

Paris as a site of confinement in August Strindberg's *Inferno*

Angela Iuliano

Abstract

August Strindberg's *Inferno*, pivotal work in the author's production, narrates the mental and existential crisis of its protagonist, A. S., supposedly the author's alter ego. Most of the narrative is set in Paris, in the streets and cafés of the city, in hotel rooms, a hospital dormitory, and the laboratories of the Sorbonne. In the experience of the protagonist, these spaces are perceived as oppressive and ultimately punitive, authentic places of confinement.

In this contribution, I contend that Paris in its entirety (not only the abovementioned spaces) turns out to be a fragmented and multiform reality that, at the same time, is experienced as chaotic and suffocating. In his depiction of Paris at the end of the 19th century, Strindberg, drawing on Baudelaire's poems, observes and describes the city as a nightmarish place.

Strindberg's Paris, therefore, functions as a surreal scenario for the individual crisis of the protagonist. Moreover, the city turns out to be a mythical space, charged with a strong symbolic significance. Finally, as the prototype of the modern metropolis, it is the ideal target of Strindberg's polemic against any optimistic idea of progress.

Keywords

August Strindberg's *Inferno*; Paris; Urban spaces; Confinement

Parigi come luogo di confinamento urbano in *Inferno* di August Strindberg

Angela Iuliano

Introduzione

Inferno è il romanzo di August Strindberg che rappresenta uno spartiacque nella produzione dell'autore, tant'è che la critica è unanime nel parlare di un prima e un dopo *Inferno*. Il romanzo, scritto a Lund nel 1897 e in lingua francese, descrive la crisi, spirituale, culturale e professionale del suo protagonista, A. S., la cui vicenda ha inizio a Parigi¹.

Questo articolo propone una lettura del romanzo come critica serrata alla modernità, attraverso la rappresentazione dello spazio urbano parigino che, nelle parole di Strindberg, si configura come chiuso, asfittico e repressivo. Il romanzo è alquanto atipico nella sua struttura, essendo infatti costituito da un alternarsi di dialoghi, stralci di diario, descrizioni liriche, e perfino trattati di botanica. La molteplicità di registri e stili narrativi adottati è funzionale al progetto strindberghiano di demolizione del mito del progresso. In questa sorta di diario, infatti, Strindberg mette in atto una polemica nei confronti dei suoi contemporanei e lo fa ponendo sullo sfondo di gran parte del suo romanzo la città di Parigi che, filtrata dall'esperienza del protagonista, è percepita come un mondo senz'altro multiforme ma, allo stesso tempo, chiuso, labirintico e angoscioso. Strindberg attribuisce alla realtà cittadina caratteristiche che sono emanazione ed espansione della soggettività del protagonista. Il protagonista del romanzo, nel suo vagare per le vie della città, diventa una versione alterata e grottesca del *flâneur* che si oppone alla mercificazione dell'arte attraverso una scelta estrema e nichilista. La sua scelta finale, infatti, è quella di dedicarsi non più alla scrittura, ma alle *connaissances suprêmes* (Strindberg 1994: 8), cioè alla scienza.

¹ Con il titolo *Inferno* si fa generalmente riferimento al ciclo di romanzi *Inferno*, *Legender* e *Jakob brottas*. In questo articolo il titolo *Inferno* sarà riferito soltanto al primo dei tre romanzi.

In questo modo l'autore/protagonista si sottrae alle leggi del mercato che fanno dell'artista un oggetto in vendita, e lo fa attraverso l'ostentazione sarcastica e disperata del culto della scienza, alla quale tutto è lecito immolare.

Nell'operazione di demolizione dell'idea ottimistica di progresso, Strindberg sembra anticipare la visione antistoricista di Walter Benjamin. Come l'*Angelus Novus* di cui Benjamin parla, anche il protagonista di *Inferno* vede avanti a sé solo l'immensa catastrofe prodotta dal tempo, senza che sia possibile fare altro che gettare su di essa un retrospettivo sguardo impotente (Benjamin 1961: 80).

Quale *Inferno*?

I luoghi del romanzo sono luoghi reali, in cui l'autore ha realmente vissuto i momenti più difficili della sua esistenza². Ciò costituisce uno dei maggiori ostacoli nell'interpretazione dell'opera stessa. È inevitabile, infatti, sovrapporre i fatti narrati alle vicende vissute da Strindberg e interpretare *Inferno* in chiave autobiografica, come un resoconto della sua crisi personale. Interpretazioni di questo tipo sono state numerose, soprattutto nella critica meno recente³, dal momento che gran parte degli eventi riferiti al protagonista A. S. hanno un'effettiva corrispondenza nella vita di Strindberg. Oltre a condividere col protagonista del suo romanzo le iniziali del nome, come lui Strindberg ha vissuto dal 1894 al 1896 a Parigi; durante questa permanenza non si è dedicato alla scrittura di opere letterarie ma a studi scientifici, ha avuto problemi di salute fisici e psichici che lo hanno portato a trascorrere un certo periodo nell'ospedale Saint Louis. Inoltre, tutti gli spostamenti registrati nel romanzo corrispondono a quelli effettuati dall'autore. Strindberg stesso ha volutamente indotto la critica a considerare la sua opera un'autobiografia⁴, e gli studiosi a lui contemporanei

² Cfr. Briens (2010: 63-75) in cui sono riportate le mappe topografiche dei luoghi strindberghiani a Parigi.

³ Hedén 1921; Lamm 1948.

⁴ Nell'epilogo di *Inferno*, l'autore afferma «Le lecteur qui croit savoir que ce livre-ci soit un poème, est invité à voir mon journal tenu jour par jour depuis 1895, et duquel ceci n'est qu'un extrait amplifié, et arrangé» (Strindberg 1994: 360) [E chi considerasse questo libro come letteratura, consulti il mio diario, tenuto giorno per giorno dal 1895, del quale questo volume non è che una sistemazione ampliata e ordinata (Strindberg 2012a: 207)] ed effettivamente molte parti del romanzo trovano una corrispondenza nel suo *Ockulta dagboken* (Diario occulto, Strindberg 2012b). Inoltre, Strindberg stesso ha più volte sottolineato, nelle sue

nei hanno considerato le sue pagine una testimonianza delle sue patologie psichiche⁵.

Solo dagli anni Sessanta in poi, grazie a studiosi come Gunnar Brandell, Ann-Charlotte Gavel Adams e Per Stounbjerg, si è iniziato a leggere *Inferno* come un'opera frutto di una precisa volontà autoriale, in cui gli elementi che prima erano letti come sintomatici di una patologia potevano essere interpretati in relazione alle tendenze simboliste e occultiste della cultura europea di fine Ottocento⁶.

La prospettiva più sensata per leggere il testo, come ricorda C.A. Falgas-Ravry, dovrebbe tenere conto che un'opera autobiografica presenta due livelli di interpretazione non scindibili, uno puramente documentario e un secondo rispondente a precise scelte estetiche. E *Inferno*, nonostante l'innegabile autobiografismo, risponde a un preciso disegno autoriale, il cui intento è mettere in evidenza i limiti e forse anche l'impossibilità di qualsiasi interpretazione univoca (Falgas-Ravry 2011: 993). Anche Luciano Codignola ravvisa nell'architettura del romanzo una precisa volontà che fa della narrazione un mondo chiuso, in cui il protagonista narra le sue vicissitudini secondo un processo caotico di associazione, sorta di flusso di coscienza, ripercorrendo a ritroso questo disordine. In un apparente caos, fatto di tempi spezzati, stralci di diari e pezzi di articoli pseudoscientifici, il narratore guida, in realtà, il lettore in un labirinto predefinito (Codignola 2012: 391-392). Se il mondo e l'essere umano spesso sfuggono a tentativi di comprensione, l'opera letteraria è, invece, un mondo preordinato, in cui il caos è apparente e voluto, in essa ogni cosa ha una logica e un significato (o più significati), determinati dalla mente creatrice che l'ha generata. Le differenti funzioni che la spazialità assume corrispondono ad altrettanti livelli narrativi; attraverso il loro sovrapporsi e intrecciarsi, l'autore può realizzare ciò che non è ancora riuscito a dimostrare nelle scienze, ovvero l'unità dell'esistente.

