



Quaderni di Lingue
e Letterature Straniere
Università di Genova

13

NORD ED EUROPA
THE NORTH AND EUROPE

a cura di / edited by

Gianna Chiesa Isnardi - Paolo Marelli

Saggi di / Essays by

Tage Boström

Massimo Ciaravolo

Fulvio Ferrari

Gian Luca Ligi

Magne Malmanger

Marcello Meli

Vésteinn Ólason

Franco Perrelli

Anna Maria Segala

Bryan Weston Wylly

Gianna Chiesa Isnardi

Carla Del Zotto

Matthias Langheiter-Tutschek

Maria Cristina Lombardi

Paolo Marelli

Thomas Mohnike

Luca Panieri

Enrica Salvaneschi

Alice Tonzig

Uffe Østergård

ATO / OFFPRINT

NORD ED EUROPA
IDENTITÀ SCANDINAVA E RAPPORTI CULTURALI
CON IL CONTINENTE NEL CORSO DEI SECOLI

THE NORTH AND EUROPE
SCANDINAVIAN IDENTITY AND CULTURAL RELATIONS
WITH THE CONTINENT THROUGH THE CENTURIES

Atti del Convegno Internazionale di Studi

Genova, 25-27 Settembre 2003

Massimo Ciaravolo

PARIGI "CAPITALE DEL XIX SECOLO"
NELLA VISIONE STRINDBERGHIANA

L'interesse per il ciclo poetico di August Strindberg *Sömn-gångarnätter på vakna dagar* del 1884,¹ tradotto da noi come *Notti di sonnambulo a occhi aperti*,² deriva dallo studio che svolgo da alcuni anni sul rapporto tra spazio urbano e testo nelle letterature della Scandinavia a cavallo tra Ottocento e Novecento, in particolare in quegli autori che testimoniano "in presa diretta" e sulla propria pelle il traumatico impatto della modernità e che cercano, in certi momenti con un coraggio e una preveggenza davvero eroici, di rielaborare tale esperienza, di non farsi sopraffare e di darle un senso. Anche in

¹ A. Strindberg, *Sömngångarnätter på vakna dagar. En dikt på fria vers*, Bonniers, Stockholm 1884. Qui utilizzo la recente edizione critica della *National-upplaga*: Strindberg, *Samlade verk*, XV, *Dikter på vers och prosa, Sömngångarnätter på vakna dagar och strödda tidiga dikter*, Texten redigerad och kommenterad av James Spens, Norstedts, Stockholm 1995.

² Cfr. Strindberg, *Notti di sonnambulo a occhi aperti*, Introduzione e traduzione di G. Oreglia, Einaudi, Torino 1974. Il suggestivo titolo serve per un volume che include versioni con testo a fronte di poesie provenienti da tutte le raccolte dell'autore, dunque anche da *Dikter på vers och prosa* (1883) e *Ordalek och småkonst* (1902 e 1905). Di *Sömngångarnätter* sono per altro tradotte solo due poesie: "Nell'avenue de Neuilly" e "Prima notte".

questo consiste, per inciso, il valore anticipatore e d'avanguardia per tutta la letteratura europea della grande stagione di Henrik Ibsen e August Strindberg.³

A proposito di relazione tra spazio urbano e testo letterario, ciò che a prima vista colpisce nelle *Notti di sonnambulo* è la scelta del genere: non è romanzo, "moderna epopea borghese" secondo la definizione di Friedrich Hegel e apparentemente la forma più indicata a raccogliere la cacofonica esperienza della grande città.⁴ Nemmeno si tratta di prosa breve, racconto o poema in prosa, generi che si evolvono nel secondo Ottocento anche in relazione al diffondersi della moderna stampa quotidiana che li contiene.⁵ Infine il ciclo poetico non coincide neanche con quel genere lirico urbano che trova nei *Fiori del male* di Charles Baudelaire il suo archetipo.⁶ Strindberg sceglie

³ La grande stagione scandinava di fine Ottocento risulta centrale nel concetto di *modernismo* elaborato in M. Bradbury & J. McFarlane (ed.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin, London 1991 (1 ed. 1976); qui si vedano specialmente i saggi di Bradbury & McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", 19-55, e di McFarlane, "The Mind of Modernism", 71-93.

⁴ Cfr. V. Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Carl Hanser Verlag, München 1969, 9-21 e 419-440; sulla stessa linea si colloca B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton U.P., Princeton 1981, che osserva (8): "Technically, the city is an ideal mechanism for the writer, especially the novelist; it enables him to bring together in a plausible network extremely diverse characters, situations and actions". Per una critica alla tesi unilaterale di Klotz, secondo cui romanzo e metropoli sarebbero fatti l'uno per l'altra, cfr. P. Stounbjerg "Kloaklugten og ordenen – om nogle litterære byoplevelser", *Læs*, 3 (1985), 3, 125-144.

⁵ Cfr. E. Köhn, *Strassenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Das Arsenal, Berlin 1989; e L. Nylander, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910*, Symposium, Stockholm/Stehag 1990.

⁶ Pagine illuminanti sul poeta francese in rapporto alla sua Parigi si trovano in W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a c. di R. Tiedemann, ed. it. a c. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, 13-15 e 243-431, e "Baudelaire e Parigi", in Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di R. Solmi, con un saggio di

si il verso, ma quello del lungo poema narrativo. Inoltre è abbastanza sfacciato da utilizzare un verso di origine medievale, importato in Scandinavia dalla Germania, il *knittel*.

In breve la scelta si può spiegare come il risultato di una doppia strategia, che Strindberg mette in atto con le sue due raccolte di poesia del 1883 e 1884, dopo essersi affermato come prosatore naturalista e moderno (tra l'altro con un romanzo sulla sua Stoccolma, *Röda rummet* del 1879): da un lato deve mostrare agli avversari di casa, i conservatori epigoni tardo-romantici e arbitri dell'accademia, di saperci fare anche lui come *skald* e di avere dimestichezza con la tradizione; d'altro lato deve attaccare e mettere in discussione proprio l'impeccabile calligrafismo dei suoi avversari e, soprattutto, denunciare la sorpassata visione del mondo che a quel calligrafismo si lega.⁷ Strindberg sceglie dunque un verso usato per secoli in modo piuttosto libero e duttile, per lo più con quattro accenti e un numero variabile di sillabe atone, più spesso a rima baciata, senza un regolare disegno strofico: una forma di poesia nar-

F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, 87-160. Sulla ricezione di Baudelaire in Svezia cfr. C. Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige. Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855-1917*, LiberLäromedel, Lund 1975.

⁷ Si vedano la succinta e fondamentale prefazione di Strindberg a *Dikter på vers och prosa* e, in questa stessa raccolta, la nota poesia "Sångare!", in Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, rispettivamente 9-10 e 23-24. Inquadra bene i termini del progetto strindberghiano di poesia realistica J. Spens, "I Musernas bide". *En essä om Strindbergs "fula" poesi omkring 1883*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 2000. Su questo studio si veda anche la mia recensione su *Studi Nordici*, 7 (2000), 257-262. A proposito degli "antimodelli" veicolati dai moderni manifesti in contrapposizione alle poetiche normative cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, 297-301: "La debolezza delle poetiche sta nel loro riferirsi a un modello del mondo considerato implicitamente come immutabile. [...] Sono gli scrittori che saggiano o svelano gli antimodelli, uscendo a tratti, o stabilmente, dai limiti del noto, dell'ordinato. Sono essi che cambiano questi limiti, con esultanza o con angoscia, con discrezione o con forza prorompente. [...] [R]endersi conto dei mutamenti intervenuti nel modello del mondo equivale a verificare l'inadeguatezza di un sistema letterario".

rativa e descrittiva popolare, o popolareggiante, non di rado utilizzata nella tradizione con scopi militanti, politici e polemici, ad esempio nelle cronache storiche. Non è un caso che in Svezia il *knittel* declini nel Seicento, proprio al subentrare delle normative poetiche classiciste: non è un verso abbastanza aulico.⁸ Strindberg, che dà al suo ciclo il sottotitolo di *En dikt på fria vers*, riprende i tratti antichi e li sviluppa: intreccia più liberamente le rime (e dunque complica e varia la sintassi) e soprattutto coglie, attraverso una forma letteraria usata nel tardo medioevo e nell'epoca dei Vasa, la sua contemporaneità, la vita nella grande città sul finire dell'Ottocento. Strindberg opera perciò già nel senso delle avanguardie; attualizza la tradizione facendola letteralmente cozzare contro la moderna città, i suoi luoghi e i suoi nuovi alfabeti: il traffico incessante, le macchine, la tecnica, le scienze, lo spazio naturale assoggettato e fagocitato.⁹ In questo modo realizza il suo scopo principale: mettere in questione – proprio partendo dal fulcro della modernità, Parigi – il valore del progresso e delle scienze su cui si è fondata la coscienza borghese ottocentesca.

