

OLA HANSSON E AUGUST STRINDBERG.
INTERSEZIONI E TRASFIGURAZIONI AUTOBIOGRAFICHE
DALLA «CITTÀ DEI PECCATI»

Franco Perrelli

Università degli Studi di Torino (<franco.perrelli@unito.it>)

1. Qual è la *verità* di un'autobiografia letteraria? I fatti? Qualche volta, alcuni fatti espressi e narrati e, ovviamente, pure o soprattutto quelli omessi. In generale, la *verità* dell'autonarrazione si rinviene quando l'autore riesce a esprimere, nel tono e nei modi stilistici opportuni, la vividezza di certi *umori* dominanti in precisate *situazioni esistenziali*. Di più, però, non si può chiedere o raramente si dà. Il resto, anzi, proprio le dichiarazioni di assoluta oggettività da parte degli autori, quelle sì che sono menzogna pura. Tanto più che spesso (e sarà il caso di Strindberg) l'autobiografia si configura solo come un modo per definire personali strutture estetiche o la percezione esistenziale che si ha del proprio operare soggettivo e della propria funzione intellettuale.

Riconosco di aver tratto da Henrik Ibsen – probabilmente il meno autobiografico dei grandi nordici dell'Ottocento – alcuni termini introduttivi, visto che neanche lui poté sottrarsi dal dichiarare: «Ogni mia creazione si origina in un mio umore e in una situazione esistenziale» (Ibsen 2005: 426)¹. L'idea strindberghiana che «*uno scrittore sia soltanto uno che riferisce ciò che ha vissuto*» (Strindberg 1948: 190; corsivo nell'originale) si pone di fatto come qualcosa che, pur con differenti e più morbide declinazioni, riguarda non solo i principali esponenti del realismo nordico, ma anche – dopo il 'cambiamento dei segnali' alla fine del XIX secolo – coloro che miravano al suo trascendimento nel simbolismo, se non nel misticismo. Persino questi autori, ribelli a una pretesa arte *oggettiva*, non riuscirono sostanzialmente a perdere il contatto con l'impressione che la scrittura creativa e persino il saggio critico potessero trarre una vitalità peculiare e una verità essenziale dalla memoria, dall'osservazione diretta e dal coinvolgimento personale negli eventi.

Lo verificiamo in Ola Hansson, che nel 1893 pubblica a Kristiania *Fru Ester Bruce* (La signora Ester Bruce). Si tratta del classico romanzo decadente, che coglie la vita nel momento in cui riconosce l'irrimediabile fatalità e tardività dell'amore e i cui personaggi si fronteggiano più sul

¹ Le traduzioni dagli originali sono dell'autore del saggio.

piano dell'intuizione, della raffinata comunicazione psicologica, che di uno sviluppo avventuroso o incalzante degli eventi. Lars Åkesson è un giurista e un dandy, che, scapolo, sfugge a ogni progetto di matrimonio finché un'estate, in Scania, non incontra la malinconica, pallida e flessuosa Ester Bruce, una signora divorziata con una figlioletta che vive con lei; la donna ha una strana aria meridionale, che nel suo *dolorismo* arieggia Eleonora Duse (Perrelli 2009). L'attrazione che presto lega la coppia è un singolare istinto aristocratico e «una simpatia e un piacere tranquilli, del tutto impersonali» che fanno sì che Lars ed Ester si stagolino nobilmente rispetto alle altre figure e figurine di contorno del romanzo (Hansson 1920: 43). Insomma, un vero amore da *superuomini*, secondo la lezione nietzschiana rielaborata assai personalmente da Ola Hansson, uno dei suoi primi discepoli sul continente.

Pur non trovandoci propriamente di fronte a un'autobiografia, il romanzo sin dall'ambientazione appare pregno di assai consistenti echi personali e, viepiù, in quei capitoli nei quali si descrive – in una parentesi della sua intensa fascinazione per Ester – l'occasionale soggiorno di Åkesson a Copenaghen, dove ha modo d'incontrare l'ex marito della donna, il pittore Ödman, sentendo ovviamente scatenare in sé «un caos dei più forti e contraddittori sentimenti» (Hansson 1920: 87). Il ritratto di Ödman, specie nel capitolo XIII, è, del resto, piuttosto fosco e largamente affidato a un suo sodale, l'alcolizzato Randrup:

