

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

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

4.1 «Quadri svedesi» in «cornici straniere»?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 Poema moderno in versi *knittel*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Molteplice soggetto autobiografico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Chiesa e fede

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.5 Arte moderna tra Aristotele e Platone

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.6 Nelle strade di Parigi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

[...]

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

4.7 Iconoclasta nel tempio – o suo custode?

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

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

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

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

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

4.8 Natura urbana e razionalità strumentale

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

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

Le train de Paris parmi les gens à prétentions était si peu de mon goût; les cabales des gens de lettres, leurs honteuses querelles, leur peu de bonne foi dans leurs livres, leurs airs tranchants dans le monde m'étaient si odieux [...] que, rebuté de cette vie tumultueuse, je commençais de soupirer ardemment après le séjour de la campagne, et ne voyant pas que mon métier me permit de m'y établir, j'y courais du moins passer les heures que j'avais de libres. Pendant plusieurs mois, d'abord après mon dîner, j'allais me promener seul au Bois de Boulogne, méditant des sujets d'ouvrages,

⁵⁴ Cf. Bellquist 1986, 2-3, 7-8, 75-114; Carlson 1995, 39-41, 115-23; Perrelli 2003, 40-1.

et je ne revenais qu'à la nuit. (Rousseau 2002, 2: 135; trad. it. Rousseau 2009, 404)

Proprio questo tipo di esperienza è negata al protagonista di Strindberg, il quale si muove, nei toni e nella visione, sulle orme del maestro ginevrino, ma in un mutato contesto storico, spostato in avanti di circa centotrent'anni, determinato dalle radicali trasformazioni dell'età industriale. Una momentanea fantasticheria lo porta alla natura di casa, in Svezia - motivo nostalgico importante in tutti gli anni dell'esilio di Strindberg, che ritroveremo nella conclusione di «Fjärde Natten» - ma il sogno a occhi aperti ironicamente si infrange contro un poliziotto che intima di non camminare sul prato. Anche Le Jardin d'Acclimatation prende forma nel Bois de Boulogne durante il Secondo impero, come parco con intenti di svago e didattici, fondato, così come il museo in Saint-Martin-des-Champs, sul principio dell'esposizione autocelebrativa che esalta l'epoca stessa dei progressi tecnico-scientifici, questa volta applicati allo studio delle specie animali, per il razionale allevamento delle specie autotone e l'acclimatazione di quelle esotiche. Dal progetto moderno che parte dalla Rivoluzione francese, e nel corso di tutto l'Ottocento, prende forma l'idea di fare di Parigi la somma del sapere e del progresso, con la fondazione di musei e istituzioni che, legati allo spazio della grande città, diventano ciò che Stierle chiama «luoghi della leggibilità del mondo». Se musei e istituzioni di questo tipo offrono un libro aperto, essi si collocano nella città come testo, universo di segni da leggere e interpretare (Stierle 1993, 12-15). In questo specifico spazio opera il protagonista di Strindberg nel suo incontro con il Musée des arts et métiers e il Jardin Zoologique d'Acclimatation in *Sömngångarnätter*.

L'intera rappresentazione del Bois de Boulogne è pervasa dal sarcasmo di chi osserva il potere che l'uomo, con la sua razionalità strumentale, esercita sulla natura e sui suoi regni sostituendosi al «Creatore» («Skaparen[s]»); Strindberg 1995, 204). Il successivo confronto con l'Accademia delle scienze a Stoccolma (Strindberg 1995, 210-16) è meno connotato in senso spaziale (vengono appena menzionati il volo dello spirito e l'edificio cui approda), e corrisponde in realtà al dilatarsi delle riflessioni che il soggetto matura a seguito della camminata nel parco di Parigi. Sono passaggi importanti per capire l'evoluzione del laboratorio intellettuale-creativo di Strindberg, soprattutto per comprendere come certi temi, dominanti nella produzione 'post-inferno' siano già enucleati con precisione negli anni Ottanta, e nel modo più articolato proprio nel suo poema moderno. L'atto di accusa del narratore e protagonista di *Sömngångarnätter* alle scienze esatte, e all'epoca presente che le esalta, non è infatti così lontano da certe premesse che spingono anche il protagonista di *Inferno*; tuttavia contiene anche una prospettiva politica che è specifica del-

lo Strindberg dei primi anni Ottanta. L'attacco è rivolto all'autorità delle scienze naturali, così sicure di sé, e all'intera egemonia culturale del Positivismo. Le scienze danno un'illusione di risposte esatte e particolari, ma non sanno dare risposte alla domanda fondamentale sull'origine, il senso e la destinazione della vita umana; possono misurare il mondo materiale ma non considerare il nostro bisogno spirituale; e infine, il loro sviluppo non ha operato per il bene comune, ma piuttosto si è alleato con gli interessi del capitale e dei pochi che detengono il potere. Certamente il soggetto strindberghiano degli anni Ottanta si riconosce ancora quale erede del Positivismo; infatti non si sente di negare il dato di fatto emerso dagli studi di Charles Darwin, cioè la nostra natura di primati imparentati con le scimmie («Jag vill ej faktum om apan förneka»; Strindberg 1995, 212). Strindberg non vede però nell'evoluzionismo una negazione dell'atto della creazione e dell'esistenza di un ente creatore, cui non può smettere di credere (Spens 1995, 382). Che domanda sorge nel protagonista, se cerca oltre le evidenze del microscopio?

«I begynnelsen var cellen», så lyder ordet!
 Men före cellen? En annan cell!
 Man ser på ämnet; men den som gjorde't,
 Om han var mästare eller gesäll,
 Han finns ej till för vedersakarn,
 Som tror på skon, men förnekar skomakarn.
 (Strindberg 1995, 212-13)

«In principio era la cellula», recita il verbo!
 Ma prima di questa? Un'altra cellula!
 Si guarda la materia; ma il suo autore,
 capomastro o apprendista che sia,
 per la controparte non esiste;
 lei crede nella scarpa senza calzolaio.

