

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Pao-
lucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

**studi
germanici**



15
2019

Indice

Saggi

Cultura

9 Stefano Ferrari

Sistema, congettura e storia nell'opera di Winckelmann

31 Giulio Schiavoni

Figure della *bohème* in Ascona. Ball ed Erich Mühsam lettori di Bakunin

45 Gloria Colombo

Stefan Georges Gedichte in den Lesebüchern für höhere Schulen. 1930-1933

65 Maria Passaro

Tentativi di resistenza. Gli ultimi anni del Bauhaus (1930-1933)

Letteratura

79 Stéphane Pesnel

«Die Freyheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit». Bemerkungen zu Heinrich Heines Freiheitsbegriff

99 Paola Paumgardhen

Mignon oltre i confini della poesia goethiana. Autobiografia romantica di Bettina Brentano

115 Sara Culeddu

La paura del contagio: l'animale, il non-umano e il disumano in *Ciandala* di August Strindberg

141 Arturo Larcati

Gli «appelli agli europei» di Stefan Zweig

Linguistica

165 Marina Brambilla – Carolina Flinz

Orte und entgegengesetzte Emotionen (LIEBE und HASS) in einem Korpus biographischer Interviews (Emigrantendeutsch in Israel – Wiener in Jerusalem)

189 Nicolò Calpestrati

La comicità nel parlato spontaneo tedesco: oggettivi semantici e mezzi linguistici che producono la risata

- 207** **Ulisse Dogà**
Una fedeltà impossibile: le traduzioni del *Minnesang* medievale nella moderna lingua tedesca
- 229** **Katharina Salzmann**
Integrierte Mehrsprachigkeitsdidaktik an der Hochschule: ein Unterrichtsmodul zur linguistischen Fachterminologie und alltäglichen Wissenschaftssprache
- 253** **Daniela Sorrentino**
Il mito di Orfeo ed Euridice raccontato a bambini e adolescenti: strategie di riscrittura

Ricerche

- 277** **Stefano Franchini**
La Venere blasfema di Richard Dehmel. Un dossier
- 313** **Ester Saletta**
La definizione di un canone della germanistica in Italia (1930-1955). Il 'caso Borgese', tra tradizione e modernità, nel campo letterario di quegli anni
- 347** **Davide Bondi**
Il controllo politico degli intellettuali tedeschi emigrati negli Stati Uniti. Max Horkheimer e l'Istituto per la Ricerca Sociale
- 375** **Roberto Ventresca**
Crisi come disciplinamento. Neoliberalismo, Grande Recessione e integrazione europea (2008-2012)
- 403** **Olimpia Malatesta**
Per una storia concettuale dell'ordoliberalismo. Dalla crisi del capitalismo alla rifondazione della scienza economica e giuridica
- 429** **Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi

La paura del contagio: l'animale, il non-umano e il disumano in *Ciandala* di August Strindberg

Sara Culeddu

Écrire est un devenir

Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille plateaux*

INTRODUZIONE: SOTTO IL SEGNO DI MERLINO

Ciandala, «il libro nero per eccellenza»¹, come lo definisce Franco Perrelli nella postfazione all'edizione italiana da lui curata, è una delle opere di Strindberg più controverse, su cui la critica si è ampiamente scontrata e che tuttavia ha sempre occupato una posizione piuttosto defilata all'interno della vasta produzione dello scrittore. Scritto in Danimarca nel 1888, uscito prima in danese (1889) e poi in svedese (1897), solo nel 1904 è pubblicato all'interno della raccolta di novelle *Svenska öden och äventyr*². Il romanzo racconta dello scontro tra il maestro Törner, portatore del punto di vista e *alter ego* di Strindberg stesso, e Jensen, uno zingaro divenuto intendente al servizio di una baronessa decaduta. La lotta tra i due si gioca sul piano dell'astuzia ma è uno scontro letale, qualcuno dovrà soccombere e, mano a mano, che il duello si intensifica tutte le armi diventano lecite. Il maestro, che parte da una posizione di presunta superiorità dovuta alla sua appartenenza nazionale e razziale, alla sua cultura e al suo stato sociale, a un tratto si rende conto di piegarsi sotto i colpi mancini e inaspettati dell'altro al punto da rischiare la propria reputazione e incolumità. Allora, in un guizzo finale, decide di giocare in modo sleale e approfittare dei punti deboli dell'altro per distruggerlo: elabora un subdolo piano in base al quale, con l'aiuto della cosiddetta

¹ Franco Perrelli, *Postfazione*, in August Strindberg, *Ciandala*, trad. it. di Franco Perrelli, SE, Milano 1995, pp. 151-163, qui p. 163.

