). Udg. N.J. Cappelørn et al.; elektronisk version ved K. Kynde, K. Ravn (2012). København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret; Gads. <https://doi.org/10.1515/9783110243987.427>.
- Kierkegaard, S. [1843] (1997b). *Søren Kierkegaards Skrifter* (Gli scritti di Søren Kierkegaard). Bd. 3, *Enten – Eller. Anden del* (Aut – aut. Seconda parte). Udg. N.J. Cappelørn et al.; elektronisk version ved K. Kynde, K. Ravn (2012). København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret; Gads. <https://doi.org/10.1515/9783110243987.427>.
- Kierkegaard, S. [1843] (1997c). *Søren Kierkegaards Skrifter* (Gli scritti di Søren Kierkegaard). Bd. 4, *Gjentagelsen. Frygt og Bæven. Philosophiske Smuler. Begrebet Angst. Forord* (La ripetizione. Timore e tremore. Briciole filosofi-

- che. Il concetto di angoscia. Prefazione). Udg. N.J. Cappelørn et al.; elektronisk version ved K. Kynde, K. Ravn (2012). København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret; Gads.
- Kierkegaard, S. [1846] (2004). *Søren Kierkegaards Skrifter* (Gli scritti di Søren Kierkegaard). Bd. 8, *En literair Anmeldelse. Opbyggelige Taler i forskjellig Aand* (Una recensione letteraria. Discorsi edificanti in diverso spirito). Udg. N.J. Cappelen et al.; elektronisk version ved K. Kynde, K. Ravn (2012). København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret; Gads.
- Kierkegaard, S. (2019). *Il diario del seduttore*. A cura di I. Basso. Milano: Feltrinelli.
- Kittang, A. (2002). *Ibsens heroisme. Frå "Brand" til "Når vi døde vågner"* (L'eroismo di Ibsen. Da *Brand* a *Quando noi morti ci destiamo*). Oslo: Gyldendal.
- Kjellén, A. (1985). *Flanören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv* (Il flâneur e il suo mondo metropolitano. Prospettive su un motivo letterario). Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Kjerschow, P.C. (1997). «Musikken og slektskapsbåndene. En drøftelse av dikterens musikkssyn» (La musica e i legami di parentela. Una discussione della concezione musicale del poeta). Aarnes 1997a, 122-39.
- Kjøller, M. (1994). «Senex et Puer: *John Gabriel Borkman* According to Massimo Castri». Ewbank 1994, 382-9.
- Kleinheinrich, J. (1986). *Kopenhagener Panoramem um 1900. Varianten der Großstadttapperzeption und der poetischen Transformation von Großstadterlebnissen im journalistischen Œuvre Herman Bangs* (Panorami di Copenaghen attorno al 1900. Varianti della percezione metropolitana e della trasformazione poetica dei vissuti metropolitani nell'opera giornalistica di Herman Bang). Münster: Kleinheinrich Edition für Kunst, Literatur und Wissenschaft; Haus Hölker Verlag.
- Klotz, V. (1969). *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin* (La città narrata. Un soggetto che sfida il romanzo da Lesage a Döblin). München: Carl Hanser Verlag.
- Kolstad, H. (1997). «Tiden hos Sigbjørn Obstfelder» (Il tempo in Sigbjørn Obstfelder). Aarnes 1997a, 150-65.
- Koht, H. (1928). «Innledning» (Introduzione). Ibsen 1928, 159-74.
- Krag, V. (1927). *Dengang vi var tyve Aar* (Al tempo in cui avevamo vent'anni). Oslo: Aschehoug.
- Kragh Grodal, T. (1985a). «Storbykultur. Kulturpolitikk, meningsmarked og forlystelsesliv» (La cultura della grande città. Politica culturale, mercato delle opinioni e intrattenimento). Busk-Jensen 1985, 343-66.
- Kragh Grodal, T. (1985b). «Herman Bang». Busk-Jensen 1985, 367-93.
- Kringlebotn Sødal, H. (1999). «Henrik Ibsens *Brand* – illustrasjon på en teologisk suspensjon av det etiske?» (*Brand* di Henrik Ibsen – illustrazione di una sospensione teologica dell'etico?). *Edda*, [å. 86, b. 99](1), 63-70.
- Krohg, C. [1895] (1997). «Sigbjørn Obstfelder». Aarnes 1997a, 35-9.
- Kylhammar, M. (1985). *Maskin och idyll. Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam* (Macchina e idillio. Tecnica e ideali pastorali in Strindberg e Heidenstam) [tesi di dottorato]. Malmö: Liber.
- Kylhammar, M. (2001). «August Strindberg. Civilisationskritiker i politisk hetluft» (August Strindberg. Critico della civiltà in un rovente clima politico). *Tvårsnitt. Humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning*, 23(3), 60-72.

- Kärnell, K.-Å. (1962). *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil* (La lingua figurata di Strindberg. Uno studio stilistico della prosa) [tesi di dottorato]. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Kärnell, K.-Å. (1969). *Strindbergs bildspråk* (La lingua figurata di Strindberg). Stockholm: Gebers.
- Köhn, E. (1989). *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933* (L'ebbrezza della strada. Flânerie e forma breve. Tentativo di una storia letteraria del flâneur fino al 1933). Berlin: Das Arsenal.
- Lagercrantz, O. (1979). *August Strindberg*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Lagerlöf, S. (1901-02). *Jerusalem*. 2 bd. Stockholm: Bonniers.
- Lagerlöf, S. (1907). *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (Il meraviglioso viaggio di Nils Holgersson attraverso la Svezia). 2 bd. Stockholm: Bonniers.
- Lagerlöf, S. (1909). *Jerusalem*. 2 bd. Stockholm: Bonniers.
- Lagerlöf, S. (2017a). *Jerusalem*. Trad. di M. Ettliger Fano. Milano: Iperborea.
- Lagerlöf, S. (2017b). *Il meraviglioso viaggio di Nils Holgersson*. Trad. di L. Cangemi. Milano: Iperborea.
- Lamm, M. (1948). *August Strindberg*. Stockholm: Bonniers.
- Lanlan, X. (2010). «Danse Macabre: *John Gabriel Borkman's* Self in Eco-critical Perspective». Tam, Siu-han Yip, Helland 2010, 181-92.
- Larsen, P. (2010). «Et liv i bilder. Den fotografiske Ibsen-biografi» (Una vita in immagini. La biografia fotografica di Ibsen). Sæther 2010a, 207-36.
- Larsson, J. (1994). *Hemmet vi ärvde. Om folkhemmet, identiteten och den gemensamma framtiden* (La casa che abbiamo ereditato. Sullo stato sociale, l'identità e il futuro comune). Stockholm: Arena.
- Lasson, F. (1984). *Sophus Claussen og hans kreds. En digters liv i breve* (Sophus Claussen e la sua cerchia. La vita di un poeta nelle lettere). 2 bd. København: Gyldendal.
- Lefebvre, H. (1974). *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (2018). *La produzione dello spazio*. Trad. s.n. Milano: Pgreco.
- Lehan, R. (1998). *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1980). «L'Autobiographie à la troisième personne». *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil, 32-59.
- Lejeune, P. (1986). *Il patto autobiografico*. Trad. s.n. Bologna: il Mulino.
- Leland, C. (1978). «Anagnorisis in *John Gabriel Borkman*». *Contemporary Approaches to Ibsen*, 4, 138-53.
- Leth Gammelgaard, S. (2020). «Cool Love and Economics in Herman Bang's *Stuk*». Hermansson, G.; Lohfert Jørgensen, J. (eds), *Exploring NORDIC COOL in Literary History*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 175-88.
- Lidén, A. (1940). «Peer Gynt i Egypten» (Peer Gynt in Egitto). *Edda*, [å. 27.] b. 40, 237-65.
- Lie, J. (1894). «August Strindberg. Ur en norsk tidskrift» (August Strindberg. Da una rivista norvegese). *Drachmann* 1894, 55-65.
- Lillebo, H. (2003). «Obstfelder og de gode hjelperne» (Obstfelder e i buoni aiutanti). Rem, T. (red.), *Bokhistorie* (Storia del libro). Oslo: Gyldendal, 180-204.
- Lillebo, H. (2017). *Obstfelder. En biografi* (Obstfelder. Una biografia). Oslo: Gyldendal.

- Lisi, L.F. (2007). «Kierkegaard and the Problem of Ibsen's Form». *Ibsen Studies*, 7(2), 203-26. <https://doi.org/10.1080/15021860701717894>.
- Lisi, L.F. (2013). *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*. New York: Fordham University Press.
- Lombardi, M.C. (a cura di) (2019a). *Strindberg e magia*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- Lombardi, M.C. (2019b). «Introduzione». Lombardi 2019a, 7-11.
- Lombardi, M.C. (2019c). «Oro, spettri e invisibilità: la 'lucida magia' di August Strindberg. Corrispondenze tra *Svarta fanor* e *En blå bok*». Lombardi 2019a, 15-30.
- Lombnæs, A.G. (2003). «Obstfelders modernitet» (La modernità di Obstfelder). *Edda*, [103](1), 4-19. <https://doi.org/10.18261/issn1500-1989-2003-01-02>.
- Lombnæs, A.G. (2013). «Sig selv at døde. Subjektet i Henrik Ibsens *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867)» (Uccidere se stesso. Il soggetto in *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867) di Henrik Ibsen). *European Journal of Scandinavian Studies*, 43(2), 135-62.
- Lombnæs, A.G. (2014). «Massen som speil. Vandringer i det moderne» (La massa come specchio. Camminate nel moderno). Balzamo, E. (red.), *Flanörens världsbild* (L'immagine del mondo del flâneur). Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 52-61.
- Lundbo Levy, J. (1977). «Sproget som vare og som kunst» (La lingua come merce e come arte). Harsløf 1977, 330-58.
- Lundin, C. (1890). *Nya Stockholm* (La nuova Stoccolma). Stockholm: Gebers.
- Löfgren Casteen, L. (1990). *The Poetry of August Strindberg. A Translation and Commentary*. Ann Arbor (MI): UMI.
- Madsen, P. (1977). «Tidens smerte og storbyens atmosfære» (Il dolore del tempo e l'atmosfera della grande città). Harsløf 1977, 239-73.
- Madsen, P. (1994). «Nature's Revenge. The Dialectics of Mastering in Late Ibsen». Ewbank 1994, 64-81.
- Magris, C. (1984). *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi.
- Magris, C. [1986] (1990). *Danubio*. Milano: Garzanti.
- Mai, A.-M.; Ringgaard, D. (red.) (2010a). *Sted* (Luogo). Århus: Aarhus universitetsforlag.
- Mai, A.-M.; Ringgaard, D. (2010b). «Introduktion» (Introduzione). Mai, Ringgaard 2010a, 7-33.
- Marker, F.J.; Marker, L.-L. (1989). *Ibsen's Lively Art. A Performance Study of the Major Plays*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/s0307883300009342>.
- Marker, F.J.; Marker, L.-L. (1996). *A History of Scandinavian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinotti, G. (a cura di) (1968). *Città e analisi sociologica. I classici della sociologia urbana*. Padova: Marsilio.
- Martinsen, E. (1999). *Disiplin og undertrykkelse: en lesning av "Peer Gynt" i lys av Michel Foucaults bok Overvåkning og straff. Det moderne fengsels historie* (Disciplina e repressione: una lettura di *Peer Gynt* alla luce del libro di Michel Foucault *Sorvegliare e punire. Storia della prigione moderna*) [tesi di laurea magistrale]. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet.
- McFarlane, J. (1989). *Ibsen & Meaning. Studies, Essays & Prefaces 1953-87*. Norwich: Norvik Press. <https://doi.org/10.1017/s0266464x0000378x>.

