

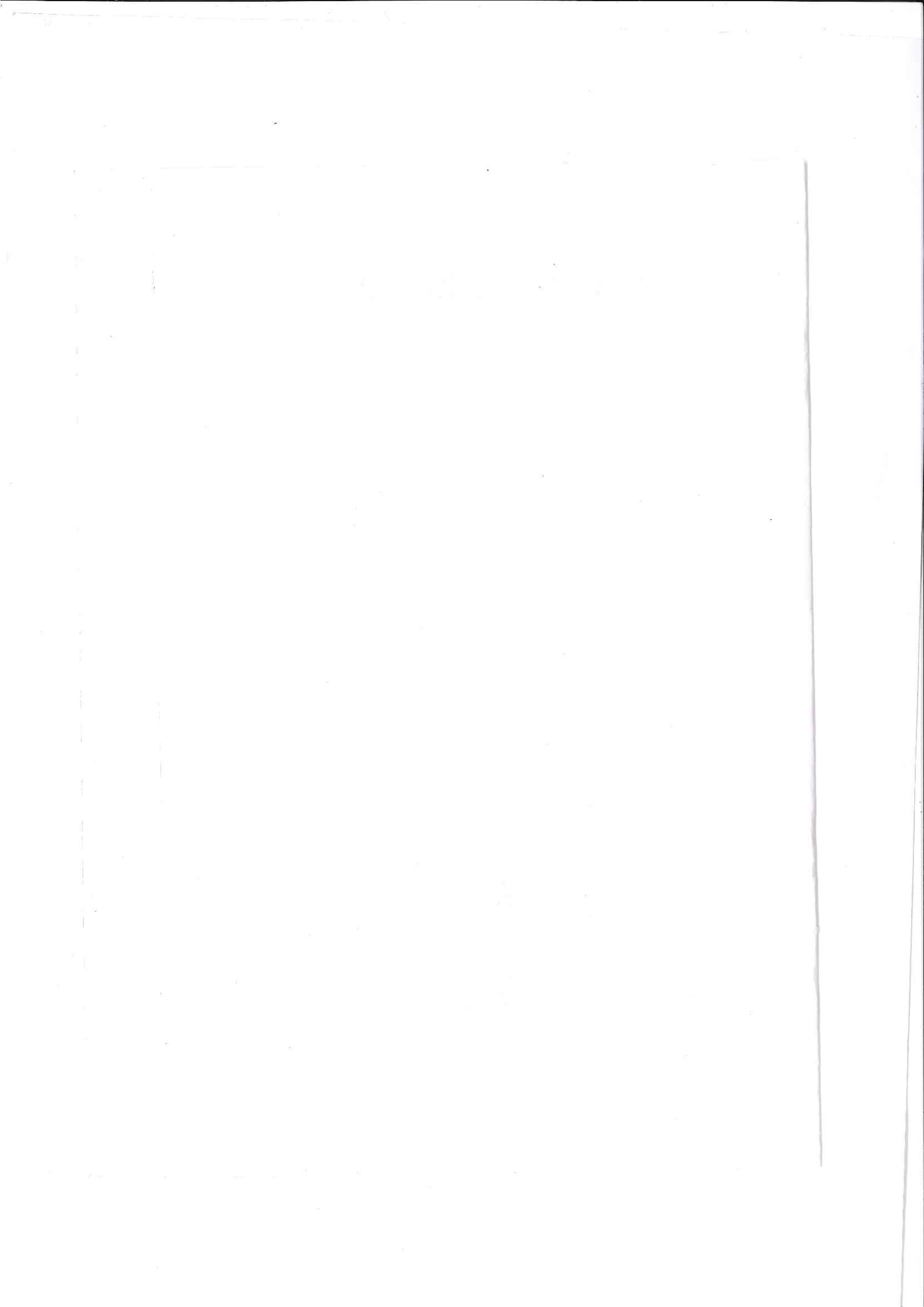
STUDI NORDICI

VI · 1999

ESTRATTO



ISTITUTI EDITORIALI
E POLIGRAFICI
INTERNAZIONALI®
PISA · ROMA



LO SGUARDO DI OBSTFELDER SULLA GRANDE CITTÀ

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 krystallisere hænger sammen med den moderne menneskeheds mylrende liv.¹

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 della moderna umanità.

Le grandi città segnarono la vita dello scrittore norvegese Sigbjørn Obstfelder. Nato nel 1866 a Stavanger in condizioni non agiate e in un clima domestico permeato di pietismo, egli 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, Obstfelder interruppe dopo un paio di anni gli studi filologici per passare a ingegneria. La scelta era anche legata al progetto di diventare tecnico e raggiungere il fratello minore Herman in America, a Milwaukee, per cogliere qui più favorevoli opportunità di guadagno². Nella zona dei grandi laghi del Midwest, vera frontiera delle trasformazioni urbane moderne³, Obstfelder trascorse circa un anno, tra il 1890 e il 1891, lavorando come disegnatore in studi di progettazione sia a Milwaukee sia a Chicago. Fu un'esperienza dura e infelice per il giovane uomo, che tornò in patria prostrato e precipitò in una psicosi dalla quale fortunatamente guarì nel giro di qualche mese⁴. Tra professione tecnica e passione per il violino, nella costante indecisione su quale fosse davvero la propria strada, Obstfelder non smise però mai di scrivere. La pubblicazione delle sue poesie, *Digte*, nel 1893 e il buon successo di critica da esse ottenuto in Norvegia e in Danimarca lo incoraggiarono a intraprendere la carriera letteraria. E tale breve vita di scrittore di fine secolo – dal 1893 al 1900, anno in cui egli morì per l'improvviso 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, Londra, Praga e diversi altri centri⁵.

L'esperienza della provvisoria vita d'albergo e dell'uscita dalla Scandinavia verso le grandi città europee fu certo comune a pressoché tutti i tormentati spiriti di questa grande fase dell'arte e della letteratura

nordica, da Munch a Hamsun a Strindberg; e infatti il percorso di Obstfelder si incrociò con i loro. Ma la sua vita rappresenta il concentrato parossistico di questa scelta, che fu tanto radicale quanto consapevolmente sentita come imprescindibile⁶. Nemmeno il matrimonio con la danese Ingeborg Weeke, nel 1898, diede allo scrittore una residenza stabile e la vita itinerante continuò, seppure con la non trascurabile differenza che questa volta essa non era più solitaria ma condivisa.

Biografia a parte, Obstfelder raccolse per strada un'esperienza e conoscenza del moderno tali da dare un'impronta fondamentale alla sua opera. Lo sguardo aperto sulla grande città e la volontà di rincorrere in questo scenario multiforme, contraddittorio e anche brutale il senso delle cose, conferiscono alla sua scrittura 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 vuole occupare il presente articolo. A titolo di premessa conviene però illustrare due tendenze che attraversano un secolo di letture dei testi di Obstfelder. L'interpretazione che è parsa dominante fino a qualche decennio fa, e che continua tuttora, è anche quella che ha contribuito a delineare una forte 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 più famosa poesia, *Jeg ser*), rimugina anelando al cielo⁷. È in questo ambito critico che si è parlato di «misticismo» e «idealismo» dello scrittore⁸. Ma già nel 1900, in un articolo in memoria dell'amico e collega appena scomparso, Gunnar Heiberg inaugurava una lettura di segno diverso. Egli rilevava infatti in Obstfelder, oltre al talento poetico e musicale, il razionalismo, l'intelligenza vigile, il coraggio di percorrere i vicoli, di posare lo sguardo sulla vita degli emarginati e di schierarsi dalla loro parte⁹.

Questa duplicità di orizzonti – di cielo e di città, per così dire – non fu subito colta come significativa dalla critica. È interessante osservare ad esempio come diversi studi, specie quelli più datati, non si interrogano su una contraddizione in cui pure si imbattono: prima, cioè, definiscono Obstfelder con lo stereotipo del disadattato finito per sbaglio su questo pianeta, poi aggiungono candidamente che egli possedeva un acuto sguardo sociale¹⁰.

Negli studi degli ultimi due decenni ha assunto maggior peso un'impostazione più laica; più testuale e meno biografica; più sensibile verso la pluralità di generi e di punti di vista che l'opera dell'autore propone; più attenta a cogliere la dimensione complessiva di

Obstfelder scrittore e intellettuale; più rispettosa, infine, della sua intelligenza. Nel 1980 Jan Erik Vold ha riproposto l'attualità dell'opera di Obstfelder proprio in base al suo sguardo attento e spesso assai concreto sul mondo e sulle cose:

Visst var han nyromantiker, men det sosiale sinnelag var alltid tilstede, storbyens ødselhet, livet på skyggesiden, bakgårdens mennesker – står hans hjerte nær. [...] Obstfelder var en gløgg og våken person, åpen, undrende javel – men ikke utelukkende malplassert, han befant seg ofte på vår egen høyst nærværende klode. Nysgerrig, vitebegjærlig. Et moderne menneske [...].¹¹

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

Di seguito Vold, da una prospettiva ermeneutica che include il lettore nella pratica comunicativa e dialogica della letteratura, spiega anche quale sia la conseguenza di una lettura che insiste invece a coltivare il luogo comune biografico-clinico di un Obstfelder «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.¹²

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 che fa sì che il testo smetta di riguardare in primo luogo lui.

Jeg ser, inclusa in *Digte*, fu composta forse già nel 1892¹³. I suoi versi, in special modo il penultimo, ebbero alla loro comparsa l'effetto di uno slogan che si diffuse tra le cerchie letterarie e artistiche scandinave di fine Ottocento, contribuendo alla comprensione e all'immagine che esse ebbero di sé e della vita contemporanea¹⁴. E da allora a oggi, oltre cento anni più tardi, *Jeg ser* si è affermata come un classico delle antologie norvegesi e scandinave. Poiché la città è di rado un motivo specifico nelle poesie di Obstfelder, alla centralità di *Jeg ser* contribuisce evidentemente la *nostra* esperienza novecentesca, la quale ci ha dato sempre più occasione di riconoscerci nel senso di straniamento urbano che il testo esprime. Inoltre Obstfelder fu tra i primi a negare a tale moderna esperienza di crisi la forma chiusa e compiuta, rimata e metricamente

regolare, della poesia tradizionale. L'efficacia del verso libero fa così di Obstfelder un pioniere del modernismo nelle letterature scandinave¹⁵:

Jeg ser	Guardo
Jeg ser på den hvide himmel, jeg ser på de gråblå skyer, jeg ser på den blodige sol.	Guardo il cielo bianco, Guardo le nuvole bluastre, Guardo il sole di sangue.
Dette er altså verden. Dette er altså klodernes hjem.	Questo è dunque il mondo. Questa è dunque la casa dei pianeti.
En regndråbe!	Una goccia di pioggia!
Jeg ser på de høie huse, jeg ser på de tusinde vinduer, jeg ser på det fjerne kirketårn.	Guardo le case alte, guardo le mille finestre, guardo il campanile lontano
Dette er altså jorden. Dette er altså menneskenes hjem.	Questa è dunque la terra. Questa è dunque la casa degli uomini.
De gråblå skyer samler sig. Solen blev borte.	Le nuvole bluastre si radunano. Il sole è scomparso.
Jeg ser på de velklædte herrer, jeg ser på de smilende damer, jeg ser på de ludende heste.	Guardo i signori ben vestiti, guardo le signore sorridenti, guardo i cavalli chini.
Hvor de gråblå skyer blir tunge.	Come si fan pesanti le nuvole bluastre.
Jeg ser, jeg ser... Jeg er vist kommet på en feil klode!	Guardo, guardo... Sarò venuto su un pianeta sbagliato!
Her er så underligt... ¹⁶	Qui è così strano...