In *Inferno* (§ 8.4) Strindberg riprenderà questo punto quasi alla lettera, sottolineando come già negli anni Ottanta egli avesse preso le distanze dal dominante Scientismo.⁵⁵ Ora però, tra il 1883 e il 1884, l'autore vede ancora se stesso, ed è visto dagli intellettuali, scrittori e artisti svedesi del suo tempo, come un'avanguardia politico-letteraria e il portabandiera del fronte democratico e radicale. Quel fronte, denominato *Det unga Sverige*, la Giovane Svezia, era costituito per lo più da atei convinti. Non così Strindberg, il quale sapeva che la sua personale fede in Dio creava una distanza e una differenza ri-

⁵⁵ Cf. Brandell 1985, 21: «Allt detta pekar ju fram mot det stora fälttåget mot naturvetenskapen tio år senare» (Tutto questo addita in avanti, verso la grande campagna contro le scienze naturali di dieci anni più tardi). Cf. anche Brandell 1950, 190; Spens 2000, 108.

spetto al 'partito' (inteso come rete e raggruppamento non formale di intellettuali) al quale, tra esitazioni e contraddizioni, sentiva ancora di appartenere. Come Spens ha messo in luce, Strindberg scrisse anche «Invokation», un'«invocazione» che avrebbe dovuto costituire un paratesto di *Sömngångarnätter*, una sorta di lettera aperta ai compagni in cui spiegava di non volere figurare come leader della Giovane Svezia, poiché non poteva né condividere la loro ottimistica fede nel progresso né rinunciare alla sua personale fede in Dio (Brandell 1985, 21-2; Spens 1995, 440-3; 2000, 115-16). Infine l'autore decise di non includere quell'apologia nell'edizione del poema, sicuramente per non rimarcare una divisione che avrebbe indebolito il messaggio politico che l'opera pure si impegnava a lanciare.⁵⁶

Ed è a questo punto, nel conclusivo terzo di «Fjärde Natten» di oltre duecento versi (Strindberg 1995, 216-24), che il testo cerca di tirare le somme del lungo percorso e accingersi a una conclusione nel segno dell'apertura al futuro. La disposizione fantastica determina un andamento sempre peculiare del discorso perché, come già osservato, la rêverie di *Sömngångarnätter* intreccia l'immaginazione a uno sguardo sul mondo storico e reale e, in quest'ultima parte, a un imperativo etico-politico e a un più esplicito messaggio. Innanzitutto la posizione dalla collina dell'Osservatorio astronomico permette una visione panoramica su Stoccolma; da qui il soggetto esprime il suo ruolo pubblico di poeta e intellettuale, ora ingiustamente esiliato, che parla direttamente alla capitale perché intende risvegliare lei e tutta la nazione dal sonno delle coscienze.⁵⁷ La preoccupazione per uno sviluppo globale insostenibile si accompagna a fosche visioni sulla direzione del progresso, con un'angoscia tipica della modernità nei confronti del potere distruttivo del progresso tecnico-scientifico.⁵⁸ La visione apocalittica genera tuttavia una speranza e un

56 Come rileva Gedin, Strindberg è legato al resto della generazione radicale svedese non tanto per l'ateismo, quanto per la lotta alla chiesa come istituzione conservatrice (2004, 322).

57 Dickie sottolinea la funzione del *long poem* modernista come discorso pubblico e politico (1986, 1-17). Westerståhl Stenport esamina funzioni e ricorrenze della posizione elevata e panoramica sulla città nella prosa di Strindberg (2004, 29-56).

58 Spens (2000, 101-2, 111-13) e Perrelli (2003, 41) osservano come la suggestione apocalittica rimandi alla parte conclusiva di *Philosophie des Unbewussten* (Filosofia dell'inconscio) di Eduard von Hartmann (1869), opera nota a Strindberg anche perché aveva collaborato con il traduttore, l'amico Anton Stuxberg. La visione di Hartmann - autore qui studiato nella suddetta traduzione svedese (1877-78) - combina singolarmente il pessimismo di Schopenhauer, prevedendo una finale rinuncia del mondo alla volontà di vivere, con l'adesione al Positivismo e la fiducia nel progresso. È soprattutto il pessimismo di Schopenhauer nei confronti della storia e del progresso, idoli del XIX secolo, a risultare importante per comprendere la critica di Strindberg alla modernità, assieme alla matrice di Rousseau e - come conferma delle proprie posizioni - alle idee di Nietzsche, con i cui scritti Strindberg entra in contatto sul finire degli anni Ottanta. Cf. Perrelli 1984, 28-30, 45-81, 102-4; Nordin 1989, 107-23.

appello alla conquista di una nuova giustizia sociale; il lavoro deve procedere verso una società più equa e democratica, che favorisca il bene comune e abolisca i privilegi che ancora la opprimono. La visione fantastica culmina in una palingenesi dopo la catastrofe: a seguito di una nuova glaciazione, e con il ritiro dei ghiacci dalla Svezia, la nazione potrà rinascere «libera» dai vecchi fardelli di casa reale, dignitari e profittatori di vario genere:

Lev fri och stolt i din karga natur,
Sälj ej din frihet mot en falsk kultur;
Byt ej din bärgning mot lyxartiklar,
Giv ej din grundlag för hovmatriklar,
Och dyrka ej gudar som mänskor gjort.
(Strindberg 1995, 220)

Vivi libera e fiera nell'austera natura,
non barattare libertà per falsa cultura;
non cedere per merci di lusso il raccolto,
né la costituzione per dei cortigiani;
non adorare divinità umane.

Bachtin osserva come la linea di pensiero di Rousseau abbia avuto «un significato profondamente progressivo», perché «dando una sublimazione filosofica all'antica integrità, ne fa un ideale per il futuro e prima di tutto vede in essa la base e la norma per una critica dello stato presente della società» (1979, 378-9). Sebbene lo studioso russo si riferisca più direttamente a Lev Tolstoj, è evidente nel brano appena citato come questo specifico lascito riguardi anche Strindberg. È così che il cronotopo dell'amata natura svedese fornisce in *Sömn-gångarnätter* l'immagine contrapposta all'eccesso di civilizzazione, rappresentato dalla cultura urbana europea con Parigi suo centro irradiatore, e rivendica un futuro sostenibile all'interno di una visione che oggi definiremmo ambientalista ed ecocritica.

La funzione politica del poema si riassume, allora, in un messaggio finale per il superamento della vecchia Svezia dei privilegi e la costruzione di una nuova comunità solidale, dove il compito dell'intellettuale consista anche nella volontà di uscire dal circolo vizioso del proprio dubbio per risvegliarsi al mondo, contaminarsi con la realtà, operare per l'emancipazione delle classi lavoratrici e contadine ancora sottomesse. Non dobbiamo dimenticare che i versi furono scritti quando l'esito del conflitto tra le ancora dominanti forze conservatrici e la nascente opposizione democratica, che stava lottando per la conquista di diritti sia formali che sostanziali, non era affatto decisa. Se possiamo considerare questa parte di «Fjärde Natten» come la provvisoria conclusione del poema, l'autore vi tenta una problematica sintesi, incoraggiandosi a sentirsi parte attiva della forza

collettiva che sta cambiando la Svezia. A dispetto di tutto, egli ha bisogno dell'ottimismo della volontà e di un'eroica fede nel mutamento storico, dunque nel progresso.