Ödman è un maniaco. In lui non c'è più un io; al contrario, solo un complesso d'idee fisse. Puro midollo, senza un cervello da tenere sotto controllo. [...] Ödman è un ammasso midollare. Il suo ultimo quadro l'avete visto? No? Il vasto mare, un bollente giorno di luglio; il mare tranquillo, lucente; l'atmosfera assolata. Davanti una striscia di spiaggia; la sabbia giallo-chiara irrita davvero la vista; si ha la netta sensazione di come bruci sulla pelle. E poi... posta in primo piano, in modo che si abbia l'impressione che sia in procinto di fuoriuscire dalla cornice e precipitare... Una donna. Nuda, distesa supina, le braccia tese a croce rispetto al tronco, una gamba, quasi una zampa, tutta stesa in lunghezza, quella posteriore acutamente piegata al ginocchio. La testa inclinata sul braccio davanti in basso e lei che ti fissa, ipnotica. Grandioso! Già, ma che succede? Non sarà mai che batta le ciglia alla forte luce del sole? O per la libidine? Ti striscia dentro manco ti si solleticasse sotto la pianta del piede e alla sensazione se ne prova vera ripugnanza. È qualcosa che proviene dall'espressione del volto, che è sfacciata, abietta. E poi dalla carnagione: si dovrebbe credere che il pittore visualizzi in retina colori cadaverici. Un'idea fissa, un'altra delle sue idee fisse; gli si fissano ovunque: nell'occhio, nell'orecchio, nel sesso. Ödman è un maniaco. E come t'intitola il quadro? *Madame Pan!* (Hansson 1920: 104-105)

Come si fa – continua Randrup – a individuare un tale riferimento mitico e classico-rinascimentale in «una puttana su una spiaggia estiva al sole»? Insomma: «Ödman sarà pure un genio, ma nessuno lo capisce.

No, proprio nessuno. E perché mai dovrebbe capirlo? Mica vuol farsi capire lui». Sicché, in fin dei conti, può anche darsi che «il maniaco» sia soltanto «un idiota» (Hansson 1920: 104-105).

Ed ecco che, finalmente, fa la sua comparsa il prodigo ma squattrinato Ödman, seguito dal suo scodinzolante assistente Peters. Si siede a tavola con Randrup e Åkesson e comincia a sproloquiare: «Il pittore parlava e parlava; nessun altro riusciva a interloquire. Non parlava a qualcuno di preciso; non sembrava neppure preoccuparsi se qualcuno stesse ad ascoltare; [...] lui chiacchierava e chiacchierava... ma senza un nesso, più passava il tempo e al ritmo delle bottiglie di punch che s'accumulavano sulla tavola». Così, il ristorante si svuota, ma l'insopportabile Ödman delinea grandiosi piani di mostre in Scania e poi attacca sulle donne, uno dei suoi argomenti preferiti: «Io la donna la conosco. Eccezioni? *Non esiste* eccezione alcuna. Quale eccezione? Già, perché... voi... vi... fate ingannare! Ingannare, dico!... Vedete, ci ho esperienza io. Dovreste proprio venire a scuola da me. Voi non lo sapete, ma, vedete, anch'io ho avuto una moglie... Ed... era... una... Adesso sentirete...». Hansson, perfidamente, a questo punto fa allontanare il pittore per qualche improvvisa necessità, sicché quando ritorna per completare il suo racconto non ritrova più Åkesson che, annoiato e segretamente offeso nei propri intimi sentimenti, ha colto l'occasione per dileguarsi. Purtroppo Randrup è crollato e dorme e a Ödman non resta, trionfo, che consolarsi con Peters: «Eh diavolo, se n'è andato! Paura ci aveva, sai!» (Hansson 1920: 109-110).

Al rientro in Scania, «con un calore e un sentimento solenni» mai provati prima (Hansson 1920: 111), Åkesson sente di avere recuperato una dimensione esistenziale più autentica e, giunto l'autunno, decide di dichiararsi all'amata. Ester non ne è sorpresa: l'attrazione era stata reciproca e istintiva. Tuttavia, la donna si rivela, decadentemente, «morta» nello spirito, consumata dalla volgarità e dai colpi della vita. La separazione dal «volgare» Ödman era stata dolorosa, ma fatta con piena consapevolezza personale e aveva forse dischiuso la prospettiva di una rinascita. Ester non sa tuttavia se, un giorno, non possa essere costretta ad ammettere di «avere troppo poco da offrire» all'uomo che finalmente sente di amare e i due si separano con affettuoso ma dolente reciproco rispetto (Hansson 1920: 137-143).

Nonostante l'incedere insieme solenne e minimalista (si direbbe oggi), pacato e ostentatamente aristocratico della narrazione di Hansson, i capitoli ambientati a Copenaghen, con al centro il personaggio gaglioffo di Ödman, rivelano un singolare scarto narrativo², per giunta nettamente

² Non ha affatto torto Adolf Paul a giudicare i capitoli contro Strindberg arbitrari e «senza alcun rapporto strutturato con il resto del romanzo, finendo solo per disturbare il delicato studio psicologico dell'anima femminile che il libro propone» (Paul 1930: 163).

satirico, confermando che persino *Fru Ester Bruce* non sfugge all'idea che un racconto debba partire da esperienze soggettive come da modelli osservati e criticati, divenendo, in tal senso, *à clef* o, per dirla in svedese, un *nyckelroman*. Se ci soffermiamo, pertanto, sul XIII capitolo di *Fru Ester Bruce*, Hansson focalizza in stretta sintesi alcuni personaggi ed eventi di cui era stato testimone a contatto con August Strindberg (su cui è appunto modellato l'odioso e misogino Ödman) durante il suo soggiorno berlinese nel 1892-1893.