Il valore evocativo di una poesia risiede in quello che essa lascia intuire al di là delle parole. I diversi tentativi di interpretazione di *Jeg ser* hanno di conseguenza cercato di riempire i vuoti del testo. Qual è ad esempio lo stato d'animo dell'io lirico in conclusione? Un angosciante senso di estraneità o piuttosto un pacato, quasi ironico sbigottimento¹⁷? Il dato che qui interessa sottolineare è la compresenza di spazio cosmico e orizzonte urbano. Due «case» – due sedi – si offrono allo sguardo del poeta: «la casa dei pianeti» è «il mondo» nell'accezione di universo, e «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 si frappongono tra lui

lui e lo spazio cosmico. Nell'ultima strofa egli palesa uno stato d'animo più esplicito. Si sente *kommet på en fejl klode*. Il disorientamento nella realtà assume così la non ovvia connotazione di distacco e di caduta su un pianeta dell'universo – uno tra i tanti. La *venuta* (il participio *kommet*) indica implicitamente un'origine, un 'da dove?' evocato, appunto, seppure non conosciuto. Il tema della caduta è anche suggerito dal movimento verticale dal cielo alla terra della goccia di pioggia che, nei tre versi singoli, annuncia il temporale.

La poesia rivela dunque una tensione metafisica nel soggetto, la nostalgia e il desiderio di unità con la propria origine, ma coglie anche la sostanza imprescindibile dell'esperienza moderna: è entro l'orizzonte della città che la caduta dal cosmo diventa percepibile e significativa. La realtà – quella cosmica e quella terrena – mantiene la sua sostanza e, come afferma Vold, lo sguardo funziona come presa di coscienza e tentativo di orientamento: la conclusione non implica un desiderio di fuga¹⁸.

Cielo e modernità sono due orizzonti che lo scrittore si sforza di interrogare per condurre a un senso. Questo atteggiamento è presente in un'altra sua breve poesia scritta a Copenaghen nel 1894. Il testo, senza titolo, è meno noto di *Jeg ser* ed è stato pressoché ignorato dalla critica:

Himmel, du rødmer svagt dernede,
hvor solen bag kuplerne svandt.

Cielo, arrossisci appena laggiù
dove il sole è scomparso dietro
le cupole.

Himmel, dit ansigts klare ro
streifes let og mildt af dit brede,

Cielo, la calma chiara del tuo volto
è carezzata dolcemente dal tuo
largo,

ædelmodige smil. Er det os,
folkene, som spaserer hernede,
lygtene, lysene, vi har tændt,

nobile sorriso. Siamo noi,
le genti, che passeggiamo quaggiù,
i lampioni, le luci che abbiamo
acceso,

eller gjemmer horisonten en glæde,
der tegner rødmen på din aftens
bleghed.¹⁹

o è una gioia celata all'orizzonte
a tingere di rosso il pallore della
tua sera.

La vastità della città, che proprio con la modernità di fine Ottocento offre un frenetico dispiegamento di luci, viene concentrata in poche, dimesse parole (le cupole, le genti, noi che passeggiamo quaggiù, i lampioni, le luci...) e giustapposta, in uno stato d'animo assorto, a quel lontano bagliore al tramonto che addita l'Uno e l'oltre. Da dove proverrà la vera luce? Di Dio non c'è alcuna certezza, anzi, è possibile che il bagliore sia un semplice riverbero del progresso tecnico e che l'artificio, semmai, si imponga al naturale alternarsi tra luce e tenebre²⁰. Lo sguardo teso all'aldilà produce comunque una distanza critica dal progresso e dalla modernità, i quali né possono diventare nuove divini-

tà da adulare, né sono per altro demonizzati. Infine, questo contesto urbano moderno ora è *os, folkene, vi*: l'io lirico fa parte di un 'noi' collettivo e non è uno straniero, sebbene il suo porre domande e il suo sguardo sollevato all'orizzonte lo distinguano di fatto dalla vita irriflessiva della moltitudine. Pur mancando del punto interrogativo, l'ultimo periodo è sintatticamente una domanda – a conferma dell'atteggiamento interlocutorio e aperto che percorre l'intera opera dello scrittore.

Himlen, du rødmer... è una delle ultime liriche scritte da Obstfelder. Dall'iniziale interesse per la poesia egli passò infatti ad altri generi, tra i quali il poema in prosa, reso famoso da Baudelaire e recepito in Scandinavia con particolare entusiasmo proprio sul finire del secolo²¹. Similmente alle poesie non incluse in *Digte*, i poemi in prosa non furono però pubblicati in vita da Obstfelder, il quale legava le speranze di definitiva affermazione presso critica e pubblico all'uscita di opere di più vasto impianto²².

Così come il tema della grande città non è frequente nelle poesie ma è fondamentale nella poesia più famosa di Obstfelder, allo stesso modo uno dei suoi più rappresentativi poemi in prosa è *Byen (La città)* del 1893²³, 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 conviene domandarsi se l'importanza che noi, generazioni successive, abbiamo attribuito a tali testi di fine Ottocento non dipenda dal fatto che la nostra psicologia, oggettivamente sempre più urbana, ci porta facilmente a riconoscerli – e a riconoscerci in essi²⁴.

In *Byen* l'io narrante²⁵, che vive isolato tra le montagne, sente a un tratto la mancanza del contatto con il prossimo. Tale bisogno è espresso sotto forma di domanda: «Vivono i miei fratelli, gli uomini?»²⁶. Desideroso di gente attorno a sé, il personaggio sente ora la montagna come luogo freddo e senza cuore. Egli vuole scendere «là dove i cuori battono, là dove migliaia di cuori battono in coro»²⁷. Dopo un lungo viaggio in treno egli si trova sul selciato urbano, lontano dalla natura, tra caseggiati, finestre, traffico di carrozze e moltitudine di piedi in cammino. Siamo di fronte a una nuova versione dello smarrimento espresso in *Jeg ser* ma questa volta il suo esito assume una coloritura più violentemente espressionistica. 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 picchiano a sangue con dei calci. Anche questa esperienza è riassunta in una domanda, che riprende i termini della prima e che evidentemente le risponde: «Sono questi i miei fratelli, gli uomini?»²⁸. L'io narrante procede sempre più veloce e angosciato, scorgendo un'umanità che non parla e non sorride, che si affretta come se fosse fustigata; da oltre i muri giunge il suono continuo di un pianto

sommesso. E in lui matura la finale consapevolezza: «Sì, sono pazzi, sono pazzi»²⁹.

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

La discesa dalle montagne e la scoperta che la città è in realtà una gabbia di matti fa pensare alla presenza, in *Byen*, di suggestioni provenienti da *Così parlò Zarathustra*, che Obstfelder lesse all'inizio di quello stesso 1893, ricavandone una profonda impressione³⁰. Tuttavia quel percorso e quello scenario furono anche fatti concreti e ricorrenti nella vita dello scrittore norvegese, che faceva spesso la spola tra i suoi fiordi occidentali e la capitale Kristiania. Obstfelder era amante della natura e gran camminatore ma veniva poi risucchiato dalla città come da una calamita³¹. E rispetto a Nietzsche c'è un'importante differenza: Obstfelder, anche in questo testo di crisi esplosiva, non dice che l'uomo è qualcosa che deve essere superato³². L'io narrante, pur consapevole della malattia collettiva, non si pone 'oltre' gli altri uomini e sembra dividerne le sorti. Il problema è come arrivare a condividere qualcosa che sia migliore dell'angoscia.

Nel racconto *Liv*, scritto a Copenaghen verso la fine del 1893 e pubblicato poi nel volume *To novelletter (Due novellette)* del 1895 assieme a *Sletten (La pianura)*, la grande città appare con connotazioni ancora più negative, proprio in quanto luogo da oltrepassare³³. L'io narrante esordisce in realtà descrivendo il piacere di vivere nella periferia urbana. In un'atmosfera intensa e lirica, che pervade l'intero racconto, l'uomo descrive la sua vita appartata e solitaria a fianco delle molte esistenze anonime, con le quali sente una particolare affinità. Dietro gli sguardi dei senza storia si nascondono molte possibili storie:

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, et arvet thestel af gammelt porcellain.

(p. 3)

Non vedo gente ricca o 'fine', nessuno di coloro che appaiono sui giornali o nell'annuario statale. Eppure quelli che incontro hanno tanta nobiltà negli occhi. Chi lo sa? Forse custodiscono un segreto su nei grandi, bui

caseggiati in muratura: una luminosa stanza angolare, un canarino, un gatto tra i fiori alla finestra, l'eredità di un servizio da tè di antica porcellana.

Nonostante l'istintivo senso di partecipazione il personaggio è mosso da una preoccupazione esistenziale che tende piuttosto ad astrarlo dalla vita materiale. Le cose di tutti i giorni gli paiono inessenziali di fronte ai grandi perché della vita. Ed egli entra finalmente 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 trampolino di lancio verso una più alta dimensione spirituale. Liv, esile e malata, non è oggetto di attrazione sensuale da parte dell'io narrante. È soprattutto anima, una sorta di donna angelicata che lo rende casto e puro. La prossimità di tale anima rende così il mondo urbano circostante sempre più lontano e irreali agli occhi del narratore, il quale sente il bisogno di fuggire da «tutto questo rumore di ferrovie e parlamento e teatro»³⁴. Bloccata dalla malattia, Liv confessa al narratore di rimpiangere le gioie della vita che non le è stato concesso conoscere, ma egli (con un'appropriazione del destino altrui che sa un poco di prevaricazione) «ama la sua anima»³⁵ e pensa che in fondo tale assenza di vita sia stata un bene, poiché la vita terrena 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.

(p. 14)

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 festa 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 è un tramite verso il cielo, mostra la strada, i suoi occhi lo hanno reso «un estraneo tra i viventi»³⁶. Alla morte di Liv questo senso di estraneità si acuisce e diventa insopportabile per l'uomo, che procede come un sonnambulo tra gente che gli sembra di un altro mondo. Sa di dovere partire, ma qualche cosa 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 della gioia di vivere e della sensualità che per lui significano solo perdizione e materialistico edonismo:

Boulevarderne gør 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 lok-

kende mørke vogne, lyd af kys bag portierer, lyd af dusdrikken i dårlig vin, saftige håndtryk af logrende venner -- 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.