Dal punto di vista della storia culturale, con questa conclusione l'autore resta fedele all'idea, lanciata in Scandinavia dai Brandes, di una letteratura capace di discutere i problemi e svolgere una funzione riformatrice nella società. I contatti di questi anni tra Strindberg e G. ed E. Brandes, e con gli scrittori norvegesi Bjørnson e Lie a Parigi, contribuivano a farlo sentire parte della rete di intellettuali scandinavi radicali, sebbene Strindberg provasse al tempo stesso un forte bisogno di autonomia e resistesse a qualsiasi programma di partito. In una prospettiva a noi contemporanea, l'autore di *Sömngångarnätter* appare come lo scrittore impegnato auspicato da Edward Said: intellettuale che, non pur non ignorando la complessità e le contraddizioni del reale, osi dire al potere verità scomode e interpretare l'umanesimo come lotta per la democrazia.⁵⁹ Ed è precisamente rispetto a tali esigenze che Strindberg si impone di uscire da un dubbio disgregante che gli fa sentire inutile perfino la propria opera - come se questa fosse scritta nell'acqua («att ditt verk är ett skrift i vatten»; Strindberg 1995, 223), immagine che ci rammenta, per la seconda volta nel poema, l'atto della scrittura.

Questa chiusura del poema dialoga con il contesto storico contemporaneo, con la Svezia che stava organizzandosi dal basso ed emancipandosi attraverso il concorso di più forze: i movimenti popolari di origine contadina, il cristianesimo sociale, il liberalismo progressista borghese (lo spazio sociale-politico entro cui sostanzialmente operavano anche gli altri scrittori della Breccia moderna) e, infine, come decisivo movimento emergente per la costruzione della Svezia moderna, il movimento operaio, sindacale e social-democratico. Una grande produzione di testi - letterari e non letterari - partecipava alla costruzione di tale identità moderna e democratica, e Strindberg diede il proprio contributo a tale voce, a suo modo.⁶⁰ Questa conclusione del poema del 1884, «un po' posticcia» a giudizio di Perrelli (2003, 41),⁶¹ fu senz'altro combattuta e difficile per Strindberg, anche dal punto di vista compositivo (Spens 1995, 391-5); eppure si incontrano qui, in una consonanza rara, l'ideale di vita naturale di Strindberg e una

⁵⁹ Vedi i saggi *Representations of the Intellectuals* (Said 1994; 1995) e *Humanism and Democratic Criticism* (Said 2004; 2007).

⁶⁰ Edqvist, che nel suo studio porta avanti la tesi unilaterale di una posizione radicale e rivoluzionaria di Strindberg, in cui si fondono le idee di Rousseau e gli impulsi del populismo e anarchismo russi, forza in tal senso la lettura del finale di «Fjärde Natten», nonostante rilevi anche come il poeta metta in guardia da un esito rivoluzionario piuttosto che incoraggiarlo (1961, 233-4).

⁶¹ Il presupposto di Perrelli è che «l'impegno democratico» di Strindberg abbia valore culturale e sociale, ma sia contraddittorio, labile e di scarso rilievo artistico (1984, 37-8).

già piuttosto precisa descrizione del progetto moderno svedese novecentesco, la società democratica e ugualitaria che il leader socialdemocratico Per Albin Hansson avrebbe chiamato *folkhem* (casa, famiglia per il popolo) in un discorso parlamentare nel 1928. Hjalmar Branting – amico di Strindberg, giornalista e critico letterario, intellettuale radicale di estrazione borghese, poi fondatore e leader del Partito socialdemocratico svedese e, come tale, un padre della Svezia moderna – dedicò nel 1884 un'approfondita recensione a *Sömngångarnätter* (Branting 1930). Qui egli non esita a riconoscere nella voce dell'autore un contributo indiscutibile al movimento progressista svedese; al tempo stesso esprime riserve e sottolinea come l'avversione di Strindberg verso modernità, industrializzazione e progresso tecnico-scientifico siano un ostacolo, perché da quel punto di vista Strindberg sembra muoversi in direzione contraria al movimento della storia. Effettivamente Strindberg prende qui un'altra direzione rispetto alla fede nella modernizzazione che, da Branting a Hansson a Tage Erlander e fino a Olof Palme, ha costituito la strada maestra della politica socialdemocratica e progressista svedese.⁶² Ed è vero che il dubbio radicale sulla bontà della modernizzazione occidentale sia un nodo difficile da sciogliere per un autore che, al tempo stesso, si prefigge un lavoro intellettuale nel segno dell'emancipazione e del progressismo. Si può tuttavia discutere se le preoccupazioni di Strindberg nei confronti di una fede assoluta nel mito del progresso siano solo il segno di una posizione reazionaria, come pensa Branting, oppure se non partecipino a una lunga tradizione occidentale e nordica di critica a un'idea materialistica, egoistica e strumentale di tale progresso.⁶³ Infine, la stessa dinamica relazione tra i molteplici motivi del malcontento e il finale sforzo di sguardo propositivo in avanti nonostante tutto, struttura la contemporanea, influente e già menzionata analisi sociologica di Nordau *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* del 1883 (qui 1889) (§ 2.3), che suscitò una profonda impressione in Strindberg quando la lesse a Parigi, all'inizio del 1884, tanto che non esitò a definirla «Bibbia».⁶⁴

⁶² Vedi a tale proposito il ripensamento critico di Jan Larsson sull'esperienza novecentesca del *folkhem* in *Hemmet vi ärvde* (La casa che abbiamo ereditato) (Larsson 1994), e *Underbara dagar framför oss* (Meravigliosi giorni davanti a noi) dello storico Henrik Berggren, biografia del politico e primo ministro Palme (1927-1986) e, nel contempo, storia della Svezia dalla generazione di Strindberg (i nonni di Palme) fino agli anni Ottanta del Novecento (Berggren 2010). Sull'eredità di Strindberg rispetto alla tradizione inaugurata da Branting, cf. Kylhammar 2001.

⁶³ Sulla crisi del mito del progresso, considerata da una prospettiva a noi contemporanea, cf. Nordin 1989, 107-23; Wright 1993, 7-90.