Le *Notti di sonnambulo* vivono del dubbio incessante, della produttiva inquietudine di uno spirito moderno di fronte alla modernità in cui è immerso. In questo senso è necessario stare

⁸ Una buona analisi del *knittel* svedese, in termini sia strutturali sia storico-letterari, si trova in C.I. Ståhle, *Vers och språk i Vasatidens och stormaktstidens svenska diktning*, Norstedts, Stockholm 1975, 12-57.

⁹ Due sono gli studi fondamentali sotto questo aspetto: K.-Å. Kärnell, *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1962 – tesi di dottorato poi apparsa in versione più agile come *Strindbergs bildspråk*, Gebers, Stockholm 1969 – analizza come la lingua dell'autore, attraverso un'impareggiata profusione di similitudini e metafore, attinga con curiosità e persino entusiasmo dal nuovo mondo tecnico-scientifico; M. Kylhammar, *Maskin och idyll. Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam*, Liber Förlag, Malmö 1985, 9-129, sottolinea d'altro canto come l'innovazione linguistica tratta dalla sfera semantica tecnico-scientifica conviva in tutta l'opera di Strindberg con una critica costante alla moderna civiltà e con la nostalgia della vita agreste e nella natura. Su *Sömnängarnätter*: *ibid.*, 39-42.

attenti a non assolutizzare la pur utile distinzione che facciamo comunemente, parlando dell'opera di Strindberg, tra la produzione che precede e quella che segue la Crisi d'Inferno della metà degli anni Novanta. Se lo straordinario e singolare romanzo *Inferno* del 1897 (per altro il testo parigino in assoluto più noto dello scrittore) decreta la "bancarotta della scienza" e descrive la tormentata ricerca di un ordine altro, superiore, che possa spiegare e giustificare il caos dell'esistenza, il seme di questo dubbio e di questo tormento Strindberg lo porta dentro da sempre, anche quando è ancora naturalista, socialista e darwinista, come nel 1884.¹⁰

La ricerca del senso ultimo passa attraverso la realtà bassa e prosaica, tanto in *Notti di sonnambulo* quanto in *Inferno*, con la differenza che la prima opera si muove nell'ambito del realismo. Utilizzo il termine realismo nel senso che Erich Auerbach gli attribuisce in *Mimesis*: il realismo nasce dal bisogno e dal coraggio di scrivere delle cose più elevate della vita senza per questo escludere la rappresentazione della materialità, del corporeo e del prosaico; l'alto non può darsi se non passando attraverso il basso, vivendolo e attribuendogli un senso storico.¹¹ "L'enigma della vita" (*livets gåta*) viene affrontato nelle

¹⁰ Cfr. Strindberg, *Samlade verk*, cit., XXXVII, *Inferno*, Norstedts, Stockholm 1994, 53: "Såsongens stora tilldragelse i Paris var Herr Brunetières härskrif om vetenskapens bankrutt. Hemmastadd i naturvetenskaperna sedan min barndom, sedermera anhängare av Darwin, hade jag upptäckt otillräckligheten i den vetenskapliga metod som erkände mekaniken i världsalltet utan att medgiva tillvaron av mekanikern. [...] Vi ha löst alla problem: universum har inga gåtor mera. Denna inbiliska lögn hade retat mig redan omkring år 1880 [...]". Gunnar Brandell inquadra bene il valore dell'attacco al feticcio scientifico in *Sömnängarnätter*, anticipatore di sviluppi futuri nella produzione di Strindberg: G. Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, II, Alba, Stockholm 1985, 20-22. Lo stesso critico mette in luce i termini del particolare "socialismo" fisiocratico e anti-industriale di Strindberg (*ibid.*, 91-94); qui utilizzo il termine in senso ampio: Strindberg socialista in quanto radicale, democratico, portavoce dell'*underklass* e vicino a Hjalmar Branting.

¹¹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I-II, Einau-

Notti (come del resto in Baudelaire) a partire dalla materialità del marciapiede e dall'esistenza sociale dell'uomo.¹² La dimensione ideale, esistenziale e filosofica si salda così nel poema strindberghiano a quella storico-sociale, politica e concreta, in una complessa e affascinante pluralità di discorsi che si intersecano, e che qui potrà toccare solo in parte. Tale complessità del testo arricchisce ovviamente anche le potenzialità del *knittel* rispetto alla tradizione: oltre alla dimensione narrativa e descrittiva c'è un momento esistenziale e filosofico certamente meno popolareggiante, atipico rispetto al *knittel* tramandato nei secoli. Concordo dunque con Franco Perrelli quando parla delle *Notti* come di un ciclo "notevolissimo":¹³ c'è qui una ricchezza che resta ancora da cogliere ed esplicitare.

Proprio in considerazione della tenuta narrativa e del concetto di mimesi è necessario ora toccare uno dei complessi leitmotiv del testo: ovvero la dialettica che Strindberg sviluppa tra la concezione aristotelica e quella platonica dell'arte e della letteratura. Nella *Poetica* di Aristotele mimesi significa come è noto imitare la realtà, creare un'illusione di realtà attraverso un'azione coerente, un *mythos*. Il diletto che da ciò ricaviamo è il riconoscimento, qualcosa che ci aiuta a vedere meglio e più in profondità la nostra realtà.¹⁴ Per questo la poesia è per

di, Torino 2000. L'edizione originale di questo classico della critica letteraria è del 1946.

¹² Cfr. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., 15. Per questo tipo di prospettiva si veda anche M. Berman, "Baudelaire: Modernism in the Streets", in *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Penguin, London 1988 (1 ed. 1982), 131-171. Ed. it. *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985.

¹³ F. Perrelli, *August Strindberg – il teatro della vita*, Iperborea, Milano 2003, 40.

¹⁴ Aristotele, *Poetica*, Traduzione e Introduzione di G. Paduano, Laterza, Roma/Bari 1998. Nel notevole saggio introduttivo "Il valore della letteratura" Paduano scrive, riprendendo Aristotele: "[...] ciò su cui soprattutto si punta è proprio la coerenza strutturale delle parti: è unitario il *mythos* dove gli eventi che

Aristotele tutt'altro che una menzogna che ci allontanerebbe dalla verità, come ritiene Platone nella *Repubblica*, nell'ottica cioè della costruzione dello stato giusto.¹⁵ Iscrivendo nelle *Notti* il confronto tra Aristotele e Platone, Strindberg sperimenta due punti di vista contrastanti che sente di avere dentro di sé. Ovviamente lo scrittore in questo modo risale anche a due fondamenti assoluti della cultura europea di cui è integralmente parte.

Il motto introduttivo del testo è tratto – in originale greco – dalla *Poetica* di Aristotele, proprio a difesa di quel gioco imitativo dall'insostituibile valore conoscitivo che chiamiamo poesia.¹⁶ È importante rilevarlo per difendere la struttura coerente dell'opera e la sua tenuta narrativa, a differenza di quanto diversa critica che si è occupata di *Notti di sonnambulo* ha sostenuto.¹⁷ Il ciclo poetico ha un suo *mythos*, una concezione unitaria, un'azione che si dipana attraverso leitmotiv intrecciati dal principio alla fine. Il testo funziona insomma come rac-

lo compongono sono collegati in modo tale che, cambiando o togliendo una parte, l'intero risulti alterato e sconnesso: infatti quello che, presente o assente, non produce conseguenze evidenti, non è parte dell'intero' [...]", *ibid.*, XV.

¹⁵ Platone, *La Repubblica*, Traduzione di F. Sartori, Introduzione di M. Vegetti, Note di B. Centrone, Laterza, Roma-Bari 1997. La condanna dell'arte è formulata nei primi dodici capitoli del Libro Terzo, *ibid.*, 145-191, e nei primi otto del Libro Decimo, il conclusivo, *ibid.*, 643-677.