(p. 19)

I boulevard mi fanno stare male. I petti floridi, le teste alzate, i vestiti che ondeggiano su bei fianchi sinuosi, i sorrisi, - tutto quanto urla: bacia, vivi, godi, - signore accompagnate da svenevoli mani maschili dentro allettanti carrozze buie, lo schiocco dei baci dietro le portiere, il rumore di confidenziali bevute fatte con vino cattivo, energiche strette di mano da parte di amici adulatori - oh, c'è da soffocare! Un pianto silenzioso 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 di un piccolo anatema contro la città (e contro le sue donne in carne e ossa) - in attesa che il narratore si risolva a lasciare «tram e strade asfaltate e teatri» per innalzare finalmente la propria anima al cielo³⁷.

La condanna della città formulata in *Liv* non è però definitiva. Un interessante esempio di 'controdiscorso' rispetto alla sua prospettiva idealistica e mistica è offerto da un altro racconto di Obstfelder, *Den ubekjendte* (*La sconosciuta*), scritto e ambientato a Parigi e pubblicato anch'esso nel 1895, ma separatamente, su un giornale norvegese³⁸. *Den ubekjendte* è stato immeritatamente trascurato dagli studi critici³⁹, pur presentando evidenti legami con i due più lunghi e noti *Liv* e *Sletten*. In questa fase lo scrittore progettava di realizzare una raccolta che, almeno nelle intenzioni iniziali, doveva comprendere più racconti⁴⁰. Come gli altri due, anche *Den ubekjendte* ha per tema la relazione con una donna come possibilità per l'io narrante di afferrare la Vita in un senso più vero e profondo. È come in *Liv*, il tema della ricerca di Lei si intreccia con quello dello 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 integrare questi opposti grazie all'amore condiviso, e di entrare 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, costui 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 tante altre; eppure risveglia in lui un desiderio e un sentimento totali. Mentre la segue con lo sguardo egli 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 i aften 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, hun som jeg nu blot så ryggen af.

(p. 181)

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 all'ora in cui 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 io 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 vedevo solo 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.

(pp. 181-182)

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

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

Der sad hun oppe på taget, og hendes sporvogn rullede igennem 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.

(pp. 182-183)

Sedeva lì sopra il tetto, e le ruote del suo tram giravano 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.

La fantasmagoria parigina vissuta nell'immaginazione prosegue, fino al momento in cui egli la raggiunge e affianca il proprio sguardo al suo. Quell'incontro, si ripromette il narratore, deve 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, anche alzarsi al cielo. Esposto al continuo flusso di trasformazioni della metropoli, dove «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»⁴¹, 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 arbejderskerne, når de gik til fabrikerne, og vi vilde se ned mod der hvor morgenen kommer, der hvor husene endelig åbner sig, og man kan se en liden lysning og en smule himmel, fordi der er en åben plads.

Hvordan skulde jeg ellers – hvis jeg ikke fandt hende – kunne sove, kunne puste i dette umådelige virvar, hvor to sekunder ikke er lige, - Paris!

(pp. 183-184)

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 viene 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 questo 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 egli intrattiene un rapporto diverso, verbale, basato sulla confidenza amicale e sull'illusione della comprensione reciproca. È evidentemente 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 fa infuriare 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 intero⁴² – e una paralisi che alla fine ha il sopravvento: per la seconda volta, e con modalità simili⁴³, il personaggio si lascia sfuggire colei che più sta cercando.

Il racconto si chiude, drammaticamente, con il verificarsi invano di una terza possibilità di contatto con la sconosciuta. Qui il tradimento che l'io narrante compie verso le proprie più profonde aspirazioni diventa tradimento di lei e colpa nei suoi confronti, anche per via del destino che le è toccato. Una mattina presto, mentre passeggia nel vuoto Jardin du Luxembourg, da cui il racconto aveva preso le mosse, egli la rivede, addormentata su una panchina. È implicitamente il segno 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. Hun sov fremdeles.

Jeg gik.

(p. 188)

Rimasi a guardare lei che dormiva. 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.

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

Me ne andai.

Come in *Liv*, la donna rimane in fondo per l'uomo una proiezione della fantasia. Eppure questa fantasia dice qualcosa di diverso, poiché è il tentativo di uscire da quel dualismo maschile, evidente in *Liv*, che divide le donne in madonna e puttane. Il fatto poi che la sconosciuta finisca davvero male, rende tanto più doloroso il tradimento dell'uomo, sia in termini interpersonali sia in termini di solidarietà sociale; non a caso egli fantasticava di tenerla per mano e osservare insieme l'ingresso in

fabbrica degli operai. Con *Den ubekjendte* Obstfelder arriva a una formulazione forte del conflitto interiore nell'uomo che è posto di fronte alla possibilità di una donna. Il momento di maggiore vicinanza e possibilità, nell'unico contatto fisico con la sconosciuta, coincide infine con una lontananza irrecuperabile, sancita dalla propria 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, come è noto, uno dei nodi fondamentali nella scrittura di Søren Kierkegaard, tra l'altro anch'egli un grande osservatore della città. Le parole che il filosofo danese fa pronunciare a B nella seconda parte di *Enten-eller* (1843) – la parte dedicata al matrimonio e alla scelta etica – mi sembrano per incisività e pregnanza il commento più adatto (per quanto anacronistico e indiretto) alla situazione espressa circa mezzo secolo più tardi dal racconto di Obstfelder *Den ubekjendte*:

I ethvert Menneske er der Noget, der til en vis Grad forhindrer ham i at blive sig selv fuldelig gjennemsigtig; og 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.⁴⁴

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

Sebbene paura e chiusura vincano su desiderio e apertura, la semplice intuizione di questa possibilità di condivisione e la collocazione di tale ricerca nel vasto scenario metropolitano sono situazioni che rendono Obstfelder quell'uomo moderno di cui ha parlato Vold. Nel romanzo di Paul Auster *The Locked Room*, ultima parte di *The New York Trilogy* (1985-87), 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 powerful 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.⁴⁵

Non parlo tanto del desiderio quanto della conoscenza, della scoperta che due persone, tramite il desiderio, possono creare una cosa più potente di quella che ciascuna può creare da sola. Questa conoscenza mi cambiò, credo, e in verità mi fece sentire più umano. Appartenendo a Sophie cominciai a sembrarmi di appartenere anche a ogni altro. Il mio vero posto nel mondo si rivelò essere da qualche parte oltre me stesso, e se anche stava in me, non era localizzabile. Era il piccolo buco tra il sé e il non-sé, e per la prima volta in vita mia vidi in questo non-luogo il centro esatto del mondo.

Anche nelle impegnative opere alle quali Obstfelder dedicò gli ultimi 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 di Obstfelder lo porta a formulare domande 'eterne' sull'origine e sullo scopo della vita. Ma cercando un principio che possa dare ordine e senso all'esistenza, Obstfelder si trova davanti non la vita in astratto, bensì la vita storicamente determinata da progresso scientifico, benessere materiale, industrializzazione, urbanizzazione e massificazione. Ed è questa vita che egli cerca di rappresentare e leggere⁴⁶.

Nella sua doppia natura di scienziato e alchimista, Odd Berg, personaggio principale di *De røde dråber*⁴⁷, 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. Ma egli non crede più alla visione delle magnifiche sorti e progressive dell'industria; proprio vagando nelle grandi metropoli egli ha potuto constatare che «c'è qualcosa di malato negli uomini»⁴⁸. Ecco perché decide di abbandonare gloria e piaceri terreni, compresa la fidanzata Borghild, per concentrarsi sulla ricerca delle «gocce rosse», ossia per votarsi alla grande opera alchemica⁴⁹.

L'alchimista che arriva a produrre l'oro è colui che è riuscito a tramutare i metalli 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 cosmo⁵⁰. Nel contesto della modernità, cercare questa «coerenza infinita» – per citare i termini che Strindberg usa nell'articolo *Sylva Sylvarum* del 1896, poi inserito nel romanzo *Inferno* del 1897 – è una strategia per opporsi al «gran disordine», che trova la massima e-

spressione proprio nelle grandi metropoli⁵¹. 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 della sua assistente Lili, eterea controparte di Borghild, Odd osserva con compassione e partecipazione lo spettacolo malato della modernità, raffigurante uomini che, spinti dalla fretta, dalla paura e dal malessere, hanno dimenticato la propria origine divina⁵².

Odd non pensa che la città moderna sia un cancro ma che anzi essa si sia formata grazie alle stesse leggi che da sempre governano il tutto. Al tempo stesso la città gli appare una realtà in disordine. La convinzione monistica, che si esprime nelle «gocce rosse», porta Odd a vagheggiare nel suo dialogo con Lili la scoperta del principio organico unitario, che permetterebbe di rimettere in sesto la modernità, edificandola su più armoniche 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, telefonråde, huskasser, jernbanelinjer!... menneskeånden kunde bygge op påny, fra grunden af... i harmoni med sig selv!... Som stjerner skulde de elektriske blus hænge over byen, i stjerner og kranser, - husene skulde føie sig som levende væsener om menneskesindet, - dæmpet skulde trænene fare forbi!⁵³

... 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 ciò che 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 ci 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 iniziare.

[...].

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.

Questo vero e proprio inventario della città moderna è per Obstfelder uno degli obiettivi centrali del dramma, il quale «per buona parte è nato per esprimere qualcosa della poesia che vi è nella brulicante vita odierna»⁵⁴. Ma condizione e limite di questo sogno monistico-ecologico di palingenesi è che esso può sussistere solo nell'ambito dell'evocazione poetica, come visione. Di fatto 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 ed 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 infatti 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 forte conflitto personale di Obstfelder, teso sì a cogliere la Vita, ma scisso tra una concezione più immanente e una più trascendente della vita stessa⁵⁵.

Obstfelder difese il carattere lirico e visionario del suo dramma sulla modernità, ma l'evanescenza della trama 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 1928⁵⁶.

Anche il testo di *En prests dagbog* si caratterizza per la centralità attribuita, nell'ambito di una complessa riflessione filosofico-religiosa, allo spazio urbano⁵⁷. E anch'esso è particolarmente irrisolto. L'io narrante è un prete che vive in città e che cerca faticosamente di comprendere il senso della vita - in quanto vita specificamente moderna - in relazione al mistero divino. Il romanzo si presenta come flusso continuo di riflessioni, divagazioni e descrizioni da parte di un uomo in crisi di vocazione ed è pressoché privo di trama. È evidentemente difficile afferrare con le parole qualcosa che per sua natura rimane ineffabile; e così, nell'impossibilità di portare a termine il discorso, il diario procede ruotando su se stesso senza approdare a un punto fermo⁵⁸.

Il prete parte con l'osservare come l'immagine di Dio si arricchisca di pari passo con il potere che l'umanità progressivamente sviluppa. Scienza e progresso danno la consapevolezza di un cosmo sempre più vasto e inafferrabile. Ciò non annulla Dio, anzi lo fa crescere, ma rende anche più problematica una sua definizione in ambito confessionale.

La scienza non è dunque opposta alla fede e ci avvicina al mistero. Ma una prospettiva reale e catastrofica è anche quella di un progresso tecnico-scientifico che, infrangendo il senso del limite, abolisca del tutto il soffio del mistero e distrugga per sempre la natura con un'urbanizzazione globale. L'acuta percezione da parte di Obstfelder di una modernità che da sogno di liberazione si trasforma in incubo di distruzione è qualcosa che, un secolo dopo, ci pone interrogativi più attuali che mai:

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

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!