⁶⁴ Strindberg ricevette in anteprima, su richiesta, la traduzione svedese dell'opera di Nordau (poi Nordau 1884) dal traduttore, l'amico Erik Thyselius, nei giorni a cavallo tra la fine 1883 e l'inizio del 1884, mentre stava concludendo *Sömngångarnätter*. Dopo i vari capitoli in cui Nordau passa in rassegna le diverse «menzogne» dell'età con-

4.9 Amaro risveglio a Stoccolma

«Uppvakandet», quinta e ultima «notte», esprime le sensazioni e gli stati d'animo del protagonista autobiografico mentre ristabilisce un contatto fisico con la sua città. La sezione riprende, come già detto, le caratteristiche formali, espressive e tematiche del poema del 1883-84 - narrazione in *knittel*, soggetto peripatetico, sguardo sulla città e la modernità che si intrecciano a visione e ricordo - attraverso le quali è ribadita la coerenza strutturale del racconto complessivo e l'intenzione autoriale che ne è alla base.⁶⁵

La nuova conclusione smentisce però l'apertura di credito al futuro con cui l'opera terminava nel 1884, diventando appunto «Uppvakandet», il risveglio dall'illusione. L'atmosfera si fa cupa e rassegnata; il soggetto rivela stanchezza, tedio e malessere. Lo spazio dell'ellissi di sei anni è inizialmente recuperato con un'analessi interna, riassunto rapido e quasi 'filmico' delle disparate esperienze che il protagonista ha maturato all'estero (Strindberg 1995, 225-6); ma lo spazio maggiore di «Uppvakandet», e la sua più forte carica emotiva, sono contenuti nell'analessi esterna, cioè nei ricordi del tempo-spazio anteriore alla partenza per l'Europa continentale, un tempo di progetti e speranze strettamente legato ai luoghi di Stoccolma dove si combinano la dimensione privata e pubblica del protagonista: matrimonio, speranze di rinnovamento politico e opera letteraria. Si produce un senso di 'grande freddo': i vecchi compagni di battaglie sono spariti o si sono ritirati a vita privata; la repressione politica ha sconfitto il fronte radicale; il protagonista sente di essere considerato un eretico e non è più nemmeno fisicamente riconosciuto come colui che era, e ancora è, lo scrittore di maggior talento di quella generazione.

Gedin ha offerto una precisa analisi della vittoria della reazione politica, culturale e letteraria in Svezia tra il 1885 e il 1889, una svolta critica profondamente intrecciata ai destini di Strindberg, autore più controverso della sua epoca (2004, 296-330). Portando il lettore a riflettere su quanto è avvenuto nel frattempo, il testo di «Uppvakandet» attiva implicitamente l'enciclopedia riguardante i complicati percorsi di Strindberg, la sua intensa produzione letteraria durante l'esilio e gli snodi dolorosi della sua vita. La vera rottu-

temporanea (religiosa, monarchico-aristocratica, politica, economica, matrimoniale e altre ancora), egli conclude con un'«armonia conclusiva» (*Schlussharmonie*) (Nordau 1889, rispettivamente 1-337, 338-50). Per tutto il 1884, Strindberg espresse nelle lettere il suo entusiasmo e la sua consonanza di vedute. A Thyselius scrive da Neuilly l'11 gennaio 1884, parafrasando l'intestazione della traduzione svedese della Bibbia nel Cinquecento: «Det är Biblia, Thet är All then Heliga Skrift!» (È la Bibbia, Sono le Intere Sacre Scritture) (Strindberg 1954, 9).

65 Spens, per contro, esclude «Uppvakandet» dal suo studio sulla poesia realistica di Strindberg, con la spiegazione che l'autore si trovava in un'altra fase della sua opera nel 1889-90 (2000, 7).

ra con il fronte radicale non avvenne, in realtà, a causa della posizione dell'autore sulla fede, ma per il suo intervento nel dibattito su questione femminile, ruoli di genere e matrimonio nella prima raccolta di novelle in *Giftas (Sposarsi)* del 1884, pubblicata poco dopo *Sömngångarnätter* e i saggi sulla questione sociale; nel loro anti-femminismo e anti-ibsenismo, contenevano posizioni davvero 'eretiche' per appartenere a uno scrittore progressista. E il seguente processo per blasfemia in *Giftas*, sul finire di quello stesso anno, lo rendeva ancora più invisibile al fronte conservatore che da sempre lo accusava. Strindberg come figura pubblica si sentì dunque attaccato dai due versanti, e volle mostrare di sapere indirizzare la sua scrittura a temi sociali e politici da una solitaria posizione di avanguardia ancora più radicale, ad esempio nelle novelle *Utopier i verkligheten (Utopie nella realtà)* del 1885 o nel reportage *Bland franska bönder* (Tra i contadini francesi) del 1886 (pubblicato nel 1889). Il suo antifemminismo si acuisce intanto in misoginia nella seconda raccolta di *Giftas* nel 1886; si scorgeva una crescente distanza dagli ideali democratici nell'autobiografia *Tjänstekvinnans son* e, in modo ancora più marcato, nei racconti del 1887-88, pubblicati singolarmente e raccolti idealmente da Strindberg nel titolo di *Vivisektioner* (Vivisezioni); così come un orientamento pronunciato verso il superomismo con suggestioni nietzscheane si delineava nel lungo racconto (o breve romanzo) *Tschandala (Ciandala)*. Il matrimonio con Siri von Essen conosceva complicazioni crescenti e i due si avviavano al divorzio. In quegli anni così tesi Strindberg creò i capolavori del suo teatro naturalistico *Fadren (Il padre)* del 1887 e *Fröken Julie* del 1888, sostanziati dell'idea della lotta tra i sessi, e produsse inoltre la narrativa ambientata nell'arcipelago di Stoccolma, segnata dalla distanza, dalla nostalgia e da una prodigiosa memoria etnografica, con il romanzo *Hemsöborna (Gli abitanti di Hemsö)* del 1887 e i racconti di *Skärkarlsliv* (Vita d'arcipelago) del 1888.

Tornato fisicamente a Stoccolma, il protagonista del poema ammira la sua città, nuovamente da un punto di vista panoramico, una delle alture di Norrmalm. Inizialmente la sua impressione è favorevole; la città gli pare cambiata, sorprendentemente bella e moderna, avendo acquisito segni ancora più evidenti del progresso materiale:

Vårsoln på gotiska spiror skiner
 Och på nya palatsers mur;
 Telefonernas ståltrådgardiner
 Mjukt draperastadens kontur;
 Esplanadernas gröna gångar
 Järnbanbroarnas svarta spångar;
 Elevatorer, hamnar, chausséer
 Panoramas, cirkus, museer,
 Allt är ståtligt pråktigt och nytt

Sagan sig i sanning förbytt.
(Strindberg 1995, 226-7)

Splende il sole di primavera
su guglie gotiche e nuovi palazzi;
in tende di fili del telefono
è avvolto il profilo della città.
I verdi viali dei boulevard,
i ponti neri della ferrovia,
ascensori, porti e *chaussées*
panorami, circo e musei,
tutto è imponente, sontuoso e nuovo,
la fiaba s'è tramutata in realtà.