2. Lo sfortunato incontro con Strindberg non era, per Hansson, un semplice tema autobiografico, ma uno snodo cruciale della vita, qualcosa che si potrebbe insieme definire *fatale e desolante* (proprio come appare implicito nella singolare risonanza del cognome Ödman). Soprattutto a partire dal novembre del 1888, Hansson e Strindberg avevano dialogato fittamente tra di loro. L'atto unico *Paria* del 1889 – cosa abbastanza sorprendente per un drammaturgo *indipendente* come Strindberg – era stato tratto (pur con una consistente rielaborazione) addirittura da una novella dell'amico, con il quale si era venuta a costituire una sorta di alleanza intellettuale, all'insegna di Friedrich Nietzsche, di una nuova «psicologia» sia lombrosiana sia inquisitiva e suggestiva alla maniera di Edgar Allan Poe e soprattutto del pessimismo (Holm 1957: 50-51).

Si trattava di un sodalizio mirante a rivoluzionare tanto i più vieti schemi dell'imperante realismo («Lo Zolismo, con la pittura della natura e la sua messinscena, non sembra più sulla cresta dell'onda», osservava infatti Strindberg. «Non c'è da stupirsi che io non voglia essere un'appendice, essendo abituato a stare in testa») quanto a contrastare il rampante spirito della Rinascenza, bandito, in quello scorcio di *fin de siècle*, da Verner von Heidenstam (Strindberg 1961: 212, 217-218, 391). Hansson stesso riconoscerà, in un suo saggio pubblicato in Germania nel 1891, che Strindberg, «poeta del soggettivismo», soprattutto nella sua drammaturgia della fine degli anni Ottanta, aveva attinto il «grande stile che dilata il destino umano a simbolo grandioso» (Hansson 1921b: 103, 109).

Fu grazie a Ola Hansson e a sua moglie, la letterata Laura Marholm, che, nell'ottobre del 1892 – subito dopo il doloroso divorzio da Siri von Essen – uno Strindberg precipitato nell'«inferno» e nella «*misère*» delle sue varie difficoltà esistenziali (Strindberg 1965: 65), poté abbandonare la Svezia per aprire una nuova fase a Berlino, dove in effetti conseguì persino qualche successo teatrale, sebbene fosse ormai soprattutto orientato verso gli esperimenti scientifici e la pittura, che «realizzava con la spatola piuttosto che col pennello» (Paul 1930: 43). Dopo poche settimane, però, l'insofferente Strindberg ruppe clamorosamente con i suoi benefattori, che finirono presto per ritrovarsi in ombra e isolati a causa della sua ingombrante presenza intellettuale (Holm 1957: 392-394), che di fatto divenne un riferimento per una variopinta colonia cosmopolita che si riuniva al locale Zum schwarzen Ferkel, famoso per i suoi 900 tipi di alcolici. Scrive Strindberg in *Klostret* (Il chiostro):

Ci si sentiva come a casa, se si era del giro, ma se capitava un estraneo curioso provava disagio oppure si sentiva come un intruso in una cerchia chiusa. Lì [...] c'era tutto [per sbrigare i propri affari persino letterari], tranne un orologio, per cui si perdeva la cognizione del tempo [...].

Proprio lì, al principio dell'ultimo decennio del secolo, si erano stabiliti gli emigrati nordici. Una curiosa mescolanza di talenti in cerca di riconoscimento, comprensione e pane; refrattari e arrabbiati nei confronti di coloro ch'erano rimasti in patria.

[...] Agli scandinavi s'erano intanto aggregati alcuni indigeni e un russo, attirati come tignole dalla luce che veniva dal Nord³, alla ricerca di calore, trovandovi però solo un gelo glaciale. Infatti, verso la fine di questo periodo, lo scetticismo s'era insinuato nel movimento e si era giusto in procinto di liberarsi dell'impasto fermentato del naturalismo. Gli stranieri pertanto trovavano solo feci dove s'erano aspettati nutrimento. Si stava in agguato per conquistare per primi la nuova formula dell'opera d'arte e letteraria del futuro. (Strindberg 1994: 16-17)

Al gruppo dello *Zum schwarzen Ferkel* appartenevano, tra gli altri, il letterato finlandese Adolf Paul e il botanico Bengt Lidforss (rispettivamente il *factotum* di Ödman, Peters, e Randrup, in *Fru Ester Bruce*). Tra i frequentatori di quel famoso locale c'era anche Edvard Munch, che tentava di affermarsi in Germania e con il quale Strindberg ebbe un rapporto assai contrastato, in primo luogo perché sussisteva tra i due una singolare concorrenza artistica, evidenziata da un aneddoto (forse spurio), per cui, all'epoca, all'affermazione dello svedese: «Io sono il più grande pittore della Scandinavia!», il norvegese avrebbe ribattuto: «In tal caso, io sono il più grande drammaturgo. Salute!» (Dittmann 1981: 94).

