

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

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

3.1 Giovane giornalista urbano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Scrivere la città in forma breve

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Bang 1954; Andersen 1981; Bang 1983.

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

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

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

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

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

3.3 Reporter dell'euforia borghese

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs.

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

[...]

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

3.4 Sguardo sulla miseria e senso della crisi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Farvel.»

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

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

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

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

«Nej - det var jo ikke rart.»

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

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

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

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

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

«Ciao».

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

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

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

«Già, non è strano».

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

«No, non molto...!»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Questi sono i più fortunati», ha detto.

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

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

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

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

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

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

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

De simplificerer livet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Semplificano la vita.

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

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

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

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

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

3.5 Città e teatro in osmosi: *Stucco*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁵ Cf. Mortensen 1977; Nørreslet 1987, 252.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

3.6 Copenaghen tra oro e cenere nei reportage e nel romanzo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