² August Strindberg, *Tchandala* (1889), in *Svenska öden och äventyr II. Berättelse från alla tidevarv*, in *Samlade Verk*, bd 14, Nationalupplaga, Almqvist & Wiksell förlag, Stockholm 1990, pp. 366-612.



‘lanterna magica’, proietterà di nascosto delle immagini in movimento suggestionando la mente ignorante, debole e superstiziosa del nemico. Jensen, ubriaco e vittima dell’illusione allestita ai suoi danni, attraversa nel corso delle proiezioni una serie di immedesimazioni di natura metamorfica in diversi animali, fino a inginocchiarsi e abbaiare, attirando tragicamente la muta dei suoi cani affamati che lo divoreranno sotto lo sguardo tanto vittorioso quanto sconvolto del maestro Törner.

Quello che si vuole analizzare in *Ciandala* è il discorso sul rapporto tra umano, sub-umano e non-umano, un discorso che passa attraverso il razzismo, il classismo e il sessismo veicolati dal romanzo, ma che trova a mio avviso la sua massima espressione nella sua poetica animale e nella riflessione sull’animalità e che si presta ad essere studiato anche sotto la categoria dello specismo, concetto particolarmente centrale della riflessione antropologica contemporanea. Strindberg è lettore appassionato tanto di Linneo quanto di Darwin³, i due pensatori che hanno segnato le tappe più cruciali della definizione dell’umano rispetto all’animale mettendo in discussione il tradizionale confine tra i due regni⁴: in *Ciandala* lo scrittore mette in scena proprio il profondo bisogno di una separazione gerarchica, che nasce da un altrettanto profondo terrore del caos e dell’indistinzione. Scrive ancora Perrelli nella sua postfazione:

«Talvolta ho l’impressione, quando ho la possibilità di riflettere sulla mia vita, che non abbia fatto altro che costruirla sulla sabbia, perché tutto frana senza rimedio!», c’è da chiedersi se questo «franare», che è peraltro la sensazione che danno i fatti su cui si basa *Ciandala*, sia semplice effetto di una personalità nevrotica che si sfoga scrivendo o, più sottilmente, la situazione inevitabile che scaturisce da una sensibilità nichilista e dalla relativa pratica espressiva che, attraverso frantumazioni e torbidezze, sottopone la vicenda esistenziale a un’azione di sgretolamento e dispersione. Chi scrive propende per questa seconda ipotesi⁵.

Il terrore dell’indistinzione e dello sgretolamento dell’integrità del soggetto in *Ciandala* abbraccia la sfera razziale, sociale, esistenziale e ontologica: è

³ Cfr. Linda Haverty Rugg, *Strindberg’s Modern Ecological Subject: «Swedish Nature» Viewed from a Train*, in *Spaces in-Between: Cultural and Political Perspectives on Environmental Discourse*, ed. by Mark Luccarelli – Sigurd Bergmann, Brill Rodopi, Leiden-Boston 2015, pp. 27-30.

⁴ Cfr. Sara Culeddu, *Uomo e animale. Identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, Labirinti, Trento 2013, pp. 25-30.

⁵ Franco Perrelli, *Postfazione*, cit., p. 158. La lettera da cui è tratta la citazione, indirizzata a Johan Oscar Strindberg e datata 11 aprile 1888, si trova in August Strindberg, *Brev*, bd 7: *Februari 1888-december 1889*, red. Torsten Eklund, Bonniers, Stockholm 1961, p. 68.



una paura dell'altro e del diverso che si esprime attraverso il bisogno di allontanare, degradare e animalizzare esseri umani considerati inferiori, ribadendo la superiorità dell'Io. D'altro canto, il romanzo mette in scena anche l'irresistibile e inspiegabile forza di attrazione che avvicina tra loro non solo gli esseri umani apparentemente più incompatibili, ma anche uomini e animali, mette in scena un contatto da cui nascono contaminazioni e metamorfosi. Risultati di questo contagio sono il caos e la morte, ma anche una proliferazione di *divenire*, per usare il linguaggio di Deleuze e Guattari⁶.

Thus, the risk of becoming the Other is a constant threat in Strindberg's literary and dramatic texts, circumstances that within the frame of human-animal studies point at the possibility of negotiating the divide between these two categories. This threat was particularly acute at the end of the nineteenth century when *Tschandala* was written and 'man', under the influence of Darwin, was conceptualized as an animal among animals. Indeed, in *Tschandala*, I would suggest that the similarity between Törner and Jensen can be understood as a demonstration of the relational process by which the meaning of 'human' and 'animal' is created as well as the instability and interchangeability in these categories. This means that if Törner does not hasten to mediate Jensen's status as non-human, he is at risk of falling into this category himself⁷.