- McFarlane, J. (1991). «The Mind of Modernism». Bradbury, McFarlane 1991a, 71-93.
- McFarlane, J. (ed.) (1994). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meidal, B. (1982). *Från profet till folktribun. Strindberg och Strindbergsfejden 1910-12* (Da profeta a tribuno del popolo. Strindberg e la disputa su Strindberg 1910-12) [tesi di dottorato]. Stockholm: Tiden.
- Meidal, B.; Wanselius B. (2012). *Strindbergs världar* (I mondi di Strindberg). Stockholm: Max Ström.
- Melberg, A. (1998). «Strindberg stiger ner: *Inferno*» (Strindberg scende giù: *Inferno*). Heitmann, A.; Hoff, K. (Hrsgg), *Ästhetik der skandinavischen Moderne. Bernhard Glienke zum Gedenken* (Estetica della modernità scandinava. In memoria di Bernhard Glienke). Frankfurt am Main: Peter Lang, 231-41.
- Melberg A. (1999). «*Barbaren i Paris*» («Il barbaro a Parigi»). Olsson, U. (red.), *Strindbergs förvandlingar* (Le metamorfosi di Strindberg). Stockholm; Stehag: Symposion, 73-94.
- Melberg, A. (2005). *Resa och skriva. En guide till den moderna reselitteraturen* (Viaggiare e scrivere. Una guida alla moderna letteratura di viaggio). Göteborg: Daidalos.
- Melberg, A. (2008). *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen* (Autodesignato. Sulla rappresentazione del sé nella letteratura). Stockholm: Atlantis.
- Mercier, A. (1992). *Les Arts et métiers en toutes lettres. Regards d'écrivains sur un musée technique*. Paris: Musée nationale des Techniques.
- Mercier, A. (1994). *Un Conservatoire pour les Arts et Métiers*. Paris: Gallimard.
- Métraux, A. (1992). «Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu» (Obsessione luminosa. Sull'archeologia della percezione nell'ambiente urbano). *Smuda* 1992, 13-35.
- Michelsen, P.A. (1995). «Å lære seg dag for dag å forstå å dø. Noen løsevne tanker om Sigbjørn Obstfelder og hans *En prests dagbog*» (Imparare giorno per giorno a capire di morire. Alcuni pensieri sparsi su Obstfelder e il suo *Diario di un prete*). Kittang, A.; Stegane, I. (red.), *Ord om ordkunst. Til Asbjørn Aarseth på 60-årsdagen* (Parole sull'arte verbale. Per i sessant'anni di Asbjørn Aarseth). Bergen: Universitetet i Bergen, 105-20.
- Miller, A. (1994). «Ibsen and the Drama of Today». McFarlane 1994, 227-32.
- Mitchell, B.R. [1975] (1978). *European Historical Statistics 1750-1970*. London: MacMillan.
- Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press. Art, Theater, Philosophy.
- Moretti, F. (1997). *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*. Torino: Einaudi.
- Mori, M. (2010). «Self and Non-Self. A Japanese View on *Brand* and *Peer Gynt*». Tam, Siu-han Yip, *Helland* 2010, 311-23.
- Mortensen, K.P. (1977). «Sårfeberen fra Dybbøl – *Stuk*» (La febbre delle ferite di Dybbøl – *Stucco*). *Harsløf* 1977, 219-21.
- Møller Christensen, S. (1977). «To personer, to principper. Herman Bang contra Georg Brandes» (Due persone, due principi. Herman Bang contro Georg Brandes). *Harsløf* 1977, 306-16.
- Mønster, L. (2009). «At finde sted. En introduktion til stedbegrebet og dets litterære potentiale» (Avere luogo. Un'introduzione al concetto di luogo e al suo potenziale letterario). *Edda*, å. 96, [b. 106](4), 357-73. <https://doi.org/10.18261/issn1500-1989-2009-04-03>.

- Nag, M. (1993). *Merkesteiner! Essays under Kveldsbel-eika* (Ometti di pietra! Saggi sotto la quercia di Kveldsbel). Oslo: Solum.
- Nag, M. (1996). *Sigbjørn Obstfelder. Uro og skaperkraft. En biografi* (Sigbjørn Obstfelder. Inquietudine ed energia creativa. Una biografia). Oslo: Solum.
- Nesse, Å.-M. (1997). «Obstfelder og Rilke» (Obstfelder e Rilke). Aarnes 1997a, 169-203.
- Nietzsche, F. [1883-85] (1968). *Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Opere: Edizione critica completa). Bd. 6.1, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno). Hrsgg G. Colli, M. Montinari. Berlin: de Gruyter.
- Nietzsche, F. [1968] (1996). *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. A cura di M. Montinari e G. Colli. Milano: Adelphi.
- Nilsson, J. (1933). «Sigbjørn Obstfelders mystik» (Il misticismo di Sigbjørn Obstfelder). *Edda*, [a. 20,] b. 33, 344-68.
- Nilsson, T. (1965). *Impressionisten Herman Bang. Studier i Herman Bangs författarskap till och med Tine* (L'impressionista Herman Bang. Studi sull'opera letteraria di Herman Bang fino a Tine) [tesi di dottorato]. Stockholm: Norstedts.
- Nordau, M. (1884). *Konventionella nutidslögnen* (Le menzogne convenzionali della nostra civiltà; lett. 'Le menzogne convenzionali del tempo presente'). Övers. E. Thyselius. Stockholm: Looström.
- Nordau, M. [1883] (1889). *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (Le menzogne convenzionali della nostra civiltà). Leipzig: Elischer.
- Nordin, S. (1989). *Från tradition till apokalyps. Historieskrivning och civilisationskritik i det moderna Europa* (Dalla tradizione all'apocalissi. Storiografia e critica della civiltà nell'Europa moderna). Stockholm: Symposion.
- Norseng, M.K. (1978). «Obstfelder's Prose Poem in General and in Particular». *Scandinavian Studies*, 50(2), 177-85.
- Norseng, M.K. (1982). *Sigbjørn Obstfelder*. Boston: Twayne Publishers.
- Northam, J. (1994a). «Dramatic and Non-Dramatic Poetry». McFarlane 1994, 28-57.
- Northam, J. (1994b). «John Gabriel Borkman and the Swansong». *Contemporary Approaches to Ibsen*, 8, 131-40.
- Nyboe Nettum, R. (1995). «Sigbjørn Obstfelder – vår første modernist» (Sigbjørn Obstfelder. Il nostro primo modernista). Beyer, E. (red.), *Norges litteraturhistorie* (Storia della letteratura norvegese). Bd. 4, *Fra Ibsen til Garborg* (Da Ibsen a Garborg). Oslo: Cappelen, 110-27.
- Nyboe Nettum, R. (1997a). «Sigbjørn Obstfelders dramatik» (La produzione drammatica di Sigbjørn Obstfelder). Aarnes 1997a, 52-65.
- Nyboe Nettum, R. (1997b). «Obstfelder i norsk diktning» (Obstfelder nella letteratura norvegese). Aarnes 1997a, 140-9.
- Nylander, L. (1990). *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910* (Poema in prosa e modernità. Il poema in prosa come fenomeno liminare nella letteratura europea, con particolare riguardo alla Scandinavia 1880-1910) [tesi di dottorato]. Stockholm: Symposion.
- Nørreslet, P. (1987). «Efterskrift» (Postfazione). Bang 1987, 239-58.
- Obstfelder, S. (1949). *Breve til hans bror* (Lettere al fratello). Red. S. Tunold. Stavanger: Stabenfeldt.
- Obstfelder, S. (1966). *Brev fra Sigbjørn Obstfelder* (Lettere di Sigbjørn Obstfelder). Red. A. Hannevik. Oslo: Gyldendal.