(pp. 148-149)

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 e ortaggi, in cui le onde del mare saranno costrette artificialmente al silenzio.

Mi pare che il mio cuore non potrebbe battere se non sapessi che il 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 la loro rete nella gioia estiva.

Così sparirà quel fruscio!

Il malessere che si esprime nell'inquietudine, nella fretta e nello spostamento, simboleggiati dalla stazione ferroviaria, fanno dell'uomo «una nuova creazione»⁵⁹, sradicato dalla terra e dalla natura. Ma la riflessione si sposta dal pessimismo antimoderno a una visione nuovamente più possibilista e partecipe: quella delle stazioni è pur sempre «la nuova musica vitale»⁶⁰, ed è comunque 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 imma-

ginava di fare l'io narrante in *Den ubekjendte*. Questo movimento grandioso dell'epopea moderna rimanda però anche al problema individuale del prete, ossia al doloroso senso di esclusione dalla vita condivisa, che proprio la sua elucubrazione solipsistica 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 kvinder. 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.

(p. 160)

Sono uscito presto stamattina. 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 «in eterna inquietudine, come un pendolo»⁶¹. Dalla fiducia crescente in un imperscrutabile disegno divino, tanto grandioso e unitario da includere anche l'incessante movimento e la discontinuità del moderno, egli passa improvvisamente 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 di persona; 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 nostalgia.

Il romanzo termina sulle note della speranza di comunione con il prossimo, una discesa a valle che è il contrario sia della mistica ascesa al cielo (dalle montagne norvegesi) della Séraphîta di Balzac, centrale per Strindberg in *Inferno*⁶², sia della prospettiva indicata dall'*Übermensch* Zarathustra. L'esito va in direzione opposta anche rispetto al dramma

Brand (1866) di Ibsen, dove il prete protagonista termina la sua vita con un'ascesa verso le cime ghiacciate, a simboleggiare la tensione assoluta della sua volontà. Dove la fede di Brand è kierkegaardianamente inconciliabile con la vita degli uomini contemporanei e il loro senso comune, il personaggio di Obstfelder vorrebbe dunque riaprire la partita. Rimane irrisolto il problema, che è anche un problema di forma del romanzo, di come questo io monologante e chiuso in sé possa realizzare l'apertura al mondo che si auspica.

Lo sguardo di Obstfelder sulla grande città non si esaurisce nelle formulazioni, pur centrali, delle sue due opere più vaste e complesse, *De røde dråber* e *En prests dagbog*. Tale sguardo passa, negli stessi 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 seriamente in esame dalla letteratura critica⁶³. 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, toccando Berlino, Vienna e Parigi, rappresenta il riassunto della sua esistenza cosmopolita tra le città.

London. Ved banken (Londra. Presso la banca) combina immaginazione poetica e acuto sguardo sociale - una sintesi che, secondo l'attitudine dello scrittore, pone domande aperte più che giungere a delle conclusioni⁶⁴. L'articolo comincia offrendo un'intensa descrizione del vortice, terrificante quanto affascinante, delle grandi masse in simultaneo spostamento nella città di giorno, nella Londra che lavora. È un immenso movimento collettivo ma in realtà composto da migliaia di percorsi individuali, strettamente connessi eppure distinti l'uno dall'altro. Obstfelder si sofferma su questo apparente paradosso tra collettività e individualità; la fiamana è una ma innumerevoli sono le volontà che le imprimono il movimento. La scena, per quanto composita e discontinua, offre all'osservatore «uno speciale godimento» ed egli vi scorge «i ritmi stessi della vita», «la vita stessa, la vita in grande»⁶⁵.

Il secondo quadro dell'articolo presenta per contrasto la silenziosa maestosità notturna di alcuni centrali edifici e istituzioni londinesi: la Mansion House, sede del municipio, ma soprattutto la Bank of England. L'immagine classica di Londra quale centro finanziario del mondo fornisce indirettamente anche la spiegazione del diurno vortice di masse umane e di veicoli precedentemente descritto. La banca muove le fila, costituisce l'occulta regia di quello spettacolo. E questo significa *anche* sfruttamento, potere di determinare il destino e le sofferenze di 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 søvnløse senge?⁶⁶

C'è un sussurro, un fruscio nelle severe ed 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, di cui si domanda e su cui si esige una risposta:

Questo 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 coglie nel *diamantdagen* l'evento storico riportato da tutti i giornali: il 20 giugno 1897 la regina Vittoria festeggiò i 60 anni di regno sul trono inglese e l'anniversario fu battezzato «diamond jubilee day» per analogia con le nozze di diamante. Ancora una volta 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 propri simboli di identificazione e di orgoglio nazionale. La Banca d'Inghilterra appare così fattore di consenso popolare, sebbene da essa abbia anche origine il malessere sociale.

Il doppio articolo sulle prospettive urbanistiche di Kristiania ha per titolo eloquente *Nybygning (Nuova costruzione)*⁶⁷. Qui il ragionamento prevale sull'evocazione lirica, sebbene il testo si apra proprio con l'immagine 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 tanti «libri tristi» nella recente letteratura e la cui desolazione ricorda Londra. Kristiania, così come le altre capitali scandinave, raddoppiò quasi la sua popolazione negli ultimi due decenni dell'Ottocento. Ma in quanto città più giovane, essa conobbe una crescita più convulsa e disordinata⁶⁸. Obstfelder non si oppone al progresso; scorge anzi nell'impulso alla crescita un movimento entusiasmante, la «speranza di futuro» per la città e la nazione intera⁶⁹. Ma lo sviluppo, argomenta lo scrittore, deve avvenire secondo un progetto razionale; si deve dunque voltare pagina rispetto alla selvaggia speculazione edilizia che fino a quel momento ha caratterizzato l'espansione. Bisogna valorizzare la favorevole posizione di Kristiania, 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 dell'identità norvegese che si sta formando.

L'oggetto di *Første vårdag* (*Primo giorno di primavera*)⁷⁰, che ha luogo a Parigi, è la percezione anticipata della primavera, vista proprio come simbolo delle promesse future. È un articolo in cui lo sguardo sulla città sa fondere ancora una volta lirismo e consapevolezza sociale. L'osservatore esprime uno stato d'animo composito – tra aspettativa e incertezza – tipico di una primavera che è ancora più nell'aria che effettiva. Intanto questi stati d'animo dialogano con i titoli dei giornali che, sullo sfondo, indicano i grandi eventi che si muovono sul palcoscenico della 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 kjæmpende, 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?⁷¹

Continuo a camminare. Questi sentimenti confusi! Eppure forse sono loro che legano il momento presente al passato. Notti norvegesi di primavera in montagna si mischiano 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 dalla città di questa primavera, la città delle promesse, giungerà qualcosa di grande nel mondo?

Il conflitto appena suggerito dalle voci degli strilloni⁷² è quello che, specialmente 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 Dreyfus fosse un attentato ai diritti umani e chi rispondeva dando la priorità all'onore della patria. Se l'amata Parigi, la grande città, è il luogo stesso delle promesse, ciò 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, di incertezza: un nuovo freddo potrà smentire quell'anticipo di primavera.

Avisglæden (*Il piacere dei giornali*)⁷³ riassume 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 che è «l'umana inarrestabile ricerca di cultura, di forme di vita sempre più ricche»⁷⁴.

Ma 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 intero. Dal caffè di Berlino egli vola con la fantasia agli eleganti caffè di Vienna, che si dice siano il paradiso del lettore di giornali. L'affare Dreyfus, la guerra boera, tutto il grandioso, variegato e cruento spettacolo mondiale passa simultaneamente sotto i suoi occhi. Obstfelder descrive qui con vero e proprio entusiasmo la possibilità di espansione della nostra coscienza che la comunicazione nel 'villaggio globale' permette. Ci offre così una visione particolarmente aperta e proiettata nel futuro, volta a cogliere le opportunità positive della modernità:

Det strømmer fra tråde i luften og kabler i havet, og strømmene ledes til millioner menneskehjerner, der i samme nu klinger i samme tanke som vor egen. Og vor ånds rige strækker sig ud og vider sine grænser, videre og videre dag for dag, vore antipoder rykker vort sind og vort hjerte lige så nær som vore nabobygninger, snart har måske alle disse ledninger og disse typer knyttet alle menneskene sammen til ét, til dét, der en gang var en fantastisk drøm, en drøm hos sværmere.⁷⁵

Da fili nell'aria e cavi nel mare passa una corrente, e le correnti arrivano a milioni di cervelli umani che nello stesso istante risuonano dello stesso nostro pensiero. E il dominio del nostro spirito si estende 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 questi fili e questi caratteri avranno legato tutti gli uomini in una cosa unica, in ciò che una volta era una fantasticheria, un sogno da fanatici.

In questo grande, inarrestabile, contraddittorio concerto di voci simultanee il vero «piacere dei giornali», ci dice in conclusione Obstfelder, è riuscire a non perdersi, imparare a scorgere le linee e i nessi dei processi storici. Dobbiamo imparare a trarre un senso dall'apparente discontinuità, un ordine dal 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'.⁷⁶

Raccogliere tutto in un quadro complessivo, una prospettiva a volo d'uccello, ordinarlo, 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 questa il profondo 'piacere dei giornali'.

Obstfelder mantiene qui 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 li-notipi', drammatico scontro che attraversa l'opinione pubblica e i giornali di tutto il mondo. Il narratore rievoca ancora Parigi e il momento in cui – era l'agosto del 1898 – si diffuse la notizia delle prove false contro Dreyfus fabbricate dal colonnello Henry. Vivere nella storia, però, vuole anche dire sapersi schierare. E la chiusura dell'articolo, per quanto l'autore rifugge da un tono dreyfusardo militante, ha il chiaro sapore di una presa di posizione a difesa della verità – la verità dell'innocenza di Dreyfus che infine emerse dietro le «nebbie umane» e le «macchinazioni»⁷⁷.

Sottolineare l'importanza dello sguardo partecipe e coinvolto di Obstfelder sulla modernità e sulla grande città non vuol dire negare la sua tensione metafisica, la sua ricerca di una dimensione spirituale delle cose, i suoi legami con il simbolismo e con una pratica musicale contigua a un'arte poetica evocativa – aspetti sui quali sono per altro apparsi validi contributi critici⁷⁸. Ma se c'è un fattore che distingue oggettivamente il simbolismo di fine secolo dall'idealismo romantico di inizio secolo, questo è il contesto metropolitano, che nella Parigi baudelairiana ha il suo archetipo. *L'idéal* di Baudelaire non può che elevarsi dallo *spleen* delle strade; il modernismo stesso, come ha scritto Marshall Berman, nasce per le strade⁷⁹. E anche l'epifania della misteriosa città di *Ekbátana* del poeta simbolista danese Sophus Claussen non può che fare la sua comparsa in relazione (e contrapposizione) alla Parigi reale⁸⁰. 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.