È vero che l'assenza di Strindberg (buona parte degli anni Ottanta e Novanta) coincise con la più rapida e radicale trasformazione di Stoccolma, ispirata al modello di modernità parigina già a partire dal piano regolatore di Albert Lindhagen del 1866. In modo ancora più convinto e radicale che a Copenaghen (§ 3.5), tale piano si ispirava al barone Haussmann, con i suoi nuovi, ampi boulevard alberati, e avrebbe determinato lo sviluppo di Stoccolma negli ultimi decenni del XIX secolo. L'avvento definitivo dell'epoca industriale, il rapido aumento della popolazione, la costruzione di nuovi quartieri, infrastrutture e opere ingegneristiche contribuirono a dare alla capitale di Svezia un nuovo aspetto e una nuova consapevolezza di sé come grande città e 'Parigi del Nord', ed è ciò che l'occhio di Strindberg qui sa cogliere in pochi versi, anticipando anche gli sviluppi urbanistici successivi, nel corso degli anni Novanta.⁶⁶ Votata alla modernità, Stoccolma ebbe presto, ad esempio, una delle percentuali più alte di allacciamenti telefonici tra le città europee, e la torre della società telefonica, con i molti fili sopraelevati che da lì si diramavano, diventò dal 1886 un'icona della nuova città moderna, testimoniata in molte foto, illustrazioni e testi, oltre che in *Sömngångarnätter*.⁶⁷

L'unificante e positiva impressione dalla posizione panoramica è però presto smentita quando il protagonista decide di scendere in

⁶⁶ Cf. Eriksson 1990, 43-59; Andersson, Monastra 1998, 49-71; Westerståhl Stenport 2004, 1-4; Borg 2011, 72-97.

⁶⁷ La torre fu tolta nel 1952. Le foto che la ritraggono rendono palese il senso dell'immagine, evocata dal poeta, dei molti fili telefonici che, come tende, avvilluppano la città. Cf. Eriksson 1990, 49; Tongue 1995, 4; Björkum 1998, 100-1; Briens 2003, 135-6. Claës Lundin, giornalista e reporter di Stoccolma - autore che adotta la passeggiata e lo sguardo urbani nei suoi testi, e che assieme a Strindberg scrisse *Gamla Stockholm* (La vecchia Stoccolma) tra il 1880 e il 1882 - illustra i recenti progressi in *Nya Stockholm* (La nuova Stoccolma) (1890), con una visione patriotticamente favorevole al progresso, e dedicando diverse pagine alla telefonia e alla torre che la rappresenta (1890, 445-53). Sull'opera di Lundin vedi Westerståhl Stenport 2004, 87-139.

città e camminare al livello delle strade e delle case, per vedere da vicino. Nel resto della sezione (Strindberg 1995, 226-34) una nuova realtà gli si palesa dietro la facciata; gli splendidi palazzi diventano il segno della vittoria del grande capitale industriale e delle strutture del potere conservatore su ogni speranza di cambiamento:

Ser palatser som Rhentrakts-borgar
 Milliard-hus, berlinerstil,
 Torn och spiror och järntrådkorgar
 Gallerfönster som trotsa fil
 Allt är skyddat, solitt och präktigt,
 Och som bakgrund syns en kasern.
 Fosterlandet är vordet mäktigt
 Kryat upp sig med blod och järn.
 (Strindberg 1995, 233)

Vede palazzi di miliardari
 stile Berlino, castelli del Reno,
 torri, guglie e balconi di ghisa,
 inferriate a prova di lima.
 Tutto è solidamente sontuoso,
 protetto, laggiù, da una caserma.
 Potente è diventata la patria,
 rinvigorita a sangue e ferro.

La descrizione si riferisce ai nuovi grandi viali da parata nel quartiere di Östermalm, come Strandvägen, ed è anche vero, come rileva Borg, che nell'urbanistica della Stoccolma di quegli anni si affacciava al modello parigino l'influsso berlinese e prussiano.⁶⁸ L'attento sguardo urbano di Strindberg legge i segni, ad esempio lo stile neogotico, che per lui assumono una negativa connotazione politica, a indicare l'orientamento del governo svedese di allora, repressivo al suo interno verso le forze di opposizione e filotedesco in politica estera; «sangue e ferro» è l'eco di un discorso di Bismarck. Si osservi che, in tal modo, il segno muta completamente rispetto alla nota poesia di Strindberg «Esplanadssystemet» («Il sistema Esplanade») in *Dikter* del 1883 (Strindberg 1995, 37-8; 1974, 18-21), in cui la realizzazione di quegli stessi boulevard di Östermalm si elevava a simbolo delle forze giovani della storia, impegnate ad abbattere il vecchio per fare spazio al nuovo e al progresso. Questo semplice dettaglio urbanistico-letterario rivela l'amara resa dei conti di Strindberg con le sue stesse speranze.

⁶⁸ Borg 2011, 78. Cf. Eriksson 1990, 15-20; Andersson, Monastra 1998, 57-9, 65-7; Björkrum 1998, 134-5.

Interpretare le dimensioni ideologiche di questa quinta sezione del poema risulta particolarmente difficile, perché sappiamo che l'autore del 1889-90 si era allontanato dalle posizioni democratiche ed aveva trovato conferma e sostegno nelle idee di Nietzsche, mediate dal saggio di G. Brandes *Aristokratisk Radikalisme (Radicalismo aristocratico)* sulla base del ciclo di conferenze del 1888.⁶⁹ *Tschandala* era già stato pubblicato in danese e il romanzo nietzscheano-decadente *I havsbandet (Mare aperto)* del 1890 era in corso di composizione. In una lettera a Brandes dell'aprile del 1890, Strindberg data al 1885 il proprio distacco dal deismo e dai principi democratici, aggiungendo che anche il suo socialismo era stato un «esperimento» (Strindberg 1964, 26). Eppure, in un discorso tenuto a Stoccolma il 15 marzo 1890, sosteneva anche di non rinnegare le battaglie passate (Brandell 1985, 243-4; Söderström 1990, 138-40). Era dunque in vena di mistificazioni, Strindberg, quando rappresentava il suo alter ego nel poema come il vecchio radicale che fa ritorno a casa, l'ultimo dei sopravvissuti, l'eretico misconosciuto? Dobbiamo semplicemente accettare - in questo come in molti altri casi riguardanti l'autore - le sue voci e i suoi accenti discordanti sul medesimo oggetto? Oppure dobbiamo pensare alla verosimiglianza richiesta dalla logica della finzione narrativa, per cui l'autore resta fedele alle coordinate ideologiche del protagonista, mentre le sue, dell'autore, si stanno spostando altrove? Strindberg stava oggettivando, da autobiografo, una svolta critica e uno stadio passato del proprio sviluppo? Come osserva Elena Balzamo, una crisi ideologica obbliga sempre Strindberg a ricollocare in un nuovo ordine gli elementi della sua precedente visione del mondo (1999, 11, 222-3, 254-5, 302-3), il che implica un'integrazione con modifiche degli stadi passati, più che un loro rifiuto, così da formare un *sistema* sempre più complesso di contraddizioni.⁷⁰