- Obstfelder, S. (1995). *Brokker og stubber. En etterlatt samling dikt og lyriske fragmenter* (Stralci e stoppie. Una raccolta postuma di poesie e frammenti lirici). Red. M. Nag. Oslo: Gyldendal.
- Obstfelder, S. (2000). *Samlede skrifter* (Scritti completi). 3 bd. Red. A. Hannevik. Oslo: Gyldendal.
- Oftedal Andersen, H. (2014). «The Brand Poet Strikes Back: Peer Gynt as Part of a Norwegian Duel of Satires». *Ibsen Studies*, 14(1), 71-88. <https://doi.org/10.1080/15021866.2014.937921>.
- Ólafsson, T. (2003). «Ibsen's *Brand*, 1866: The Day of Prophecy». *Ibsen Studies*, 3(2), 161-85.
- Ollén, G. (1984). «Kommentarer» (Commenti). Strindberg 1984, 273-352.
- Olsson, H. (1931). «Strindbergs Sömngångarnätter» (*Notti di sonnambulo* di Strindberg). *Nordisk Tidskrift*, 7, 329-50.
- Olsson, H. (1964). «Sömngångarnätter» (*Notti di sonnambulo*). Brandell, G. (red.), *Synpunkter på Strindberg* (Prospettive su Strindberg). Stockholm: Aldus/Bonniers, 111-34.
- Olsson, U. (1990). «I varans inferno. Utkast till en strindbergsläsning» (Nell'inferno della merce. Abbozzo di una lettura strindberghiana). *Bonniers litterära magasin*, 59(1), 22-8.
- Olsson, U. (1995). «Tecknets anarkism. En kommentar till Strindbergs *Inferno*» (L'anarchia del segno. Un commento a *Inferno* di Strindberg). *Strindbergiana*, 10, 133-45.
- Olsson, U. (1996). *Levande död. Studier i Strindbergs prosa* (Morto vivente. Studi sulla prosa di Strindberg). Stockholm; Stehag: Symposion.
- Olsson, U. (2002). *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen* (Diventato matto. Strindberg, la pazzia e la scienza). Stockholm; Stehag: Symposion.
- Oreglia, G. (1974). «Introduzione». Strindberg 1974, v-xv.
- Oxfeldt, E. (2005). *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800-1900*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press; University of Copenhagen.
- Paduano, G. (1999). «Premessa». Aristotele 1999, v-xxix.
- Park, R.E. [1925] (1967a). «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment». Park, Burgess, McKenzie 1967, 1-46.
- Park, R.E. [1925] (1967b). «The Natural History of the Newspaper». Park, Burgess, McKenzie 1967, 80-98.
- Park, R.E. (1968). «La città: indicazioni per lo studio del comportamento umano nell'ambiente urbano». Martinotti 1968, 459-98.
- Park, R.E.; Burgess, E.W.; McKenzie, R.D. [1925] (1967). *The City*. With an introduction by M. Janowitz. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Parkhurst Ferguson, P. (1994). «The *Flâneur* on and off the Streets of Paris». Tester 1994a, 22-42.
- Paul, F. (1997). «Metaphysical Landscapes in Ibsen's Late Plays». *Contemporary Approaches to Ibsen*, 9, 17-33.
- Paul, F. (2005). «'As if He Were a King' – The Rise and Fall of Ibsen's John Gabriel Borkman». Bjørby, P. et al. (eds), *Ibsen on the Cusp of the 21st Century. Critical Perspectives. A Festschrift in Honor of Asbjørn Aarseth*. Laksevåg: Alvheim & Eide, 125-39.
- Perrelli, F. (1984). *Strindberg e Nietzsche. Un problema di storia del nichilismo*. Bari: Adriatica.

- Perrelli, F. (2000). «La grande stagione del teatro scandinavo». Alonge, R.; Davico Bonino, G. (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. 2, *Il grande teatro borghese: Settecento – Ottocento*. Torino: Einaudi, 781-851.
- Perrelli, F. (2003). *August Strindberg. Il teatro della vita*. Milano: Iperborea.
- Perrelli, F. (2006). *Henrik Ibsen. Un profilo*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Perrelli, F. (2011a). «Dentro il testo». Ibsen 2011, 9-48.
- Perrelli, F. (2011b). «In scena». Ibsen 2011, 303-36.
- Perrelli, F. (2021). «Herman Bang sulla regia». *Il castello di Elsinore*, 34(83), 9-56.
- Pettersen Wærp, L. (2010). «Umenneskelig? Ibsens *Brand* i et etisk perspektiv?» (Disumano? *Brand* di Ibsen in una prospettiva etica?). Bjerck Hagen 2010a, 146-90.
- Peyretti, G. (a cura di) (1909). *Anime nordiche*. Firenze: Sansoni.
- Pike, B. (1981). *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Poulenard, E. (1959). *Strindberg et Rousseau*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Platone [1997] (1999). *La Repubblica*. Trad. di F. Sartori. Introduzione di M. Vegetti. Note di B. Centrone. Roma-Bari: Laterza.
- Prendergast, C. (1992). *Paris and the Nineteenth Century*. Oxford; Cambridge (MA): Blackwell.
- Rasmussen, S. (2001). «Herman Bang». *Arkiv for Dansk Litteratur*. http://adl.dk/so!r_documents/bang-p-val.
- Ravegnani, G. (2021). *La vita a Venezia nel Medioevo*. Bologna: il Mulino.
- Rees, E. (2014). *Ibsen's "Peer Gynt" and the Production of Meaning*. Oslo: Centre for Ibsen Studies.
- Rees, E. (2020). «Fogden, kvinnen og taterungen. Omstreifermotiv et i Ibsens *Brand*» (Il prefetto, la donna e la giovane zingara. Il motivo dei vagabondi in *Brand*). *Edda*, å. 107, [b. 120](4), 243-53. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2020-04-02>.
- Rilke, R.M. [1904] (1965). «Sigbjørn Obstfelder, Pilgerfahrten» (Sigbjørn Obstfelder. Pellegrinaggi). *Sämtliche Werke* (Opere complete), Bd. 5. Wiesbaden: Insel, 657-63.
- Rilke, R.M. (1992). *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. A cura e con un saggio di G. Zampa. Milano: Adelphi.
- Rilke, R.M. (1994). *Om Norden og nordisk litteratur* (Sul Nord e la letteratura nordica). Red. S. Dahl. Oslo: Bokvennen.
- Rilke, R.M. [1910] (2000). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (I quaderni di Malte Laurids Brigge). Mit einem Kommentar von H. Schmidt-Bergmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198813231.003.0005>.
- Ringgaard, D. (2000). *Den poetiske lægøge. Sophus Claussens lyrik, reisebøger og essayistik* (Il travaso poetico. La lirica, i diari di viaggio e la saggistica di Sophus Claussen [tesi di dottorato]). København: Museum Tusulanums Forlag; Københavns Universitet.
- Roar Langslet, L. (1994). *Henrik Ibsen – Edvard Munch. To genier møtes* (Henrik Ibsen – Edvard Munch. L'incontro di due geni). Oslo: Cappelen.
- Robinson, M. (1980). «'P-aris': Notes for an Unwritten Volume of Strindberg's Autobiography». *Scandinavica*, 19(1), 63-7.
- Robinson, M. (1986). *Strindberg and Autobiography. Writing and Reading a Life*. Norwich: Norvik Press.

- Rosenthal, M.L.; Gall, S.M. (1983). *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Rousseau, J.-J. (1971). *Discours sur les sciences et les arts. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Rousseau, J.-J. (1997). *Discorsi. Sulle scienze e sulle arti. Sull'origine della diseguaglianza fra gli uomini*. Introduzione e note di L. Luporini. Trad. di R. Mondolfo. Milano: BUR.
- Rousseau, J.-J. (2002). *Les Confessions*. 2 vols. Présentation par A. Grosrichard. Paris: Flammarion.
- Rousseau, J.-J. [1976] (2009). *Le confessioni*. Trad. di G. Cesarano. Milano: Garzanti.
- Rønning, H. (1994). «Ibsen and the Ambivalence of Modernity». *Ewbank* 1994, 48-63.
- Rønning, H. [2006] (2007). *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten* (La libertà impossibile. Henrik Ibsen e la modernità). Oslo: Gyldendal.
- Saari, S. (1994). «The Female Positions in *John Gabriel Borkman*». *Contemporary Approaches to Ibsen*, 8, 159-84.
- Said, E. (1994). *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*. London: Vintage.
- Said, E. (2004). *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Sandberg, H. (1994). «Kommentarer» (Commenti). *Strindberg* 1994a, 457-605.
- Sandberg, M.B. (2015). *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sandemose, A. (1961). *To epistler. Møte med Arne Dybfest og Sigbjørn Obstfelder* (Due epistole. Incontro con Arne Dybfest e Sigbjørn Obstfelder). Oslo: Aas & Wahl.
- Sandqvist, M. (1995). «*Inferno* som alkemistroman» (*Inferno* come romanzo alchimistico). *Strindbergiana*, 10, 147-72.
- Schering, E. (Hrsg.) (1899). *Quickborn*. Berlin: Kunstverlag.
- Schivelbusch, W. (1977). *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* (Storia dei viaggi in ferrovia. Sull'industrializzazione di spazio e tempo nel secolo XIX). München; Wien: Hanser.
- Schivelbusch, W. (1983). *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert* (lett. 'Note luminose. Sulla storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX'). München; Wien: Hanser.
- Schivelbusch, W. (1988). *Storia dei viaggi in ferrovia*. Trad. di C. Vigliero. Einaudi: Torino.
- Schivelbusch, W. (1994). *Luca. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*. Trad. di A. Michler. Parma: Pratiche Editrice.
- Schoolfield, G.C. (1957). «Sigbjørn Obstfelder: a Study in Idealism». *Edda*, 44, b. 57(3), 193-223.
- Schovsbo, H. (1997). «Sigbjørn Obstfelder og Danmark» (Sigbjørn Obstfelder e la Danimarca). *Aarnes* 1997a, 204-12.
- Secher, C. (1977). «*Stuk* (1887). Seksualitet og samfund i Herman Bangs romaner» (*Stucco* [1887]. Sessualità e società nei romanzi di Herman Bang). *Harsløf* 1977, 221-7.
- Segala, A.M. (2003). «La modernità e il motivo del viaggio nel primo Sophus Claussen: Da Pilefloyer a Valfart». Ponzi, M.; Venturelli, A. (a cura di), *Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini*, vol. 2.2. Roma: Bulzoni, 799-815.

- Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Selboe, T. (2003). *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (Letterate vaganti. Il significato della città per sei scrittrici). Oslo: Pax Forlag.
- Simmel, G. [1903] (1957). «Die Großstädte und das Geistesleben» (Le metropoli e la vita dello spirito). *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft* (Ponte e porta. Saggi del filosofo su storia, religione, arte e società). Im Verein mit M. Susman. Hrsg. M. Landmann. Stuttgart: K.F. Koehler Verlag, 227-42.
- Simmel, G. (1995). *Le metropoli e la vita dello spirito*. A cura di P. Jedlowski. Trad. di P. Jedlowski e R. Siebert. Roma: Armando.
- Sjöblad, C. (1975). *Baudelaires väg till Sverige. Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855-1917* (La strada di Baudelaire verso la Svezia. Presentazione, ricezione e ambienti letterari 1855-1917) [tesi di dottorato]. Lund: LiberLäromedel.
- Sjöstedt, N.Å. (1969). «Strindberg och lyriken» (Strindberg e la lirica). *Bonniers litterära magasin*, 38(6), 450-6.
- Ska, J.L. (2014). «La città nella Bibbia». *Nota di Pastorale Giovanile*. <https://bit.ly/3nWU2BC>.
- Skadberg, G.A. (2016). *Sigbjørn Obstfelder. Sett fra Stavanger – fødebyen* (Sigbjørn Obstfelder. Visto da Stavanger – la città natale). Ålgård: Dreyer Bok.
- Skaar, H. (1997). «Brand som epos og drama» (Brand come epos e dramma). *Edda*, [å. 84, b. 97](1), 65-74.
- Slataper, S. (1944). *Ibsen*. Firenze: Sansoni.
- Smuda, M. (Hrsg.) (1992). *Die Großstadt als >Text<* (La grande città come «testo»). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Snoilsky, C. (1903). *Samlade dikter* (Poesie complete), Bd. 2. Stockholm: Gebers. <http://runeberg.org/snoildik/2/>.
- Solstad, D. (2004). «En forfatters bruk av Ibsen i sine romaner» (L'uso di Ibsen da parte di uno scrittore nei suoi romanzi). *Artikler 1993-2004* (Articoli 1993-2004). Oslo: Oktober, 43-58.
- Solstad, D. (2010). «Kierkegaard og Ibsen» (Kierkegaard e Ibsen). *Cappelørn* 2010, 26-35.
- Sommar, C.O. (1983). «Strindbergs Inferno – att inte kunna författa» (Inferno di Strindberg – non riuscire a comporre). *Svensk litteraturtidsskrift*, 46(2), 11-26.
- Spens, J. (1995). «Kommentarer» (Commenti). Strindberg 1995, 269-578.
- Spens, J. (2000). «*Musernas bidé*». *En essä om Strindbergs 'fula' poesi omkring 1883* («Nel bidè delle muse». Un saggio sulla poesia «brutta» di Strindberg) [tesi di dottorato]. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Srubar, I. (1992). «Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadtswahrnehmung» (Sulla formazione dello sguardo sociologico attraverso la percezione della grande città). Smuda 1992, 37-52.
- Stam, P. (2010). «Kommentarer» (Commenti). Strindberg 2010b, 363-544.
- Steiner, G. [1975] (1998). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Steiner, G. (2004). *The Idea of Europe*. Introductory essay by R. Riemen. Tilburg: Nexus Institute.
- Steiner, G. [2006] (2019). *Una certa idea d'Europa*. Trad. di O. Ponte di Pino. Milano: Garzanti.

- Stensgaard, P. (2002). *København – folk og kvarterer* (Copenaghen – gente e quartieri). Fotos af A. Prytz Schaldemose. København: Gyldendal.
- Stierle, K. (1993). *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt* (Il mito di Parigi. Segni e coscienza della città). München; Wien: Hanser. <https://doi.org/10.1093/fs/49.2.208>.
- Stockenström, G. (1972). *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* (Ismaele nel deserto. Strindberg come mistico) [tesi di dottorato]. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Storskog, C. (2003). «'Scrivere la propria vita'. Una lettura dei diari di Edvard Munch». *ACME*, 56(2), 169-98.
- Storskog, C. (2018). *Literary Impressionisms. Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*. Milano: Ledizioni. <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.9700>.
- Storskog, C. (2019). «Vetenskapsmannen i Strindbergs *Inferno*. Utkast till porträtt i helfigur» (Lo scienziato in *Inferno* di Strindberg. Abbozzo di un ritratto a figura completa). *Lombardi* 2019a, 97-108.
- Storskog, C. (2021). «Incontro all'*Inferno*. Strindberg e Dante». Perassi, E., in collaborazione con Ferrari, S. e Nagini A. (a cura di), *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*. Milano: Ledizioni, 143-54.
- Stounbjerg, P. (1987). «Indledning» (Introduzione). Stounbjerg, P. (red.), *Storbyen – orden og kloaklugt. Tekster fra omkring århundredeskiftet* (La grande città – ordine e odore di fogne. Testi a cavallo tra i due secoli). København: Dansk lærerforening, 6-21.
- Stounbjerg, P. (2005). *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa* (Inquietudine e impurità. Studi sulla prosa autobiografica di Strindberg) [tesi di dottorato]. Århus: Aarhus universitetsforlag.
- Stounbjerg, P. (2009). «Between Realism and Modernism. The Modernity of Strindberg's Autobiographical Writings». Robinson, M. (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 47-57.
- Strand, A.K. (2010). «Landskap og kall i *Brand*» (Paesaggio e missione in *Brand*). Bjerck Hagen 2010a, 191-214.
- Strindberg, A. (1883). *Dikter på vers och prosa* (Poesie in versi e prosa). Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, A. (1898). *Inferno*. Avant-propos par M. Réja. Paris: Mercure de France.
- Strindberg, A. (1950). *August Strindbergs brev* (Le lettere di August Strindberg). Bd. 2, 1877 – mars 1882 (1877-marzo 1882). Utg. T. Eklund. Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, A. (1952). *August Strindbergs brev* (Le lettere di August Strindberg). Bd. 3, April 1882 – 1883 (aprile 1882-1883). Utg. T. Eklund. Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, A. (1954). *August Strindbergs brev* (Le lettere di August Strindberg). Bd. 4, 1884. Utg. T. Eklund. Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, A. (1964). *August Strindbergs brev* (Le lettere di August Strindberg). Bd. 8, Januari 1890 – december 1891 (gennaio 1890-dicembre 1891). Utg. T. Eklund. Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, A. (1965). *August Strindbergs brev* (Le lettere di August Strindberg). Bd. 9, 1892 – januari 1894 (1892-gennaio 1894). Utg. T. Eklund. Stockholm: Bonniers.

- Strindberg, A. (1968). *August Strindbergs brev* (Le lettere di August Strindberg). Bd. 10, *Februari 1894 – april 1895* (febbraio 1894-aprile 1895). Utg. T. Eklund. Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, A. (1969). *August Strindbergs brev* (Le lettere di August Strindberg). Bd. 11, *Maj 1895 – november 1896* (maggio 1895-novembre 1896). Utg. T. Eklund. Stockholm: Bonniers.
- Strindberg, A. (1974). *Notti di sonnambulo ad occhi aperti*. Introduzione e traduzione di G. Oreglia. Torino: Einaudi.
- Strindberg, A. (1981). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 6, *Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarliv* (La sala rossa. Quadri di vita di artisti e scrittori). Red. C.R. Smedmark. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Strindberg, A. (1982). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 16, *Giftas I-II. Äktenskapshistorier* (Sposarsi I-II. Storie matrimoniali). Red. U. Boëthius. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Strindberg, A. (1984). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 27, *Fadren. Fröken Julie. Fordringsägare* (Il padre. Signorina Julie. Creditori). Red. G. Ollén. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Strindberg, A. (1985). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 23, *Bland franska bönder. Subjektiva reseskildringar* (Tra contadini francesi. Soggettive di viaggio). Red. P.E. Ekholm. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Strindberg, A. (1988a). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 44, *Dödsdansen* (La danza macabra). Red. H. Lindström. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1988b). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 46, *Ett drömspel* (Il sogno). Red. G. Ollén. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1988c). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 68, *Tal till svenska nationen. Folkstaten. Religiös renässans* (Discorso alla nazione svedese. Lo stato democratico. Rinascenza religiosa). Red. B. Meidal. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. [1972] (1989a). *Inferno*. Traduzione di L. Codignola. Milano: Adelphi.
- Strindberg, A. (1989b). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 20, *Tjänstekvinnans son I-II* (Il figlio della serva I-II). Red. H. Lindström. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1994a). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 5, *Mäster Olof. Prosaupplagan. Mellandramat. Versupplagan* (Maestro Olof. Edizione in prosa. Il dramma intermedio. Edizione in versi). Red. H. Sandberg. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1994b). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 37, *Inferno* (Inferno). Red. A.-C. Gavel Adams. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1994c). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 52, *Ensam. Sagor* (Solo. Fiabe). Red. O. Östin. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1995). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 15, *Dikter på vers och prosa. Sömngångarnätter på vakna dagar och strödda tidiga dikter* (Poesie in versi e prosa. Notti di sonnambulo a occhi aperti e poesie giovanili sparse). Red. J. Spens. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (1996). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 21, *Tjänstekvinnans son III-IV* (Il figlio della serva III-IV). Red. H. Lindström. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (2001). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 38, *Legender* (Leggende). Red. A.-C. Gavel Adams. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (2002a). *Danza di morte*. Trad. di A. Veraldi. Nota introduttiva di R. Alonge. Torino: Einaudi.

- Strindberg, A. (2002b). *La sala rossa*. Introduzione di F. Perrelli. Trad. di A. Veraldi. Milano: BUR.
- Strindberg, A. (2007a). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 18, *Kvarstadsresan, Fabler och Societeten i Stockholm samt andra prosatexter 1880-1889* (Il viaggio verso la detenzione, Favole, La società di Stoccolma e altri testi in prosa). Red. C. Svensson. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (2007b). *La danza macabra I*. Cura e trad. di F. Perrelli. Bari: Edizioni di Pagina.
- Strindberg, A. (2010a). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 34, *Vivisektioner II* (Vivisezioni II). Red. G. Engwall, P. Stam. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (2010b). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 35, *Naturvetenskapliga skrifter I* (Scritti di scienze naturali I). Red. P. Stam, E. Bladh. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (2012). *Samlade Verk* (Opere complete). Bd. 59.1, *Ockulta dagboken* (Il diario occulto). Red. K. Petherick, G. Stockenström. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, A. (2019). *Lettere*. A cura di F. Perrelli. Imola: Cue Press.
- Strindberg, A. (2021). *Solo*. Trad. e introduzione F. Perrelli. Milano: Carbonio Editore.
- Ståhle, C.I. (1975). *Vers och språk i Vasatidens och stormaktstidens svenska diktning* (Verso e lingua nella poesia svedese al tempo dei Vasa e della grande potenza). Stockholm: Norstedts.
- Svensson, C. (2000). *Strindberg om världshistorien* (Strindberg sulla storia universale). Hedemora: Gidlund.
- Svenæus, G. (1969). «Munch och Strindberg. *Quickborn*-episoden 1898» (Munch e Strindberg. L'episodio di *Quickborn* del 1898). *Kunst og Kultur*, 52, 13-35.
- Swedenborg, E. (1859). *Svedenborgs drömmar 1744 jemte andra hans anteckningar* (I sogni di Swedenborg del 1744 e altri suoi appunti). Efter originalhandskrifter meddelade af G.E. Klemming. Stockholm: Kongl. Biblioteket.
- Szalczar, E. (2011). *August Strindberg*. London; New York: Routledge. Routledge Modern and Contemporary Dramatists.
- Szondi, P. [1956] (1973). *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (Teoria del dramma moderno 1880-1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Szondi, P. [1962] (1976). *Teoria del dramma moderno 1880-1950*. Trad. di G.L. [sic]. Torino: Einaudi.
- Sæther, A. et al. (red.) (2010a). *Den biografiske Ibsen* (L'Ibsen biografico). Oslo: Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo.
- Sæther, A. (2010b). «Reflections on the Relationship Between Ibsen's Character Peer Gynt and Edvard Munch's Perception of the Self». Tam, Siu-han Yip, Helland 2010, 47-60.
- Sørensen, P.E. (1997). *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Claussens lyrik* (Sbocchi nell'infinito. Letture della poesia di Sophus Claussen). København: Gyldendal.
- Sørensen, P.E. (2003). «Herman Bangs betragtninger over værk- og realisme-begrebet» (Le osservazioni di Herman Bang sul concetto di opera e di Realismo). *Edda*, [å. 90, b. 103](3), 245-50.
- Sørensen, P.E. (2009). *Vor Tids Temperament. Studier i Herman Bangs forfatterskab* (Il temperamento del nostro tempo. Studi sull'opera di Herman Bang). København: Gyldendal. <https://doi.org/10.18261/issn1504-288x-2010-01-07>.