Rainer Maria Rilke, in un bell'articolo su Obstfelder del 1904, coglie il legame tra simbolismo e realismo, affermando da un lato che le parole dello scrittore norvegese non *contengono* ma *evocano*, ma sottolineando al contempo il coraggio con cui egli attraversa la città e osserva le esistenze al margine⁸¹. Rilke rileva come il senso di radicamento di Obstfelder «straniero» rimandi a una «significativa unità» tra lui e la grande città 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.⁸²

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. Negli articoli del 1894 in risposta a un docente norvegese, Christen Collin, e alle accuse di immoralità e decadenza da questi rivolte al naturalismo, Obstfelder prende le mosse proprio dalla sua personale condizione di sradicato in viaggio solitario nelle metropoli⁸³. Egli difende la sua scelta di vita, ardua, sì, ma che implica anche aspetti positivi: l'attitudine aperta e ricettiva, la sfida alla comprensione e l'immedesimazione con la sofferenza di molti. Tale sguardo è per Obstfelder profondamente morale, in quanto il disagio e la malattia del moderno vanno osservati da vicino se si vuole porvi rimedio:

Riktig 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 trangen sterkere til at føle sig *et* med dette arbejdende, lidende og syndende menneskesamfund, forstå dets gjøren og laden, dele sygdommen med de syge, for at lære den at kjende og så kunne helbrede.⁸⁴

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 significativo tributo alla consapevolezza sociale degli scrittori naturalisti, Obstfelder precisa in conclusione che tale lezione è per lui oramai acquisita e che la letteratura si è evoluta oltre, verso nuovi contenuti, «tra gli altri quello religioso»⁸⁵.

Attraverso questa discussione Obstfelder ci 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 la «vita inconscia dell'anima»

invocata nel 1890 da Knut Hamsun⁸⁶. Ma a differenza di Hamsun, Obstfelder non ripudia, bensì integra la lezione del naturalismo e la sua fiducia nella ragione⁸⁷. E questa posizione influisce anche su una visione della modernità senz'altro più aperta rispetto a quella hamsuniana.

Un discorso simile vale per i contatti che Obstfelder intrattenne a Copenaghen con la cerchia dei giovani simbolisti danesi, raccolti attorno alla rivista *Taarntet* (1893-94) di Johannes Jørgensen⁸⁸. Jørgensen interpretò e divulgò in Danimarca l'*idéal* di Baudelaire in chiave di negazione del reale⁸⁹. Quanto emerge dai testi qui presentati induce a credere che tale programma potesse convincere Obstfelder solo a metà. È possibile che i toni apocalitticamente antiurbani del racconto *Liv*, scritto e ambientato a Copenaghen, rivelino un diretto contatto con Jørgensen, che nei suoi romanzi copenaghesi di quegli stessi anni insisteva su note simili⁹⁰. 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* (*Il giorno del giudizio*) del 1897⁹¹. Dove lo scrittore danese rinnega e oltrepassa, Obstfelder rimane, fino all'ultimo, a osservare per cercare di capire.

De røde dråber e *En prests dagbog* possono in un certo senso 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 esse dovevano rappresentare le sue opere maggiori, nelle quali concentrare il senso più profondo della sua esperienza⁹². Di fatto questa sua aspettativa non è corrisposta al giudizio storico-letterario prevalente, che vede invece i risultati artisticamente più significativi nei testi brevi, ovvero le liriche, i poemi in prosa e i racconti⁹³.

In questa 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 Obstfelder non si perde, come avviene in *En prests dagbog*, nella tensione speculativa verso la soluzione del Mistero. Inoltre l'articolo di giornale è 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. Walter Benjamin e, sulla sua scia, Eckhardt Köhn ci 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 osservarla⁹⁴. Per guadagnarsi da vivere i giovani scrittori potevano coltivare generi minori quali il breve racconto o il *reportage* o la 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 autori scandinavi dell'epoca, come Herman Bang e Hjalmar Söderberg, e lo stesso accadde a Obstfelder, che del resto era pienamente consapevole di tale meccanismo professionale e che ogni tanto riuscì a mettere a frutto in ambito giornalistico il suo prezioso sguardo itinerante⁹⁵.

Non è vero poi che il testo breve non sia adatto a rappresentare la cacofonica complessità della città moderna. La sua qualità consiste semmai nel riuscire a evocarla e sintetizzarla. Nel fare ciò, osserva Köhn, l'articolo di giornale compensa il lettore urbano dell'oggettiva perdita di sguardo complessivo e conoscenza diretta, causata dal rapido estendersi delle città⁹⁶. Nella loro combinazione di poesia e riflessione razionale gli articoli di Obstfelder sanno svolgere questa funzione comunicativa. E la fiducia nel potenziale comunicativo della carta stampata, espressa dallo scrittore 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 molti testi di Obstfelder, dalle poesie al poema in prosa, dalle novelle al dramma, dal romanzo agli articoli di giornale alle lettere. Dobbiamo avere una consapevolezza complessiva delle voci, e anche delle irrisolte ambivalenze, che qui emergono, perché esse sono indice della ricchezza di tale sguardo, e perché esse parlano in fondo dei *nostri* stessi conflitti, 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 o in un'acritica esaltazione – tutte 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 per noi un'eredità viva.

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

NOTE

1. Da una lettera di Obstfelder scritta probabilmente nel luglio 1897 da Copenaghen, a commento di un recente soggiorno a Londra. In S. OBSTFELDER, *Brev fra Sigbjørn Obstfelder*, ved A. HANNEVIK, Oslo, 1966, p. 186.
2. Per le notizie sulla vita dell'autore cfr. A. HANNEVIK, *Obstfelder og mystikken. En studie i Sigbjørn Obstfelders forfatterskap*, Oslo, 1960, unica tesi di dottorato sullo scrittore e anche biografia ben documentata. Un'altra biografia è J.F. BJØRNSEN, *Sigbjørn Obstfelder. Mennesket, poeten og grubleren*, Oslo, 1959, mentre il lavoro più recente, M. NAG, *Si-*

- gbjørn Obstfelder. Uro og skaperkraft. En biografi*, Oslo, 1996, è un saggio biografico, ricco di testi inediti, che presuppone le notizie contenute nei libri precedenti. Una buona presentazione in inglese dello scrittore è M.K. NORSENG, *Sigbjørn Obstfelder*, Boston, 1982. Le fonti biografiche più interessanti, e primarie, rimangono le due raccolte di lettere: S. OBSTFELDER, *Breve til hans bror, Med innledning og opplysninger ved Solveig Tunold*, Stavanger, 1949, e OBSTFELDER 1966, *op. cit.*
3. Cfr. G. MARTINOTTI (a cura di), *Città e analisi sociologica. I classici della sociologia urbana*, Padova, 1968, pp. 52-54.
 4. Per gli aspetti medici cfr. O.K. BRODWALL, «Sigbjørn Obstfelder. Diktning – personlighet og psykose», *Edda*, 1948, pp. 353-390. Brodwall, che è psichiatra, si interessa a Obstfelder in quanto caso clinico e ribadisce tale approccio anche recentemente; cfr. E. EGELAND, *Et Obstfelder-seminar rystes*, in A. AARNES (a cura di), *Obstfelder. Fjorten essays*, Oslo, 1997, pp. 249-251.
 5. Per gli spostamenti di Obstfelder cfr. HANNEVIK 1960, *op. cit.*, pp. 21-23.
 6. Cfr. la lettera di Obstfelder dell'autunno 1892, scritta da un caffè di Bruxelles all'amica Ragna Dons; in OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 70-73. La lettera è anche inclusa in S. OBSTFELDER, *Samlede skrifter*, III, Oslo, 1950, pp. 171-175. Sui *Samlede skrifter* cfr. nota 16.
 7. Esemplificativa la testimonianza del collega poeta V. KRAG, *Dengang vi var tyve aar*, Oslo, 1927, p. 67: «Saa virkelighedsfjærn han var, saa upraktisk for dette Liv. Han passede vel bedst til at blive det han blev: den ensomme besynderlige Digter, som var kommet paa en gal klode», e p. 68: «Altid var han som en fremmed mellem os; han var kommet til en gal klode». Su note simili insiste ancora B. HOLGERSEN, ... *på en feil klode. Sigbjørn Obstfelder – mennesket og dkeren*, Stavanger, 1997. L'icona biografica domina ancora in NAG 1996, *op. cit.*
 8. Cfr. J. NILSSON, «Sigbjørn Obstfelders mystik», *Edda*, 1933, pp. 344-368; questa linea interpretativa è sviluppata in HANNEVIK 1960, *op. cit.* In sede di discussione della tesi di dottorato Edvard Beyer rileva con fondate motivazioni come il termine *mystikk* non renda ragione della complessità dell'opera di Obstfelder. Nella replica Hannevik fa parziale ammenda e giudica «un po' infelice» il titolo dato al suo libro. Gli interventi di D. HAAKONSEN, E. BEYER e A. HANNEVIK sono in «Arne Hannevik: Obstfelder og mystikken», *Edda*, 1962, 2, pp. 89-136. Di idealismo parla, in un azzardato paragone con Dante, G.C. SCHOOLFIELD, «Sigbjørn Obstfelder: a Study in Idealism», *Edda*, 1957, 3, pp. 193-223.
 9. G. HEIBERG, *Obstfelder*, in *Hugg og stikk. Artikler i utvalg*, Oslo, 1951, pp. 120-127. Dello stesso parere è un altro scrittore norvegese, A. SANDEMOSE, *To epistler*, Oslo, 1961, p. 27: «Obstfelder hadde dette mot som er vesentlig for en dikter, og han var ikke det forvirrede hode man har ønsket å gjøre ham til [...]».
 10. Cfr. C. CLAUSSEN, *Sigbjørn Obstfelder i hans digtning og breve. En psykologisk studie*, Kristiania, 1924, pp. 5-10, 61, 74-80, e T. GREIFF, *Sigbjørn Obstfelder*, Oslo, 1945, pp. 1-3, 44, 77-85 e 97-108.
 11. J.E. VOLD, *Sigbjørn Obstfelder, et moderne menneske*, in K. HEGGELUND *et al.* (a cura di), *Forfatterens litteraturhistorie*, II, Oslo, 1980, pp. 63-71: qui pp. 67-68. Dello stesso anno è un altro articolo di Vold su Obstfelder, connesso al primo: J.E. VOLD, «Ømt i rytmer nagle fast? Reiss-Andersen – Bull – Obstfelder – Heggelund», in *Det norske syndromet. Et kritisk syn på norsk lyrikk*, Oslo 1980, pp. 71-97. Sull'attualizzazione dell'opera di Obstfelder da parte di Vold, poeta e critico modernista, cfr. R. NYBOE NETTUM, *Obstfelder i norsk diktning*, in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 140-149.
 12. VOLD in HEGGELUND 1980, *op. cit.*, p. 69.