È dunque sotto il segno di Merlino, una delle figure mitiche con cui lo scrittore ama identificarsi⁸, che vale la pena affrontare la lettura di *Ciandala*. Nelle prossime pagine si andrà dunque a illustrare il contesto in cui nasce il racconto – sia da un punto di vista biografico sia rispetto all'interazione con le altre letture, ispirazioni e lavori letterari di Strindberg di quel periodo – per poi rivolgere l'attenzione agli animali, alla loro presenza e valenza semantica all'interno del romanzo. Successivamente ci si concentrerà sulle modalità con cui il romanzo costruisce confini e alza barriere tra l'io e l'altro, ovvero tra il maestro Törner e gli altri personaggi, de-umanizzandoli e animalizzandoli, fino ad arrivare all'indagine del processo inverso, ovvero lo sgretolamento del confine stesso, e alla formulazione dell'ipotesi che questa umanità instabile e permeabile all'animalità non possa mai essere relegata in un *fuori*. Se la fucina della

⁶ Per una descrizione del fenomeno del divenir-animali nell'opera dei due filosofi cfr. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 291, trad. it. di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, p. 345.

⁷ Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal: Power, Agency and Human Animal Transformations in Modern, Northern-European Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, p. 72.

⁸ Fulvio Ferrari, *August Strindberg. Il mio fuoco è il più grande della Svezia*, in «Uomini e Libri», 105 (1985), pp. 26-34, qui p. 27.



scrittura strindberghiana è un laboratorio sempre aperto e in perenne trasformazione, *Ciandala* si distingue in modo particolare come il romanzo della fluidità e della molteplicità, che rischia di essere marginalizzato solo se limitato da una lettura univoca e ideologica.

1. LA NASCITA DI *CIANDALA* E I DIALOGHI CON IL SUO TEMPO

Nella tarda primavera del 1888 la famiglia Strindberg-Von Essen affitta per alcuni mesi una porzione di una tenuta a Skovlyst, tra Copenhagen e Helsingør, proprietà della nobile decaduta Miss Louise de Frankenau. Questo periodo danese di Strindberg è stato approfondito dallo studioso Harry Jacobsen⁹, il quale è riuscito a ricostruire le storie e i destini delle persone frequentate dallo scrittore e a risalire alla situazione che fa da sfondo alla creazione delle opere di quei mesi. Le vicende dell'avventura danese di Strindberg sono inoltre riferite e rielaborate dallo scrittore stesso sia in forma di trasfigurazione artistica che nelle sue lettere¹⁰. Sappiamo così che nella tenuta di Skovlyst cominciano a verificarsi strani eventi e sparizioni di animali e che Strindberg si fa l'idea che il custode Ludvig Hansen (probabilmente anche amante della contessa) sia un ladro e uno zingaro. La tensione tra i due uomini si fa sempre più forte finché Strindberg non lo accusa pubblicamente di furto e l'altro si vendica accusando Strindberg di violenza sessuale ai danni della sorellastra. Sentendosi seriamente minacciato, lo scrittore lascia infine il castello il 2 settembre, ma da una lettera a Edvard Brandes del 4 settembre si intuisce già che sta pensando di trasformare quell'avventura in un romanzo¹¹. Hansen viene dapprima arrestato e poi rilasciato per mancanza di prove, mentre Strindberg ammette il rapporto extraconiugale con la ragazza, benché consensuale. Assolto dalle accuse, lo scrittore sarà tuttavia attaccato a lungo da giornali e opinione pubblica sia in Danimarca che in Svezia. I primi di ottobre scrive a Brandes di stare lavorando a un romanzo di psicologia criminale, «a crime novel in the Gothic manner of Edgar Allan Poe»¹².

Il romanzo a cui sta lavorando e in cui rielabora le vicende di Skovlyst è *Ciandala*. Nella trasfigurazione letteraria gli eventi sono spostati nella Scania del diciassettesimo secolo, nel periodo in cui la regione,

⁹ Harry Jacobsen, *Digteren og Fantasten. Strindberg paa Skovlyst*, Kobenhavn, Gyl-dendal 1945.

¹⁰ Su questo periodo cfr. August Strindberg, *Brev*, bd 7, cit.

¹¹ *Ivi*, pp. 112-113.