- Söderberg, H. [1900] (1921a). «Strindberg. I. Sömngångarnätter» (Strindberg. I. *Notti di sonnambulo*). *Skrifter* (Scritti). Bd. 10, *Vers och varia* (Versi e miscellanea). Stockholm: Bonniers, 124-8.
- Söderberg, H. [1903] (1921b). «Herman Bang». *Skrifter* (Scritti). Bd. 10, *Vers och varia* (Versi e miscellanea). Stockholm: Bonniers, 116-23.
- Söderström, G. [1972] (1990). *Strindberg och bildkonsten* (Strindberg e l'arte figurativa) [tesi di dottorato]. Stockholm: Forum.
- Tam, K.; Siu-han Yip, T.; Helland, F. (eds) (2010). *Ibsen and the Modern Self*. Oslo; Hong Kong: Centre for Ibsen Studies; Open University of Hong Kong Press.
- Templeton, J. (1997). *Ibsen's Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Templeton, J. (2008). *Munch's Ibsen. A Painter's Vision of a Playwright*. Seattle (WA); Copenhagen: University of Washington Press; Museum Tusulanum Press.
- Tester, K. (ed.) (1994a). *The Flâneur*. London; New York: Routledge.
- Tester, K. (1994b). «Introduction». Tester 1994a, 1-21.
- Time, S. (2013). «Øyet. Punktum. Blikket. laugefallande trekk ved Obstfelders poesi og poetikk» (L'occhio. Il punto. Lo sguardo. Tratti in evidenza della poesia e della poetica di Obstfelder). *Norsk litterær årbok*, 262-81.
- Tjønneland, E. (1993). *Ibsen og moderniteten* (Ibsen e la modernità). Oslo: Spartacus.
- Tjønneland, E. (2010). «Henrik Ibsens *Brand* og Søren Kierkegaard» (Il *Brand* di Henrik Ibsen e Søren Kierkegaard). Cappelørn 2010, 207-21.
- Todorov, T. (éd.) (1965). *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Réunis, présentés et traduits par T. Todorov; préface de R. Jakobson. Paris: Éditions du Seuil. <https://doi.org/10.1017/s039526490007671x>.
- Todorov, T. (a cura di) (1968). *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Prefazione di R. Jakobson; trad. di G.L. Bravo et al. Torino: Einaudi.
- Todorov, T. (2007). *La Littérature en péril*. Paris: Flammarion.
- Todorov, T. (2008). *La letteratura in pericolo*. Trad. di E. Lana. Milano: Garzanti.
- Tongue, M. (1995). *The Stockholm Time Walk*. Stockholm: Discovery Books.
- Torvund, H. (2002). «'For det meste gikk jeg til fods'. Om forfatterkapen til Sigbjørn Obstfelder» («Per lo più mi andavo a piedi». Sull'opera di Sigbjørn Obstfelder). Torvund, H. et al., *Sigbjørn Obstfelder. Forfatterhefte* (Sigbjørn Obstfelder. Quaderno sull'autore). Oslo: Biblioteksentralen, s.p.
- Tygstrup, F. (2000). *På sporet af virkeligheden. Essays* (Sulle tracce della realtà. Saggi). København: Gyldendal.
- Verlaine, P. [1884] (2009). *Jadis et naguère*. Édition critique établie, annotée et présentée par O. Bivort. Paris: Librairie Générale Française. Le livre de Poche. Classiques.
- Verlaine, P. [1986] (2020). *Poesie*. A cura di L. Frezza. Milano: BUR.
- Vold, J.E. (1980a). «Sigbjørn Obstfelder, et moderne menneske» (Sigbjørn Obstfelder. Una persona moderna). Heggelund, K. (red.), *Forfatternes litteraturhistorie* (La storia letteraria degli autori). Bd. 2, *Fra Nils Kjær til Kristofer Uppdal* (Da Nils Kjær a Kristofer Uppdal). Oslo: Gyldendal, 63-71.
- Vold, J.E. (1980b). «Ømt i rytmer nagle fast? Reiss-Andersen – Bull – Obstfelder – Heggelund» (Inchiodare in morbidi ritmi? Reiss-Andersen – Bull – Obstfelder – Heggelund). *Det norske syndromet. Et kritisk syn på norsk lyrikk* (La sindrome norvegese. Una prospettiva critica sulla lirica norvegese). Oslo: Universitetsforlaget, 71-97.
- Walker, J.A. (2014). «Suez Modernism: Transportation, History and Ibsen's Stylistic Shift». *Ibsen Studies*, 14(2), 136-66.

- Weber, M. (1950). *La città*. Trad. di O. Padova. Introduzione di L. Sichirollo. Prefazione di E. Paci. Milano: Bompiani.
- Weber, M. (1999). *Gesamtausgabe*. Hrsgg H. Baier et al. Bd. 22, *Wirtschaft und Gesellschaft: die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte*. Nachlass (Economia e società: l'economia e gli ordinamenti e i poteri sociali. Opera postuma). Teilbd. 5, *Die Stadt* (La città). Hrsg. W. Nippel. Tübingen: Mohr.
- Westerståhl Stenport, A. (2004). *Making Space. Stockholm, Paris and the Urban Prose of Strindberg and his Contemporaries* [PhD dissertation]. Berkeley: University of California.
- Westerståhl Stenport, A. (2010). *Locating August Strindberg's Prose. Modernism, Transnationalism, and Setting*. Toronto: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442690202>.
- Westerståhl Stenport, A. (ed.) (2012). *The International Strindberg. New Critical Essays*. Evanston (IL): Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w3xd>.
- Widoff, A. (2013). «Vad är knittel? Fyrtaktig poesi kontra rimmad prosa» (Cos'è il knittel? Poesia di quattro accenti contro prosa rimata). *Språk & stil*, NF 23, 205-31.
- Williams, R. (1973). *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- Willumsen, D. (1996). *Bang. En roman om Herman Bang* (Bang. Un romanzo su Herman Bang). København: Gyldendal.
- Wirth, L. [1938] (1964). «Urbanism as a Way of Life». *On Cities and Social Life. Selected Papers*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 60-83.
- Wirth, L. (1998). *L'urbanesimo come modo di vita*. Trad. di R. Rauty. Roma: Armando.
- Wivel, H. (2009a). «Det sjælelige gennembrud – dekadence, idealisme og vitalisme i 1890'ernes kultur» (La breccia psichica – decadenza, idealismo e vitalismo nella cultura degli anni Novanta dell'Ottocento). Busk-Jensen 2009a, 265-311.
- Wivel, H. (2009b). «Kredsen omkring *Taarnet*» (La cerchia intorno a *La torre*). Busk-Jensen 2009a, 312-13.
- Wivel, H. (2009c). «Sømand af verden – Johannes Jørgensen» (Marinaio del mondo – Johannes Jørgensen). Busk-Jensen 2009a, 314-32.
- Wivel, H. (2009d). «Erotikeren – Sophus Claussen» (L'erotico – Sophus Claussen). Busk-Jensen 2009a, 345-60.
- Wright, G.H. von (1993). *Myten om framsteget. Tankar 1987-1992 med en intellektuell självbiografi* (Il mito del progresso. Pensieri 1987-1992 con un'autobiografia intellettuale). Stockholm: Bonniers.
- Young, R. (1989). *Time's Disinherited Children. Childhood, Regression and Sacrifice in the Plays of Henrik Ibsen*. Norwich: Norvik Press.
- Ystad, V. (1997). «John Gabriel Borkman. Historisk analyse eller tidløs tragedie?» (*John Gabriel Borkman*. Analisi storica o tragedia senza tempo?). *Eda*, [å. 84, b. 97](1), 54-64.
- Zerlang, M. (2007). *Herman Bangs København* (La Copenaghen di Herman Bang). København: Politikens Forlag.
- Zeruneith, K. (1992). *Fra klodens værksted. En biografi om Sophus Claussen* (Dall'officina del pianeta. Una biografia di Sophus Claussen). København: Gyldendal.
- Østerud, E. (1994). «Myth and Modernity: Henrik Ibsen's Double-Drama». *Scandinavica*, 33(2), 161-82.