La rivalità fra i due avrebbe avuto un secondo cogente motivo: nel marzo del 1893 (poco prima di sposare Frida Uhl), Strindberg ebbe una breve tumultuosa relazione con una giovane pianista legata a Munch, la focosa *femme fatale* (ma anche intellettuale) norvegese, Dagny Juel. Costei – leggiamo in *Klostret* – era «una bionda alta e diafana, che pareva smagrita da una malattia; con un tono dolente e afflitto nella voce, parlava in maniera strascicata e aveva uno sguardo esausto» (Strindberg 1994: 39). In una lettera a Georg Brandes del 26 giugno 1894, Strindberg racconta:

Vivevo a Berlino, vedovo e in attesa del vento che mi trascinasse verso la terra ferma. Non avendo dimora, come altri alla deriva, frequentavo l'osteria per scambiare due chiacchiere con qualcuno. Ed ecco che si presenta un pittore norvegese con una donna: il pittore si dava le arie nei miei confronti (non sapeva infatti che io avevo avuto due donne, cosa di cui ritenevo non fosse il caso di vantarsi). La donna era incuriosita da Sg, il misogino, e il suo amante presuntuoso. In breve, feci onore a me stesso – e poi mi ritirai. Questo mandò la donna su tutte le furie. (Strindberg 1968: 107)

³ È la celebre espressione usata da Hermann Sudermann, nel 1893, per sancire la forte influenza della letteratura nordica in Germania in quel periodo, che Strindberg farà altresì coincidere con un «Rinascimento scandinavo» (Paul 1930: 75; Strindberg 1965: 104, 123-124).

La donna, in Strindberg, appare raramente con un'unica faccia, essendo creazione dei cangianti umori del maschio e, nello stesso romanzo autobiografico, leggiamo: «Ma era brutta e vestiva male tanto che, qualche volta, lui si vergognava all'idea di essere preso per un suo ammiratore. Allora, s'affacciava un'indicibile pietà nei suoi confronti, che lei scambiava per sottomissione»; questi sentimenti erano viepiù complicati dal naturale disagio nei confronti di Munch, ma soprattutto di Frida Uhl, di cui Dagny finiva per «rimandargli il riflesso, tanto che le loro immagini si confondevano» e interferivano (Strindberg 1994: 39-40). Va da sé che dobbiamo prendere queste memorie – come s'è premesso – con la piena coscienza che l'autobiografia restituisce, se va bene, qualche sentimento, ma poco di fattuale. Per esempio, chi darà il giusto ritratto di Dagny: la contraddittoria memoria di Strindberg o quella di Adolf Paul, che la descrive «bionda, snella, elegante e vestita con una raffinatezza che forse intendeva mettere in evidenza la flessuosità del corpo, ma evitando di esaltare troppo il profilo delle linee» ecc. (Paul 1930: 91)?

Certo è che il quadro descritto da Randrup, in *Fru Ester Bruce*, potrebbe essere attribuibile sia allo stile di Strindberg sia a quello di Munch, tanto più che la modella di Madame Pan è indubbiamente Dagny Juel, «l'unica donna, la cui influenza si rifletta direttamente e ripetutamente nei lavori [munchiani] più significativi degli anni Novanta» (Dittmann 1981: 100)⁴. Certo è pure – se stiamo a quanto afferma Adolf Paul – che fu Dagny Juel «l'elemento che fece esplodere la cerchia che si riuniva ai tavoli» dello Zum schwarzen Ferkel (1930: 92). Dagny, infatti, sarebbe passata, con un rapido giro di amanti, dalle braccia di Munch a quelle di Strindberg per essere ceduta ad altri («[...] in un mese appena, s'era fatta quattro nazionalità»; Strindberg 1968: 108)⁵, ma poi sposare un'altra eminente figura dello Zum schwarzen Ferkel, lo scrittore polacco satanista Stanisław Przybyszewski (il «russo» cui accennava Strindberg, nelle sue opere altresì denominato Popoffsky, che aveva soccorso lo scrittore svedese dopo la sua rottura con gli Hansson)⁶. Fu così che Berlino da «città della rinascita» (Strindberg 1968: 6) si trasformò nella fantasia di Strindberg,

⁴ Si è ancora sottolineato che, nel 1893, Strindberg e Munch avrebbero esposto insieme a Berlino in una «mostra di [artisti] rifiutati» (Söderström 1972: 216-219).

⁵ Qualche dubbio che la Juel fosse davvero amante di Munch è sollevato, comunque, in Meyer 1985: 267.

⁶ Uno Strindberg particolarmente indiscreto si diffonde sulle vicissitudini erotiche di Dagny in una lettera a Georg Brandes del 26 giugno 1894: «Avevamo in precedenza accoppiato la madama a un polacco e L[idfors, suo pretendente,] divenne *Hausfreund* (in seguito, il Norvegese [Munch] e il Prussiano [Schleich] subentrarono come Amici degli sposini» (Strindberg 1968: 107-109). In effetti, anche la vita sessuale dei coniugi Przybyszewski sarebbe stata piuttosto libera e avventurosa e la povera Dagny Juel sarebbe stata assassinata in un albergo di Tbilisi da un amante, nel 1901 (Norseng 1991: 63).

assediato da questi fantasmi e dagli scrupoli morali – man mano che si sarebbe addentrato nella crisi religiosa narrata in *Inferno* – nella «città dei Peccati» (Strindberg 1974: 123).