13. Cfr. HANNEVIK 1960, *op. cit.*, pp. 113 e 286 (nota 136).
14. Cfr. C. KROHG, *Sigbjørn Obstfelder*, in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 35-39. L'articolo è del 1895. Krohg fu pittore e maestro di Munch nonché autore del romanzo *Albertine* (1886).
15. Su Obstfelder come pioniere del modernismo norvegese cfr. R. NYBOE NETTUM, *Sigbjørn Obstfelder - vår første modernist*, in E. BEYER (a cura di), *Norges litteraturhistorie*, IV, Oslo, 1995, pp. 110-127 e NYBOE NETTUM in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 140-149: qui (p. 140) *Jeg ser* è definita «Obstfelders alt overskyggende testamente til etterslekten, et dikt som oftere blir sitert enn noe annet lyrisk dikt». Tra le molte antologie che includono *Jeg ser* va segnalata quella del verso libero norvegese K. HEGGELUND & J.E. VOLD (a cura di), *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890-1980*, Oslo, 1985. Qui dodici poesie di Obstfelder aprono la raccolta. A Obstfelder dedica alcune belle pagine anche il poeta svedese Vilhelm Ekelund alla luce della sua concezione aristocratica e stoica dell'esercizio poetico, in V. EKELUND, *Antikt ideal*, Malmö, 1909, pp. 71-76 e pp. 80-81. Ekelund introdusse il verso libero in Svezia. Sul significato di Obstfelder per gli scrittori di lingua svedese, in Svezia e Finlandia, cfr. R. EKNER, *En sällsam gemenskap. Baudelaire Söderberg Obstfelder Rilke*, Stockholm, 1967, pp. 117-118, e R. EKNER, «Sigbjørn Obstfelder - en nyläsning», *Nordisk Tidskrift*, 1994, 3, pp. 201-216. Un parallelo tra Obstfelder ed Edith Södergran è proposto da E. BRUNNER, «En krets var dragen kring dessa ting'. Södergran och Obstfelder - två naturformer reducerade som hos Munch», *Parnass* 1995, 2, pp. 28-34.
16. S. OBSTFELDER, *Samlede skrifter*, I, Oslo, 1950, p. 8. Questa edizione delle opere complete in tre volumi, curata da Solveig Tunold, è ancora oggi quella *standard*. Come è spiegato nella prefazione, Obstfelder lasciò alla sua morte una mole di appunti disordinati e abbozzi sparsi, solo in parte inclusi nei *Samlede skrifter*. Successivamente sono stati pubblicati altri testi inediti, ad esempio in NAG 1996, *op. cit.*, che non mutano sostanzialmente l'immagine dell'autore pur arricchendo il quadro. Le poesie e una selezione delle prose si trovano anche in un volume più recente e facilmente reperibile: S. OBSTFELDER, *Dikt i samling - prosa i utvalg*, Oslo, 1993. In seguito mi baserò sui *Samlede skrifter*. *Guardo* è apparsa in italiano in T. PISANTI & E. RIIS (a cura di), *Il sogno di Olav e altra poesia norvegese*, Napoli, 1981; qui la traduzione è mia.
17. Per A. BERGAAS, «Sigbjørn Obstfelder: 'Jeg ser'», *Samlaren*, 1952, pp. 11-19, l'io lirico è straniato e solo, la realtà esteriore diventa irreal e la realtà interiore è annientata. Anche A. HANNEVIK, *Obstfelders 'Jeg ser' analysert à la Cleanth Brooks*, *ivi*, pp. 36-43, rileva un'assenza di contatto tra soggetto e mondo ma vede nella conclusione un tono sommessso e un'ironica distanza. Sulle fasi della composizione della poesia cfr. NAG 1996, *op. cit.*, pp. 174-175 e 310-311.
18. VOLD 1980, *op. cit.*, pp. 87-93. Vold vede in Obstfelder il poeta rappresentativo della *besinnelse* (la sobria presa di coscienza), in contrapposizione alla *besvergelse* (l'invocazione enfatica) che secondo lui ha dominato la tradizione lirica norvegese del Novecento.
19. OBSTFELDER, I, 1950, *op. cit.*, p. 60. La poesia è datata «Copenaghen, febbraio 1894»; cfr. *ivi*, p. 301. Sia qui sia in OBSTFELDER 1993, *op. cit.*, p. 64, il testo appare con il titolo di *Himlen, du rødmer* ma in realtà è senza titolo nel manoscritto; cfr. S. OBSTFELDER, *Brokker og stubber. En etterlatt samling dikt og lyriske fragmenter*, Med et etterord av MARTIN NAG, Oslo, 1995, pp. 41 e 45-51. In sede critica il testo è menzionato da HANNEVIK 1960, *op. cit.*, pp. 141-143.
20. Sulla 'frenesia da luce' nella grande città di fine Ottocento cfr. A. MÉTRAUX, *Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu*, in M. SMUDA (a cura di), *Die Großstadt als 'Text'*, München 1992, pp. 13-35; cfr. inoltre N. BOLZ, *Theologie der Großstadt*, *ivi*, (pp. 73-89) pp. 83-84.

21. Sui poemi in prosa di Obstfelder in relazione a Baudelaire, e anche per sei brani inediti dello scrittore norvegese, cfr. EKNER 1967, *op. cit.*, pp. 7-15 e 63-89. Cfr. anche M.K. NORSENG, «Obstfelder's Prose Poem in General and in Particular», *Scandinavian Studies*, 1978, 2, pp. 177-185. Sul genere del poema in prosa si veda soprattutto il notevole studio comparativo di L. NYLANDER, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910*, Stockholm, Stehag, 1990, in particolare pp. 163-192 (su Baudelaire), pp. 268-274 (sulla ricezione di Baudelaire in Scandinavia) e pp. 306-351 (su Obstfelder).
22. Negli ultimi anni, mentre lavorava al romanzo *En prests dagbog*, Obstfelder scriveva spesso a Peter Nansen, direttore della sezione letteraria della casa editrice Gyldendal 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». Nel maggio 1898 specifica a Nansen che questa raccolta è di «smådigte i prosa»; in OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 187 e 202, cfr. *ivi*, p. 242. I poemi in prosa sono raccolti in OBSTFELDER 1950, II, *op. cit.*, pp. 235-289, ma sui manoscritti e la questione filologica si vedano le importanti aggiunte di EKNER 1967, *op. cit.*, pp. 74-78.
23. OBSTFELDER 1950, II, *op. cit.*, pp. 265-266. Il testo è datato settembre 1893; cfr. *ivi*, p. 293.
24. Sul nuovo tipo psicologico creato dalla città moderna rimando a tre testi classici e ancora attualissimi della sociologia: G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma 1995 (del 1903); R.E. PARK, *La città: indicazioni per lo studio del comportamento umano nell'ambiente urbano*, in MARTINOTTI 1968, *op. cit.*, pp. 459-498 (del 1925); L. WIRTH, *L'urbanesimo come modo di vita*, Roma, 1998 (del 1938). I saggi di Simmel e Wirth sono anche inclusi in MARTINOTTI 1968, *op. cit.*, rispettivamente pp. 275-289 e pp. 514-536. Park e Wirth, che in più punti sviluppano le premesse del tedesco Simmel, sono figure di spicco della Scuola di Chicago. Il fatto che Obstfelder abbia abitato e lavorato nella città che avrebbe dato il nome alla nota scuola di sociologia urbana è una coincidenza che nessuno studio critico ha segnalato. Sul malessere di Obstfelder a Chicago cfr. OBSTFELDER 1949, *op. cit.*, pp. 85-115, e OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 45-51.
25. La prima persona singolare è la forma ricorrente nei testi narrativi di Obstfelder. Egli la illustra e la difende nell'articolo *Jeg-formen i litteraturen*, incompiuto e pubblicato postumo nel 1900, in OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, pp. 305-308 e 331.
26. OBSTFELDER 1950, II, *op. cit.*, p. 262: «Lever mine brødre, menneskene?».
27. *Ivi*, p. 263: «der hvor hjerter slår, der hvor tusender hjerter slår i kor».
28. *Ibid.*: «Er dette mine brødre, menneskene?».
29. *Ivi*, p. 264: «Ja, de er vanvittige, de er vanvittige».
30. In una lunga e importante lettera al fratello del febbraio 1893, Obstfelder scrive tra l'altro: «Du kan fortælle Guillemin, at jeg nu læser Nietzsches 'Also sprach Zarathustra', og at den bevæger mig dybt og vil ha livsbetydning for mig», in OBSTFELDER 1949, *op. cit.*, p. 162. Guillemin era un amico d'America. Obstfelder, il cui nonno emigrò dalla Germania in Norvegia all'inizio dell'Ottocento, conosceva bene il tedesco; cfr. FALTIN BJØRNSEN 1959, *op. cit.*, pp. 31-32, e NAG 1996, *op. cit.*, pp. 20-21.
31. Tra le testimonianze su Obstfelder amante della natura e viandante romantico si vedano i testi giovanili inediti, in M. NAG, *Merkesteiner! Essays under Kveldsbel-eika*, Oslo, 1993, pp. 17-41.
32. Cfr. il racconto introduttivo «Prologo di Zarathustra», in F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, 1996, pp. 1-19, in particolare p. 5: «Io vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che avete fatto per superarlo?».

33. OBSTFELDER 1950, II, *op. cit.*, pp. 3-20. Di seguito il numero di pagina, indicato nel testo tra parentesi alla fine della citazione in lingua originale, si riferisce a questa edizione. *Liv* è apparsa in italiano in un'antologia: G. PEYRETTI (a cura di), *Anime nordiche*, Firenze, 1909; qui la traduzione è mia.
34. OBSTFELDER 1950, II, *op. cit.*, p. 12: «Det tykkes mig, at heller ikke jeg kan være længer her i denne larmende verden, i al denne rammel af jernbaner og rigsdag og theater».
35. *Ivi*, p. 14: «Jeg elsker hendes sjæl, den vemodige, som har savnet».
36. *Ivi*, p. 16: «Hun lå med øine, som -- har gjort mig til en fremmed blandt de levende».
37. *Ivi*, p. 19: «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».
38. OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, pp. 180-188. Di seguito il numero di pagina, indicato nel testo tra parentesi alla fine della citazione in lingua originale, si riferisce a questa edizione. Il racconto, datato «maggio 1895, Parigi», apparve su *Verdens Gang* il 17.08.1895; cfr. OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, p. 330.
39. Tra le poche voci T. AURELL, «Sigbjørn Obstfelder. En studie», *Ord och Bild*, 1922, pp. 217-226, che apprezza la qualità poetica delle descrizioni parigine (p. 224). Del racconto dà una lettura erroneamente idealistica NILSSON 1933, *op. cit.*, pp. 356-357; e né HANNEVIK 1960, *op. cit.*, pp. 184-185, né A. KJELLÉN, *Flanören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv*, Stockholm, 1985, pp. 169-171, colgono nei loro brevi resoconti le dimensioni del testo.
40. Cfr. OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 110-111, 113-114 e p. 126. Cfr. anche OBSTFELDER 1949, *op. cit.*, pp. 182, 194-195, 197 e 265-266: significativo il fatto che Obstfelder inviase al fratello nell'ottobre 1895 il nuovo libro *Novelletter* assieme a «un feuilleton su Verdens Gang», probabilmente *Den ubekjendte*. Su questo nesso temporale cfr. HANNEVIK 1960, *op. cit.*, p. 184. Cfr. anche EKNER 1967, *op. cit.*, pp. 76-78, che dimostra come lo scrittore pensasse poi di includere *Den ubekjendte* nella raccolta, mai realizzata in vita, dei poemi in prosa.
41. Cfr. M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, 1985, pp. 117-168. La frase è presa da Karl Marx, cui è dedicato il secondo capitolo. Nell'edizione originale la frase dà anche il titolo all'opera: M. BERMAN, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, 1982.
42. OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, p. 186: «Og da vil du se klart ind i hele Paris, ud over hele verden».
43. Il parallelismo è segnalato dalla ripetizione della stessa frase a termini invertiti: «det sled og rev i mig» e «Det rev og sled i mig», *ivi*, pp. 181 e 186.
44. S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, II, in *Samlede Værker*, III, København, 1962, p. 152. Per l'edizione italiana cfr. S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, I-V, a cura di A. CORTESE, Milano, 1976-1989; qui la traduzione è mia. Riguardo al ruolo che Kierkegaard ebbe per Obstfelder, il suo compagno di scuola Anathon Aall scrive: «For Sigbjørn Obstfelder var Kierkegaards sjæbne og Kierkegaards tanker gjenstann for en næsten religiøs opmærksomhet og beundring allerede i de allerførste ungdomsaar», in A. AALL, «Filosofien i Norden», *Edda*, 1916, Bind V, pp. 175-197 e 309-341 (qui p. 320). L'interessante testimonianza, ripresa anche da H. BEYER, *Søren Kierkegaard og Norge*, Oslo, 1924, pp. 288-289, non dimostra ovviamente la presenza di questo specifico intertesto in *Den ubekjendte*; di fatto Obstfelder non fa esplicito riferimento al filosofo danese nelle sue opere o nelle lettere. Ma il conflitto presentato nel racconto mi pare profondamente etico, così come