- Aall, A. (1916). «Filosofien i Norden» (La filosofia nel Nord). *Edda*, [å. 3,] b. 5, 175-97, 309-41.
- Aarnes, A. (red.) (1997a). *Obstfelder. Fjorten essays* (Obstfelder. Quattordici saggi). Oslo: Aschehoug.
- Aarnes, A. (1997b). «Sigbjørn Obstfelders *Ene*» (Solo di Sigbjørn Obstfelder). Aarnes 1997a, 40-51.
- Aarnes, A. (1997c). «Fra europeisk symbolisme til norsk nyromantikk» (Dal Simbolismo europeo al Neoromanticismo norvegese). Aarnes 1997a, 234-48.
- Aarseth, A. (1975). *Dyret i mennesket. Et bidrag til tolkning av Henrik Ibsens "Peer Gynt"* (L'animale nell'uomo. Un contributo all'interpretazione di Peer Gynt di Ibsen). Bergen: Universitetsforlaget.
- Aarseth, A. (1999). *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* (I drammi di vita contemporanea di Ibsen. Uno studio sulla drammaturgia della vetrina). Oslo: Universitetsforlaget.
- Aarseth, A. (2010). «The Gyntian Self». Tam, Siu-han Yip, Helland 2010, 17-30.

Indice dei nomi

- Abolgassemi, Maxime 312
Abrahamowitz, Finn 93, 98, 120, 122, 236, 261, 264, 335
Adolfo Federico (Re di Svezia) 130-1, 149
Adorno, Theodor 5, 77, 313-14
Agostino 331
Ahlström, Stellan 122, 187, 266, 318, 322, 335, 349-51, 360
Alighieri, Dante 105, 191, 308, 329, 361-4
Alonge, Roberto 126, 279-83, 285-7, 293, 296-7, 303-4
Alter, Robert 14, 142
Ameel, Lieven 142, 245
Andersen, Hans 94, 98
Andersen, Hans Christian 19-20, 31, 258
Andersen, Per Thomas 10, 13, 50-1, 54, 59, 67, 69, 71, 126-7, 194-5, 274
Andersson, Magnus 179-80
Andreas-Salomé, Lou 58, 87
Anselmo, Vincenzo 22
Antoine, André 264
Aristotele 37, 43, 129, 132, 150, 154, 169, 359
Arup Seip, Didrik 284, 297, 299, 304
Aslaksen, Kamilla 302
Auerbach, Erich 46, 155, 363-4
Augé, Marc 26
Aurell, Tage 203, 227
Auster, Paul 209-10
Bachelard, Gaston 153-4
Bachtin, Michail 37-8, 44, 46, 116, 125, 136, 174
Balzac, Honoré de 126, 217, 263, 308, 328, 358, 361, 363
Balzamo, Elena 130, 148, 153, 181, 328, 332
Balò, Maurizio 284-5
Bampi, Massimiliano 138
Bang, Herman 6-7, 10, 12-13, 31-4, 36, 71, 91-127, 137, 143, 160, 220, 227-8, 236, 245, 248, 258, 260, 263-4, 278, 335
Bang-Hansen, Kjetil 278
Banks, William 51
Baudelaire, Charles 4, 12-13, 27-8, 30, 32-3, 36, 124, 141-2, 144, 155, 157, 161-2, 166-7, 185, 196, 198, 224, 226, 231-3, 236, 242, 246, 248, 251, 253, 257, 261-3, 268-70, 303, 308, 313, 318, 323, 339, 353, 360, 367
Beckett, Samuel 281, 284
Bellquist, John Eric 135, 141, 160, 170, 185
Belyj, Andrej 13

- Benjamin, Walter** 11, 26-32, 38, 41, 77, 103-4, 116, 118, 124, 136, 142, 155, 157-8, 160, 162-3, 166-8, 182, 196-7, 208, 215, 227, 250, 257, 269, 313, 339
Bentham, Jeremy 301
Bentley, Eric 53
Berggren, Henrik 176
Bergaas, Asbjørn 195
Berman, Marshall 3-6, 9, 14, 27-8, 32, 34, 78, 86-7, 124, 127, 142, 160-2, 196, 224, 236, 248-9, 303, 353
Bernini, Gian Lorenzo 70
Berthollet, Claude-Louis 356
Bevione, Laura 280
Beyer, Edvard 191, 282
Beyer, Harald 70, 209
Bigelow, Benjamin 211, 215
Billeskov Jansen, Frederik Julius 233
Bismarck, Otto von 126, 180
Bjerck Hagen, Erik 51
Bjørnsen, Johan Faltin 189, 200
Bjørnson, Bjørnstjerne 36, 53, 70, 122, 132, 154, 175, 264, 345, 351
Björkum, Svante 157, 179
Bolz, Norbert 198
Bonnefois, Yves 270
Bonnier, Albert 129-30, 153
Borg, Alexandra 18, 28, 30-1, 37-8, 40-3, 46, 100, 116, 136, 143, 155, 179-80, 182
Bosse, Jan 278
Bourdieu Pierre 12, 34-5, 46, 150, 261-4, 268-9, 318
Boyer, Régis 224
Bradbury, Malcom 4, 8, 13, 145, 265-6
Brandell, Gunnar 130-1, 148, 164, 172-3, 181, 185-6, 307, 312, 314, 317, 319-20, 322, 328-30, 332, 334, 337, 343-4, 349, 351, 354, 359, 361, 363
Brandes, Georg 8, 10, 12, 23, 54, 56-7, 64-5, 87, 91, 93, 111, 114, 139, 175, 181, 232, 240, 248, 265, 271-2, 297, 300
Brandes, Edvard 64, 91, 111, 130, 175, 232, 248, 300
Branting, Hjalmar 176, 181
Breth, Andrea 278
Breton, André 312, 351
Briens, Sylvain 35, 37, 113, 131, 148, 150, 154, 160, 162, 179, 247, 257-8, 261, 263, 265-6, 307, 310-11, 333, 339, 341-3, 345, 348-51, 354, 360
Brodwall, Olav Kristian 190
Brumo, John 195, 224
Brunner, Ernst 195
Brynhildsvoll, Knut 79, 81, 83
Bull, Francis 88,
Buonarroti, Michelangelo 70
Burckhardt, Titus 221, 321
Busk-Jensen, Lise 92-3, 111-13, 120, 124
Baardson, Bentein 278
Calinescu, Matei 4
Calìo, Luigi M. 243
Calvino, Italo 22, 25-6, 42-3, 46-7
Cappelørn, Niels Jørgen 7, 49
Carlson, Harry G. 149, 154, 170, 307, 319-20, 330, 334, 342, 350, 354, 359, 364
Carlyle, Thomas 303
Caron, Charlotte 343
Cartesio, Renato (Descartes, René) 150
Casanova, Pascale 33-5, 187, 258, 265, 271, 318
Caserio, Sante 335
Castri, Massimo 9, 277-87, 289, 293, 300-4
Čechov, Anton 284
Cedergren, Mickaëlle 307, 332, 337, 363
Certeau, Michel de 38-9, 41, 123, 325, 339
Cervesato, Arnaldo 62
Charcot, Jean-Martin 320
Chartier, Roger 45-6
Christensen, Georg 113
Ciaravolo, Massimo 32, 49, 91, 118, 129, 137, 150-1, 187, 189, 258, 278, 310, 360
Claussen, Christian 192
Claussen, Rasmus 245
Claussen, Sophus 6-7, 11-13, 32-4, 36, 122, 143, 160-1, 187, 196, 208, 224, 231-77, 299, 310-11, 316, 320, 325, 327, 335-7, 349, 368
Codignola, Luciano 309, 347, 356, 361-2
Collin, Christen 225
Conrad, Flemming 112
Cortese, Alessandro 209
Cristiano IV (Re di Danimarca) 19, 111
Cristiano V (Re di Danimarca) 103
Cristo (Gesù) 17, 54, 149-50, 155, 365
Cullberg, Johan 307, 344
Dahlkvist, Tobias 322, 344
Dons, Ragna 190
Darwin, Charles 152, 172, 328
Davy, Humphry 356
De Martino, Gianna 281, 288, 296, 299, 302-3
Deer, Irving 71

- Deleuze, Gilles 80, 85
 Derrida, Jacques 5, 6, 43
 Deschamps, Léon 266-9
 Diana, Roberta 157
 Dickens, Charles 66
 Dickie, Margaret 144, 173
 Dines Johansen, Jørgen 295, 297, 302
 Dos Passos, John 13
 Dostoevskij, Fëdor 4
 Dreyfus, Alfred 221-3
 Durbach, Errol 54, 284, 297
 Dybwad, Johanne 213
 Dyrerud, Thor Arvid 50
 Döblin, Alfred 13
 Eco, Umberto 148
 Edison, Thomas 115-17, 164, 345
 Edqvist, Sven-Gustaf 151, 175
 Edvardsen, Erik Henning 300
 Egeland, Erik 190
 Eichendorff, Joseph von 363
 Ekelund, Vilhelm 195
 Ekelöf, Gunnar 141-2
 Eklund, Torsten 130
 Ekner, Reidar 195, 198-9, 203, 210, 223-7
 Elam, Keir 279
 Eliot, Thomas Stearns 142, 144, 170
 Encausse, Gérard, detto Papus 320
 Engels, Friedrich 3-4
 Engelstad, Fredrik 281, 290, 297, 302
 Engwall, Gunnel 185
 Eriksson, Eva 157, 179-80
 Erlander, Tage 176
 Erodoto 243
 Esmann, Gustav 104
 Essen, Siri von 178, 318
 Estrup, Jacob Brønnum Scavenius 111
 Even-Zohar, Itamar 36, 46, 266

 Fahlstedt, Eugène 308-9, 321, 354
 Fambrini, Alessandro 23, 181
 Ferrari, Fulvio 9, 51, 149, 299, 320, 332
 Ferslew, Christian 92, 94, 120
 Figueiredo, Ivo de 66, 71, 80, 281, 296
 Fiil, Stehen 93
 Finch, Jason 142, 245
 Finco, Davide 225
 Fischer-Lichte, Erika 279
 Fjelde, Rolf 79
 Flaubert, Gustave 261
 Fleck, Eva Maria 299

 Foucault, Michel 5-6, 8, 25, 39, 67, 69, 79-81, 86, 344
 Frandsen, Ernst 236-7, 241, 244, 264, 269, 272
 Franceschi, Vittorio 283, 300, 303
 Freud, Sigmund 146, 248, 312
 Frisby, David 27
 Fröding, Gustaf 139, 184
 Fulsås, Narve 34-5, 57, 65, 96, 122, 283, 294, 300