Fru Ester Bruce di Ola Hansson si presenta tutt'altro che come un caso isolato di rievocazione in chiave soggettiva di questi eventi e delle figure che li animavano. Anzi, la cerchia di Zum schwarzen Ferkel si lasciò alle spalle una scia di racconti, memorie o saggi memoriali, più o meno *à clef*, reciprocamente abbastanza denigratori, che fanno intendere come quella singolare fervida fucina d'idee, di sbornie e d'intrecci sessuali, fosse anche un nido di vipere.

Bengt Lidforss, che pure aveva tradotto l'*Antibarbarus* di Strindberg in tedesco, avrebbe aperto il fuoco, in almeno due occasioni, contro le stesse teorie monistiche del suo autore, arrivando a sostenere che erano del massimo interesse più per lo psicologo che per uno scienziato. Da parte sua, Laura Marholm scrisse un saggio su Strindberg, nel quale si sottolineava la sua spiccata sospettosità, l'istintività apolide e l'incoerenza quasi programmatica del carattere dell'uomo e dell'opera, attribuite, razzialmente, al selvaggio «sangue finno-lappone» che gli scorreva nelle vene. Adolf Paul, nel 1895, maltrattò invece sia gli Hansson sia Strindberg (che denigrò pure nella novella *En charlatan* [Un ciarlatano] del 1895) nel romanzo *Med det falska och det ärliga ögat* (Con l'occhio falso e l'occhio onesto; Sprinchorn 1968: 39-40). Nonostante Strindberg fosse ossessionato per tutta la vita dalla coppia dei Przybyszewski – avvertiti (insieme a Munch) come pericolosi nemici giurati (cfr. *Inferno*) – solo Stanisław scrisse di lui, in due occasioni negli anni Venti, tutto sommato, con qualche considerazione, valutando tuttavia la misoginia dello svedese «una sadiana tortura di quella femmina che occultava dentro di sé» (cit. in Wilczek 1985: 140).

Strindberg naturalmente lesse sia il saggio della Marholm sia *Fru Ester Bruce* di Ola Hansson, le cui cattiverie attribuì comunque implacabilmente alla moglie (Strindberg 1968: 83), e – ligio al principio di non concedere la soddisfazione «di mettersi da solo contro il muro, mentre, impuniti, gli altri gli sparano addosso» (1968: 109) – non mancò, ovviamente, di dare una propria risposta letteraria. Anzi, *ad abundantiam*, ne diede almeno tre: immediatamente, con *La Genèse d'une Aspasié* del 1894, che fa parte della seconda serie di *Vivisektioner* (Vivisezioni) scritte in francese; nel 1898, nei primi due capitoli del menzionato romanzo *Klostret* (pubblicato nel 1966) che probabilmente deriva da un progetto letterario risalente al 1893 (Strindberg 1965: 189)⁷, ma che, nel 1902, verrà infine rielaborato (non senza palesi incongruenze) in *Karantänmästarens Andra Berättelse*

⁷ Pare che proprio lo Zum schwarzen Ferkel fosse stato altresì denominato 'il Chiostro' per la sua vaga somiglianza architettonica con una cappella, ma fors'anche – sospetteremmo – per un'assonanza fra *krogen* (l'osteria) e *klostret* (Strindberg 1972: 30-31; 1994: 15).

(Secondo racconto del maestro di quarantena). Questi ultimi due titoli sono ufficialmente riconosciuti dall'autore, nel 1898 e nel 1904, fra le opere che compongono il suo screziato piano autobiografico o «lefnadssaga» (Strindberg 1972: 28; 1974: 38).

Noteremo che, in tutti e tre i casi, *autobiografia* implica per Strindberg un forte travestimento di persone (nella versione del 1902, il protagonista – cosa che dev'essere costata un certo sforzo all'autore – si dichiara norvegese), di circostanze (sempre in questa versione, l'eroe si occupa di letteratura e di storia piuttosto che di alchimia), nonché uno slittamento di luoghi (per esempio, nella *Vivisezione* la vicenda è ambientata a Monaco, mentre da *Klostret a Karantänmästarens Andra Berättelse* si oscilla dalla Germania alla Danimarca) (Strindberg 1974: 208). Insomma, anche in questo caso, una trasformazione inventiva piuttosto profonda con una caratteristica contaminazione dell'autobiografia con la formula del racconto *à clef*.

3. Analizziamo ora brevemente *La Genèse d'une Aspasie* (Strindberg 2011: 208-212), che potremmo considerare una vivisezione autobiografica, ovvero, nello specifico, un'analisi a sfondo psicologico, che costituisce soprattutto lo schema dei primi capitoli di *Klostret* e, almeno cronologicamente, ha il vantaggio di essere prossima a *Fru Ester Bruce*. Ne *La Genèse d'une Aspasie*, Strindberg, sintetizzando un resoconto della sua vita a Berlino, si camuffa dietro il nome assai svedese di Per Andersson, pur presentandosi come uno scrittore danese chiamato a Monaco per risolvere le sorti della poesia bavarese in crisi.