Per sottolineare la vittoria della reazione, è menzionata in due punti di «Uppvaknandet» la reclusione di oppositori.⁷¹ Ed è vero che proprio Branting fu in carcere per alcuni mesi del 1889 per reati di opinione. In un certo senso i percorsi di Branting e Strindberg si separavano allora: dopo essere cresciuto come movimento nel corso degli anni Ottanta, nel 1889 fu fondato ufficialmente il Partito socialdemocratico svedese, diretto con successo crescente dall'azione riformatrice e pragmatica di Branting, dal cui punto di vista il progresso della storia stava cominciando in quel momento stesso di crisi e repressione

⁶⁹ Brandes 1901; 2001. Cf. Perrelli 1984, 45-81; Fambrini 2001.

⁷⁰ Cf. anche Michael Robinson: «Consistent with the view that growth is continual, Strindberg continuously outgrows himself» (1986, 17).

⁷¹ «En har kommit i fångelsets klämma» (uno è finito dietro le sbarre); intanto i rappresentanti del potere «Häxprocesser och åtal väcka | Lysa i bann och sätta i cell!» (fanno denunce e processi alle streghe, | mettono al bando e sbattono in cella!) (Strindberg 1995, 229, 233). Cf. Spens 1995, 557, 559-60.

ne. Intanto l'investimento politico di Strindberg, l'intellettuale tormentato, si era rivelato poco pratico e utilizzabile, anche perché l'integrità di artista - con tutte le sue contraddizioni - restava per lui la cosa più preziosa e inviolabile. Nel 1889, quando sta cominciando la storia vittoriosa del movimento operaio e socialdemocratico svedese, Strindberg volta pessimisticamente le spalle al progresso e, similmente all'«Angelo della storia» di cui scrive Benjamin nelle tesi sul concetto di storia, vi vede retrospettivamente un ammasso di rovine (Benjamin 1974b, 697-8; 1997, 34-7);⁷² è questa la sensazione che «Uppvakandet» trasmette: gli investimenti più vitali - il matrimonio, la scrittura e l'impegno intellettuale e sociale - si sono rivelati vani.

Westerståhl Stenport ha osservato come Strindberg dia vita a rappresentazioni che pongono le due città in una costante, dinamica relazione, in cui la soggettività dell'autore fa da punto di contatto, formando infine un'identità anche spazialmente molteplice e ibrida, partecipe di più luoghi (2004, 1-13, 24-8). L'interazione tra gli spazi di Parigi e Stoccolma avviene sia nell'ambito della storia architettonica e urbanistica degli ultimi decenni dell'Ottocento, quando la concezione haussmanniana si afferma in tutta Europa, sia quale concreta esperienza di vita e lavoro per Strindberg. In *Sömnqångarnätter* tale interazione diventa la dominante del testo. A proposito di quegli anni di rapidi cambiamenti nella capitale svedese, Borg parla di un'esperienza di passaggio e soglia, in cui il vecchio e il nuovo convivono (2011, 91-3). Si può affermare che anche nella psiche del protagonista di «Uppvakandet» si sovrapponga alla città fisica e reale del presente l'immagine di quella città che già non è più, negli edifici ma soprattutto nelle persone e nell'atmosfera - una conferma, per altro, della teoria strindberghiana del soggetto composito, stratificato e sospeso tra passato e presente. Particolarmente intensa, e toccante, è la serie di versi dove il protagonista deambulante si ferma là dov'era il suo nido, la casa sua e di sua moglie, che appare ora «[b]land palatsen ett gammalt ruckel» (tra i palazzi un vecchio rudere) (Strindberg 1995, 229). Lo sguardo interiore del ricordo - le nozze con gli amici testimoni, l'intimità coniugale, lo studio dello scrittore - si intreccia allo sguardo sulla nuda desolazione presente. In conclusione la sofferenza è devastante. È evocato, per la terza e ultima volta nel poema, l'atto della scrittura attraverso una visione che ha i tratti dell'incubo: tra le pareti della vecchia casa, in quello che una volta era lo studio, il protagonista si rivede più giovane mentre scrive:

Bläcket lämnar ej spår på raden
Pennan löper synbart på lek

72 È la tesi IX. Si osservi anche che, nelle *Tesi*, Benjamin formula critiche specifiche all'idea socialdemocratica (tedesca) del progresso e della storia, in particolare nelle tesi XI e XIII (Benjamin 1974b, 698-9, 700-1; Benjamin 1997, 38-41, 44-5).

Nej han skriver, han tror sig skriva,
 Se nu lyfter han handen opp
 Liksom ville han tankar giva
 Ordets levande luftiga kropp,
 I sitt bläckhorn han ivrigt doppar -
 Se nu - vänder han ansiktet till -
 Dödmans ögon stora som koppar
 Stirra mörkt som en enda pupill,
 Och mot namnen bekant han nickar
 Pekar tankfullt på verket sitt;
 Och ur halsens kotor han hickar:
 «Ser du jag börjar att skriva vitt!»
 (Strindberg 1995, 232)

L'inchostro non lascia traccia sul rigo,
 la penna sembra andare per finta.
 Anzi, scrive, crede di farlo,
 ecco che ora solleva il braccio
 come per dare corpo ai pensieri,
 ariosità alla parola.
 Intinge con lena nel calamaio
 e mentre volta la faccia di lato
 grandi occhi di morto simili a tazze
 fissano come una sola pupilla.
 Annuisce a quei nomi noti,
 indica assorto l'opera sua;
 dal fondo della gola singhiozza:
 «guarda, comincio a scrivere bianco!»

L'integrità del soggetto autobiografico garantita dalla scrittura (Robinson 1986, 47-83) è negata e dissolta. Il narratore (e autore scrivente) è specchiato, duplicato e confrontato con il sé narrato (pure intento a scrivere), per giungere alla 'ingiusta' conclusione che quanto creato dall'opera dell'autore è privo di valore e senza traccia. Gli ultimi due versi del poema ci dicono che il protagonista sta fuggendo dalla città che sprofonda, per dirigersi verso montagne e terre selvagge («Uppå bergen i ödemarken | flyr han ut från den sjunkande stad»; Strindberg 1995, 234).