 Gall, Sally M. 144
 Ganni, Enrico 27
 Garborg, Arne 220
 Gaugin, Paul 349
 Gautier, Théophile 246
 Gavel Adams, Ann-Charlotte 307-10, 314, 320-1, 327, 343, 345, 350, 356, 358, 360, 363
 Gedin, David 34, 139, 173, 177, 360
 Genette, Gérard 37, 44, 46, 132, 143, 146-7, 332
 Gervin, Karl 50-1
 Gide, André 147
 Gjesdal, Kristin 85
 Gleber, Anke 29
 Glienke, Bernhard 10, 31, 112, 117, 123, 251, 257, 325
 Gobbers, Walter 4
 Goethe, Johann Wolfgang von 4, 9, 78
 Gogol', Nikolaj 4
 Goodrick-Clarke, Nicholas 346
 Goudeau, Émile 270
 Greiff, Trygve 192
 Grieg, Edvard 57, 73, 299
 Groddeck, George 52, 79
 Groven Myhren, Dagne 85
 Guattari, Félix 80, 85
 Gustavo (II) Adolfo (Re di Svezia) 157

 Habermas, Jürgen 5-6, 43, 67
 Hallberg, Ulf Peter 27, 248, 270-1
 Hammer, Espen 83
 Hamsun, Knut 7, 14-17, 31, 36, 114, 145-6, 190, 220, 226, 245, 258, 351
 Handesten, Lars 234, 247, 250
 Hannevik, Arne 189-91, 193, 195, 197, 203, 209, 211, 214-15, 218
 Hanssen, Jens-Morten 279, 298
 Hansson, Ola 139-40, 318
 Hansson, Per Albin 176
 Harding, Desmond 14, 20, 142

- Harsløf, Olav 104, 112-13, 119, 125
 Hartmann, Eduard von 173, 239
 Harvey, David 10, 27, 32, 34, 160
 Hauser, Susanne 100, 103, 106, 124
 Haussmann, Georges Eugène 32-3, 105, 111, 160, 170, 179, 182, 248
 Hedberg, Tor 218
 Hedlund, Torsten 308, 318, 321, 325-6, 334, 342, 347-8, 352, 359-60, 362
 Heed, Sven Åke 279, 287
 Hegel, Frederik 50, 56
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 78-9, 83, 85-6
 Heggelund, Kjell 195
 Heiberg, Gunnar 191
 Heidegger, Martin 5-6
 Heidenstam, Verner von 165, 360
 Heine, Heinrich 143-4, 149, 246
 Helland, Frode 7, 49, 57, 76-7, 290, 294-6, 300, 302
 Hellwig, Hilda 278, 283
 Hemmer, Bjørn 54, 300, 302
 Henriksen, Aage 237
 Henry, Hubert Joseph 223
 Hessel, Franz 29-31, 257
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 299
 Holgersen, Brit 191
 Holm, Bent 281, 286, 290, 295-6, 302
 Holtan, Orley I. 297, 302
 Hunosøe, Jørgen 233-4, 238, 243, 246, 256, 270, 272
 Huysmans, Joris-Karl 231-2, 331
 Hylding, Keld 57, 59
 Hyldtoft, Ole 105, 111
 Haakonsen, Daniel 191, 286, 290, 296, 300, 302
 Ibsen, Henrik 6-9, 18, 20, 32, 34-6, 49-90, 96, 120, 122, 126, 150, 217, 245, 261, 263-6, 277-304, 313, 318, 351
 Ingham, Mike 57
 Iuliano, Angela 333
 Jacobsen, Harry 92-3, 98, 110, 113-14, 119, 122, 126, 225, 236, 261, 264, 335
 Jacobsen, Jens Peter 224-5
 Jakobsen, Arnbjørn 296
 Jaspers, Karl 344
 Jedlowski, Paolo 219
 Jensen, Carl Ludvig Emil 112-13
 Jensen, Johannes V. 14-17, 93, 245, 251
 Johnsson, Henrik 307, 314, 320-1, 346
 Jollivet-Castelot, François 320
 Josephson, Ludvig 57, 59
 Joyce, James 13, 170
 Juel, Dagny 343
 Jung, Carl Gustav 146
 Jæger, Hans 220
 Jørgensen, Bo Hakon 234, 247, 255-6, 274
 Jørgensen, Johannes 36, 226-7, 231-3, 240, 244, 251, 253, 258, 271-2, 331-2
 Kafka, Franz 13
 Kamboureli, Smaro 144
 Kant, Immanuel 78
 Kastholm Hansen, Claes 92-4, 96, 99, 111, 120, 124
 Kaufmann, Friedrich Wilhelm 71, 78
 Key, Ellen 215, 220
 Kielberg, Esther 233, 243, 246, 256, 270, 272
 Kierkegaard, Søren 6-7, 18-19, 49-52, 54, 77, 79, 85-7, 94-5, 104, 124, 146, 208-9, 254, 265, 303
 Kittang, Atle 54, 61, 281, 294, 296-8, 301
 Kjellén, Alf 203
 Kjerschow, Peder Christian 223
 Kjøller, Merete 280-2, 285-7, 304
 Kléen, Emil 141, 318
 Kleinheinrich, Josef 98, 118
 Klotz, Volker 14, 95, 142
 Kolstad, Hans 210
 Koht, Halvdan 71
 Krag, Vilhelm 191
 Kragh Grodal, Torben 92-3, 106, 111, 118
 Kringlebotn Sødal, Helje 51
 Krohg, Christian 193, 220
 Kublai Khan [Kan nel testo] 22, 25, 42, 47
 Kylhammar, Martin 164, 176, 345
 Kärnell, Karl-Åke 164, 317, 345-6, 357, 359
 Köhn, Eckhardt 13, 27-8, 30-1, 33-4, 40-1, 95-6, 100, 124, 143, 227-8, 236, 253, 257, 262
 Lagercrantz, Olof 130, 148, 157, 311, 313-14, 319, 344, 362
 Lagerlöf, Selma 14-15, 17-18
 Lamm, Martin 133-4, 148
 Langhoff, Poul 112, 119
 Lanlan, Xie 294, 297
 Larsen, Peter 300
 Larsson, Carl 132
 Larsson, Jan 176
 Lasson, Frans 236-7, 245, 264, 267
 Lefebvre, Henri 25, 39-40, 364
 Lehan, Richard 14, 23-4, 142, 243, 353

- Lejeune, Philippe 46, 147, 332
 Leland, Charles 297
 Lessing, Gotthold Ephraim 37
 Leth Gammelgaard, Signe 119, 126
 Levertin, Oscar 360
 Lidén, Arne 83
 Lie, Jonas 113, 132, 154, 175
 Lillebo, Hanne 189, 191, 194, 197, 218, 228
 Lindhagen, Albert 179
 Linneo, Carlo (Linné, Carl von) 355, 359
 Lisi, Leonardo F. 57, 77, 83, 265, 286, 313
 Littmansson, Leopold 132, 319, 321, 334
 Loiseau, Georges 321
 Lombardi, Maria Cristina 329
 Lombnæs, Andreas G. 32, 52, 83, 195, 201, 203, 208, 224
 Lugné-Poe, Aurélien 121, 263, 298
 Luigi IX (Re di Francia e Santo) 339-42
 Lundbo Levy, Jette 104
 Lundin, Claës 179
 Lüttge, Peter 278
 Löfgren Casteen, Lotta 183
- Maccarinelli, Piero 278
 Madsen, Peter 104, 288, 294, 297, 302
 Magris, Claudio 35, 58, 87, 300-3, 363
 Mai, Anne-Marie 26, 37-8, 40-1
 Malaquin, Louis 260-1, 263
 Mallarmé, Stéphane 231-2, 256, 269
 Malmjö, Jan 283
 Marker, Fredrik J. 57, 283
 Marker, Lise-Lone 57, 283
 Martinotti, Guido 189, 199
 Martinsen, Eli 79, 86
 Marx, Karl 3-4, 25, 27-8, 77, 103-4, 124, 127, 303, 313
 McFarlane, James 4, 8, 13, 23, 145, 265-6, 285, 295-7
 Medici, Maria de' 355
 Meidal, Björn 130, 148, 165, 312, 319-20, 333, 337, 342-3, 348
 Melberg, Arne 135, 146, 234-5, 307, 311, 332, 335, 338, 345, 350, 352, 363, 365, 368
 Melville, Herman 303
 Mercier, Alain 162
 Mercier, Louis-Sébastien 28, 33, 257, 308
 Métraux, Alexandre 117, 198
 Michaëlis, Sophus 233
 Michelsen, Per Arne 190, 214
 Miller, Arthur 284, 290
 Mitchell, Brian R. 10, 220
- Moi, Toril 55, 61, 70, 288, 302
 Molière 246
 Monastra, Nino 179-80
 Moretti, Franco 19, 35, 37-8, 311
 Mori, Mitsuya 279
 Mortensen, Klaus Peter 119
 Mucha, Alfons 349
 Munch, Edvard 88, 157, 190, 193, 284, 296, 298, 343, 349
 Musil, Robert 13
 Musset, Alfred de 263
 Møller Christensen, Sven 114
 Mønster, Louise 26, 37-8, 41-2
- Nag, Martin 189, 191, 196, 200
 Nansen, Peter 104, 198-9, 228
 Napoleone III (Imperatore di Francia) 32, 170
 Nesse, Åse-Marie 225
 Nietzsche, Friedrich 23, 30-1, 65, 94-5, 124, 173, 178, 181, 185, 200, 232, 240, 251, 257, 265, 297, 301
 Nilsson, Josef 191, 203
 Nilsson, Torbjörn 92, 112-14
 Nordau, Max 65, 176-7, 344
 Nordin, Svante 167, 173, 176
 Norseng, Mary Kay 189, 198
 Northam, John 70-1, 84, 285, 297
 Nyblom, Carl Rupert 130
 Nyblom, Helena 130
 Nyboe Nettum, Rolf 192, 195, 210-11, 213-14, 227
 Nylander, Lars 198, 223-4, 226
 Nørreslet, Paul 93, 100, 112, 119
- Obstfelder, Herman 189, 200, 203, 228
 Obstfelder, Sigbjørn 6-7, 11-13, 32-4, 36, 143, 160-1, 187, 189-229, 231, 233, 236, 241, 245, 248, 250, 258, 270, 310, 316, 325, 336
 Oftedal Andersen, Hadle 82
 Ólafsson, Trausti 51
 Ollén, Gunnar 282
 Olsson, Henry 133-5
 Olsson, Ulf 77, 132, 148, 157-8, 307-8, 312-15, 317, 322, 332, 334, 344, 354, 359, 363
 Oreglia, Giacomo 131, 140, 152, 156, 166
 Orfila, Mathieu 342, 348, 355-6, 358
 Ostermeier, Thomas 278
 Oxfeldt, Elisabeth 57, 76, 78, 82, 242-4, 258, 265
- Paduano, Guido 154
 Palme, Olof 176