- una dimensione etica assume il mutare dello sguardo sulla città, a differenza di quanto afferma HANNEVIK 1960, *op. cit.*, p. 185, che parla di sguardo estetico.
45. P. AUSTER, *The New York Trilogy. City of Glass, Ghosts, The Locked Room*, London-Boston, 1992, p. 232. L'edizione italiana è P. AUSTER, *Trilogia di New York. Città di vetro Fantasma La stanza chiusa*, traduzione di MASSIMO BOCCHIOLA, Torino, 1998; qui la traduzione è mia.
46. La compresenza di prospettiva trascendentale e modernità è stata bene sottolineata dagli studi più recenti. Su *De røde dråber* cfr. R. NYBOE NETTUM, *Sigbjørn Obstfelders dramatik*, in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 52-65, in particolare pp. 52-61. Su *En prests dagbog* cfr. EKNER 1994, *op. cit.*, pp. 201-216, e l'interessante lettura bergsoniana del testo in H. KOLSTAD, *Tiden hos Sigbjørn Obstfelder*, in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 150-165.
47. OBSTFELDER 1950, I, *op. cit.*, pp. 99-183.
48. *Ivi*, pp. 112-113: «Mens jeg var derude i de store byer, mens jeg vandred om blandt disse sorte menneskeflokkene, der vrimler omkring som trælende krybdyr, da kom det. / Jeg så noget. / Der er noget sygt hos menneskene. Hos eder, hos mig. Hos allesammen».
49. Sul contesto dell'alchimia, anche in relazione al titolo del dramma, cfr. HANNEVIK 1960, *op. cit.*, pp. 214-215, NYBOE NETTUM in E. BEYER 1995, *op. cit.*, pp. 124-125, e NYBOE NETTUM in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 58-59.
50. Cfr. T. BURCKHARDT, *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Parma, 1996.
51. A. STRINDBERG, *Inferno*, Milano, (1972) 1989, p. 46: «E così non ho più creduto che il segreto dell'Universo fosse stato svelato, e sono partito, talvolta solo, talvolta in compagnia, per riflettere sul gran disordine nel quale, nonostante tutto, finii per scoprire una coerenza infinita. / Questo è il libro del gran disordine e della coerenza infinita». Cito dall'edizione Adelphi a cura di L. Codignola, che segue la prima edizione francese di *Inferno* del 1898. Questa, così come il manoscritto originale in francese, inseriva ai capitoli V, VI e VII testi precedentemente pubblicati, tra i quali quelli tratti da *Sylva Sylvarum*. Tali capitoli sono invece esclusi dalla traduzione svedese di *Inferno*, apparsa nel 1897, e non si trovano neanche nell'edizione critica della *Nationalupplagan*. Sulla questione cfr. A. STRINDBERG, *Inferno*, in *Samlade verk*, XXXVII, Stockholm, 1994, pp. 321-325, 367-368, 410 e 412. Sul legame tra *De røde dråber* e le ricerche alchemiche di Strindberg a Parigi cfr. HANNEVIK 1960, *op. cit.*, p. 214, e NYBOE NETTUM in E. BEYER 1995, *op. cit.*, p. 124.
52. OBSTFELDER 1950, I, *op. cit.*, p. 123: «Hvor de skynder sig! De har ingen ro. De har glemt, at de er sønnesønssønner af ham, som blæste liv i millionerne». E *ivi*, p. 124: «Da syntes jeg mer og mer, at de var akkurat som bitte små børn, de som gik dernede. De var så rædde, så rædde, for at de ikke skulde få gjort alt det, de skulde ha gjort, før natten kom. Jeg syntes de havde det så ondt».
53. *Ivi*, pp. 127-129 e 137. A tale proposito cfr. NYBOE NETTUM in AARNES 1997, *op. cit.*, p. 54: «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». E *ivi*, p. 59: «først 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*».
54. Nell'autunno 1896 l'autore scrisse un'importante lettera-commento sul suo dramma all'attrice Johanne Dybwad, che avrebbe dovuto interpretare la parte di Lili. In OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 155-160. Parte della lettera è inclusa in OBSTFELDER 1950, I, *op. cit.*, pp. 184-188. Cito da qui, p. 187: «Og dette stykke er for en stor del blit til forat få udtrykt noget af den poesi der er i det mylrende nutidsliv».

55. Cfr. NYBOE NETTUM in AARNES 1997, *op. cit.*, p. 60: «Kvinnene representerer altså aspekter i Odd Bergs sjel. Og vi står overfor en *dualisme* i Odd Bergs verdensbilde, mellom immanens og transcens. Han drages mot det sosiale liv, andre mennesker, fabriken, nytten – og mot det metafysiske og kosmiske. Konflikten synes uløselig – kanskje med en seirende overvekt av det ikke-jordiske. Dette var Obstfelders ståsted mot slutten av hans korte liv».
56. Cfr. OBSTFELDER 1950, I, *op. cit.*, p. 303. Sugli sforzi dello scrittore tra il 1896 e il 1897 per fare rappresentare *De røde dråber*, e sulla finale delusione, cfr. OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 155-162, 174, 179-182, 193-194 e 201. Sulla genesi e la ricezione del dramma cfr. HANNEVIK 1960, *op. cit.*, p. 212; e sul carattere lirico dell'opera, poco adatto alle scene, cfr. *ivi*, pp. 221-224. Esprime simili considerazioni NYBOE NETTUM in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 52-53, ma rileva anche l'interesse del testo, che mostra l'universo composito e ambivalente di Obstfelder.
57. OBSTFELDER 1950, II, *op. cit.*, pp. 121-234. Di seguito il numero di pagina, indicato nel testo tra parentesi alla fine della citazione in lingua originale, si riferisce a questa edizione.
58. Le lettere degli ultimi anni mostrano un Obstfelder tormentato dalla composizione del romanzo, in cui voleva esprimere qualcosa di fondamentale e che non gli sembrava concluso. Cfr. OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 210-212, 220, 222-224, 227 e, in particolare, pp. 228-229 (lettera del maggio 1900 a Ellen Key). HANNEVIK 1960, *op. cit.*, pp. 233-265, dedica all'opera un'approfondita analisi.
59. OBSTFELDER 1950, II, *op. cit.*, p. 153: «Mennesket er blit en ny skabning. Dets hjerte slår andre slag, slår i ny taktart».
60. *Ibid.*: «jeg ser ind i hele den ny livsmusik».
61. *Ivi*, p. 221: «Ja, det ser ud som var det selve freden, mit værelse. Og dog er her noget herinde, som aldrig er i hvile, men er i evig uro som en pendel, eller som vandets dråbe, der ruller, snart stille, snart stigende: Tanken».
62. Cfr. STRINDBERG 1994, *op. cit.*, pp. 85-87, in particolare p. 87: «Séraphita [sic] blir för mig ett evangelium, får mig att återknyta förbindelsen med det hinsides, så att livet inger mig avsmak och himmelen drar mig till sig med en oemotståndlig hemlängtan». Il romanzo *Séraphita* è del 1835; in italiano H. DE BALZAC, *Séraphita*, Trento, 1986.
63. HANNEVIK 1960, *op. cit.*, pp. 226-227, pone i testi nel giusto contesto e ne dà una lettura sintetica. Non si capisce però dove sia il legame con la *mystikk* (cfr. nota 8). Una maggiore comprensione dello sguardo sociale di Obstfelder si trova in A. Hannevik, *Sigbjørn Obstfelder. Mannen og verket*, in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 13-34. Il primo a cogliere la ricchezza di questi brevi testi urbani fu lo scrittore e critico svedese Tor Hedberg nella recensione del 1903 agli *Efterladte Arbejder* di Obstfelder, usciti quello stesso anno a cura del poeta simbolista danese, e amico di Obstfelder, Viggo Stuckenbergs; cfr. T. HEDBERG, *Sigbjørn Obstfelder. Efterladte arbejder* [sic], in *Ett decennium. Uppsatser och kritiker*, I, Stockholm, 1912, pp. 227-235.
64. OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, pp. 189-193. Pubblicato su *Verdens Gang* il 22.7.1897 e il giorno dopo sul danese *Politiken*. Il soggiorno a Londra, centro del moderno, doveva servire allo scrittore per la composizione di *En prests dagbog*. Cfr. OBSTFELDER 1966, pp. 183-186.
65. OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, p. 189: «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».
66. *Ivi*, p. 191.
67. *Ivi*, pp. 315-324. Pubblicato su *Verdens Gang* il 3 e il 5.12.1898.