In questa sezione del poema, scritta pochi anni prima della 'Crisi d'Inferno', l'autore pare già sull'orlo di quell'abisso (Löfgren Casteen 1990, 180, 187). E a proposito di «Uppvagnandet», Söderberg conclude così la sua recensione, con la quale abbiamo cominciato l'analisi del lungo poema (§ 4.2), un efficace sunto dell'impatto dello Strindberg degli anni Ottanta su una generazione di intellettuali e scrittori svedesi solidali con la sua missione:

Jag hör icke till de lättörda; men då jag för ett tiotal år sedan för första gången läste denna dikt, brast jag plötsligt i gråt. Och ännu i dag kan jag icke läsa den utan att känna strupen snöras samman i ångest, passionerad så starkt som någonsin förr av denne man, som jag aldrig känt, men som jag vid tjugu år beundrade så gränslöst som man blott i den åldern kan beundra, och vars öde sedan, trots alla remnade illusioner, mest har skakat mig av allt vad jag mött i liv och dikt. (1921a, 127-8)⁷³

Non sono uno che si commuove facilmente, ma quando una decina di anni fa lessi questa poesia per la prima volta, scoppiai in lacrime. E ancora oggi non posso leggerla senza sentire un nodo di angoscia in gola, con una passione forte come non mai per quest'uomo, che non ho mai conosciuto ma che a vent'anni ammiravo smisuratamente come solo a quell'età si può ammirare, e il cui destino successivo, nonostante tutte le illusioni infrante, mi ha scosso più di qualsiasi altra cosa io abbia incontrato nella vita e nella letteratura.

4.10 L'eredità delle *Notti*

L'eredità di *Sömngångarnätter* nell'opera di Strindberg riguarda tanto Stoccolma quanto Parigi, i luoghi principali del poema.

Stoccolma, città natale dell'autore, è uno spazio ripetutamente indagato e rappresentato nelle sue opere, prima e dopo *Sömngångarnätter* e fino a quelle del Novecento. Tra loro occupa una posizione speciale, e va menzionato per i temi trattati in questo libro, il breve romanzo *Ensam* (Solo) del 1903 (Strindberg 1994c, 7-82; 2021). Il punto d'osservazione privilegiato dall'io narrante protagonista di *Ensam* si colloca in una zona liminare tra città, nuovi quartieri in espansione e natura circostante: il bosco, il mare che si intuisce poco oltre, il cielo solcato dalle nuvole. Le passeggiate urbane di questa nuova versione del flâneur strindberghiano intrecciano – come per il protagonista delle *Notti* – presente e memoria. Il senso del luogo è forte; ricorrono toponimi e odonimi. I luoghi osservati sono fisici, ma anche spazi psichici dove episodi passati riemergono alla coscienza. L'umore prevalente è malinconico e amaro, ma non per questo poco attento alle manifestazioni sensibili della natura, della città, delle case e dei loro abitanti. La compresenza di presente e passato nella sua coscienza permette al protagonista di riflettere, per inciso, sui cambiamenti della città moderna. Il romanzo contiene infine dei versi, e

⁷³ Nuovamente, vale la pena di confrontare l'impatto emotivo di «Uppvaknandet» su Söderberg con le note simili che Fröding dedica alla stessa sezione del poema (1894, 163-4).

una delle poesie è dedicata, a conclusione del quarto capitolo, alla figura mitica di Ahasverus, l'Ebreo errante costretto a procedere in avanti, in un presente per lui senza ormai più senso, mentre la sua coscienza resta ancorata al passato, nella speranza di un'impossibile redenzione (Strindberg 1994c, 44-7; 2021, 83-6). Come abbiamo visto, questa figura sostiene già l'andamento di *Sömngångarnätter* e in particolare la sua sezione conclusiva «Uppvaknandet».

Lo smascheramento del mito del progresso e della grande città quale suo luogo simbolico contribuisce all'impeto nietzscheano osservato in *Sömngångarnätter* (Bellquist 1986, 101-2; Perrelli 2003, 40-1). Nell'esprimere l'idea della grande città come luogo malato, infernale e inabitabile, Strindberg si riallaccia, oltre che a un motivo antico quanto la città stessa (§ 1.4), allo specifico disagio urbano che appare frequente nella percezione degli scrittori e intellettuali europei della seconda metà dell'Ottocento. Affinità di stati d'animo, percorsi, visioni del mondo e immagini si trovano sia in Baudelaire che in Nietzsche; a entrambi la grande città risulta un luogo mortale per lo spirito e i grandi pensieri. Dove l'esito conclusivo del poema di Strindberg ricorda il movimento dello Zarathustra di Nietzsche, il quale lascia le città per salire verso le montagne,⁷⁴ Baudelaire difficilmente può staccare la sua vena creativa dalla città di Parigi, di cui ha pur sempre bisogno come provocazione e stimolo. Similmente, nemmeno Strindberg abbandonerà mai, di fatto, la grande città, né Stoccolma né Parigi, né dal punto di vista biografico né come spazio ricorrente, anzi imprescindibile, del suo universo letterario.

Nel suo lungo e complesso rapporto con Parigi, Strindberg resta ambivalente, come dimostra anche *Sömngångarnätter*; egli sente l'irresistibile attrazione verso il «motore» della moderna civiltà, in cui egli sogna di conquistarsi un nome, e, contemporaneamente, la repulsione nei confronti del «bubbone» che rovina un corpo sano (Brandell 1983, 38-41). In questi termini l'autore si esprime sulla capitale francese nel quarto volume di *Tjänstekvinnans son* quando rievoca, ad alcuni anni di distanza e da un diverso punto di vista, il soggiorno parigino nell'autunno e inverno del 1883-84:

Han bodde bakom Trocadéro och hade till promenadplats de öde arkaderna i det tomma palatset. Därifrån hade han utsikt över den stora staden som skrämde honom och tryckte ner honom. Inte en äregirig tanke överföll honom att han skulle kunna inträda som hjul i denna stora elektromotor, som med tusen zinktrådar satte alla världens maskiner i rörelse. (Strindberg 1996, 151)

⁷⁴ Nietzsche 1968; 1996. È incerto se Strindberg abbia letto il capolavoro di Nietzsche. Egli nega la circostanza nella breve nota del 1894 «Mitt förhållande till Nietzsche» (Il mio rapporto con Nietzsche) (Strindberg 2010a, 104). Cf. Perrelli 1984, 101-4, 186; Engwall, Stam 2010, 358-60.