- Papin, Denis 164
 Park, Robert E. 41, 96, 106, 199
 Parkhurst Ferguson, Priscilla 28, 262
 Paul, Fritz 285-6, 288, 295, 297
 Peladan, Joséphin 331-2
 Perrelli, Franco 34, 51, 53, 56-7, 66, 75, 80,
 121-2, 126, 148, 170, 173, 175, 181, 185,
 263, 283, 286, 293, 295, 300, 309, 312,
 319-21, 332-3, 347, 368
 Petri, Olaus 139
 Pettersen Wærp, Lisbeth 51, 57, 67, 71, 73
 Peyretti, Giulia 201
 Pike, Burton 14, 116, 123, 142-3, 187, 206, 325
 Pirandello, Luigi 280, 284
 Poe, Edgar Allan 121, 232, 263, 298
 Polibio 243
 Polo, Marco 22, 25-6, 42-3, 46-7
 Porel, Paul 121
 Poulenard, Elie 151
 Pound, Ezra 144, 169
 Platone 129, 150-1, 154, 169
 Prendergast, Christopher 27, 33-4, 117, 123,
 162, 170, 196, 250, 253, 326, 333, 353
 Proust, Marcel 13, 30, 37
 Przybyszewski, Stanisław 318, 343
 Puškin, Aleksandr 4
- Quadri, Gianfranco 280
- Rasmussen, Sten 93, 97, 113, 124
 Ravagnani, Giorgio 341
 Rees, Ellen 57, 68-70, 79-80, 85
 Reichenberg, Suzanne 246
 Réja, Marcel 308-9, 358, 361-2
 Réjane, Gabrielle 121
 Rem, Tore 34-5, 57, 65, 96, 122, 283, 294, 300
 Rho, Anita 55, 62, 72, 293
 Rilke, Rainer Maria 224-5, 235, 251, 351-2
 Rimbaud, Arthur 271, 303
 Ringgaard, Dan 26, 37-8, 40-1, 233-4, 236, 241,
 244, 247, 260, 269
 Roar Langslet, Lars 284, 296, 298
 Robinson, Michael 146, 158, 181, 183, 307,
 310, 312, 332
 Ronconi, Luca 278
 Rosenthal, Macha Louis 144
 Rousseau, Jean-Jacques 11, 33, 151, 160,
 167, 169-71, 173-5, 254, 257, 308
 Rydberg, Viktor 329
 Rønning, Helge 281, 288-9, 295, 297, 302-3
- Saari, Sandra 296
 Sadi Carnot, Marie François 335
 Said, Edward 175
 Saint-Saëns, Camille 283
 Salmela, Markku 142, 245
 Sandberg, Hans 330
 Sandberg, Mark B. 57, 61, 66, 68-9, 282
 Sandemose, Aksel 191
 Sandqvist, Mona 307, 320, 329, 332, 335, 350
 Schering, Emil 157, 166
 Schivelbusch, Wolfgang 102-3, 117-18, 148-9,
 160, 164-5, 198, 265, 298, 323
 Schoolfield, George C. 191
 Schopenhauer, Arthur 169, 173, 329
 Schovsbo, Henrik 223, 226
 Schumann, Robert 343
 Schweppenhäuser, Hermann 27
 Sciacaluga, Marco 278
 Secher, Claus 123
 Segala, Anna Maria 233-4
 Segre, Cesare 46, 140, 296
 Selboe, Tone 18
 Simmel, Georg 31, 41, 96, 100, 160, 199,
 218-19, 257, 275-6
 Siu-han Yip, Terry 7, 49
 Sjöblad, Christina 141, 318
 Sjöstedt, Nils Åke 143
 Ska, Jean Louis 22
 Skadberg, Gunnar A. 190-1
 Skov, Kirsten 93
 Skram, Amalie 18
 Skaar, Håvard 71
 Slataper, Scipio 302
 Smith, Adam 301
 Snoilsky, Carl 151
 Solstad, Dag 35, 49-50, 298
 Sommar, Carl Olov 308, 360
 Spens, James 130-2, 134-5, 138-9, 141, 143-4,
 151, 155, 172-3, 175, 177, 181, 186
 Srubar, Ilja 41, 100, 124, 199
 Stam, Per 185, 321
 Steiner, George 169-70, 253-4, 366
 Stendhal 263
 Stensgaard, Pernille 105, 107, 111, 115
 Stierle, Karlheinz 27, 33-5, 142, 161, 171, 196,
 205, 236, 247, 253, 262, 266, 308, 311, 333,
 339, 354
 Stirner, Max 303
 Stockenström, Göran 307, 317, 320, 326,
 329-30, 332, 337, 339, 342, 359, 360-1, 363
 Stone, Simon 278

- Storskog, Camilla 113, 157, 196, 307, 363-4
 Stounbjerg, Per 106, 146, 307-8, 312-15, 332, 336, 345, 363, 365, 368
 Strand, Anders Kristian 50
 Strindberg, August 6-7, 10-13, 23, 31-6, 77, 114, 122, 129-88, 190, 196, 205, 208, 211, 215, 217, 236, 245, 248, 250-1, 258, 261, 263-5, 267, 269-70, 274, 280-1, 284, 286, 303, 305-68
 Strindberg, Kerstin 318-19
 Strömberg, Lars 321, 354
 Stuckenberg, Ingeborg 264
 Stuckenberg, Viggo 264
 Stuxberg, Anton 173
 Stähle, Carl Ivar 139
 Svensson, Conny 364
 Svenæus, Gösta 157
 Swedenborg, Emanuel 11, 306-8, 310, 328-30, 342-3, 355, 358-9, 361-3, 365-6, 368
 Szondi, Peter 277, 280, 284, 286, 288-90, 294-5
 Sæther, Astrid 88, 284
 Sørensen, Peer Erik 93, 97-8, 100, 113-14, 116, 119, 124-5, 232-4, 242-4, 251, 269
 Söderberg, Hjalmar 32, 36, 127, 137-9, 148, 183-4, 228, 258
 Södergran, Edith 195
 Söderström, Göran 148, 150, 181, 318-19, 343, 350
- Taglianetti, Luca 220
 Tam, Kwok-kan 7, 49
 Templeton, Joan 284, 290, 296-8
 Tester, Keith 28-9
 Thaulow, Frits 316-17
 Thoresen, Magdalene 70
 Thyselius, Erik 176-7
 Tiedemann, Rolf 27
 Time, Sveinung 195, 224
 Tjønneland, Eivind 50, 302
 Todorov, Tzvetan 43-7
 Tolstoj, Lev 174
 Tongue, Michael 157, 179
 Torvund, Helge 192
 Tresca, Henri 162
 Tygstrup, Fredrik 13-14, 27, 37, 41, 43
- Uhl, Frida 318-19, 343
- Van Gogh, Vincent 344
 Vasa, Gustavo (Re di Svezia) 139
 Vedel, Valdemar 113, 290
 Verlaine, Paul 12, 161, 231-2, 237, 243-4, 251, 254, 267-71, 273-4, 349
 Villon, François 273
 Vittoria (Regina del Regno Unito) 66, 219
 Vold, Jan Erik 192, 195-6, 209
 Volli, Ugo 280, 285, 287, 300
- Walker, Julia A. 57, 77-8
 Walser, Robert 31, 257
 Wanselius, Bengt 148, 312, 319-20, 333, 337, 342-3, 348
 Weber, Max 41, 86, 243, 257
 Westerståhl Stenport, Anna 133, 158, 173, 179, 182, 186-7, 248, 265, 307, 312, 333, 339, 341-2, 344, 351
 Weeke, Ingeborg 190
 Whitman, Walt 144, 303
 Widoff, Andreas 138
 Wilder, Thornton 284
 Williams, Raymond 25, 45, 220
 Willumsen, Dorrit 93, 98, 105
 Wirth, Louis 41, 106, 199
 Wivel, Henrik 231-2, 236-8, 240, 244-5, 273
 Woolf, Virginia 13
 Wright, Georg Henrik von 176
- Young, Robin 290, 295, 297, 302
 Ystad, Vigdis 50, 288
- Zerlang, Martin 93, 100-1, 104-5, 110-12, 115, 118, 120, 124
 Zeruneith, Keld 236-8, 240, 244, 256, 264, 272
 Zola, Émile 126, 221, 251, 253, 261, 266, 318, 359-60, 367
- Østerud, Erik 78
- Aall, Anathon 209
 Aarnes, Asbjørn 223
 Aarseth, Asbjørn 58, 77-8, 83, 88, 285-6, 289
- Österling, Hans 282

Come può l'individuo trovare la strada dell'emancipazione se la modernità, che gliela prospetta, si rivela una gabbia? Se egli è irretito e non liberato dai progressi sociali, politici, economici e tecnico-scientifici, perso nel labirinto delle grandi città? Opere degli ultimi decenni dell'Ottocento di Ibsen, Bang, Strindberg, Obstfelder e Claussen mostrano l'acuta percezione del dilemma, ma invitano anche ad avventurarsi nella lettura dei segni del moderno: un percorso dall'esito incerto, ma che produce risultati decisivi per la letteratura. Eredi di Romanticismo, Realismo e Naturalismo, aperti agli orizzonti del Simbolismo, questi autori scandinavi inaugurarono il Modernismo europeo.

Massimo Ciaravolo è professore associato di Lingue e letterature scandinave all'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa di letteratura moderna e contemporanea e ha pubblicato monografie su Hjalmar Söderberg e sui *flâneur* di lingua svedese a Helsinki. Ha scritto su maggiori autori svedesi, norvegesi e danesi attivi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento e ha curato volumi sui rapporti tra letteratura e storia, sull'autobiografia e sull'opera di August Strindberg. Si interessa anche di letteratura e Shoah, letteratura proletaria, letteratura e migrazione e letteratura per l'infanzia, ed è curatore e coautore della *Storia delle letterature scandinave*. Traduce dalle lingue scandinave.



Università
Ca'Foscari
Venezia