¹² Erik O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg. A Study in Theme and Structure*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1968, p. 123; cfr. anche Hans Lindström, *Hjärnornas kamp*, Appelbergs Boktryckeri AB, Uppsala 1952, p. 201.



precedentemente parte del Regno di Danimarca, è appena diventata una provincia svedese. Al protagonista Andreas Törner, a cui è stata assegnata una cattedra all'università di Lund, viene chiesto dal governo svedese di fermarsi in Scania anche per il periodo estivo e approfittarne per monitorare la percezione della popolazione locale rispetto alla nuova situazione politica. In cerca di un alloggio temporaneo per sé e la sua famiglia, Törner viene accompagnato a visitare un castello e la tenuta circostante da una bizzarra baronessa e dal suo assistente, Jensen. La dimora è in totale decadenza, il giardino in stato di abbandono e i padroni di casa appaiono stravaganti, eppure per qualche strana ragione Törner decide di alloggiarvi. Tra il maestro e l'intendente Jensen si instaura fin da subito un rapporto di sfida, conflittualità e competizione: Törner, che comincia presto a sospettare che l'altro sia un ladro e uno zingaro sotto mentite spoglie, un millantatore e un parassita sociale, dà il via a una vera e propria indagine che col procedere della trama assume la forma e la dinamica della tipica 'lotta dei cervelli' strindberghiana, in questo caso tra una creatura intellettualmente e socialmente superiore e un paria, un *ciandala*, un essere inferiore sia per razza che per condizione sociale. Törner usa i mezzi della cultura, il suo sapere scientifico e psicologico, per mettere alle strette lo zingaro rispetto ai presunti furti, ma quello restituisce ogni colpo con impietoso vigore, cogliendo sempre nel segno e finendo per far cadere i sospetti sul maestro stesso. La lotta tra i due si intensifica finché Törner, confuso e snervato dalla convivenza con la meschinità dei suoi ospiti, indebolito dall'aver ceduto sessualmente alla sorella di Jensen, incapace di raccogliere prove per inchiodare lo zingaro e sentendosi braccato a sua volta, decide di liberarsi dell'altro servendosi delle armi della sua superiorità intellettuale e tuttavia, nello stesso tempo, arrendendosi alla più infima delle risoluzioni, l'omicidio.

Nonostante l'aderenza agli eventi della sua vita reale, il romanzo è più che un'autodifesa di Strindberg rispetto alle accuse dell'opinione pubblica ai suoi danni¹³ e veicola molto altro: un messaggio ideologico ed esistenziale più sfaccettato di quanto non appaia, una rielaborazione delle influenze di tutte le letture e le riflessioni di quell'anno cruciale e ancora l'intenzione di sperimentare oltre nella scrittura, di aprirsi a nuovi generi letterari e atmosfere. Sono ancora gli scambi epistolari, soprattutto con Edvard Brandes e con Ola Hansson, a illuminare sugli interessi di Strindberg nel 1888: in quegli anni lo scrittore scopre l'opera di Cesare Lombroso (*L'uomo delinquente* fu tradotto in francese e tedesco nel

¹³ «Hans svar på beskyllingarna blev *Tschandala*» («La sua risposta alle accuse fu *Ciandala*») scrive Gunnar Brandell in *Strindberg. Ett författarliv, Andra delen. Borta och hemma, 1883-1894*, Alba, Stockholm 1985, p. 221. Dove non altrimenti specificato le traduzioni sono mie.



1887) e proprio nel 1888 incontra l'opera di Nietzsche con cui, a novembre, inizia una corrispondenza. Sia il titolo del romanzo che la sua chiusa, in cui sono riportate le «leggi di Manu», rimandano esplicitamente al dialogo con Nietzsche, il quale menziona il termine «Tschandala» e le suddette leggi sia in *Götzen-Dämmerung* (*Il crepuscolo degli idoli*) che in *Der Antichrist* (*L'anticristo*), entrambi scritti nel 1888. Tuttavia Strindberg, inizialmente folgorato dal pensiero del filosofo tedesco, in seguito avrebbe dedicato molte energie a marcare la distanza tra sé e il collega, o meglio l'indipendenza della sua scrittura da una diretta influenza nietzschiana: ad ogni modo, è interessante notare come dalla loro corrispondenza emerga una divergenza proprio in merito alla visione del criminale, uomo forte per Nietzsche e uomo debole per Strindberg, che in una lettera lo designa come «animal inférieur»¹⁴.