Partendo quindi dalla considerazione che esiste una precisa volontà autoriale nel disegno di *Inferno*, che plasma il materiale autobiografico se-

lettere, l'identità tra scrittura e vita, sostenendo che scrivere significa attingere senza filtri alla propria esperienza personale (Robinson 2013: 2-3).

⁵ Le opere di Sigismund Rahmer (1907) e Karl Jaspers (1922) offrono un'analisi delle patologie psichiche dell'autore sulla base dei suoi scritti: *Inferno* è letto come diario di una mente affetta da ansia, depressione, crisi psicotiche, schizofrenia, allucinazioni e manie di persecuzione. Per ulteriori approfondimenti sugli studi psicanalitici sulla figura di August Strindberg cfr. Uppvall 1949.

⁶ Brandell 1950; Gavel Adams 1991; Stounbjerg 1999.

condo fini estetici, la mia ipotesi è che anche la rappresentazione spaziale risponda a tale volontà e progettualità. La città di Parigi, che era stata il cuore dell'attività culturale e letteraria dell'Ottocento e punto riferimento cruciale per gli autori scandinavi che consideravano l'affermazione professionale in Francia come una consacrazione⁷, non è semplice scenario delle vicende narrate, né una scelta dettata da criteri autobiografici⁸. La dimensione spaziale di *Inferno* si rivela complessa quanto il romanzo stesso dal momento che essa assume, infatti, diverse funzioni all'interno dell'impianto narrativo del romanzo più enigmatico di August Strindberg, in qualche modo finalizzate a disvelare il caos che si cela sotto l'apparente assetto razionale della grande città.

La dimensione spaziale della città è innanzitutto reale. La precisione con cui sono indicati gli odonimi e i luoghi di interesse conferisce in ap-

⁷ Casanova (1999) individua in Parigi il luogo della consacrazione letteraria degli scrittori durante i secoli XIX e XX. Per gli scrittori scandinavi di fine Ottocento, secondo Briens (2010: 43-108), la città era anche un laboratorio, un contesto alternativo in cui sperimentare senza compromettere la propria identità letteraria scandinava.

⁸ Anche se, come è già stato ricordato, la città ha effettivamente fatto parte della vita dell'autore. Per August Strindberg la conquista di Parigi ha rappresentato, secondo Stellan Ahlström (1956: 32-33), la sfida maggiore nella sua carriera di scrittore. Già nel 1875, in rotta con le autorità svedesi, Strindberg l'aveva indicata come sua meta ideale. Durante un viaggio di tre settimane nell'autunno del 1876 aveva potuto visitare l'*Odéon* e la *Comédie-Française*, aveva assistito alle performance di Sarah Bernhardt, frequentato i caffè letterari di Montmartre, e osservato le opere impressioniste di Manet, Monet e Sisley al Louvre. Tuttavia, il soggiorno francese dal 1894 al 1896 fu molto diverso. Pur avendo ottenuto un discreto successo in Francia, dopo che alcune sue opere teatrali erano state tradotte in francese e messe in scena e che diversi articoli erano stati pubblicati sui giornali parigini, Strindberg visse un periodo tormentato. Era divenuto sempre più insostenibile, infatti, il peso dei suoi due divorzi, delle due famiglie da mantenere nonostante i suoi guadagni non fossero ingenti. Il successo ottenuto, inoltre, non era pari alle aspettative e non era sufficiente a garantirgli una vita agiata. Dal punto di vista artistico, poi, visse un blocco creativo durante il quale si dedicò ad altre attività, quali lo studio delle scienze naturali, della chimica e dell'alchimia. La scrittura di *Inferno* segnò in qualche modo la fine di questo blocco. Tuttavia, Strindberg non si allontanò del tutto dalla scrittura negli anni della cosiddetta 'Infernokris'. Tra il 1894 e il 1897, infatti, oltre ad alcune opere di carattere scientifico, scrisse una serie di articoli destinati alla stampa francese con l'intento di farsi strada nel campo letterario francese (Gavel Adams 2002: 91-93).

parenza all'opera un tratto di forte realismo. In questa dimensione reale, si manifesta la critica e la denuncia sociale strindberghiana. I luoghi di confinamento in cui il protagonista si isola sono luoghi fisici, connotati dall'assenza di bellezza delle abitazioni periferiche della città, dalla presenza di forme di malaffare, ricettacoli di quella parte di umanità lontana dalle luci e dai 'lumi' della *Ville Lumière*. Nelle descrizioni di squallore e degrado c'è tutta la critica strindberghiana al progresso e ai processi di urbanizzazione che stavano riconfigurando, non sempre in modo positivo, l'assetto delle città europee, danneggiando le classi più umili. In *Inferno*, Parigi è il luogo in cui si mette in atto una demolizione dell'idea ottimistica di progresso incarnata dalla città moderna. La città diventa, in questo modo, un luogo di confinamento e di repressione, nella quale il senso di angoscia e le reali persecuzioni sofferte dal protagonista si dipanano e, al tempo stesso, si rispecchiano.

La città è, inoltre, teatro onirico e surreale di una crisi esistenziale. Lo spazio della città parigina è funzionale, quindi, a descrivere la prigionia dell'uomo, ed è riflesso di un io costretto in un'esistenza ostile. Strindberg descrive la crisi di un individuo, secondo Ulf Olsson, utilizzando in maniera consapevole il tema della follia in modo autoriferito, sia per ragioni puramente artistiche finalizzate alla creazione finale, sia per rendersi in qualche modo originale e riconoscibile (Olsson 1998: 152-153). La dimensione surreale, che in *Jakob brottas* sarà anche maggiore (Gavel Adams 2012), diventa riflesso del tormento del protagonista, intrappolato in una realtà irta di insidie e presunti nemici. A essere compromesso è ogni aspetto dell'esistenza del protagonista, politica, economica, intellettuale e privata. Gli spazi urbani, descritti secondo la percezione del protagonista che procede per associazioni di idee e immagini, rivelano il suo subconscio al lettore, e fanno del romanzo un precursore delle espressioni artistiche e letterarie che, di lì a poco, si sarebbero affermate in seno al modernismo e al surrealismo (Gavel Adams 2012: 347).

La dimensione reale: spazi chiusi e spazi aperti

La Parigi di *Inferno* è lo scenario in cui l'autore dichiara il totale crollo della propria fiducia nei valori borghesi. Nel tratteggiare la Parigi di fine Ottocento, l'opera prende le mosse dai classici francesi ambientati nella città, ai quali aveva già attinto per la rappresentazione di Stoccolma in opere precedenti. Già l'apertura di *Röda rummet* (1879), ad esempio, era, come illustra Anna Westerståhl Stenport (2002: 499), una sorta di logica continuazione della scena di chiusura di *Le Pére Goriot* di Balzac, una festosa veduta aerea che include l'arcipelago, in quello che Maria Cristina Lombardi

definisce un «esempio di impressionismo ottico» (1987: 95), che riprende la visione panoramica che Rastignac ha su Parigi dal cimitero di Père Lachaise. In questo modo, Stoccolma diveniva un'estensione di Parigi e quindi era automaticamente associata alle metropoli urbane europee e privata dell'immagine bucolica e periferica che aveva avuto fino a quel momento nella narrativa scandinava e nell'immaginario comune (Stenport 2002: 499, 501-502). Oltre a Balzac, sono i *Tableaux Parisiens* di Baudelaire (1857) a costituire un punto di riferimento centrale nella descrizione strindberghiana di Parigi, per quanto, come rammenta Massimo Ciaravolo (2012a: 189), Strindberg fosse venuto con molta probabilità a contatto con alcune delle opere baudelairiane solo negli anni Ottanta dell'Ottocento⁹. Il *tableau*, nelle opere di Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris* (1782-88)¹⁰, o di Fournel, sulle vie parigine *Les Rues de vieux Paris* (1873), era già stato un modello per Strindberg nell'opera storica *Gamla Stockholm* (1882) (Stenport 2002: 485).