¹⁶ Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 162. Nella traduzione italiana il brano aristotelico recita: "Nel suo insieme la poetica sembra aver tratto origine da due cause, entrambe naturali: l'imitare è congenito fin dall'infanzia dell'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere". Tratto da Aristotele, *Poetica*, cit., 7.

¹⁷ Da ultimo Spens, secondo cui la struttura di *Sömnängarnätter* si sfalderebbe per l'eccessivo "contenuto di pensiero"; cfr. Spens, *I Musernas bidé*..., cit., 71-118. Anche Brandell, che pure reputa l'opera "[...] tvivelsutan bland det viktigaste i hans produktion", vi scorge un'assoluta libertà spazio-temporale, anticipatrice di *Ett Drömspel*, piuttosto che una coerente struttura narrativa; cfr. Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, cit., II, 18-19.

conto: un'amara parabola sulle possibilità e i fallimenti dell'uomo nel contesto moderno.

Il ciclo di poesie si basa su un'interazione tra notte e giorno, come già il titolo originale segnala. Alla nota poesia introduttiva "Vid Avenue de Neuilly" (non in versi *knittel* e unico testo del ciclo divenuto parte del canone poetico svedese) fanno seguito quattro lunghi poemi in *knittel* chiamati rispettivamente Prima, Seconda, Terza e Quarta Notte. Tra il 1889 e il 1890, alla fine cioè del suo primo lungo esilio, cominciato proprio a Parigi tra l'83 e l'84 con *Notti di sonnambulo*, Strindberg aggiunge la Quinta Notte, detta anche *Uppvaknandet*, "Il risveglio", concludendo così definitivamente il ciclo per un totale di circa 1900 versi.

Al centro della rappresentazione vi è uno scrittore narrato ora in terza, ora in prima persona, e a volte anche in seconda. Devo sorvolare sugli interessanti aspetti narratologici – pure da approfondire – che tale scelta implica. Di fatto, anche se il personaggio-scrittore resta anonimo, le sue esperienze rivelano evidenti corrispondenze con quelle dell'autore August Strindberg. L'opera contiene in altre parole un primo disegno di quell'autobiografia – "storia dell'evoluzione di un'anima" – che Strindberg realizzerà più compiutamente due anni dopo, nel 1886, con *Tjänstekvinnans son (Il figlio della serva)*, anch'essa scritta, si noti bene, in terza persona.¹⁸

¹⁸ *En själs utvecklingshistoria* è il sottotitolo di *Tjänstekvinnans son*. La riflessione sul disegno autobiografico presente nelle *Notti* è alla base del primo studio critico specifico: H. Olsson, "Strindbergs Sömnängarnätter", *Nordisk Tidskrift*, 7 (1931), 329-350, ripubblicato con qualche modifica come "Sömnängarnätter" in Brandell (ed.), *Synpunkter på Strindberg*, Aldus/Bonniers, Stockholm 1964, 111-134. Tale osservazione non è stata però ripresa dagli studi che, nel corso degli ultimi vent'anni e sulla scia del nuovo interesse per l'autobiografia quale genere letterario, hanno approfondito il complesso e affascinante tema dell'autobiografia strindbergiana, liberandola dalle secche del biografismo positivistico: cfr. M. Robinson, *Strindberg and Autobiography*, Norvik Press, Norwich 1986; K. Dahlbäck, "Strindberg's Autobiographical Space", in Robinson (ed.),

Notti di sonnambulo raffigura, per cercare di riassumere l'azione, il trasferimento (l'esilio) del personaggio da Stoccolma a Parigi, la vita che lì svolge e i "voli" o movimenti del suo spirito che, in vena nostalgica e di riesame critico del proprio passato, si stacca dal corpo per volare nottetempo in Svezia – dove la "notte" non va necessariamente intesa come il calare delle tenebre ma piuttosto come segnala il titolo: notti di sonnambulo in pieno giorno, pause di assenza, riflessione e sogni a occhi aperti. Il sonnambulismo diventa metafora della scissione del personaggio, a Parigi con il corpo ma con i pensieri spesso a Stoccolma. Nella città natale lo spirito fa visita a una serie di luoghi specifici, tutti indicanti significative tappe nella vita dello scrittore: il mercato dove il suo ultimo libro è in vendita (la poesia-prologo), la chiesa dove ricevette la confermazione (la Prima Notte), il museo dove conobbe l'arte (la Seconda Notte), la biblioteca dove studiò le scienze umane (la Terza Notte) e infine l'osservatorio e l'accademia che servono le scienze naturali (la Quarta Notte). Da ognuno di questi luoghi lo spirito prende commiato, insoddisfatto delle risposte, sempre e comunque inadeguate a risolvere l'enigma della vita. Questa struttura si ripete anche nella Quinta Notte di sei anni dopo, quando lo scrittore torna finalmente a Stoccolma con lo spirito e con il corpo. Qui trova una realtà estranea e ostile, e ancora una volta prende commiato, come l'Ebreo Errante, vedendo addirittura la propria città in procinto di sprofondare.¹⁹

Strindberg and Genre, Norvik Press, Norwich 1991, 82-94; Robinson, "Translating the Self" e "Life, Plots and Letters", in *Studies in Strindberg*, Norvik Press, Norwich 1998, 22-37 e 38-54; W. Behschnitt, *Die Autorfigur. Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs*, Schwabe & Co AG Verlag, Basel 1999.

¹⁹ Probabilmente in riferimento all'inarrestabile movimento del personaggio e del suo spirito, Perrelli considera l'opera "centrata sul mito dell'Ebreo Errante": cfr. Perrelli, *August Strindberg – il teatro della vita*, cit., 40. A me sembra che

Questo dato ci riporta alla centralità dello spazio urbano nel testo, considerato nella sua interezza (prologo e cinque notti). In particolare, bisogna rilevare che la critica ha piuttosto trascurato lo spazio specificamente parigino, considerando una "cornice esterna", quasi un'aggiunta di crociana "non-poesia".²⁰ Ritengo che una tale visione impedisca di cogliere la centralità della riflessione strindberghiana sulla modernità e sul vuoto che può spalancarsi di fronte all'uomo moderno dietro la fantasmagorica facciata del progresso infinito. Per questo bisogna tornare alle strade di Parigi.

Parigi è presente soprattutto nel prologo e nelle notti Terza e Quarta. Cominciamo dalle cinque brevi strofe del prologo:

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

Det stora öppna fönstret
Det lyser av blod så rött,

Strindberg inserisca la figura dell'Ebreo Errante in una trama più complessa. All'inizio della "Prima Notte" il personaggio è paragonato sì a "vandrande juden" (Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 168), ma se questa identificazione è funzionale alla rivolta di Strindberg contro gli idoli della religione avita, d'altra parte egli può identificare il suo personaggio, scrittore in esilio, proprio con il Cristo perseguitato, il martire, il riformatore non ascoltato. Sono elementi apparentemente in contraddizione ma compresenti dell'automitografia strindberghiana, formulati con forza anche in *Sömngångarnätter*: la croce è sia idolo da abbattere sia segno del proprio destino.

²⁰ Partendo da Strindberg, che in una lettera all'editore del 23.10.1883 da Parigi definiva come "utländska ramar" le ambientazioni contemporanee del poema cui stava lavorando, la tradizione critica ha tendenzialmente inteso le "cornici" come esterne al poema vero e proprio. Cfr. Strindberg, *Brev*, III, Utgivna av Torsten Eklund, Bonniers, Stockholm 1952, 334; Olsson "Strindbergs Sömngångarnätter", cit., 335-336, lo stesso studio anche in Brandell (ed.), *Sympunkter på Strindberg*, cit., 117-118; M. Lamm, *August Strindberg*, Bonniers, Stockholm 1948, 99; Spens, "I Musernas bide"..., cit., 91 e 97.

På vita marmorskivor
Där ryker nyslaktat kött.

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

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

Där hänger på boklädsfönstret
En tunnklädd liten bok.
Det är ett urtaget hjärta
Som dinglar där på sin krok.²¹

La funzione di prologo di questa poesia – solitamente antologizzata e letta (anche legittimamente) come testo autonomo – sta nel fatto di anticipare alcuni elementi chiave dell'intero poema: la condizione autobiografica di esilio e nostalgia; la compresenza dei due spazi urbani e il movimento della mente che stabilisce un contatto metaforico tra un sobborgo parigino, colto nella sua prosaicità, e un luogo centrale della Stoccolma di allora: il Norrbrobazar, cioè il mercato sul ponte tra il Palazzo Reale e Piazza Gustavo Adolfo, che fu il più importante mercato ottocentesco della città prima dell'avvento dei grandi magazzini.²² E ancora, la poesia coglie l'esilio vissuto come esposizione e persecuzione, una combinazione di rappre-

²¹ Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 165.