Nello stesso autunno in cui scrive *Ciandala*, Strindberg sta leggendo anche *Delitto e castigo* di Dostoevskij e una ricca corrispondenza con Ola Hansson testimonia il suo interesse non solo per Lombroso ma anche per l'opera di Edgar Allan Poe¹⁵. Benché queste fonti non funzionino da ispirazioni dirette (anzi, Strindberg sferza anche critiche nei loro confronti), esse trovano comunque spazio in *Ciandala*, un romanzo in cui si indaga la natura del soggetto criminale anche alla luce della sua conformazione fisica, mentre ad esso viene contrapposto un eroe dal carattere apparentemente superomistico, un detective geniale incaricato di ristabilire l'ordine in un mondo caotico e oscuro, inserito in una trama che di fatto mira a disegnare un delitto moralmente accettabile, ovvero a costruire l'accettabilità morale di un omicidio.

Pur non potendo indulgiare sulla relazione di Strindberg con queste fonti, è interessante notare come egli le assorba, integrandole nel proprio processo di scrittura, per arrivare però a rovesciarle: anche se *Ciandala* «kan sägas vara ett experiment i ett övermänniskolaboratorium» («può essere inteso come un esperimento nel laboratorio del superuomo»), la vittoria finale del protagonista è quanto meno ambigua: «Övermänniskovägen leder honom till ett omänskligt brott. [...] Törner står fram som den yttre segraren men priset är ett inre sönnerfall»¹⁶. D'altra parte la

¹⁴ Lettera a Friedrich Nietzsche del 4 dicembre 1888, in August Strindberg, *Brev*, bd 7, cit., p. 190. Per un approfondimento sul rapporto tra Strindberg e Nietzsche cfr., tra gli altri, Harold H. Borland, *Nietzsche's Influence on Swedish Literature, with Special Reference to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Fröding*, Elander, Göteborg 1956; Alessandro Fambrini, *Friedrich Nietzsche. La prima ricezione*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2014; Franco Perrelli, *Strindberg e Nietzsche. Un problema di storia del nichilismo*, Adriatica, Bari 1984.

¹⁵ Cfr. Hans Lindström, *Hjärnornas kamp*, cit., pp. 202 ss.

¹⁶ Olof Lagerkrantz, *August Strindberg*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1979, pp. 235-236; «La via del superuomo lo conduce a un crimine disumano. [...] Se Törner



strategia con cui il protagonista costruisce la giustificabilità del proprio delitto è ben lontana dalla crisi interiore di Raskolnikov e, non da ultimo, la figura dell'investigatore si confonde con quella del criminale fino a destabilizzare persino il cristallino modello lombrosiano così riconoscibile nelle precedenti pagine del romanzo.

In the early novels, that is, the novels written between 1879-1887, the artist-hero's conflict is primarily social and political. [...] In the novels of the middle period, those written in the very productive years from 1888 to 1890, the picture of a social life as a form of antagonism, as a ceaseless conflict between the self and the others, is intensified, but, in addition, a psychological perspective is added, a concept of the self as a stage where the conflicting inner forces of the psyche enact their dramatic conflict¹⁷.

Ciandala costituirebbe dunque il momento di passaggio verso una sempre più drammatica messa in scena dei conflitti interiori, in cui «den hotfulla teckenvärd som omger magister Törner [...] pekar fram mot Infernokrisen»¹⁸. Detective-story, romanzo gotico, psicologico, ideologico e autobiografico, *Ciandala* rappresenta un momento e un luogo di esplorazione e sperimentazione letteraria eterogeneo e contraddittorio, e forse anche per questo è rifiutato dallo stesso Strindberg dopo la sua pubblicazione: «en dålig bok, en tråkig bok! Vore den ogjord!»¹⁹.

Ciandala rappresenta sicuramente una creatura anomala rispetto agli altri lavori di Strindberg del 1888, tuttavia condivide con essi alcuni tratti e spunti tematici. Se il romanzo in questione è stato scritto sulla scia degli eventi estivi, è proprio nel corso dei mesi trascorsi a Skovlyst che Strindberg scrive la novella *Den romantiske klockaren på Rånö* (*L'organista romantico*)²⁰, il dramma *Fordringsägare* (*Creditori*)²¹, il capolavoro del teatro naturalista *Fröken Julie* (*La signorina Julie*)²² e una raccolta di saggi

emerge come il vincitore all'esterno, il prezzo che paga è una disintegrazione interna».

¹⁷ Erik O. Johansson, *The Novels of August Strindberg*, cit., p. 18.

¹⁸ Gunnar Brandell, *Strindberg. Ett författarliv*, cit., p. 222: «il minaccioso sistema di segni che circonda il maestro Törner [...] punta dritto verso la crisi di Inferno».

¹⁹ Lettera a Ola Hansson del 3 aprile 1889, in August Strindberg, *Brev*, bd 7, cit., p. 302: «un pessimo libro, noioso! Da non scrivere!».

²⁰ August Strindberg, *Den romantiske klockaren på Rånö*, in Id., *Skärsliv. Samlade Verk*, bd 26, Nationalupplaga, Norstedts, Stockholm 1984, pp. 17-70.