Nella raccolta poetica *Sömngångarnätter på vakna dagar* (1884-90), la sovrapposizione tra Stoccolma e Parigi non è più implicita: in essa l'io poetico si aggira tra le vie parigine mentre il suo pensiero vaga per le strade di Stoccolma. Le due realtà geografiche finiscono così col sovrapporsi e il rapporto tra i due spazi urbani è dichiarato nella poesia iniziale, che funge da prologo (Ciaravolo 2003: 371).

Parigi era, dunque, già stata, seppure implicitamente, oggetto di riflessione nelle opere strindberghiane in quanto metropoli europea, centro culturale e, quindi, modello urbano di riferimento. Nella rappresentazione di Parigi offerta in *Inferno*, la città appare claustrofobica e opprimente. Della grandiosità delle vie parigine resta poco, mentre sono gli aspetti più bassi a esser messi in primo piano. Tanto gli spazi chiusi quanto gli spazi aperti sono, infatti, rappresentati come luoghi asfittici. La loro resa è del tutto antirealistica: entrambi vengono descritti attraverso una lente interiore, angosciata e ribelle, che genera una equivalenza sostanziale tra le due dimensioni. L'idea di una città 'ordinata', divisa nelle sue macro-articolazioni tra luoghi pubblici e luoghi privati, viene quindi di fatto rigettata perché priva di senso. La critica antiborghese di Strindberg diventa esplicita: se uno dei cardini del pensiero borghese era proprio la divisione rigida tra sfera pub-

⁹ Sull'influenza di Baudelaire nella cultura svedese cfr. Sjöblad 1975.

¹⁰ L'innovazione dell'opera di Mercier è stata quella di descrivere «non la città delle pietre o dei monumenti, bensì le specifiche situazioni esistenziali, i costumi, i comportamenti dei suoi abitanti, inoltrandosi nelle zone più povere e marginali, quelle del *populace*, su cui aleggia sempre un senso di pericolo» (Pizza 2019: 42).

blica e sfera privata, nel rappresentare spazi chiusi e aree urbane come perfettamente contigui, se non addirittura speculari, Strindberg dimostra che si tratta di una distinzione non solo arbitraria, ma anche superficiale e inutile. Entrambe le sfere si equivalgono, in quanto sono l'effetto della volontà di introdurre un senso razionale di disciplina, ordine e decoro all'interno di un caos che è non solo urbano e sociale, ma pure esistenziale. L'operazione che compie Strindberg nella rappresentazione della spazialità in *Inferno* mira proprio a far emergere il caos e farlo esplodere.

Per quanto il caos del protagonista sia in primo luogo mentale, esso si riflette visibilmente nell'ambiente circostante. Strindberg mette a nudo, infatti, il caos 'politico' della ragione e della rispettabilità borghesi, attraverso la rappresentazione delle aree più sordide della città. Le vie di Parigi sono infatti abitate da ladri, prostitute e malviventi, categorie sociali che nell'ordine urbano occupano una posizione marginale e che invece Strindberg pone al centro della scena. Le classi subalterne, che in qualche modo insozzano l'idea di una città armoniosa e ben strutturata, non fanno altro che portare allo scoperto il rimosso vergognoso che la mentalità borghese vorrebbe tenere nascosto. Il nuovo assetto urbano di Parigi e le sue innovazioni, di cui si dirà più ampiamente in seguito, seguono criteri di logica e funzionalità nei quali non c'è posto per il degrado. Tuttavia questa operazione repressiva non sarà mai fruttuosa: il degrado infatti, come si vedrà, emergerà di continuo.

I luoghi dell'azione narrativa corrispondono ai luoghi reali nei quali l'autore ha vissuto. Strindberg era arrivato a Parigi nell'agosto del 1894, ospitato nella villa di Littmannsson in Rue de Lesseps a Versailles; in seguito si era trasferito in rue Ranelagh, a Passy, in un appartamento della moglie del suo editore in Francia, il tedesco Albert Langen; a metà settembre la sua seconda moglie, Frida Uhl, lo aveva raggiunto, ma il 22 ottobre 1895 era ripartita, in una separazione che si sarebbe poi rivelata definitiva. Distinti episodi della vita dell'autore, dalla partenza di Frida in poi, sono rintracciabili anche in *Inferno*. Trasferitosi nel modesto Hôtel des Américains in rue de l'Abbé de l'Épée, vicino al Jardin du Luxembourg, Strindberg viene ricoverato nell'ospedale St. Louis per una grave forma di psoriasi, causata dagli esperimenti chimici portati avanti con una strumentazione non professionale; in seguito si trasferisce a Montparnasse, in rue de la Grande-Chaumière, dove resta per un anno circa (durante il quale si reca una volta a Ystad, in Svezia, per ragioni mediche). Sposta, quindi, la sua residenza parigina all'Hôtel Orfila, in rue d'Assas, dal quale poi fuggirà il 19 luglio del 1896, ritenendosi in pericolo di vita, per rifugiarsi in rue de la Clef, vicino al Jardin des Plantes. Da qui andrà a Dieppe, poi di nuovo a Ystad e, infine, in Austria dalla suocera, dove si fermerà per tre mesi circa (Lagercrantz 1984: 258-260).

In *Inferno*, l'ospedale è uno dei primi spazi a esser presentato come luogo di reclusione. Se, come si legge in Lagercrantz, la permanenza in ospedale era stata per l'autore relativamente breve (dall'11 gennaio alla fine del mese) e indolore¹¹, l'episodio corrispondente nel romanzo è di ben altro tenore. La degenza viene infatti raccontata come un supplizio, perché il protagonista non può dedicarsi ai suoi esperimenti scientifici, e comincia a risentire in maniera crescente della sua condizione di prigioniero. L'ospedale è uno spazio di repressione la cui descrizione va dal macabro al grottesco, con un gusto espressionista per l'orrido:

Interné, défense de sortir sans permis, les mains emmaillotées ce qui rend toute occupation impossible, je me figure emprisonné. Une chambre abstraite, nue, avec le nécessaire sans trace de beauté, située près la salle d'assemblée, où l'on fume jouant aux cartes dès le matin jusqu'au soir. (Strindberg 1994: 5)¹²

La condivisione di questo nuovo spazio con altre persone è motivo di angoscia, e la "macabra" compagnia è costituita da moribondi e storpi:

On sonne le déjeuner et à la table je me trouve dans une société macabre. Des têtes de morts et mourants; ici il manque le nez, là un œil, là la lèvre est fendue la joue pourrie. Or, il y a deux qui n'ont pas l'air malade, mais d'une mine morose, desespérée. Ce sont des grands voleurs de la bonne société qui par des relations puissantes ont été relachés de la prison sous prétexte de maladie. (*Ibid.*: 18)¹³

¹¹ Durante la permanenza in ospedale, Strindberg continuò a frequentare i caffè che erano nei paraggi, scrisse un saggio su Gauguin e, nella farmacia dell'ospedale stesso, portò avanti i suoi esperimenti chimici sullo zolfo (Lagercrantz 1984: 64).