In quella città, Andersson ha un allievo compatriota, tale Honson (e non è per nulla difficile capire di chi si tratta), che è accompagnato da una moglie (anche in questo caso comprendiamo senza problemi di chi si parla), la quale, a causa dei suoi limiti intellettuali, ambisce invano a divenire «la Jeanne d'Arc de la Jeune Bavière», sicché: «Enragée par ce mécompte elle fait venir le grand Andersson destiné au rôle de la glu par où les oisillons devaient être pris». Una situazione del genere non può reggere e avviene presto una rottura, mentre Andersson-Strindberg diventa il riferimento di quei «jeunes cerveaux» che – si riconosce quantomeno graziosamente – erano stati «préparés d'avance par son élève Honson». Pertanto: «Là il dissémine les graines de son intelligence mûre, de ses matériaux immenses d'observations sur la vie qu'il sait exploiter par sa faculté combinatoire reconnue».

La cerchia che si stringe attorno ad Andersson ha «cinq chef-apôtres»: un letterato polacco (Stanisław Przybyszewski); un pittore svedese, «portraitiste, privé de fantaisie» e per di più frustrato (nientemeno che Edvard Munch!), il quale, nella sua modestia (!), non sa fare altro che «peindre les visions souvent abstraites du maître», copiandone lo stile pittorico; un chirurgo bavarese di qualche talento artistico (Carl Ludwig

Schleich), che «rêvait une renaissance dans les sciences naturelles» comunque «déjà préparée par Andersson», il quale oltre che pittore, era pure «naturaliste et poète»; «le barde dithyrambique Munichois» (ovvero il poeta Richard Dehmel) e «le dernier des derniers, petit littéraire illittéraire» (Adolf Paul), nella sua assoluta meschinità, particolarmente protetto e nutrito intellettualmente da Andersson che, del resto, spende il suo genio senza risparmio: «L'art de la composition, les secrets du style, le flair de dénicher le prochain mouvement en avant des lettres».

Il racconto però si addensa attorno a un micro-nocciolo erotico-romanzesco. Il risultato di tanto impegno e tanta generosità è che quattro degli apostoli, divenuti autonomi, si allontanano da «la table du maître au Cochon Noir» (si noti che qui il nome del locale berlinese viene mantenuto), sicché – proprio come in *Fru Ester Bruce* – Andersson deve accontentarsi della compagnia del quinto, il quale, nonostante la sua nullità, si dà persino delle arie. Il maestro, allora, «poussé» dalla tipica dinamica dei geni maschili strindberghiani (si pensi ad Axel Borg di *I havsbandet* del 1890 [Strindberg 1982; *Mare aperto*, trad. di Ferrari 2014]) ovvero «par un besoin de rendre le superflu de son âme fertile, s'attache à une fille de famille qui l'aime» (e qui entra in scena la futura seconda moglie di Strindberg, l'austriaca Frida Uhl). Mancano però le condizioni economiche per un matrimonio e la fanciulla si allontana da Monaco, mentre Andersson «fait sa rentrée au Cochon noir», proprio nel momento in cui il pittore svedese v'introduce una sua amante, pianista di raffinata educazione, descritta più o meno con le stesse parole che abbiamo citato da *Klostret*: «Haute de taille, decharnée, usée par la boisson et les veilles, elle parlait d'une voix languissante comme brisée de larmes dévorées». Attirata dal genio di Andersson, di cui è fervente ammiratrice, gli piomba fra le braccia, abbandonando il pittore.

A contatto con lei, indubbiamente, Andersson ringiovanisce e, a sua volta, ravviva la donna liberandola «des angoisses et des remords d'une vie irrégulière, et elle se redresse, regagne l'estime de soi-même». Così, «le créateur admire sa création et au bout d'une semaine ils accomplissent l'union de leurs âmes». Presto, però, interviene il capovolgimento – tipicamente strindberghiano – dei sentimenti o degli umori: Andersson avverte all'improvviso la donna laida e volgare ed evita con lei il ripetersi della «chûte» (*sic*). Così, si ritira, ma non riuscendo a liberarsene, la cede all'amico medico.

La donna, nell'ambiente del Cochon noir, è diventata Aspasia⁸ e – anche in questo caso con la classica strindberghiana «haine féroce de l'obligée envers le créancier» – comincia a odiare sempre di più Andersson, il quale continua, imperturbabile, a dirigere con la sua intelligenza superiore i suoi

⁸ Aspasia era l'etera che sarebbe stata sposata da Pericle e che, con inessenziale variazione, in *Klostret*, si trasformerà in Laïs. Su Dagny Juel, Adolf Paul osserva lapidario: «Presto fu ribattezzata Aspasia. E fece onore a quel nome» (1930: 92).

apostoli, vere «poupées qui dansent devant lui». Anche il medico però si stanca presto della pretenziosa Aspasia e, con la complicità di Andersson, la gira al polacco. Quando il nuovo amante tornerà al Cochon noir con la sua fiamma, accolto da applausi che dobbiamo immaginare assai maligni, non sarà in grado di fronteggiare la presenza di Andersson e tenderà ad appartarsi con Aspasia. Dopo tutto, ne è innamorato e se ne assicura il possesso «contre des successeurs par un mariage légitime».