²¹ August Strindberg, *Fordringsägare*, in Id., *Samlade Verk*, bd 27, Nationalupplaga, Almqvist & Wiksell förlag, Stockholm 1984, trad. it. di Luciano Codignola – Birgitta Ottoson, *Creditori*, in A. S., *Teatro naturalistico*, a cura di Luciano Codignola, Adelphi, Milano 1978.

²² August Strindberg, *Fröken Julie*, in Id., *Samlade Verk*, bd 27, Nationalupplaga, Almqvist & Wiksell förlag, Stockholm 1984, trad. it. di Franco Perrelli, *La signorina Julie*, BUR, Milano 1993.



su fiori e animali svedesi dal titolo *Blomstermålningar och djurstycke* (*I segreti dei fiori*)²³. Mi soffermo molto brevemente su alcuni punti di dialogo degli ultimi due con *Ciandala*. Di come *Fröken Julie* possa aver tratto ispirazione dall'estate di Skovlyst è stato ampiamente scritto e i due lavori condividono evidentemente anche il motivo della lotta di cervelli, che nel dramma assume la forma di uno scontro tra classi sociali (la contessa e il servo) e tra sessi. A soccombere in *Fröken Julie* è la donna, in quanto appartenente a una nobiltà destinata a franare sotto i colpi delle classi subalterne, ma anche in quanto rappresentante del sesso debole, incapace di decisione e volontà. L'ambiguità di questa doppia caduta dà spessore e forza tragica al personaggio di Julie e il messaggio spiazzante è veicolato con maestria ed equilibrio. Gli stessi ingredienti compaiono in *Ciandala*, dove a essere amplificato è l'elemento ambiguo e caotico: «Fröken Julie är byggt med en fasthet som kontrasterar mot det kaos under vilket det föddes»²⁴, mentre *Ciandala* riferisce proprio di quel caos, anche dal punto di vista compositivo e interpretativo.

Rimandando ad altra sede l'eventuale analisi puntuale dei richiami tra i due testi (si pensi, ad esempio, alle scene dei racconti dei sogni e al loro ruolo nelle narrazioni, ai finali, alle reazioni di Törner e Julie dopo i rispettivi rapporti sessuali con esseri 'inferiori', solo per menzionare qualche spunto), mi limito a un accenno alla presenza simbolica e concreta di animali anche in *Fröken Julie*, e in particolare al lucherino che, ucciso nella scena finale, suggerisce e anticipa il suicidio della contessina.

Gli animali in *Ciandala* sono molto più infestanti e, benché portatori del loro carico metaforico e simbolico, anche molto reali, concreti, in carne ed ossa. Frutto di osservazione diretta e riflessione scientifica sono le piante e gli animali che popolano le causerie di *Blomstermålningar och djurstycke*, in cui Strindberg da scrittore naturalista si fa naturalista vero e proprio e indugia in descrizioni e in riflessioni sulla natura delle piante e degli animali, scagliandosi contro alcune categorie di animali (specialmente i cani), affermando che le piante possiedono un'intelligenza talvolta superiore a quella animale e attaccando gli amanti degli animali. Si intuisce un interesse, scientifico e filosofico, per la definizione degli esseri viventi che anticipa non solo le sue passioni degli anni Novanta (la sperimentazione chimica e alchemica), ma anche alcune opere letterarie che condensano l'interesse sociale e psicologico con quello botanico e biologico e che, passando per *Ciandala*, appro-

²³ August Strindberg, *Blomstermålningar och djurstycke*, in Id., *Samlade Verk*, bd 29, red. Hans Lindström, Nationalupplaga, Almqvist & Wiksell förlag, Stockholm 1985, pp. 165-225, trad. it. di Massimo De Pascale, *I segreti dei fiori*, Elliot Edizioni, Roma 2018.

²⁴ Olof Lagerkrantz, *August Strindberg*, cit., p. 231: «La signorina Julie è costruito con una compattezza che contrasta con il caos nel quale è nato».



dano nel 1890 a uno dei massimi capolavori della scrittura scientifica strindberghiana: *I havsbandet*²⁵.

Strindberg's writing thus reflects a thoroughgoing integration of scientific thinking with an innovative literary discourse and it is in part the author's devotion to scientific exploration that leads him into realms of political discourse, guiding his notions surrounding gender, class, structures of power in society, technology, modernity, and psychology²⁶.