²² Il mercato fu demolito nel 1903 per fare posto alla nuova sede del *Riksdag* in costruzione. Si vedano S. Björkum, *Stockholm: en resa i tiden från ett sekel till ett annat*, Norstedts, Stockholm 1998, 76-77, e M. Andersson, *Stockholms årsringar. En inblick i stadens framväxt*, Stockholmia Förlag, Stockholm 1998, 49-56.

sentazioni idealistiche e romantiche (il cuore quale simbolo di ispirazione e vita interiore) e di provocatoria "bruttezza" naturalistica (un cuore in una macelleria quale oggetto dell'arte del verso). Ma soprattutto essa esprime la profonda consapevolezza che Strindberg ha di essere un moderno scrittore diventato merce sul mercato. Il testo illustra ciò che Walter Benjamin nel suo *Passagen-Werk* – cioè l'opera dedicata ai *passages* che porta come sottotitolo "Parigi capitale del XIX secolo" – scrive a proposito sia del personaggio del *flâneur* sia della poesia baudelairiana: il *flâneur* osserva la merce e comprende che anche lui, in quanto scrittore, è in vendita; al tempo stesso l'atto di scrivere poesia si pone come eroica resistenza, affermazione di un valore che non ha prezzo di mercato.²³ Tale consapevolezza assume un'urgenza autobiografica tipicamente strindberghiana: la merce è il mio libro, il mio cuore, la mia vita.²⁴

²³ Cfr. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., 13: "Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur*. Col *flâneur* l'intelligenza si reca al mercato. A vederlo, secondo lei; ma, in realtà, già per trovare un compratore". E 363-366: "La *perte d'auréole* concerne innanzitutto il poeta, che è costretto a esporsi in prima persona sul mercato. [...] È questo mercato, e non la protezione dell'aristocrazia, del principe o del clero che si tratta di conquistare. Questa condizione risulta per la lirica più gravosa che per altre forme di poesia. La dissoluzione dei suoi 'stili' e delle sue 'scuole' è complementare all'aprirsi dinanzi al poeta del mercato nella forma del 'pubblico'. [...] Intorno alla metà del secolo le condizioni della produzione artistica subirono una trasformazione consistente nel fatto che la forma di merce nell'opera d'arte e la forma di massa nel suo pubblico si affermarono per la prima volta in modo incisivo e radicale. Di fronte a questa trasformazione la lirica risultò particolarmente vulnerabile, com'è ormai incontestabile nel secolo presente. È il sigillo unico e inconfondibile delle *Fleurs du mal* che Baudelaire abbia risposto proprio a questa trasformazione con un libro di poesie, ed è questo l'esempio migliore di atteggiamento eroico che si possa trovare nella sua vita".

²⁴ Sull'autobiografismo strindberghiano in rapporto alla nuova realtà della mercificazione capitalista dell'opera d'arte cfr. Robinson, *Strindberg and Autobiography*, cit., 113-138. Approfondisce il tema U. Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Symposium, Stockholm/Stehag 1996, 25 ss. Olsson è il pri-

Questa idea forte di autenticità del proprio, sofferto vissuto quale presupposto della creazione è condivisa da Strindberg e dal suo grande contemporaneo Edvard Munch. Proprio in tal senso l'artista norvegese commenta la scrittura strindberghiana (e "Vid Avenue de Neuilly" in particolare) per la rivista berlinese *Quickborn*, la quale pubblica nel 1898 un'antologia di testi dell'autore svedese in traduzione tedesca, corredati per l'occasione da immagini di Munch. Il cuore è in evidenza tanto nel quadro di copertina – quel *Fiore del dolore* che si alimenta col rivolo di sangue sgorgante dal cuore dell'uomo – quanto nella *Ragazza e il cuore*, che sovrasta le due versioni tedesche di "Vid Avenue de Neuilly" (ad opera rispettivamente di Erich Holm ed Emil Schering).²⁵ L'accostamento di *Quickborn* è felice, perché lo scrittore e il disegnatore mettono in pratica un simile procedimento estetico: collocano cioè un concetto tradizionale ed "eterno", il cuore dell'ispirazione e dell'intimità sofferente, nel contesto di un linguaggio espressivo che rompe radicalmente con la tradizione.²⁶

mo a leggere questa poesia (e la scrittura di Strindberg nel suo complesso) alla luce delle riflessioni di Benjamin su letteratura e forma-merce. Su "Vid Avenue de Neuilly" egli osserva tra l'altro (26): "[...] Strindberg använder, samtidigt som han kritiskt betraktar bokmarknaden, en bild där litteraturen framställs som det genuint personliga området, en plats där författaren öppnar sitt hjärta. Den bilden är dock egentligen djupt beroende av just den varuform Strindberg så kritiskt betraktar i bokläsfönstret: litteraturen blir i det borgerliga samhället den plats där det privata offentliggörs". Anche Olsson considera "Vid Avenue de Neuilly" un testo autonomo, non prendendo in considerazione – per le ovvie ragioni dettate dal tema del suo volume – *Sömnängarnätter*.

²⁵ Erich Holm è lo pseudonimo della traduttrice austriaca Mathilde Prager, in contatto con Strindberg dalla metà degli anni Ottanta. Emil Schering, l'editore di *Quickborn*, conosce Strindberg a Berlino agli inizi degli anni Novanta e diventa il suo principale traduttore tedesco.

²⁶ Cfr. *Quickborn*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1898-1899. Su questa collaborazione artistica cfr. R. Diana, "Il fiore del dolore: la sofferenza che alimenta l'opera d'arte. Munch illustratore di Strindberg per la rivista *Quickborn*", *Studi Nordici*, 8 (2001), 39-53. Sulla concezione munchiana dell'arte quale espressio-

Tornando alle *Notti*, i monologhi che mettono in dubbio il valore del nostro progresso materiale e tecnico-scientifico prendono le mosse da un'autunnale Parigi dei boulevard, colta, attraverso l'incalzante cadenza del *knittel*, nella sua frenetica cacofonia. Nonostante Strindberg parli di carrozze a cavallo, tram e omnibus, la sua rappresentazione anticipa un'esperienza futura, la nostra. Per questo motivo ho sempre trovato affascinante e ricco d'ispirazione l'attacco della Terza Notte:

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

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

Lastad kärra dunder och skraller,
Kuskens piska som bössan smäller,
Tramwaysklockan varnande gnäller,
Omnibussen blåser trumpet;
Trampad hundvalp tjuiter och skäller,
Utförsäljare och gesäller,
Skråla sin sång med röst så galler
Och där hördes ett barn som grät.

ne autentica del vissuto cfr. C. Storskog, "Scrivere la propria vita". Una lettura dei diari di Edvard Munch", *ACME*, 56, 2 (Maggio-Agosto 2003), 169-198.

Modersmålet är alltid lika
Ibland fattiga och bland rika,
Gör sig alltid så väl förstått
Utav fransman och hottentott.
Varför grät du, okända lilla?
Gör den stora staden dig illa,
Som så många har lycklig gjort?
Fråga frågare! Svaret drunknar
I ett grändhål där livet unknar
Och där aldrig du fråga bort.

Och nu smäller det åter och bullrar,
Ringer, tjuiter, hamrar och mullrar,
Gråtes, skrattas, visslas och dunderar,
Och du står där försagt och undrar,
Om du är på ett hospital
Eller nederst i avgrundens kval.²⁷

Nel suo lungo e complesso rapporto con Parigi, sia personale sia testuale,²⁸ Strindberg vive contemporaneamente l'irre-

²⁷ Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 190-191. È stata qui inserita una riga di separazione tra "Och där aldrig du fråga bort[.]" e "Och nu smäller det åter och bullrar[.]", emendando l'edizione critica usata. A conferma di questa scelta si vedano: la prima edizione Strindberg, *Sömnängarnätter på vakna dagar...*, cit., 31; la prima edizione delle opere complete curata da John Landquist, Strindberg, *Samlade skrifter*, XIII, *Dikter på vers och prosa samt Sömnängarnätter på vakna dagar*, Bonniers, Stockholm 1987 (1 ed. 1912-20), 241; infine il manoscritto inedito della traduzione francese fatta dallo stesso Strindberg proprio di questo brano iniziale della "Terza Notte": "Battant les rues toute la journée", I bl. fol. Örebro, Strindberg I:7, ora custodito presso la Biblioteca Reale di Stoccolma. Anche il piano semantico sembra confermare l'opportunità di una nuova strofa.