¹² «Rinchiuso, impedito d'uscire senza permesso, e con le mani fasciate, non posso dedicarmi ad alcuna occupazione e mi sento in prigione. / Una camera astratta, nuda, col necessario ma senza traccia di bellezza, e situata accanto alla sala comune, dove si fuma e si giuoca a carte dal mattino alla sera». (Strindberg 2012a: 26)

¹³ «Suonano per il pranzo, e a tavola mi trovo in una macabra compagnia. Tutt'intorno, teste di morti e di moribondi: qui manca il naso, là un occhio, qui il labbro pende, là una guancia è in putrefazione. Due però non sembrano malati, ma hanno un'aria depressa, disperata. Sono illustri filibustieri della buona società, che potenti amicizie hanno fatto uscire di prigione, col pretesto d'una malattia». (*Ibid.*: 26)

Il senso di angoscia e oppressione non muta negli ambienti universitari della Sorbona. August Strindberg vi aveva effettivamente trascorso la primavera e l'estate del 1895, portando avanti esperimenti chimici e ottenendo l'attenzione e il rispetto della comunità scientifica, nelle persone di scienziati dell'epoca quali Barthelot, Jollivet-Castelot, Dubosc. Aveva, infatti, ottenuto il permesso di usufruire delle risorse e dei mezzi scientifici della prestigiosa università parigina (Lagercrantz 1984: 270). La Sorbona del romanzo, però, è un *nouveau purgatoire* (Strindberg 1994: 36), un luogo di passaggio che il protagonista non può evitare per raggiungere i suoi scopi, ma dove soffre la diffidenza dei professori e il dileggio degli studenti più giovani.

Anche l'Hôtel Orfila, ultimo alloggio nel suo soggiorno parigino, è un luogo di isolamento. Nell'hotel, Strindberg rimase per cinque mesi e qui iniziò la scrittura del suo *Ockulta dagboken* (Strindberg 2012b), in cui è raccontato il suo avvicinamento all'esoterismo. Durante questo periodo, si acuì la sua crisi psicotica: nelle lettere a Torsten Hedlund confidava le sue paranoie e la convinzione di essere ricercato dalla polizia e obiettivo di piani omicidi, messi in atto attraverso correnti elettriche che colpivano il suo corpo durante la notte (Strindberg 1969: 224-226). Il protagonista del romanzo vive queste stesse sensazioni, tanto che la sua camera d'hotel, da luogo di isolamento riservato allo studio delle scienze, diventa una sorta di prigione spaventosa. Qui A. S. si convince di essere perseguitato da un suo ex amico, il russo Popoffsky (riferimento allo scrittore polacco Przybyszewski), giunto a Parigi per ucciderlo. Alla fine, il protagonista lascia la città e, dopo esser stato in Normandia, a Dieppe, e nella Scania, a Ystad, si rifugia a Dornach, in Austria. Come sottolinea Codignola, non si prospetta per lui alcun sollievo, anzi, sulle rive del Danubio egli vive il suo momento di massima depressione, perché l'inferno rurale non si dimostra migliore di quello urbano. Ancora una volta, A. S. si ritrova in un mondo chiuso e provinciale, in compagnia di due vecchie bigotte, sorelle della sua ex suocera, dedite all'occultismo e alla lettura del mistico svedese del XVII e il XVIII secolo, Emanuel Swedenborg (Codignola 2012: 397).

Non c'è, per Strindberg, un contraltare alla città moderna, i borghi rurali sulle rive del Danubio, i cui paesaggi naturali lasciano presagire un idillio, nascondono allo stesso modo disperazione, degenerazione e caos.

Pendant les soirées ma belle-mère me raconte la chronique actuelle de la contrée. Quelle immense collection de tragédies domestiques et autres. Adultères, divorces, procès entre parents, meurtres, vols, viols, incestes, diffamations. Les châteaux, les villas, les cabanes

renferment des infortunés en tous genres et je ne peux faire une promenade le long des chemins sans penser aux enfers de Swedenborg. Des mendians, des fous et folles, des malades, de estropiés garnissent les fossés de la grande route, agénouillés au pied d'un Crucifié, d'une Vierge, d'un Martyre.

La nuit les malheureux qui souffrent des insomnies et de cauchemars, errent dans les prés, les fôrets afin de gagner la fatigue qui doive leur rendre le sommeil, et parmi ces affligés il y a des gens de la bonne société, des dames bien élevées, même on y compte un cure. (Strindberg 1994: 220)¹⁴

Alla rappresentazione opprimente degli ambienti chiusi e degli spazi rurali e di provincia, corrisponde una visione della città altrettanto claustrofobica. Parigi emerge nella narrazione come un puro groviglio di strade, menzionate sempre con meticolosa precisione, nelle quali il protagonista si inoltra senza perseguire una meta precisa, ma procedendo secondo un processo di associazione mentale, ispirato dalla casualità con cui sono disposti i nomi delle targhe delle vie. L'elenco di odonimi che si susseguono fa smarrire il lettore insieme al protagonista, segnando al contempo il rifiuto di ogni principio di razionalità associato allo spazio urbano che viene, al contrario, conosciuto e vissuto senza alcun criterio logico, in base a principi di mera associazione mentale.

La realtà che A. S. incontra in queste vie è degradata e spesso minacciosa. Già nelle pagine iniziali si legge del protagonista che fugge da una cena natalizia organizzata da suoi connazionali, ritrovandosi nelle strade nei pressi di Montparnasse, luoghi di squallore e degenerazione, in cui viene perseguitato da umanità di vario genere:

Je passe l'horrible rue de la Gaieté, où la gaieté factice de la foule me blesse, rue Delambre morne et silencieuse, la rue la plus desespérante

¹⁴ «La sera, mia suocera mi racconta le attualità del paese. Che immensa collezione di tragedie, domestiche e d'altro tipo, adulteri, divorzi, processi familiari, assassini, furti, violenze, incesti, diffamazioni. I castelli, le ville, le capanne, racchiudono disgrazie d'ogni genere, e non posso fare una passeggiata per i miei sentieri senza pensare all'inferno di Swedenborg. Mendicanti, folli, malati, storpi, ornano i fossati lungo la strada maestra, inginocchiati ai piedi d'un Crocifisso, d'una Vergine o d'un martire. / La notte, gli infelici tormentati da incubi e insonnie vagano nei prati e nelle foreste, per procurarsi la stanchezza che gli darà il sonno, e tra questi disgraziati ci sono persone di buona famiglia, signore ben educate, e perfino un prete». (*Ibid.*: 156)

du quartier; je dévie au boulevard Montparnasse, me laisse tomber sur une chaise en dehors de la Brasserie des Lilas.

Une bonne Absinthe me console pendant deux minutes, puis une bande de cocottes conduites d'étudiants m'attaquent, me frappent à la figure avec des verges, et moi comme chassé de furies laisse mon absinthe, m'empressant d'en chercher une autre au François Premier Boulevard Saint Michel.

Tombé de mal en pis, une autre troupe me ricane: Hé le Solitaire! et je m'enfuis fouetté par des Euménides à la maison accompagné des fanfares taquinantes des mirlitons. (*Ibid.*: 14)¹⁵

In maniera simile, durante l'ultimo giorno di degenza in ospedale, il protagonista si inoltra nelle strade della città e, rapito dai suoi pensieri, si smarrisce. Nelle sue parole il canale Saint-Martin è ««nero come una fossa, il posto giusto per annegarsi» (*ibid.*: 24)¹⁶. Si susseguono nomi di strade, in un percorso spaziale che corrisponde a un processo di associazione di idee del tutto casuale e caotico:

Je m'arrête au coin de la rue Alibert. Pourquoi Alibert? Qui ça? N'est-ce pas que le graphite trouvé par le chimiste dans mon soufre se nommait graphite Alibert. – Et puis après? Drôle, mais l'impression d'une chose inexplicable me reste à l'esprit.

Puis, rue Dieu. Pourquoi Dieu lorsqu'il est aboli par la République qui a désaffecté le Panthéon. – Rue Beaurepaire. Le beau repaire des malfaiteurs ... Rue de Bondy ...