68. Tra il 1880 e il 1900 Kristiania passò da circa 120.000 a circa 230.000 abitanti, Stoccolma da 170.000 a 300.000 e Copenaghen da 235.000 a 400.000. Cfr. B.R. MITCHELL, *European Historical Statistics 1750-1970*, London, 1978, pp. 12-14. In una lettera a Ellen 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»; in OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, p. 143. Per un altro, straordinario sguardo sulla Kristiania di questi anni cfr. H. BANG, *Rundt i Norge. Skildringer og billeder*, Kristiania, 1892, pp. 87-156. Allo scrittore copenagheese Kristiania appare «en Nybyggerby» (p. 135).
69. OBSTFELDER 1950, III, p. 316: «Det foregår i disse år noget i Norge, der vækker fremtidshåb [...]. Selve byen Kristiania kryber fra dalen opover mod åserne».
70. *Ivi*, pp. 193-196. Datato febbraio 1899 e pubblicato su *Verdens Gang* il 3.3.1899.
71. *Ivi*, pp. 194-195.
72. «Avisudråbene» indica una nota a piè di pagina, *ivi*, p. 195.
73. *Ivi*, pp. 200-210. Pubblicato su *Verdens Gang* il 2.2.1900.
74. *Ivi*, p. 201: «Hjemlandets små kampe, store nok, hvis du bare er med, - er med i menneskeheden ustanselige søgen efter kultur, efter rigere og rigere livsformer». In una lettera da Berlino del 1895 Obstfelder scriveva: «- Mens jeg går om så ene her - er der næsten ikke noget jeg tænker såmeget på som unionskampen. Jeg drages til Café Bauer hvor de norske aviser findes, jeg læser dem alle, både dem og de svenske. Flere gange har der i mit hode formet sig en artikel»; in OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, p. 124.
75. OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, p. 204.
76. *Ivi*, p. 207.
77. *Ivi*, p. 208: «Og op af det hele, indimellem det hele, tanken, spørgsmålet, sandheden, - strålende blanksleben, - bag mennesketåger var den, er den, bag forplumring, bag vrøvl, bag alle de mangfoldigheder af menneskelige machinationer». Come emerge dalle lettere, Obstfelder fu così coinvolto dall'affare Dreyfus che pensò di tenere delle conferenze in Norvegia. Sull'argomento egli era, grazie ai giornali, molto documentato. Cfr. OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, pp. 206-211.
78. Cfr. EKNER 1967, *op. cit.*, pp. 48-118; NYLANDER 1990, *op. cit.*, pp. 306-351; P.C. KJERSCHOW, *Musikken og slektskapsbåndene. En drøftelse av dikterens musikkensyn*, in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 122-139. Sui legami di Obstfelder con la cerchia dei simbolisti danesi cfr. H. SCHOVSBO, *Sigbjørn Obstfelder og Danmark*, *ivi*, pp. 204-212. La poetica simbolista di Obstfelder è ancora indagata nei due saggi di A. AARNES, *Sigbjørn Obstfelders 'Ene'* e *Fra europeisk symbolisme til norsk ny.romantikk*, *ivi*, rispettivamente pp. 40-51 e 234-248, con il rischio, nel secondo saggio, di un eccesso di schematismo storico-letterario. Tale schematismo risulta grossolano in R. BOYER, *Obstfelder og symbolismen*, 'Edda' 1981:3, pp. 149-156, dove il simbolismo diventa la negazione senza mezzi termini di tutta la realtà sensibile. E' in questo tipo di analisi che il profilo artistico e intellettuale di Obstfelder risulta particolarmente mutilato e falsificato.
79. BERMAN 1985, *op. cit.*, in particolare il capitolo «Baudelaire: il modernismo per le strade», pp. 169-218. Per i paralleli tra Obstfelder e Baudelaire cfr. EKNER 1967, *op. cit.*, pp. 7-15 e 74-89, e NYLANDER 1990, *op. cit.*, il quale dice di Obstfelder: «trots att han kunde uttala sig starkt kritiskt mot den moderna kulturen [...] lockades han av den baudelairenska strävnan att upptäcka poesin i storstadens och den moderna kulturens prosaiska värld» (p. 311).
80. Nel romanzo *Antonius i Paris* (1896) Claussen dimostra una coscienza problematica della città reale e uno sguardo capace di osservarla e attraversarla. La poesia *Ekkátana*, inclusa nel romanzo *Valfart* (1896), che di *Antonius i Paris* è la continuazione, egli parla invece del sogno che «har rejst sig en Vaar i Paris, / da Verden blev dyb og assyrisk og vis». Cfr.

- S. CLAUSSEN, *Antonius i Paris. Valfart*, København-Valby, 1990, p. 169. Su Claussen cfr. anche i contributi in *Studi nordici V* (1998): *Un giorno a Ekbátana. Sophus Claussen (1865-1931) e il fin de siècle*. Da approfondire sarebbe la comparazione del nesso realismo-simbolismo nei tre scandinavi a Parigi Strindberg, Claussen e Obstfelder.
81. R.M. RILKE, «Sigbjørn Obstfelder, Pilgerfahrten», in *Sämtliche Werke*, V, Frankfurt am Main, 1965, pp. 657-663, in particolare p. 660: «Seine Worte enthalten nicht, sie beschwören heraus» e la conclusione a p. 663. Lo stesso articolo si trova anche in traduzione norvegese in R.M. RILKE, *Om Norden og nordisk litteratur*, Oslo, 1994, pp. 24-29. Sull'interesse di Rilke per l'opera di Obstfelder cfr. EKNER 1967, *op. cit.*, pp. 152-171, e Å.-M. NESSE, *Obstfelder og Rilke*, in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 169-203.
82. RILKE 1965, *op. cit.*, p. 662.
83. Si tratta in particolare del doppio articolo «Et svar», in OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, pp. 257-266, pubblicato su *Verdens Gang* il 30.3.1894 e il 21.4.1894. Obstfelder replica ancora a Collin in due brevi interventi del 1894 e 1896; cfr. OBSTFELDER 1950, III, *op. cit.*, pp. 267.
84. *Ivi*, p. 257.
85. *Ivi*, p. 266: «Naturalismen har for en stor del i kraft af sit stof været sterkt moraliserende. Men digtningen begynder med udviklingens nødvendighed at fylde sig med nyt stof, det religiøse blandt andet».
86. Cfr. K. HAMSUN, *Fra det ubevidste Sjæleliv*, in *Artikler 1889-1929*, Oslo, 1965, pp. 33-44, pubblicato la prima volta su *Samtiden*, 1890.
87. Cfr. K. HAMSUN, *Norsk litteratur*, in *Paa Turné. Tre foredrag om litteratur*, Oslo, 1960, pp. 17-44.
88. Cfr. SCHOVSBO in AARNES 1997, *op. cit.*, pp. 204-212.
89. Cfr. EKNER 1967, *op. cit.*, pp. 31-34, e NYLANDER 1990, *op. cit.*, pp. 268-305, in particolare pp. 298-299, dove Nylander descrive bene la differenza tra Baudelaire, che comunque visse sempre l'ambivalenza tra realtà e ideale, coinvolgimento e fuga, e Jørgensen, per cui la poesia è un mezzo per trascendere la realtà.
90. Cfr. in particolare *En fremmed* (1890), *Livets træ* (1893) e *Den yderste dag* (1897), in J. JØRGENSEN, *Udvalgte Værker*, I e II, København-Kristiania, 1915.
91. Cfr. il primo capitolo del romanzo, in JØRGENSEN 1915, II, *op. cit.*, pp. 7-10.
92. Cfr. OBSTFELDER 1949, *op. cit.*, p. 200, pp. 204-204; OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, p. 175, p. 188, pp. 206-207.
93. Cfr. EKNER 1994, *op. cit.*, e NYBOE NETTUM in E. BEYER 1995, *op. cit.* Ma AURELL 1922, *op. cit.*, p. 222, definisce *De røde dråber* «ett fullgånget mästerverk och måhända betecknande höjdpunkten i hans alstring».
94. Cfr. W. BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN; edizione italiana a cura di ENRICO GANNI, Torino, 2000, in particolare sul *flâneur* pp. 465-509, ma con osservazioni sparse in tutto il libro, come ad es. p. 13: «Col *flâneur* l'intelligenza si reca sul mercato. A vederlo, secondo lei; ma, in realtà, già per trovare un compratore». Ed E. KÖHN, *Strassenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin, 1989.
95. Nella lettera al fratello Herman del 7.2.1893, poco prima del debutto, Obstfelder illustra così le sue speranze: «Og vindes slaget, så kan jeg begynde at tjene. Thi disse unge digtere kan tjene meget, hvis de vil – ikke mest ved sine bøger, med ved sit avisskriveri. Men bøgerne baner veien til de store blade»; in OBSTFELDER 1949, *op. cit.*, pp. 163-164. Ovviamente la convivenza tra opera letteraria e lavoro giornalistico non è senza problemi per Obstfelder, che nel maggio del 1900 scrive a Peter Nansen dei suoi tormenti per l'esito di *En*

LO SGUARDO DI OBSTFELDER SULLA GRANDE CITTÀ

prests dagbog: «Naturligvis havde det kunnet gå en del anderledes, hvis jeg havde kunnet slippe at skrive artikler o. l., hver gang nøden stod for døren»; in OBSTFELDER 1966, *op. cit.*, p. 227.

96. Cfr. KÖHN 1989, *op. cit.*, pp. 7-15.

Massimo Ciaravolo è ricercatore presso l'Università di Milano.

INDHOLD / INDICE

Studi

- GUSTAV HENNINGSSEN, *Studio sulla stregoneria e l'opinione popolare* 9
- IVAN Ž. SØRENSEN, *Il libro d'esordio di Søren Kierkegaard Dalle carte di uno ancora in vita e la traduzione italiana* 21
- FINN HAUBERG MORTENSEN, «*Visione di vita*». *Su Søren Kierkegaard e Hans Christian Andersen* 31
- IDAR STEGANE, *Modernisme i norsk lyrikk 1890–1970* 55
- MASSIMO CIARAVOLO, *Lo sguardo di Obstfelder sulla grande città* 71
- YURI SALI, *Nordahl Grieg e Pär Lagerkvist allo specchio* 107
- TIZIANO DANIOTTI, *Mutamenti e tendenze evolutive nello svedese contemporaneo* 117

Recensioni

- SNORRI STURLUSON, *Histoire des rois de Norvège*, a cura di François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 2000 (coll. L'aube des peuples) (Giorgia Bottani) 135
- HARALD VALLERIUS, EMANUEL SWEDENBORG, MÅRTEN KÄHLER, *La tarantola iperborea. Scrittori del Settecento svedese sul tarantismo*, con un saggio introduttivo di Gino L. Di Mitri, Nardò, BESA Editrice, s.d. (Fulvio Ferrari) 136
- SØREN KIERKEGAARD, *La malattia per la morte*, a cura di Ettore Rocca, Roma, Donzelli Editore, 1999 (Charles Le Blanc) 138
- ISABELLA ADINOLFI, *Il cerchio spezzato*, Roma, Città Nuova, 2000 (Simonella Davini) 139
- MASSIMO IIRITANO, *Disperazione e fede in Søren Kierkegaard*, introduzione di Anna Giannatiempo Quinzio, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1999 (Franca Baldini) 143
- BETTINA FABER, *La contraddizione sofferente. La teoria*

- del tragico in Søren Kierkegaard*, presentazione di Carmelo Vigna, Padova, Il Poligrafo, 1998 (Marco Fortunato) 147
- AUGUST STRINDBERG, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Costa & Nolan, 1999 (Jørgen Stender Clausen) 150
- LISELOTTE HENRIKSEN, *Blixikon, Karen Blixen fra a til å*, København, Gyldendal, 1999 [ed altre novità librerie su Karen Blixen] (Ivan Ž. Sørensen) 151
- Dal mondo delle Saghe a quello di Sofia. La lettura norvegese in traduzione italiana*, a cura di Massimo Ciaravolo, C. Falcinella, G. Paterniti, A.-M. Sævold, Milano, Iperborea, 1999 (Jørgen Stender Clausen) 156