La cerchia del Cochon noir si scioglie quando pure Andersson si allontana per sposare finalmente Frida Uhl. A completare la parabola dell'artista senza fama ma «emancipata» da tutto – come scrive Strindberg in *Klostret* – meno che «dalla vanità femminile di comparire attorniata da un nugolo di uomini che poteva vantarsi di aver conquistato» (1994: 39), dopo un'estate tranquilla, in autunno, la novità: Aspasia inaugura un suo «salon» per gli intellettuali di Monaco, comparendo come «le génie régénérateur» dello spirito moderno e con l'aiuto di «le cercle du Chocon noir» si costituisce «en école moderne», volutamente dimentica di Andersson: «En leur demandant ce que c'est que le moderne, ils repondent: C'est nous!»⁹. Andersson viene considerato sorpassato: «Tout de même leur moderne c'est de l'Andersson pur!». Un anno dopo, si verificherà puntualmente l'esuberante produzione di una letteratura che denigra o plagia Andersson: «Eh bien, que voulez-vous? C'est la vie, quoi?» – conclude Strindberg – «Mais c'est de l'Aspasia en surplus» (2011: 212).

4. A ben vedere, sia in *Fru Ester Bruce* sia in *La Genèse d'une Aspasia*, il frammento autobiografico regola i conti, ma rivela pure preminenti intenti automitizzanti. Nel romanzo, nella figura di Åkesson a Copenaghen, Hansson si contrappone al volgare cosmopolita dissociato Ödman, esaltandosi come il fine superuomo intellettuale radicato nel suolo natio, ovvero nelle intense atmosfere di una Scania rurale (stridentemente contrapposta alla metropoli delle chiacchiere, delle manie e dei bagordi degli intellettuali), mettendo in campo la memoria autobiografica della tenuta di Källgården, nella quale Hansson aveva scritto *Sensitiva amorosa* (Holm 1957: 139-140, 361). Åkesson incarna pertanto il mito del contadino come aristocratico, che Hansson aveva tratto da Julius Langbehn, e il quadro di *Madame Pan* finisce per essere l'archetipo di una specie di *arte degenerata*, cui si riconnette sia la pittura di Strindberg sia quella di Munch, pseudoartisti così lontani da un nobile esponente della «pacatezza vitale» quale Arnold Böcklin, che aveva affrontato lo stesso mito («il più profondo, opaco e ricco d'interpretazioni che l'antichità

⁹ Una malinconica descrizione di questo *salon*, popolato da Lidforss e Munch, presumibilmente in preda ai fumi dell'alcol, è nelle memorie di Frida Uhl (Uhl Strindberg 1933, 2: 203).

abbia consegnato all'umanità» e, ovviamente, antitetico al cristianesimo; Hansson 1921a: 215, 217, 241). Il frammento autobiografico *à clef* occulta, insomma, una polemica culturale: per Hansson, sono i maestri di un pensiero forte – Nietzsche, Langbehn e Böcklin – i veri *interpreti e profeti* del futuro¹⁰, non quelli del dubbio e della disgregazione astratta, Strindberg e Munch.

Anche la *vivisezione* di Strindberg ha però uno spessore che trascende la mera denigrazione. Vari testimoni e, in particolare, Carl Ludwig Schleich, hanno indicato Strindberg come «la stella più splendente» di Zum schwarzen Ferkel (Schleich 1961: 62), ma Göran Söderström, con condivisibile equilibrio, ha affermato che non appare attendibile né il successivo distanziamento dei membri di quella cerchia dall'influsso dello svedese né l'idea della sua esclusiva centralità (1972: 200). Del resto, in *Klostret*, Strindberg stesso concede di avere dato, intellettualmente, e pure di avere preso, ovvero che «i pensieri nuovi nascevano in comune, sicché era difficile individuare chi li avesse messi al mondo» (1994: 18). Inutile quindi porsi il problema dell'obiettività de *La Genèse d'une Aspasie*, dove, più che altro – nonostante tutta la prevedibile sulfurea maldicenza – riscontriamo da parte dell'autore un doloroso intento o una pulsione di denudamento dell'essenza umana, di chi scrive e del suo prossimo, che alla fine spinge il racconto al di là della mera denigrazione. L'ingigantimento dell'io narrante e autobiografico, nonché, parallelamente, l'ipersensibile attenzione e tensione psicologica nei confronti dei personaggi che, tramite tale ingigantimento, filtra nella narrazione, mirano alla costruzione di un personale copione esperienziale, alla conferma di un amaro sapere di vita e di relazioni che ruota attorno a un'ossessione o a un fulcro ideologico, di fatto ricorrente nell'opera strindberghiana: il *parassitismo* intellettuale dei meschini e dei deboli a danno della generosità dei geni. Non stupisce che sia proprio il verbo *parasitera* che Strindberg usa non appena avrà sentore della pubblicazione di *Fru Ester Bruce*: «Sento che Ola Hansson-Marholm fanno i parassiti su di me in un nuovo romanzo» (Strindberg 1965: 364).