Est-ce le démon qui me guide? – Je cesse de lire écrits aux m'égarer, retourne sur mes pas que je ne trouve plus; [...]. (*Ibid.*: 24-25)¹⁷

¹⁵ «Oltrepasso l'orribile rue de la Gaité, dove la falsa gaiezza della folla mi ferisce, poi rue Delambre, tetra e silenziosa, la strada più deprimente del quartiere, svolto nel boulevard Montparnasse e infine mi lascio cadere su una seggiola, alla Brasserie des Lilas. / Un buon assenzio mi consola per due minuti, poi una banda di cocottes e di studenti m'attacca e mi colpisce in faccia con delle verghe. Come scacciato dalle furie, abbandono l'assenzio e corro a prenderne un altro al François Premier, in boulevard Saint-Michel. / Di male in peggio! Un'altra banda m'insegue, urlando: "Dagli al solitario!". Così fustigato dalle Eumenidi, fuggo verso casa, scortato da una fanfara insopportabile di trombette». (*Ibid.*: 25)

¹⁶ «nero come una fossa, il posto giusto per annegarsi» (*ibid.*: 30).

¹⁷ «Mi fermo all'angolo di rue Alibert. Perché Alibert? Chi era? La grafite trovata dal chimico nel mio zolfo, non si chiamava forse grafite Alibert? E con

Il protagonista si aggira in una città maleodorante, una «piège» (*ibid.*: 26) animata da ladri e prostitute, in cui il degrado estetico corrisponde a quello etico dei suoi abitanti e in cui domina il sudiciume, perfino nella pioggia che cade dal cielo:

[...] recule devant un hangar colossal qui pue la viande crue, et les légumes infectes, surtout la choucroûte ... Des individus suspects me frôlent, lançant des mots grossiers ... j'ai peur de l'inconnu; tourne à droite, tourne à gauche, tombe dans une ruelle sordide fermée en cul de sac où les ordures, le vice, le crime paraissent loger. Des filles me barrent le chemin, des voyous me ricanent ... [...] / Une pluie mêlée de neige fangeuse tombe, [...]. (*Ibid.*: 26)¹⁸

La frammentazione caotica della realtà urbana nel romanzo riflette anche la frammentazione della soggettività del protagonista: con una tecnica narrativa cara al surrealismo, Strindberg, attraverso una serie di associazioni apparentemente casuali, costruisce una realtà geograficamente determinata alla quale si sovrappone una realtà interiorizzata¹⁹. Come sottolinea Stenport nel suo studio sugli spazi nella scrittura di Strindberg, il mondo interiore non può essere più descritto secondo i modi tipici del

questo? È strano, ma ho l'impressione di qualche cosa di inspiegabile. Poi, rue Dieu. Perché Dio, dal momento che la Repubblica l'ha abolito, e ha dissacrato il Panthéon? — Rue Beaurepaire. Bel riparo di briganti... Rue de Bondy. / Che mi guidi il demonio?... Smetto di leggere le targhe, mi perdo e poi ritorno indietro ma non ritrovo la strada; [...].» (*Ibid.*: 30).

¹⁸ «[...] indietreggio davanti a un deposito colossale che puzza di carne cruda e di legumi marci, soprattutto di cavoli acidi... Individui sospetti mi sfiorano, imprecando... ho paura dell'ignoto: giro a destra, poi a sinistra, e finisco in una stradina sordida e senza uscita, dove l'immondizia, i vizi e il delitto sembrano di casa. Alcune prostitute mi sbarrano la strada, dei teppisti mi gridano dietro... [...] / Una pioggia mista a neve sporca comincia a cadere, [...].» (*Ibid.*: 30).

¹⁹ Questo tratto della narrativa strindberghiana anticipa il surrealismo. Anche per André Breton, come sostiene Kiyoko Ishikawa (1998: 107), la rappresentazione della città è funzionale alla creazione di una geografia interiore. Tra le varie affinità di *Inferno* con la narrativa di Breton vale la pena ricordare la giustapposizione di generi letterari, in cui sono labili i confini tra autobiografia e finzione; l'eterogeneità stilistica, che mescola dialoghi, reportage, descrizioni liriche; l'intento sperimentale della scrittura; l'interesse nello studio del potere dell'inconscio, attraverso l'associazione di pensiero o il sogno, contrapposto alla limitatezza del pensiero logico (Abolgassemi 2012: 73).

romanzo naturalista o realista, ma deve farsi materiale (2017: 104).

Tutte le descrizioni di spazi presenti in *Inferno* sono quindi estremamente significative sul piano esistenziale, senza che questo implichi il rifiuto dell'autore di confrontarsi con la realtà materiale del suo tempo. In questo senso, quindi, la dimensione esistenziale dell'opera va di pari passo con quella politica. Inserendo le categorie sociali più emarginate al centro della narrazione, infatti, Strindberg arriva alla totale equivalenza (o addirittura sovrappponibilità) tra la propria esperienza interiore e l'esperienza urbana 'autentica' della città. Come ricordavo prima, quindi, la distinzione tra spazi chiusi e spazi aperti diventa a questo punto marginale o irrilevante in questa nuova funzionalizzazione della spazialità. Il caos antiborghese è proprio tanto della mente visionaria e ribelle dell'autore/protagonista del romanzo, quanto della città sommersa che viene portata alla luce in *Inferno*, in totale spregio delle norme di decoro e di ordine borghese.

Dalla rivolta antiborghese all'utopia mistica

La dura polemica di Strindberg contro la 'città moderna' era già emersa in opere precedenti. Già nella raccolta di poesie *Sömngångarnätter på vakna dag*, ad esempio, sono messi in discussione i punti centrali della modernità, il valore del progresso e delle scienze, rappresentati da una Parigi rumorosa, caotica, in cui anche la ricerca spirituale è destinata a essere vana (Ciaravolo 2003: 364)²⁰. In *Tjänstekvinnans son* e *Jäsningstiden* (1886), Strindberg aveva espresso la sua avversione tanto per i grandi centri urbani, luoghi privi di aria e luce, fatti di esteriorità e superficialità (Strindberg 1989: 185-186), quanto per i piccoli borghi che, invece di conservare la loro identità, divenivano imitazioni delle grandi città.

Strindberg è stato effettivamente un testimone del processo di urbanizzazione che nella seconda metà dell'Ottocento ha interessato le maggiori città europee, dal momento che la sua vita si è svolta tra Stoccolma, Berlino e Parigi. Nelle sue opere è palpabile il timore che il processo di urbanizzazione potesse deturpare e snaturare l'essenza non solo delle città, ma dell'essere umano nella sua totalità, in particolare del proletariato agricolo che, una volta ingabbiato nei meccanismi competitivi di lavoro e produzione, avrebbe

²⁰ Come fa notare Ciaravolo, è emblematica l'immagine della chiesa di Saint-Martin-des-Champs, la cui 'sacralità', ancora percepibile nelle austere architetture gotiche, scompare al suo interno, poiché è stata trasformata in museo della scienza e della tecnica (Ciaravolo 2003: 377).

finito col perdere la propria libertà e la propria spontaneità, rousseauiana-mente intese. L'incombere del progresso è vissuto con un duplice sentimen-to, come fa notare Maria Cristina Lombardi. L'autore, data la sua estrazione sociale mista (aristocratico da parte di padre, di umilissime origini da parte di madre) coglie le novità scientifiche e tecnologiche del suo secolo con cu-riosità ed entusiasmo, ma ne riconosce anche la natura elitaria e le ripercus-sioni, spesso negative, sulle classi inferiori (Lombardi 1987: 96)²¹.