²⁸ I contesti biografici e culturali sono indagati a fondo in S. Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884-1895*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1956; lo studio tratta solo marginalmente dei testi, intendendo analizzare il tentativo di affermazione dell'autore nella capitale francese. Una prima, utile rassegna della presenza di Parigi nei testi di Strindberg si trova in W.A. Berendsohn, *August Strindbergs Parisschilderungen*, Kulturamt der Stadt Dortmund, Dortmund 1962; la rassegna è tuttavia incompleta ed esclude tra

sistibile attrazione verso il “motore” della moderna civiltà e la repulsione nei confronti del “bubbone” che rovina un corpo sano. Con queste metafore egli si esprime sulla capitale francese nel quarto volume di *Tjänstekvinnans son*, dove tratta appunto del soggiorno parigino nell’autunno-inverno del 1883-84:

Han bodde bakom Trocadéro och hade till promenadplats de öde arkaderna i det tomma palatset. Därifrån hade han utsikt över den stora staden som skrämde honom och tryckte ner honom. Inte en äregirig tanke överföll honom att han skulle kunna inträda som hjul i denna stora elektromotor, som med tusen zinktrådar satte alla världens maskiner i rörelse.²⁹

La conclusione arriva poco più avanti:

Det är nu han kommer på den idén att storstaden icke är kroppens hjärta som driver pulsarna, utan den är en böld, som skämmer blodet och förgiftar kroppen.³⁰

Va anche osservato che la visione della metropoli quale luogo malato, per altro un motivo antico quanto la città stessa e ricorrente nella percezione di fine Ottocento, è sviluppata in un importante testo contemporaneo, *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche, autore che Strindberg leggerà qualche anno dopo.³¹ Mi rifaccio ancora a un’osservazione di Franco Perrel-

l’altro proprio *Sömngångarnätter*.

²⁹ Strindberg, *Samlade verk*, cit., XXI, *Tjänstekvinnans son III-IV*, Norstedts, Stockholm 1996, 151.

³⁰ *Ibid.*, 152.

³¹ Si veda ad esempio il brano “Del passare oltre”, in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Versione e Appendici di M. Montinari, Nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 1996, 206-209. Per una trattazione approfondita del rapporto tra i due autori si veda Perrelli, *Strindberg e Nietzsche. Un problema di storia del nichilismo*, Adriatica, Bari 1984; stranamente proprio lo *Zarathustra* manca all’appello delle certe letture nietzscheane di Strindberg: cfr. *ibid.*, 103-104 e 185-186. Sulla fondamentale ricezione scandinava del pensiero del filosofo tedesco si veda inoltre il volume G. Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a c. di A. Fambrini,

li, che parla di una qualità quasi “nietzscheana” delle *Notti*.³²

Dalla cacofonia folle il personaggio cerca di fuggire rifugiandosi in una delle chiese gotiche che costellano il centro storico di Parigi, ancora oggi riconoscibili oasi di spiritualità (o per lo meno di pausa) nel convulso spazio della metropoli. Ed ecco che arriva il colpo a sensazione di Strindberg, a disegnare la parabola del tempo moderno: per lo sbigottimento del personaggio la navata è piena di macchinari in funzione, è un vero e proprio tempio della scienza e della tecnica, chiassoso almeno quanto la strada. Si tratta infatti della chiesa di Saint-Martin-des-Champs, sconosciuta dalla Rivoluzione e trasformata in museo della scienza e della tecnica, *Musée des arts et métiers*, come ancora oggi si chiama.³³

Agli occhi di Strindberg la fantasmagoria del progresso ha conquistato ogni spazio, non lasciando più nessun asilo o interstizio, neppure in chiesa. E chi scrive, si osservi, è un *tvivlare*, un uomo corroso dal dubbio che crede in Dio, ma non certo nella chiesa quale autorità religiosa sulla terra. Del resto egli neppure può credere alla moderna idolatria del progresso materiale e tecnico-scientifico:³⁴ questa religione non ha giovato a tutti, aumentando anzi il divario tra le classi agiate e

Università degli studi di Trento, Trento 2001.

³² Cfr. Perrelli, *August Strindberg – il teatro della vita*, cit., 40.

³³ Proprio dal 1882 al 1885 la navata della chiesa, già museo, fu trasformata su iniziativa dell’ingegnere Henri Tresca in uno spettacolare spazio di macchine in movimento; cfr. A. Mercier, *Les Arts et Metiers en toutes lettres. Regards d’écrivains sur un musée technique*, CNAM, Paris 1992, e *Musée des arts et métiers. La revue*, Mai 1993, 22-28; in questo museo si trova anche il pendolo di Foucault di cui parla il romanzo di Umberto Eco.

³⁴ Sul leitmotiv religioso si veda soprattutto “Första Natten”, in Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 167-176. Di grande interesse è anche la “Invokation” che Strindberg scrisse come premessa a *Sömngångarnätter* e che non fece mai pubblicare. Qui chiarisce di non appartenere a *Unga Sverige* sia perché non condivide l’ottimistica fede nel progresso dei suoi seguaci, sia perché non può rinunciare alla fede in un Dio “personale”. Il brano è riportato integralmente e ben commentato dal curatore Spens, *ibid.*, 440-443.

quelle povere.³⁵ Inoltre tale fede non ci aiuta sul piano esistenziale, non ci dà migliori risposte, non ci fa capire meglio il senso e la direzione della nostra vita. Crea invece una cortina di fumo, un'illusione di direzione certa, una chimera o "fantasmagoria", come la chiama Benjamin.

Strindberg intreccia il leitmotiv sociale con quello esistenziale, trovandosi in una situazione di serio (e assai interessante) conflitto interiore: il suo discorso sociale indica pur sempre, nell'anno 1884, la strada dell'emancipazione delle classi sfruttate. Il processo dialettico della storia verso la democrazia e il parlamentarismo presuppone la fede nel cambiamento e nel futuro: in questo senso Strindberg è profondamente progressista. D'altra parte la sua matrice rousseauiana gli fa dubitare alla radice di uno sviluppo sociale che ha messo il materialismo al primo posto e ha fatto delle pratiche scientifiche la nuova divinità; il progresso – secondo Rousseau e Strindberg – incrementa l'ingiustizia sociale invece di ridurla.³⁶

In *Notti di sonnambulo* Strindberg ci appare dunque quale *flâneur* parigino, e il suo atteggiamento indica un'estraneità critica. Lui stesso un sonnambulo, ci esorta a svegliarci dalla magica illusione della scienza, nel pieno della *belle époque* pa-

³⁵ Il nesso tra progresso delle scienze e delle arti e disuguaglianza sociale fa parte del leitmotiv rousseauiano che percorre con forza le *Notti*. Si veda J.-J. Rousseau, *Discorsi. Sulle scienze e sulle arti. Sull'origine della disuguaglianza fra gli uomini*, Introduzione e note di L. Luporini, Traduzione di R. Mondolfo, Rizzoli, Milano 1997. I due discorsi sono del 1750 e 1755.

³⁶ Espressione del progressismo militante è il saggio "August Strindbergs Lilla katekes för Underklassen", scritto a metà degli anni Ottanta e pubblicato la prima volta nei *Samlade skrifter* a cura di John Landquist: Strindberg, *Samlade skrifter*, XVI, *Likt och olikt. Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet, I*, Bonniers, Stockholm 1913, 175-198. Nell'altro fondamentale saggio politico-sociale di questa stessa fase l'autore ritorna invece al *malcontento* rispetto agli esiti della civiltà: Strindberg, "Om det allmänna missnöjet, dess orsaker och botemedel", *ibid.*, 7-108, con espliciti richiami a Rousseau e ai suoi temi: evoluzione sociale come degenerazione, natura contro cultura, antiurbanesimo.

rigina che la celebra. In altre parole: i concetti con i quali Benjamin opera nel *Passagen-Werk*, per descrivere la Parigi "capitale del XIX secolo" e il suo più grande poeta, Baudelaire, forniscono anche a *Notti di sonnambulo* un'utile chiave interpretativa, illuminando la strindberghiana smentita dell'ottimismo progressista.³⁷ Lo stesso eroico e folle tentativo di Benjamin di comprendere e serbare in un solo libro – il *Passagen-Werk* appunto – tutta la realtà materiale della Parigi ottocentesca ormai scomparsa, può gettare nuova luce sulla poesia delle *Notti*, che è, come osserva Giacomo Oreglia, "stipata di cose"³⁸ e che invece coglie una Parigi ottocentesca ancora contemporanea.

