

1 Introduzione

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

1.1 Moventi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Autori e testi inclusi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Altri autori e testi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4 Città prima e dopo il secondo Ottocento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5 Flâneur dentro e fuori Parigi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.6 Città come spazio rappresentato

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.7 Una prospettiva su letteratura ed esistenza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