La Parigi che Strindberg conosce è quella di fine Ottocento, successi-va agli eventi della Comune e della Guerra di Prussia, una città in cui l'am-ministrazione borghese è impegnata a mettere in atto un'operazione di ripristino e completamento degli interventi urbanistici di Haussmann. Il progetto del barone Eugène Haussmann, prefetto della Senna sotto Napo-leone III, prevedeva una serie di opere pubbliche che stavano stravolgen-do la città, dandole l'aspetto magnifico e monumentale con cui è ancora nota e un impianto urbanistico funzionale al controllo economico e am-ministrativo della città: la *grande croisée de Paris*, il sistema dei *boulevards*, il riassetto dei grandi *carrefours* urbani, grandi parchi, attrezzature e strut-ture amministrative (Sica 1981: 183). Parigi era a tutti gli effetti la capitale d'Europa, con sistemi di acqua potabile e fognari distribuiti in maniera capillare (*ibid.*: 190). Questi risultati, tuttavia, avevano come contraltare l'espropriazione di beni privati e lo sventramento, iniziato già negli anni Cinquanta, dei sobborghi parigini. La nuova città, così strutturata, oltre a una monumentale bellezza, poteva vantare una funzionalità in termini economici senza precedenti e un maggiore controllo del territorio da parte delle forze di polizia. Gli interventi urbanistici, infatti, da un lato rafforza-vano l'economia della proprietà fondiaria e commerciale, che godeva dei frutti delle trasformazioni urbane, dall'altro era finalizzata sia a facilitare il collegamento tra caserme e quartieri operai, sia a limitare ed eliminare gli spazi angusti, che facilmente potevano sottrarsi al controllo delle forze di polizia e che la Rivoluzione del secolo precedente e l'esperienza della

²¹ Lombardi (1987: 96-97) cita, come esempio di tale atteggiamento, da un lato una lirica del 1883, *Esplanadsystemet* (il titolo si riferisce a una serie di pro-getti legati all'urbanistica stoccolmese che prevedevano l'abbattimento di edifici vecchi e putridi e la conseguente creazione di ampi spazi aperti) in cui Strindberg inneggia al potere distruttivo della dinamite (Strindberg 1995: 37-38); dall'altro, l'amara ironia dell'autore in *Röda rummet* (1879), attraverso le parole di un fale-gname che dice di non possedere neanche i letti ma di aver dovuto pagare per l'acqua potabile e l'illuminazione a gas, che oltretutto non possiede nella sua di-mora ma di cui solo la borghesia agiata può godere (Strindberg 1981: 174).

Comune del 1871 avevano dimostrato potersi prestare facilmente all’innalzamento di barricate (Benjamin 1961: 158-159).

La grandezza monumentale di Parigi, che celebra l’ascesa e la dittatura personale di Napoleone III segnando allo stesso tempo la fine della Seconda Repubblica, si fonda, dunque, su un principio che è a conti fatti reazionario e repressivo, strettamente legato all’evoluzione del progresso tecnologico, al crescere dell’industrializzazione e, di conseguenza, all’ascesa del capitalismo.

Durante la scrittura di *Inferno*, inoltre, le trasformazioni nella città di Parigi sono ancora in atto. Né a Strindberg né a nessuno dei suoi contemporanei è dato sapere quale sarà l’aspetto definitivo della città e quali gli effetti finali sull’uomo, ma è il divenire stesso a metterlo in allarme. Come scriverà Benjamin «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» (Benjamin 2012: 609).

Il pensiero politico strindberghiano che emerge da queste pagine conserva tracce delle idee socialiste abbracciate in gioventù. La sua posizione non si traduce in militanza, ma in adesione ideologica al socialismo utopistico di Fourier, e affonda le sue radici nelle teorie rousseauiane filo-fisiocratiche e antistoriciste, nell’anarchismo di Max Stirner e nella denuncia del disagio spirituale e fisico della modernità di Max Nordau in *Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (1884), opera letta da Strindberg subito dopo la sua pubblicazione (Ciaravolo 2012b: 276-277).

Nei deliri persecutori di A. S., il timore per il progresso è esplicitato (talvolta in maniera quasi comica) specie nei riferimenti ai nuovi sistemi di produzione economica che si andavano progressivamente affermando, anche grazie a una rete composta di controllo e irregimentazione degli individui. Il protagonista vede infatti nelle molle del giaciglio offertogli da un amico medico nella cittadina di Ystad le spirali dei rocchetti di Ruhmkorff (trasformatori per la produzione di corrente ad alta tensione), e in una rete metallica arrotolata nel solaio un accumulatore (Strindberg 1994: 162). La critica di Strindberg alla modernità delle innovazioni tecnologiche diventa automaticamente un attacco a quelli che Louis Althusser (1981), qualche decennio dopo, avrebbe definito gli «apparati ideologici di stato» del nuovo ordine borghese: medici, poliziotti, professori e studenti della Sorbona, i benefattori della società scandinava che hanno pagato le sue spese mediche, sua moglie, i suoi corrispondenti epistolari. Le persone che circondano A. S. gli manifestano ostilità, rifiutando di dare credito alle sue scoperte

nella chimica e alla sua ricerca alchemica, e considerando manie di una psiche disturbata le sue sofferenze.

La Parigi di fine Ottocento, centro d'Europa, è rappresentata quindi come centro nevralgico di conflitti e contraddizioni molteplici, punto di incontro di istanze contrapposte: progresso e tecnologia, capitalismo e proletariato, trionfo della ragione e dei misteri occulti. Proprio in quelle correnti esoteriche e occultiste, destinate a diffondersi presto da Parigi a tutta l'Europa, pare che Strindberg, e A.S con lui, trovino alla fine una soluzione alla crisi personale e politica generata dalla modernità. Pur essendo in contatto con gli ambienti martinisti e con la Società teosofica, tramite il suo corrispondente Hedlund²², Strindberg si era avvicinato all'occultismo attraverso la lettura di Swedenborg, avvenuta in Austria²³.

La lettura di Swedenborg sopraggiunge nel momento in cui Strindberg e il suo protagonista dichiarano la «bancarotta della Scienza» (Strindberg 2012a: 178), di una scienza, cioè, incapace di spiegare il senso dell'esistenza, della follia, della disperazione. Per questo, tanto l'autore quanto il protagonista del romanzo si avvicinano all'occultismo, nonostante fosse all'epoca una delle mode in voga presso la borghesia europea. L'occultismo strindberghiano, tuttavia, non è fede cieca in qualche culto, ma apertura pragmatica e fiduciosa a qualsiasi influenza religiosa che possa integrare e completare la sua indagine scientifica, e che sia in grado di aiutarlo a comprendere una realtà ricca di segni e coincidenze (Ferrari 2012: 22)²⁴. Gli scritti di Sweden-

²² Strindberg, almeno ufficialmente, prese le distanze dallo spiritismo e dalla teosofia, rifiutandosi di entrare nella Società teosofica, ritenendola un coacervo di «religiösa fanatici, herrsklystna qvinnor, Indiska strypare och andra lönnmördere, hvilka besluta intaga jorden» (Strindberg 1969: 386) [fanatici religiosi, donne assetate di potere, strangolatori indiani e altri assassini che hanno deciso di conquistare il mondo (trad. it. Ferrari 2012: 28)]. L'apertura verso diversi sistemi religiosi lo portò a posizioni vicine agli esoteristi parigini, come Eliphas Levi, Papus, Joséphin Péladan, la cui tradizione risale a Louis Claude de Saint-Martin (Gavel Adams 1993).

²³ Strindberg legge per la prima volta Swedenborg su consiglio di sua suocera Marie Uhl, nel 1896, nell'edizione di D'Aillant de la Touche (1789) (Williams-Hogan 2006: 545).

²⁴ Come puntualizza Ferrari (2012: 23), la difficoltà nell'interpretazione dei drammi strindberghiani successivi al 1897 sta ne «l'oscillazione di Strindberg tra diversi sistemi simbolici e mitologici, l'attribuzione di significati via via diversi agli stessi simboli, i riferimenti impliciti a sistemi di pensiero ignoti allo spettatore – e spesso solo parzialmente noti all'autore –». In una certa misura, *Inferno* presenta simili problematiche esegetiche.

borg (*Arcana Caelestia*, 1749-1756; *De Caelo et Eius Mirabilibus et de inferno*, 1758; *Apocalypsis Revelata*, 1766), più che dare un ordine al caos dell'esistente, gli permettono di conferirgli un senso. Negli insegnamenti di Swedenborg, Strindberg cerca la chiave per comprendere la differenza tra apparenza e realtà da una prospettiva metafisica, grazie al concetto di 'corrispondenza' (Stockenström 1988: 147). Swedenborg offre quindi una soluzione alla crisi vissuta da Strindberg, perché come lui aveva fondato la sua ricerca scientifica su basi pragmatiche: la concezione della natura di Swedenborg, conciliando il meccanicismo cartesiano con il neoplatonismo, aveva offerto una sintesi tra realtà scientifica e realtà occulta (processi psichici e spirituali).