2. UN BESTIARIO STRINDBERGHIANO: PROLIFERAZIONE ANIMALE E PROMISCUITÀ

L'accuratezza scientifica ed 'etologica' con cui Strindberg restituisce il regno animale in *Ciandala* non neutralizza la portata simbolica e metamorfica di questi soggetti, bensì la amplifica. La popolazione animale del romanzo è invadente e soffocante, il suo utilizzo metaforico di grande potenza. Il romanzo infatti si configura da un lato come un vero e proprio bestiario e dall'altro come una riflessione sul divenire-animale dell'uomo e sulla definizione ontologica dei campi dell'animalità e dell'umanità. «This novel can be understood as a site of knowledge about human-animal relationships»²⁷ scrive Ann-Sofie Lönngren, la studiosa che per prima ha messo in luce la centralità del ruolo degli animali in *Ciandala* con la loro presenza fisica e concreta, un aspetto precedentemente lasciato in ombra dalla critica: a mio avviso è proprio la restituzione della centralità agli animali la chiave per indagare la costruzione da parte di Strindberg di un complesso e disturbante discorso sull'alterità. *Ciandala* è un romanzo sull'alterità – sulla sua definizione, sul pericolo che essa costituisce e sullo sconfinamento metamorfico dell'io nell'altro – che ha il suo perno intorno alla forza perturbante dell'animale, una forza a sua volta costruita tramite il realismo dei dettagli, le strategie narrative della proliferazione e del dislocamento dell'altro animale entro i confini protetti dell'umano e infine i motivi della violenza, del rischio dell'indomabilità e del disgusto.

Disgusto, paura e promiscuità sono gli ingredienti che non solo spingono la trama verso il momento metamorfico finale, ma che costruiscono fin dalle prime pagine una dimensione di instabilità ontologica che abbraccia tutti i personaggi umani trascinandoli verso l'*altro*. Le prime allusioni animali arrivano infatti nel romanzo al momento dell'incontro tra il maestro Törner e la strana combriccola che di lì a poco gli mostrerà

²⁵ August Strindberg, *I havsbandet*, in Id., *Samlade Verk 31*, Nationalupplaga, Norstedts, Stockholm 1982, trad. it. di Fulvio Ferrari, *Mare aperto*, Federico Tozzi Editore, Saluzzo 2014.

²⁶ Linda Haverty Rugg, *Strindberg's Modern Ecological Subject*, cit., p. 28.

²⁷ Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal*, cit., p. 38.



la proprietà. La baronessa ha «kattansigte» e «fiskögon»²⁸, mentre Jensen indossa guanti di daino, un cappello con una piuma di gallo e una parrucca di crine di cavallo; di lui si dice inoltre che «[...] skiftade uttryck var femte minut»²⁹. La fisionomia animalizzata della padrona di casa (che, lombrosianamente, insinua nel maestro il dubbio che appartenga davvero alla classe nobiliare) e l'abbigliamento di Jensen, nonché la sfuggivevolezza di quest'ultimo, rivelano fin da subito la loro associazione con il regno animale e le loro potenzialità metamorfiche³⁰.

È dunque a partire dall'animalità accennata ed espressa nella forma velata dell'associazione e della somiglianza che inizia un percorso di avvicinamento progressivo al nucleo semantico animale: dall'associazione fisionomica e dal camuffamento si passa a più dirette impressioni sensoriali (suoni, odori), fino all'incontro con le bestie in carne ed ossa. All'arrivo presso il castello Törner sente infatti un cupo latrare di cani (sul numero dei quali i locatari mentono non appena apprendono che il maestro li detesta)³¹, mentre nel vestibolo dell'abitazione ad accoglierlo ci sono un odore terribile di carne putrida e cane bagnato e un sudicio pavimento d'argilla ricoperto di impronte di zoccoli. A poche pagine dall'inizio del romanzo, Strindberg ha già aperto un ventaglio di indizi e ingredienti che mettono in moto immaginazione e interpretazione: abbiamo due ospiti che si presentano all'insegna dell'inganno e della dissimulazione (visiva e verbale)³² rivelando, loro malgrado, di essere qualcos'altro da sé; abbiamo un'animalità suggerita attraverso una serie di tracce sensoriali (suoni, odori, impronte) che il protagonista e il lettore – entrambi investigatori, come in ogni detective-story che si rispetti – non possono fare a meno di seguire; abbiamo una promiscuità tra umano e animale che è data dall'associazione fisionomica, dal travestimento e dalla presenza/assenza dei cavalli all'interno della casa rivelata dalle impronte. Tale promiscuità, uno dei presupposti stessi dell'inquietante, è inoltre corredata di una patina di sporcizia. Come scrive lo studioso Ulf Olsson, «det ackliga» (il

²⁸ August Strindberg, *Tschandala*, cit., p. 373; «viso da gatto» e «occhi da pesce», trad. it. cit., p. 9.