È, infine, molto significativo e caratteristico che Strindberg, ne *La Genèse d'une Aspasie*, pur nella strettissima sintesi del racconto, metta al centro della propria negativa relazione con la donna la nozione biblica di *chute*, rivelandosi non solo come l'artista che viviseziona, ma pure che enfatizza fatali mitici e pessimistici scenari simbolici della condizione umana. In *Klostret*, entrerà in gioco addirittura la Nemese che «non perseguita solo i colpevoli, ma anche gli esseri felici»; la vita appare, infatti, in balia di una «disarmonia che viene dall'esterno, con il vento, con la rugiada, la protratta luce del sole, la pioggia» e introduce «il malinteso»,

¹⁰ *Tolkare och siare* (Interpreti e veggenti) è il titolo di una raccolta di saggi del 1893-1921, tra l'altro, su questi autori, di Ola Hansson.

l'elemento «terzo», che spacca la perfezione della sintesi del maschile e del femminile, all'origine di ogni esistenza (Strindberg 1994: 50).

Dalla somma di queste suggestioni, l'autobiografia di Strindberg assurge a una sorta di scenario sostanzialmente gnostico, che si integra con la passionata smarrita percezione dell'erraticità della vita, dominata da forze oscure:

Che intrico l'animo umano! Come venirne a capo? Dall'odio al disprezzo, oltre la devozione e l'ammirazione, e poi ancora indietro, con un salto di lato e due ancora in avanti. Il bene e il male, il sublime e lo squallido, l'infedeltà insieme all'amore eterno, baci e schiaffi, accuse diffamatorie e ammirazione senza confini. (Strindberg 1994: 43)

Bibliografia

Dittmann Reidar 1981, *Art and Passion: The Relationship Between Strindberg and Munch*, in Marilyn Johns Blackwell (ed.), *Structures of Influence. A Comparative Approach to August Strindberg*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC): 92-120.

Hansson Ola 1920, *Samlade Skrifter*, 6, *Fru Ester Bruce och Före giftermålet*, Tiden, Stockholm.

— 1921a, *Samlade Skrifter*, 9, *Vägen till livet och Käserier i mystik*, Tiden, Stockholm.

— 1921b, *Samlade Skrifter*, 11, *Det unga Skandinavien*, Tiden, Stockholm.

Holm Ingvar 1957, *Ola Hansson. En studie i åttitalsromantik*, Gleerup, Lund.

Ibsen Henrik 2005, *Skrifter*, 12, *Brev 1844-1871*, red. Vigdis Ystad, Narve Fulså, Aschehoug, Oslo.

Meyer Michael 1985, *Strindberg. A Biography*, Secker & Warburg, London.

Norseng Mary Kay 1991, *Dagny: Dagny Juel Przybyszewska, the Woman and the Myth*, Washington UP, Seattle (WA).

Paul Adolf 1930, *Min Strindbergsbok. Strindbergsminnen och brev*, Norstedt, Stockholm.

Perrelli Franco 2009, *Eleonora Duse, protagonista a Berlino e in un romanzo svedese*, in Maria Ida Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse (Venezia 1-4 ottobre 2008)*, Bulzoni, Roma: 191-206.

Schleich Carl Ludwig 1961, *Det var dock härligt att leva*, i Stellan Ahlström, Torsten Eklund (red.), *Ögonvittnen. August Strindberg*, 2, *Mannaår och ålderdom*, Wahlström & Widstrand, Stockholm (första utg. Björck & Börjesson, Stockholm, 1917): 59-64.

Sprinchorn Evert 1968, *Introduction: Strindberg from 1892 to 1897*, in August Strindberg, *Inferno, Alone and Other Writings*, Doubleday, Garden City (NY): 1-96.

Strindberg August 1948, *Brev*, 1, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm.

- 1961, *Brev*, 7, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm.
 - 1965, *Brev*, 9, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm.
 - 1968, *Brev*, 10, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm.
 - 1972, *Brev*, 13, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm.
 - 1974, *Brev*, 14, red. Torsten Eklund, Bonnier, Stockholm.
 - 1982, *Samlade Verk*, 31, *I havsbandet*, red. Hans Lindström, Almqvist & Wiksell, Stockholm. Trad. di Fulvio Ferrari 2014, *Mare aperto*, Federico Tozzi Editore, Saluzzo.
 - 1994, *Samlade Verk*, 50, *Klostret. Fagervik och Skamsund*, red. Barbro Ståhle Sjönell, Norstedt, Stockholm.
 - 2011, *Samlade Verk*, 34, *Vivisektioner II*, red. Gunnel Engwall, Per Stam, Norstedt, Stockholm.
- Söderström Göran 1972, *Strindberg och bildkonsten*, Forum, Stockholm.

Uhl Strindberg Frida 1933, *Strindberg och hans andra hustru*, 1-2, Bonnier, Stockholm.

Wilczek Janus Maria 1985, *Stanisław Przybyszewski's View of Strindberg*, «Scandinavian Studies», 57 (2): 130-146.