Inferno e i luoghi del mito

Gli spazi descritti in *Inferno* non solo hanno un concreto corrispettivo nella realtà urbana parigina, né sono soltanto manifestazione (o corrispondenza) dello stato di disagio psichico e ribellione esistenziale del protagonista. Essi rimandano anche a una dimensione allegorica o mitica, che vede nelle diverse forme della spazialità significati profondi e quasi universali.

Il protagonista di *Inferno* arriva alla conclusione che la vita è un inferno in terra, e non solo in senso metaforico, ma concreto e materiale. Parigi, dunque, è anch'essa inferno, per le ragioni che ho provato fin qui a delineare. Il giudizio di Strindberg nei confronti della città, tuttavia, non è sempre sprezzante. L'inferno cittadino presenta delle piccole oasi che, nel romanzo, assurgono a una dimensione mitica (Melberg 1999: 88). Alle descrizioni talvolta surreali degli spazi sordidi della marginalità e del caos, infatti, si oppongono luoghi mitici, per la cui rappresentazione Strindberg ricorre a un ordine di referenti totalmente diverso da quelli prima ricordati. Se l'inferno cittadino rimanda ai suoi corrispettivi dantesco e swedenborghiano, alcuni passi biblici diventano fonte di ispirazione per descrivere le poche realtà nelle quali il magma che ribolle sotto l'ordine borghese può concedere una tregua, seppure minima, alla mente angosciata e turbata del protagonista.

Il Jardin du Luxembourg, così come il Jardin des Plantes, sono luoghi in cui il protagonista trova in qualche modo conforto. Essi sono elementi spaziali concreti della realtà parigina, oasi in cui le meraviglie della natura si manifestano senza essere intaccate dalle sozzure della città. In *Inferno*, questi posti assumono la connotazione di luoghi edenici, veri e propri paradisi terrestri in cui si ripete il miracolo della creazione, dove regna una condizione di pace assoluta, alla quale il protagonista può solo tendere

come in un impossibile ritorno alle origini, ma a cui è sostanzialmente estraneo (Burnham 1973: 235; Storskog 2012: 157).

Ciò che è al di fuori di questi luoghi paradisiaci, invece, assume spesso i tratti delle rappresentazioni infernali della *Divina Commedia*. Oltre al titolo del romanzo e a quello dei vari capitoli, il rimando a Dante è frequente nel romanzo, ad esempio, nei riferimenti alla *forêt noire* (Strindberg 1994: 51) o nella figura salvifica della figlioletta del protagonista, Kerstin, chiamata Beatrice (*ibid.*: 270). Contrariamente a quello dantesco, l'inferno strindberghiano non si sviluppa in verticale, ma è un dedalo che avvolge tanto Parigi quanto gli altri luoghi, anche distanti, visitati dal protagonista, in cui egli si muove in un procedere fatto di continui ritorni. In questo labirinto mitico, ricco di assonanze con una antica tradizione di rappresentazione dei luoghi ultraterreni, si concretizza la catabasi di A. S., data dal crescere progressivo della sua crisi esistenziale e psichica, senza possibilità di redenzione alcuna.

Anche la Senna è caricata di un forte simbolismo che la accomuna all'Acheronte dantesco, il confine tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Al di là del fiume, infatti, c'è la Parigi che il protagonista (così come l'autore) ha frequentato nei suoi giorni da artista, ormai terminati e sacrificati allo studio delle scienze:

Mort pour le monde en renonçant aux joies vaines de Paris je reste dans mon quartier où je visite les décédés au cimetière du Montparnasse tous les matins sur quoi je descends au jardin du Luxembourg saluer mes fleurs. Parfois un compatriote voyageur vint me voir afin de m'inviter déjeuner de l'autre côté de l'eau, de visiter un théâtre. Je m'y refuse parce que la rive droite m'est devenue interdite, constituant le monde proprement dit, le monde des vivants et de la vanité. (*Ibid.*: 50)²⁵

Parigi richiama, a tratti, l'oltretomba dantesco o assume l'aspetto dell'inferno escrementizio swedenborghiano, nelle rappresentazioni degli

²⁵ «Morto al mondo da quando ho rinunciato alle vane gioie di Parigi, resto nel mio quartiere dove ogni mattina faccio visita ai morti del cimitero di Montparnasse, dopo di che vado ai giardini del Luxembourg, per salutare i miei fiori. Ogni tanto un connazionale di passaggio viene a trovarmi e m'invita a pranzare sull'altra riva del fiume o ad andare al teatro. Io rifiuto sempre perché la riva destra per me è proibita, essendo quello il cosiddetto mondo, il mondo dei vivi e delle vanità». (Strindberg 2012a: 42)

anfratti suburbani sporchi e maleodoranti²⁶, e dei suoi personaggi disadattati ed emarginati. Lo stesso protagonista, alla fine, dichiara la propria incapacità di opporre resistenza a un ordine che è in grado di inglobare, in una sorta di dimensione entropica che può a tratti diventare perfino accogliente, la disperazione e il suo opposto (rappresentato per esempio, come prima ricordavo, dalla pace quasi edenica dei giardini e orti botanici della città, luoghi in cui sembra illusoriamente regnare la natura e non l'essere umano). La catabasi descritta in *Inferno*, quindi, non è un semplice rifiuto delle città, ma una demolizione del mito di Parigi come epicentro dell'Europa e capitale simbolica del XIX secolo (Storskog 2012: 152-153). La città e il suo mito, che avevano ossessionato e avrebbero continuato a ossessionare a lungo artisti e pensatori, in *Inferno* vengono risignificati attraverso una percezione straniante e contraddittoria degli spazi, in quella che è di fatto una disamina profonda delle ricadute sociali ed esistenziali dell'architettura moderna della città e delle dinamiche (politiche, ma pure psicologiche) che in essa prendono corpo.

²⁶ Nelle visioni dell'aldilà di Swedenborg, coloro i quali hanno trascorso la propria vita terrena amando i beni materiali e i piaceri corporali, giudicati dal mistico "sporcizia spirituale", ameranno nell'altra vita escrementi e latrine, e riuteranno i luoghi puliti e privi di sudiciume (Swedenborg 1890: 309-310).