Nella "Quarta Notte" Strindberg si deve avviare a una problematica quadratura del cerchio. Se il dubbio radicale continua durante una diurna passeggiata al *Bois de Boulogne* – in una natura ormai totalmente addomesticata, manipolata e amputata,³⁹ dove visioni fosche e perfino catastrofiche prefigura-

³⁷ Come già osservato nella nota 24, *Levande död* di Ulf Olsson è il primo studio che legge in modo sistematico la prosa di Strindberg, e in particolare il suo romanzo parigino *Inferno* (305-397), alla luce delle riflessioni di Benjamin. Si veda anche l'articolo preparatorio Olsson, "I varans inferno. Utkast till en strindbergsläsning", *BLM*, 61 (1990), 1, 22-28.

³⁸ G. Oreglia, "Introduzione", in Strindberg, *Notti di sonnambulo a occhi aperti*, cit., IX: "Sömnängarnätter på vakna dagar è una sequenza di geniale impianto e variegata fabulazione, stipata di cose, fatti e personaggi che non di rado vengono a tradursi in compatta e smagliante poesia".

³⁹ Alla fine di "Tredje Natten" il poeta nomina Rousseau come uno dei suoi maestri, introducendo la situazione della notte successiva: "Jean Jacques jag går med dig i naturen": Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 200. La critica alla natura corrucciata del *Bois* e l'opposizione tra natura e artificio urbano sono, ancora, carichi di echi rousseauiani; cfr. Rousseau, *Discorsi...*, cit. Lo studio che meglio mette in luce la molteplicità e la complessità dei legami tra lo scrittore svedese e il filosofo svizzero è E. Poulénard, *Strindberg et Rousseau*, Presses Universitaires de France, Paris 1959. Nel rintracciare con rigore filologico la presenza di Rousseau nei testi di Strindberg, Poulénard sottolinea come il pensiero stesso di Rousseau sia carico di tensioni irrisolte, contraddizioni e paradossi, e come l'acquisizione strindberghiana di Rousseau entri in una costellazione

no il nostro presente – egli deve terminare il suo ciclo con l'ottimismo della volontà: il dubbio radicale deve cedere il posto al richiamo alla lotta solidale per la giustizia sociale e l'emancipazione degli sfruttati, dunque alla fede nel mutamento storico e nel futuro. In questi termini si pone l'autentico dilemma strindberghiano di fronte alla modernità nell'anno 1884.⁴⁰

È facile intuire come lo scopo della Quinta Notte – che giunge sei anni dopo, alla fine di tanto peregrinare, dopo avere acquisito nuove e decisive esperienze culturali, avere prodotto

di esperienze storico-sociali e intellettuali altrettanto complesse. Poulenard dedica a *Sömngångarnätter* un'attenzione specifica (*ibid.*, 78-85), concludendo: "Ces poèmes sont donc un des sommets les plus incontestables du rousseauisme de Strindberg. On y trouve les principales idées du 'Discours sur les Sciences et les Arts'" (85).

⁴⁰ In tal senso non concordo con gli interpreti che considerano forzatamente ottimista e debole il finale della "Quarta Notte"; cfr. Perrelli, *August Strindberg – il teatro della vita*, cit., 41, e Spens, "I Musernas bide"..., cit., 112-115. L'opinione di Perrelli è riconducibile a quanto egli efficacemente afferma nel suo precedente studio *Strindberg e Nietzsche*, cit., 38: "[...] l'impegno democratico di Strindberg resta un patrimonio fondamentale per il dibattito culturale e politico della sinistra svedese. Ciò premesso e senza quindi sottovalutare l'importanza ideale di Strindberg per la crescita delle istanze progressiste del suo paese, si deve precisare che, nonostante tutto, le sue posizioni sono piuttosto labili, di evidente presa retorica ma, nel profondo, dominate quantomeno da una pulsione negativa e da una dialettica interna così contraddittoria da far sfumare nell'ambiguo e nell'estetizzante gli argomenti dello scrittore". Come ho spiegato, ritengo che il leitmotiv sociale e progressista percorra coerentemente le *Notti*, contribuendo a definirne la struttura. Comunque si voglia vedere la cosa, è però chiaro, come dimostra anche la più difficile gestazione di questa parte conclusiva del poema, che Strindberg raggiunge un equilibrio solo precario. Proprio in questo consiste secondo Lamm, *August Strindberg*, cit., 102, il fascino del poema: "Den fortlöpande inre dialog, som utmärker Sömngångarnätter, ger på många punkter en klarare inblick i Strindbergs tankegångar än den tvärsäkra förkunnelse, som han sedermera skulle visa mest smak för". Sugli aspetti filologici legati alle più versioni del finale cfr. Olsson "Strindbergs Sömngångarnätter", cit., 347 ss., anche in Brandell (ed.), *Synpunkter på Strindberg*, cit., 130-131; Lamm, *August Strindberg*, cit., 101-102; Spens in Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 391 ss.; e Spens, "I Musernas bide"..., cit., 113 ss.

nuovi capolavori letterari e avere conosciuto laceranti vicende personali e familiari⁴¹ – sia quello di smentire l'apertura di credito al futuro con cui l'opera si chiudeva nel 1884: è, appunto, *uppvaknandet*, l'amaro risveglio dall'illusione.

Anche qui l'analisi di come lo spazio urbano diventa testo ci rivela aspetti interessanti, ancora connessi al fulcro europeo di Parigi, sebbene lo scenario sia ora esclusivamente stoccolinese. Il poeta osserva disilluso le fattezze del nuovo quartiere di Östermalm, nei cui eleganti boulevard e sontuosi palazzi si esibisce la ricchezza dei capitalisti che comandano in Svezia. I segni si sono invertiti rispetto al progressismo urbanistico di qualche anno prima. In una nota poesia del 1883, "Esplanad-systemet", proprio Strindberg aveva cantato, come metafora del progresso e del nuovo che si fa strada abbattendo il vecchio, la pratica degli sventramenti e della costruzione dei boulevard, inaugurata dall'urbanista di Parigi George-Eugène Haussmann durante il Secondo Impero e poi diffusasi in tutta Europa e anche, appunto, a Östermalm.⁴²

Proprio in questa amara Quinta Notte possiamo dunque vedere il ponte che dalle *Notti* conduce al romanzo *Inferno*. Nella Quinta Notte Strindberg si guarda indietro e traccia un fallimentare bilancio sul piano sia personale sia storico-sociale, scorgendo attorno a sé solo un panorama di macerie. In *Inferno* lo scrittore si sforza, attraverso la sua ricerca alchemica e oc-

⁴¹ Cfr. le maggiori biografie: O. Lagercrantz, *August Strindberg*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1986 (I ed. 1979), e Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, I-IV, Alba, Stockholm 1983-1989. E si veda anche la rappresentazione che Strindberg dà della propria evoluzione nel quarto volume dell'autobiografia, dall'esperienza parigina del 1883 alla scrittura stessa di *Tjänstekvinnans son* e all'amicizia con Verner von Heidenstam nel 1886: Strindberg, *Samlade verk*, cit., XXI, 151-229.