Viveva dietro al Trocadéro e il luogo delle sue passeggiate erano i portici deserti nel palazzo vuoto. Da lì godeva la vista sulla grande città, che lo spaventava e opprimeva. Non lo assaliva un solo, ambizioso pensiero di potere diventare ingranaggio di quel grande elettromotore, che con mille fili di zinco metteva in azione tutte le macchine del mondo.

Non a caso la diffidenza di Strindberg prende forma nell'edificio, ormai vuoto e desolato, della più recente esposizione universale (1878), massima celebrazione del progresso economico e tecnico-scientifico.⁷⁵ La conclusione dell'autore arriva poco dopo:

Det är nu han kommer på den idén att storstaden icke är kroppens hjärta som driver pulsarna, utan den är en höld, som skämmer blodet och förgiftar kroppen. (Strindberg 1996, 152)

È allora che gli viene l'idea che la grande città non sia il cuore che imprime le pulsazioni nel corpo, ma un bubbone che guasta il sangue e avvelena il corpo.

Similmente si esprime l'autore nell'introduzione «Land och stad» (Campagna e città) a *Bland franska bönder*, il reportage sulla questione agraria e la condizione dei contadini in Francia, per altro realizzato con i mezzi che il progresso tecnico gli metteva a disposizione - i veloci viaggi in treno e la macchina fotografica (Brandell 1985, 135-6). Nell'introduzione all'opera, uno dei testi più belli e critici di Strindberg su Parigi, l'autore parte ancora da una posizione panoramica, questa volta a Montmartre, per ammirare inizialmente «la cité-mère», «kulturens underverk, det moderna Babylon, alltid lika skön, lika lockande, lika frånstötande» (il miracolo della cultura, la moderna Babilonia, sempre altrettanto bella, attraente, ripugnante), per poi ragionare nei termini che già furono dei fisiocratici, per i quali alle campagne e al settore economico primario della nazione, l'agricoltura, spetta di mantenere la grande città parassita, che tutto attrae e fagocita (Strindberg 1985, 9-20; cf. Westerståhl Stenport 2004, 150-4).

Non bisogna però credere alla rinuncia di Strindberg a svolgere una funzione nella grande macchina parigina. La sua produzione intellettuale e artistica si lega, a partire dal 1883-84 e negli anni a seguire, al progetto di diventare scrittore europeo puntando sulla traduzione, specialmente verso le lingue che conosce bene: francese, tedesco e danese. Da subito, Strindberg promuove testi in francese

⁷⁵ Trocadéro era una delle località parigine inizialmente immaginate per *Sömngångarnätter* e poi abbandonate, come si evince dai manoscritti. Cf. Spens 1995, 379-81.

in più modi: cercando traduttori o auto-traducendosi o scrivendo direttamente in francese. Come si evince dal classico e riccamente documentato studio di Stellan Ahlström (1956), Parigi diventa il perno della strategia transnazionale di Strindberg, ed egli può certo aborrire la città e la sua presunzione, ma è comunque obbligato a conquistarla se vuole ottenere il suo obiettivo. Tra i testi che Strindberg scrisse direttamente in francese, uno dei più noti è il romanzo *Inferno*, ma, per quanto meno noto, anche l'inizio di «Tredje Natten» di *Sömngångarnätter* – la parte sul boulevard autunnale anche qui esaminata (§ 4.6) – esiste in una versione francese manoscritta dell'autore (Ciaravolo 2015).⁷⁶ Tanto l'opera nota quanto il frammento meno noto sono prova della tesi di Pascale Casanova (1999) su Parigi quale «ville-littérature» e capitale, oltre che del XIX secolo, anche della «repubblica universale delle lettere», cioè quel luogo assiduamente cercato dagli scrittori d'Europa e del mondo per incrementare il proprio capitale simbolico, anche e soprattutto in relazione alla consacrazione nei rispettivi campi letterari nazionali. Per questi autori, osserva Casanova, essere recensiti a Parigi, scrivere e pubblicare a Parigi e, infine, *scrivere Parigi* equivalevano a una conquista, anche perché i loro testi partecipavano così a una lunga tradizione, inizialmente solo nazionale poi sempre più universale, di rappresentazione della capitale francese (§ 1.5; 1999, 41-55). Questo è emerso in *Sömngångarnätter*, e questo si vedrà ancora nei capitoli dedicati a Obstfelder, Claussen e allo Strindberg di *Inferno*.

Aspetti tematici, strutturali ed espressivi creano nessi specifici, ancora non del tutto esplorati, tra *Sömngångarnätter* e *Inferno*: l'attacco all'autorità del Positivismo e dello Scientismo; la diffidenza e il fastidio verso l'arroganza della *ville lumière*; l'ansia metafisica e la ricerca del senso ultimo che partono dal movimento orizzontale per le strade di Parigi; la crisi della scrittura e la crisi del matrimonio (con cui *Sömngångarnätter* si conclude e da cui *Inferno* comincia, sebbene si tratti del secondo matrimonio); la rinuncia alla posizione sovrelevata sulla città, per prediligere un'osservazione più prosima e minuta, entrando nelle strade, camminando rasoterra tra le case e nei parchi, in una ricerca di segnali che passi per attraversamenti ripetuti;⁷⁷ la dimensione temporale degli spazi di Parigi, cioè

⁷⁶ Manoscritto *Battant les rues toute la journée [ms]*, Örebro, Mörnerarkivet, Örebro universitetsbibliotek, 186:1:7. *Litteraturbanken.se*. <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/StrindbergA/titlar/BattantLesRuesMS/sida/I/faksimil>, ff. I-III.

⁷⁷ Se Westerståhl Stenport (2004) insiste sull'importanza della visione panoramica e cartografica sulla città nella prosa di Strindberg, in molte sue opere – tra le quali *Sömngångarnätter* e *Inferno* – entra in gioco l'attraversamento orizzontale al livello della strada, l'esperienza del labirinto dal suo interno, dove si smarrisce la visione d'insieme e si toccano più da vicino i problemi. Pike mette in evidenza l'interazione tra la prospettiva elevata e quella bassa e stradale nella rappresentazione urbana romanzesca (1981,

la memoria secolare che si lega a certi luoghi, edifici o monumenti. A *Inferno* non appartiene però l'intreccio di politico, esistenziale e metafisico che distingue *Sömngångarnätter*; per contro, la realtà di Parigi, pur osservata con sguardo così acuto e realistico in *Inferno*, ha ormai perso molto della sua sostanza storica e sociale, perché ogni segno raccolto per strada rimanda a un altro e superiore ordine.

33-6) e, complessivamente, il passaggio da una rappresentazione più statica e unitaria (1981, 27-70) a una più fluida e frammentaria della città (1981, 71-99). Vedi § 3.5.