Bibliografia

- Abolgassemi, Maxime, "Reconsidering the Place of Strindberg in Surrealism: André Breton and the Light of the Objective Chance Encounter", *The International Strindberg. New Critical Essays*, Ed. Anna Westerståhl Stenport, Evanston, Northwestern University Press, 2012: 71-87.
- Ahlström, Stellan, *Strindbergs erövring av Paris: Strindberg och Frankrike 1884-1895*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956.
- Althusser, Louis, *Ideologie et appareils ideologiques d'Etat* (1970), trad. it. "Ideologia ed apparati ideologici di stato", *Freud e Lacan*, Ed. e tr. Claudia Mancina, Roma, Editori Riuniti, 1981: 65-123.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal* (1857), Paris, Cercle Grolier, 1921.
- Benjamin, Walter, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1961.
- Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Eds. Giorgio Agamben - Barbara Chitussi - Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2012.
- Brandell, Gunnar, *Strindbergs Infernokris*, Stockholm, Bonnier, 1950.
- Briens, Sylvain, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Burnham, Donald Lee, "Restitutional Functions of Symbol and Myth in Strindberg's *Inferno*", *Psychiatry. Journal for the Study of Interpersonal Processes*, 36.3 (1973): 229-243.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Ciaravolo, Massimo, "Parigi 'capitale del XIX secolo' nella visione strindberghiana", *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 25-27 settembre 2003), Eds. Gianna Chiesa Isnardi - Paolo Marelli, Genova, Tilgher, 2003.
- Id., "A Nineteenth-Century Long Poem Meets Modernity: *Sleepwalking Nights*", *The International Strindberg. New Critical Essays*, Ed. Anna Westerståhl Stenport, Evanston, Northwestern University Press, 2012a: 67-193.
- Id., "Between Vision and Doubt: Re-assessing the Radicalism of Strindberg's Italian Travel Writing and *Likt och olik* (1884)", *Scandinavian Studies*, 84.3, (2012b): 273-298.
- Codignola, Luciano, "La scrittura di *Inferno*", *Inferno: Inferno, Leggende, Giacobbe lotta*, August Strindberg, Ed. e trad. it. Luciano Codignola, Milano, Adelphi, 2012 (1972).

- Falgas-Ravry, Cecilia A., "The Riddle of Inferno: Strindberg, Madness, and the Problem of Interpretation", *The Modern Language Review*, 106.4 (2011): 988-1000.
- Ferrari, Fulvio, "Esoterismo d'Occidente, mitologie d'Oriente: sincretismo religioso nel teatro strindberghiano dopo la 'crisi d'Inferno'", *A.I.O.N. Sezione germanica*, 22.1-2 (2012): 21-35.
- Fournel, Victor, *Les Rues de vieux Paris* (1873), Paris, Firmin - Didot, 1879.
- Gavel Adams, Ann-Charlotte, "Inferno: Intended Readers and Genre", *Strindberg and Genre*, Ed. Michael Robinson, Norwich, Norvik Press, 1991: 220-228.
- Ead., "Strindberg som Ockultismens Zola", *Strindbergiana* 8 (1993): 123-138.
- Ead., "Strindberg and Paris 1894-1898. Barbarian, Initiate, and Self", *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, Eds. Poul Houe - Sven Hakon Rossel - Göran Stockenström, Amsterdam, Rodopi, 2002: 91-100.
- Ead., "The Surreal Paris of August Strindberg's *Jacob lute*", *Scandinavian Studies*, 84.3 (2012): 347-358.
- Hedén, Erik, *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk*, Stockholm, Nutiden, 1921.
- Ishikawa, Kiyoko, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme: Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Jasper, Karl, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Bern, E. Bircher, 1922.
- Lagercrantz, Olof, *August Strindberg* (1979), trad. ingl. Anselm Hollo, New York, Farrar Straus & Giroux, 1984.
- Lamm, Martin, *August Strindberg*, Stockholm, Bonniers, 1948.
- Lombardi, Maria Cristina, "August Strindberg e Stoccolma", *Urbanistica* 87 (1987): 95-97.
- Melberg, Arne, "Strindberg i underjorden", *Läsa långsamt. Essäer om litteratur och läsning*, Ed. Arne Melberg, Stockholm - Stehag, Symposion, 1999: 85-107.
- Mercier, Sébastien, *Le Tableau de Paris* (1782-88), Ed. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995, 2 voll.
- Olsson, Ulf, "Den andra rösten: Strindbergs galenskap och litteraturhistoriens", *Strindbergiana* 13 (1998): 139-159.
- Pizza, Antonio, "La Parigi 'moderna' di Charles Baudelaire e Walter Benjamin", *Archileture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Eds. Andrea Borsari - Matteo Cassani Simonetti - Giulio Iacoli, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

- Rahmer, Sigismund, *August Strindberg: Eine Pathologische Studie*, München, Reinhard, 1907.
- Robinson, Michael, *Strindberg and Autobiography*, London, Ubiquity Press, 2013 (1986).
- Sica, Paolo, *Storia dell'urbanistica. L'Ottocento - I*, Roma - Bari, Laterza, 1981.
- Sjöblad, Christina, *Baudelaires väg till Sverige: Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855-1917*, Lund, LiberLäromedel, 1975.
- Stenport, Anna Westerstahl. "Imagining a New Stockholm. Strindberg's *Gamla Stockholm* and the Construction of Metropolitan Space", *Scandinavian Studies*, 74.4 (2002): 483-504.
- Ead., *Locating August Strindberg's Prose. Modernism, Transnationalism, and Setting*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- Stockenström, Göran, "August Strindberg: A Modernist in Spite of Himself", *Comparative Drama*, 26.2 (1992): 95-123.
- Id., "Strindberg and Swedenborg", *Emanuel Swedenborg a Continuing Vision*, Eds. Robin Larsen et. al., New York, Swedenborg Foundation, 1988: 137-158.
- Storskog, Camilla, "Myth as an Interpretive Paradigm of Reality: Strindberg's and Göranson's *Inferno*", *A.I.O.N. Sezione germanica*, 22.1-2 (2012): 147-172.
- Stounbjerg, Per, "A Modernist Hell: on August Strindberg's *Inferno*", *Scandinavica*, 39 (1999): 35-39.
- Strindberg, August, *August Strindbergs brev. 11. Maj 1895-november 1896*, Eds. Strindbergssällskapet - Torsten Eklund, Stockholm, Bonniers, 1969.
- Id., *Röda rummet* (1879), Samlade Verk 6, Ed. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1981.
- Id., *Tjänstekvinnans son I-II* (1886), Samlade Verk 20, Ed. Hans Lindström, Stockholm, Norstedts, 1989.
- Id., *Inferno* [fransk text] (1897), Samlade Verk 37, Ed. Ann-Charlotte Gavel Adams, Stockholm, Norstedts, 1994.
- Id., *Dikter på vers och prosa. Sömngångarnätter på vakna dagar och strödda tidera dikter* (1883-1884), Samlade Verk 15, Ed. James Spens, Stockholm, Norstedts, 1995.
- Id., *Gamla Stockholm. Anteckningar ur tryckta och otryckta källor* (1882), Samlade Verk 8, Ed. Hans Söderström, Stockholm, Norstedts, 2006.
- Id., *Inferno: Inferno, Leggende, Giacobbe lotta*, Ed. e trad. it. Luciano Codignola, Milano, Adelphi, 2012a (1972).
- Id., *Ockulta dagboken* (1) (1886-1908), Samlade Verk 59:1, Ed. Karin Petherick - Göran Stockenström, Stockholm, Norstedts, 2012b.

Angela Iuliano, *Parigi come luogo di confinamento urbano in Inferno di August Strindberg*

Swedenborg, Emanuel, *De caelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis* (1758), New York, American Swedenborg printing and publishing society, 1890.

Uppvall, Axel Johan, "Strindberg in the Light of Psychoanalysis", *Scandinavian Studies*, 21.3 (1949): 133-150.

Williams-Hogan, Jane, "Swedenborgianism in Scandinavia", *Western Esotericism in Scandinavia*, Eds. Henrik Bogdan - Olav Hammer, Leiden/Boston, 2006: 534-553.

The Author

Angela Iuliano

Angela Iuliano is Assistant Professor in Scandinavian Studies at the University of Naples L'Orientale. Her main research interests include medieval Scandinavia and modern Swedish literature. Among her recent publications is a monograph on medieval Swedish rhymed chronicles (2021), and articles on the magic elements in Strindberg's *Svanvit* (2019) and the theme of *bergtagning* (abduction into the mountain) in Swedish literature and folktales (2020 and 2021). She is a member of a national research group on August Strindberg's work.

Email: aiuliano@unior.it

The Article

Date sent: 30/05/2021

Date accepted: 06/10/2021

Date published: 30/11/2021

How to cite this article

Iuliano, Angela, "Parigi come luogo di confinamento urbano in *Inferno* di August Strindberg", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 89-112, www.betweenjournal.it