⁴² Strindberg, *Samlade verk*, cit., XV, 37-38. Sull'evoluzione urbanistica di Stoccolma cfr. Andersson, *Stockholms årsvringar...*, cit., 54-72; si veda anche, per una riflessione che parte da Parigi, il capitolo "Hausmannizzazione, combattimenti con le barricate", in Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., 130-158.

culta, di ricondurre la molteplicità caotica del mondo sensibile a un'unica essenza originaria che tutto genera in innumerevoli combinazioni – ossia di individuare, come egli dice, la “coerenza infinita” che sta dietro al “grande disordine”.⁴³

In tale rappresentazione lo spazio urbano parigino assume, per tutta la prima metà dell'opera, una presenza rilevante; si tratta in effetti di uno straordinario romanzo sulla città. L'io narrante si trova in una Parigi reale e concreta che il lettore vede vividamente, attraverso una scrittura che non appare affatto folle, quanto piuttosto sotto totale controllo artistico, lucida e allucinata al tempo stesso.⁴⁴ Eppure qualcosa è radi-

⁴³ In *Jardin des Plantes* del 1896 Strindberg scrive: “Och jag har inte längre trott att Universums hemlighet var avslöjad, och jag har gått, än ensam, än i sällskap, att tänka över den stora ordningen, i vilken jag likväl sludligen upptäckte ett oändligt sammanhang. / Denna bok handlar om den stora ordningen och om det oändliga sammanhanget”. In Strindberg, *Samlade skrifter*, XXVII, *Prosabitar från 1890-talet*, Bonniers, Stockholm 1917, 208. Il passo è inserito nell'edizione italiana di *Inferno*, basata sull'edizione in francese del 1898 che lo includeva; cfr. Strindberg, *Inferno. Leggende. Giacobbe lotta*, a cura e con un saggio di Luciano Codignola, Adelphi, Milano 1989 (I ed. 1972), 46. Sulla questione filologica e le differenze tra l'edizione svedese del 1897 e quella francese dell'anno successivo cfr. Strindberg, *Samlade verk*, XXXVII, *Inferno*, cit., 321-403, in particolare 367-368. Cfr. infine Brandell, *Strindbergs Infernokris*, Bonniers, Stockholm 1950, 224-225.

⁴⁴ Del complesso dibattito sulla condizione mentale di Strindberg durante la Crisi d'Inferno e la successiva redazione del romanzo *Inferno* distinguo quattro voci. Brandell, *Strindbergs Infernokris*, cit., tende attraverso l'approccio biografico a ridurre il testo *Inferno* a una testimonianza tra le altre di un caso clinico. Lagercrantz, *August Strindberg*, cit., 275-341, sottolinea invece il totale controllo dei mezzi artistici e l'utilizzo letterario da parte dello scrittore del suo vissuto, per quanto tormentato fosse. J. Cullberg, *Skaparkriser. Strindbergs inferno och Dagermans*, Natur och Kultur, Stockholm 1994 (I ed. 1992), 7-120, saggio di uno psichiatra dalla fine sensibilità letteraria, individua nella Crisi d'Inferno fasi transitorie di schizofrenia paranoide, lette come strategie di negazione della realtà quando questa presentava fallimenti troppo duri da affrontare. Infine Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Symposion, Stockholm/Stephag 2002, rilegge il problema della “pazzia” di Strindberg in termini radicalmente critici, alla luce del pensiero di Michel Foucault sui poteri disciplinari e l'istituzionalizzazione della psichiatria: Strindberg sarebbe stato, così, più che

calmente cambiato nella visione strindberghiana rispetto alle *Notti*: ora la realtà urbana sensibile non ha più quasi nessuna valenza storico-sociale, bensì è un ammasso di segni che rimandano a un dramma cosmico, e che lo scrittore, in un personale corpo a corpo con le potenze occulte, deve dipanare.⁴⁵ In fondo però si tratta ancora, come nelle *Notti*, di decifrare il proprio tormentato destino, di scorgervi un senso e una possibile redenzione.⁴⁶

Qui sta il punto: per lo Strindberg di *Inferno* il “grande disordine” dell'esistenza non può più essere redento sul piano storico-sociale, e dunque collettivo, come invece il finale della “Quarta Notte” lasciava ancora sperare. In un intenso, straordinario brano delle sue *Tesi di filosofia della storia* Benjamin chiosa sulla figura di un quadro di Paul Klee dal titolo *Angelus*

altro dichiarato pazzo dal dominante discorso sociale (storico-letterario e psichiatrico) mirante all'omologazione, per privare la sua voce di legittimità. Un problema importante messo a fuoco da Olsson è l'utilizzo dell'autobiografia di Strindberg come immediata testimonianza di uno stato patologico (“patografia”) piuttosto che come genere letterario.

⁴⁵ Cfr. Lagercrantz, *August Strindberg*, cit., 314: “Det är fjärde gången han är i Paris. Första gången, 1876, hade han sökt spåren av kommunen. Nu försvinner för honom den historiska staden och en tidlös stad träder i dess ställe. [...] Paris förvandlas i hans inbillning till en scen för ett tidlöst martyrdrama som snart skall uppföras med – åtminstone skenbart – honom själv i huvudrollen”. Sulla relazione tra l'esatta osservazione naturalistica dell'ambiente in *Inferno* e la disposizione a scorgervi somiglianze occulte e corrispondenze cfr. Robinson, “Towards a New Language: Strindberg's Break with Naturalism”, in *Studies in Strindberg*, cit., 132-144.

⁴⁶ Johan Lundberg rileva la somiglianza tra la trama di *Inferno* e i racconti tipicamente postmoderni, come il film *Matrix* o i romanzi di Paul Auster: un personaggio si aggira in una realtà urbana caotica e in dissoluzione e vi scorge a poco a poco un disegno nascosto. La differenza tra Strindberg e il *narrative* post-moderno, continua Lundberg, è che mentre quest'ultimo giunge spesso a una cifra altrettanto assurda, lo scrittore di fine Ottocento crede davvero in un ordine superiore non arbitrario, sebbene difficile da scorgere: “Strindbergs text må te sig otidsenlig i sitt sökande efter ett verkligt fundament att bygga ett liv på, men frågan är om inte denna otidsenlighet är skenbar”. J. Lundberg, “Inferno och den obegripliga planen”, *Svenska Dagbladet*, 3.08.2003.

Novus. Strindberg appare in *Inferno* proprio come l'Angelus Novus di Benjamin, detto anche "angelo della storia": egli volta le spalle al progresso storico, che pure lo risucchia irrimediabilmente a sé; anche allo sguardo a ritroso dell'"angelo della storia" strindberghiano appare un panorama infinito di devastazione e macerie, quello stesso mondo che popolerà i suoi capolavori teatrali a partire da *Verso Damasco* del 1898.⁴⁷

È per questo che la concreta realtà parigina di *Inferno*, pur così palpabile, diventa, per usare in conclusione ancora un concetto di Benjamin, "allegoria",⁴⁸ un segno che, dalla realtà,

⁴⁷ Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus...*, cit., 80. Interessante citare a questo proposito anche una delle note del *Passagen-Werk* in cui si nomina Strindberg: "Il concetto di progresso va fondato nell'idea di catastrofe. Che tutto continui così è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Così Strindberg – in *Verso Damasco?* –: l'inferno non è qualcosa che ci attenda, ma è questa vita qui". In Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., 531.

⁴⁸ Qui si inserisce la lettura benjaminiana di Ulf Olsson con gli studi citati del 1990 e 1996. Egli vede nel procedimento allegorico di Strindberg una protesta e una strategia di difesa contro la mercificazione dell'opera d'arte; la modernità implica la larga e "democratica" diffusione dell'opera e nel contempo la sua morte come merce; l'allegoria permette, secondo Olsson, un livello più alto ed esclusivo nella lettura del testo, per coloro i quali si oppongono, come l'autore, a un'arte ridotta a cosa. Nonostante spunti penetranti e grande erudizione, Olsson dà una lettura di Strindberg fredda e per iniziati, sulla quale in fondo non concordo. Si rischia di chiudere l'opera letteraria in un'esclusività "non omologata" da ultra-avanguardia, inaccessibile ai più (è una visione che ha naturalmente i suoi fondamenti teorici, da Adorno a Foucault; cfr. anche Olsson, *Jag blir galen...*, cit.). La convinzione ermeneutica alla base di questo articolo è invece che l'opera letteraria contenga esperienza vissuta e comunicabile, significativa sul piano esistenziale e su quello storico-sociale, capace di generare a sua volta esperienza autentica e conoscenza critica della realtà. L'esperienza estetica resta universale, accessibile a chiunque voglia fare la fatica di coglierla, e così agisce nella storia, non morendo neanche nell'epoca del mercato. Cfr. H.R. Jauf, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", in *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974 (I ed. 1970), 144-207, e Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995 (I ed. 1982), qui, in particolare, "Kritik an Adornos Ästhetik der Negativität", 44-71.

rimanda all'unità infranta tra umano e divino. Sarà da questa base che, dopo la Crisi d'Inferno, Strindberg cercherà la sua redenzione, non liberandosi tuttavia mai dal dubbio e dal tormento che sostanziano – in modo assolutamente fecondo – tutta la sua opera letteraria. E non rinunciando neanche, tanto per rimanere sempre e comunque nella contraddizione, a intervenire nella storia, ad esempio quando denuncia, sul finire della sua vita, le tendenze militaristiche degli ambienti conservatori svedesi e il riarmo che sta conducendo l'Europa alla catastrofe della prima grande guerra.⁴⁹

Per quanto il destino di Strindberg segni una parabola unica e irripetibile, l'incontro tra testo letterario e Parigi ricorre in altri significativi scrittori scandinavi degli anni Novanta dell'Ottocento, quando naturalismo e simbolismo dialogano o si scontrano nel tentativo di cogliere l'essenza della realtà. Mentre Strindberg percorre la sua infernale strada, i suoi passi si incrociano sui boulevard con quelli di due autori più giovani, il norvegese Sigbjørn Obstfelder e il danese Sophus Claussen. Le coincidenze dei vissuti che vengono descritti ci aiutano tra l'altro a vedere la parabola strindberghiana sotto una luce umana e storica: le sue esperienze apparentemente abnormi sono comuni a quelle degli altri artisti e intellettuali nordici che cercano un senso nel caos della modernità.

Nel 1895 Obstfelder scrive *Den ubekjendte*, "La sconosciu-

⁴⁹ Cfr. Strindberg, *Tsarens kurir eller sågfilarens hemligheter*, in *Samlade verk*, cit., LXVIII, *Tal till svenska nationen; Folkstaten; Religiös renässans; Tsarens kurir*, Norstedts, Stockholm 1988, 265-288. *Tsarens kurir*, scritto in risposta al celebre appello militarista e antirusso di Sven Hedin *Ett varningsord* (1912), è l'ultimo scritto che Strindberg pubblica in vita, nella primavera del 1912. Inoltre, come osserva Robinson, i grandi drammi "onirici" successivi alla Crisi d'Inferno sono contemporanei ai drammi storici di Strindberg: anche recuperando la storia (*History/story*) quale "modello di coerenza", l'autore recupera in qualche modo la sua vita; cfr. Robinson, "History and His-Story", in *Studies in Strindberg*, cit., 55-71.

ta", un intenso racconto pubblicato su un giornale norvegese lo stesso anno. Il desiderio dell'io narrante, immerso nel vortice parigino, è quello di vivere un'esperienza di condivisione con l'altro, una donna: qualcosa che dia senso, unità e permanenza all'ammasso disarticolato di uomini e cose. Insieme, immagina il narratore, lui e lei potranno osservare con un nuovo spirito lo spettacolo degli operai che cominciano il turno all'alba, e al tempo stesso alzare lo sguardo al cielo, dove tra i palazzi si apre uno piccolo spiraglio. Sfortunatamente per il personaggio, la visione resta sul piano fantastico, non potendosi conciliare con una realtà ben più brutale.⁵⁰

All'inizio del 1896 Sophus Claussen pubblica il romanzo di viaggio *Antonius i Paris*, a mio parere la più bella *flânerie* letteraria di un autore scandinavo a Parigi. Il personaggio del racconto, il giovane danese Antonio, sente tutto il fascino e la miseria della grande metropoli; soprattutto sente come è difficile riassumere in un'unità coerente la disparità delle impressioni, superare il senso di scissione e frammentazione. Con la sua disposizione fantastica e romantica, ma anche ironica, Antonio vuole andare oltre la parvenza e la superficie, non rinunciando per questo a osservare la realtà sensibile con occhio acuto e curioso, con quella disponibilità alla sorpresa e alla riflessione che è il segreto dell'autentico *flâneur*. Il suo antiurbanesimo non diventa mai sistema, teorema (come accade invece al collega di Claussen, Johannes Jørgensen); lo sguardo resta disponibile a cogliere l'umanità autentica dove questa si manifesta. Ritroviamo tutti gli ingredienti noti: la perenne transitorietà del flusso urbano; lo choc dei boulevard caotici; il pessi-

⁵⁰ S. Obstfelder, *Samlede skrifter*, III, Gyldendal, Oslo 1950, 180-188. Il racconto, datato "maggio 1895, Parigi", apparve su *Verdens Gang* il 27.08.1895. Per una lettura più analitica rimando a M. Ciaravolo, "Lo sguardo di Obstfelder sulla grande città", *Studi Nordici*, 6 (1999), 71-105; su *Den ubekjendte* in particolare pp. 79-84.

mismo di chi vede un mondo moderno senza poesia, senza elevazione e senza spirito, ridotto a materialità nuda e sordida, al cicaleccio dei giornali e dell'opinione pubblica. Nelle sue camminate notturne Antonio vede ex operaie cadute nella prostituzione (come la sconosciuta del racconto di Obstfelder) e la miseria dei nullatenenti; tuttavia non può che provare sorpresa e rispetto, come succede di immaginare al personaggio di Obstfelder, di fronte agli operai avviati al lavoro. Alle quattro di mattina, nel caffè già aperto, questi parlano con cognizione di causa e con coscienza di politica e storia. Anche Antonio è inoltre consapevole della paradossale condizione dei poeti, che cercano di cogliere l'inesprimibile e l'essenza dietro la superficie, e che per poterlo fare devono dipendere dai giornali, la carta straccia del giorno dopo. L'incontro di Antonio con Paul-Marie Verlaine al Quartiere Latino e la comune devozione nei confronti di Baudelaire sono l'apice di questo racconto, che vive del dialogo fecondo tra eredità del naturalismo e nuovo orizzonte simbolista.⁵¹

La più esatta descrizione della condizione epocale che Strindberg, Obstfelder e Claussen si trovano a vivere come uomini e a rappresentare come artisti è offerta indirettamente dalle parole di uno scrittore parigino contemporaneo, il poeta e saggista Yves Bonnefois. Le parole di Bonnefois sono rivolte a un interlocutore svedese, lo scrittore Ulf Peter Hallberg, che

⁵¹ S. Claussen, *Antonius i Paris. Valfart*, Danske Klassikere, Det danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen, København 1990. Per un'analisi dell'opera cfr. D. Ringgaard, "Kvinder-Ord-Ord-Kvinder. Antonius i Paris og Sophus Claussen og symbolismen", *Edda*, 84 (1996), 237-255. Ringgaard è intervenuto anche alla giornata di studi "En dag i Ekbátana. Sophus Claussen (1865-31) og Fin de siècle", Firenze, 19 febbraio 1999, le cui relazioni sono contenute in *Studi Nordici*, V (1998). Pare che Claussen frequentò Strindberg a Parigi e cercò, senza successo, di fargli incontrare Verlaine; cfr. Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris...*, cit., 195 e 318.

negli anni Novanta del Novecento ha cercato di descrivere con il libro *Flanörens blick* (*Lo sguardo del flâneur*) la voce e la condizione esistenziale degli scrittori delle grandi città, immersi in un nuovo e convulso fine secolo. Dice Bonnefois:

Nel corso della storia universale si è vissuti a lungo con un'esperienza religiosa per mantenere una relazione spirituale con le fondamentali questioni dell'esistenza. Quando queste strutture, che avevano reso possibile vivere nella certezza della fede, sono collassate, le domande decisive della vita e il senso persistente di inquietudine esistenziale sono state sommerse da preoccupazioni esteriori, da un forte bisogno di intrattenimento, dall'illusione della scienza. Improvvisamente è di nuovo toccato alla poesia conservare il retaggio dell'esigenza religiosa senza ricadere in dogmi, in forme di fede o in una rivelazione cui non possiamo più credere. A mio parere la scrittura del Novecento è caratterizzata dal fatto di non assumersi in misura sufficiente la responsabilità del bisogno spirituale.⁵²

Strindberg, Obstfelder e Claussen ci insegnano ancora ad assumerci tale responsabilità.

⁵² U.P. Hallberg, *Lo sguardo del flâneur*, Prefazione di C. Magris, Traduzione e postfazione di M. Ciaravolo, Iperborea, Milano 2002, 96-97. L'edizione originale è U.P. Hallberg, *Flanörens blick*, Norstedts, Stockholm 1996 (il brano citato *ibid.*, 70). Hallberg è anche il principale traduttore delle opere di Benjamin in svedese.