²⁹ *Ibidem*; «cambiava espressione ogni cinque minuti», trad. it. cit., p. 9.

³⁰ Anche la baronessa sarà più volte descritta con capi d'abbigliamento rivelatori del suo ibridismo, ad esempio un «collo di gatto bianco» e un «ombrello con coda di martora». August Strindberg, *Ciandala*, trad. it. cit., p. 100.

³¹ Come si avrà modo di vedere il cane, animale dichiaratamente detestato anche da Strindberg, è l'animale più presente e simbolicamente potente in *Ciandala* ed è associato al personaggio di Jensen.

³² Soprattutto Jensen è presentato come un personaggio dedito al travestimento, alla recitazione, alla menzogna e non da ultimo al gioco di prestigio. Queste caratteristiche, che Törner sembra mettere in relazione alla malcelata identità zingaresca dell'intendente, sono altresì segnali di una soggettività sfuggibile e aperta alla molteplicità, partecipando così alla delineazione di una potenzialità metamorfica.



disgustoso) è un motivo centrale del romanzo e una chiave di lettura: da un lato l'incremento della sporcizia è inteso da Olsson come un segno di passaggio discensionale da un mondo a un altro – da una dimensione (sociale, esistenziale e ontologica) superiore a una inferiore, da un livello reale a uno simbolico, dal regno dei vivi a quello dei morti – e sostiene che «berättelsen om magister Törner utspelar sig alltså i ett dödsrike»³³; dall'altro il senso di disgusto è ciò che identifica il maestro come 'superiore', è il filo d'Arianna della sua identità e umanità. Finché continuerà a provare disgusto avrà la prova di essere ancora se stesso, ma nel momento in cui perderà questo sguardo e questo senso critico, sarà già *altro* da sé.

Nel secondo capitolo Törner prosegue la visita della proprietà, esplorando il giardino e incontrando finalmente gli animali della tenuta:

På de spatserturer han nu i de vackra vårdagarne företog i trädgården, gjorde han emellertid den ena upptäckten efter den andra, som styrkte honom i hans tro, att han inte bara hade att göra med en galning, utan tillika med en lögnare. Dag för dag märkte han, att hundarnes antal växte, så att efter åtta dagars förlopp åtta större och mindre hundar ströko omkring [...]. Och alla sågo utsvultna ut, som illa uppstoppade kräk från Theatrum zoologicum. [...] Det fanns en bakgård, som skilde stallen från boningshuset och som var ett praktstycke av oordning. Där vandrade djuren om varandra liksom i Noaks ark; två kvigor, magra som markattor, en ko utan juver, tre utmärglade hästar, höns, ankor, kalkoner. Och på taket till avträdet, som begränsade gården på ena sidan, fanns ett kaninhus, försett med galler för att skydda djuren mot hundarne. Men fastän Jensen och baronessan ständigt ordade om sin omåttliga kärlek till djuren, fingo dessa likväl nästan ingenting att äta; hästarne tuggade hackelse utan havre, korna slickade mossan och möglet från väggarna eller drogo ned halmstrån från det ruttna stalltaket, och fjäderfäet slogs om gödseln. I stallen fanns intet strö, och djuren sovo på sin spillning. Mitt i detta elände spatserade dock två påfåglar och visade sin ståt för de avundsjuka kalkonerna, som ej voro sena att flyga i kammen på dem³⁴.

³³ Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 1996, p. 223: «il racconto sul maestro Törner si svolge in un regno dei morti».

³⁴ August Strindberg, *Tschandala*, cit., pp. 390-391; «Durante i suoi giri in giardino [...] faceva scoperte su scoperte, che gli confermavano sempre di più che aveva a che fare con un intendente mezzo matto, ma al tempo stesso anche bugiardo. Giorno dopo giorno notava che il numero dei cani cresceva, e dopo otto giorni otto animali di tutte le dimensioni gironzolavano per la tenuta [...]. Per di più sembravano affamati come le bestie male impagliate del Theatrum Zoologicum. [...] Il cortile, che divideva la stalla dall'abitazione, era un esempio clamoroso di caos. Gli animali vi si ammassavano come sull'arca di Noè: due giovenche secche come scimmie, una vacca senza tetta, tre ronzini, polli, anatre, tacchini. Sulla tettoia del cesso che delimitava un lato dello spiazzo c'era una conigliera cintata per proteggere le bestiole dai cani. Nonostante Jensen e la baronessa continuassero a blaterare



Ho voluto lasciare la descrizione per intero per offrire un'immagine chiara della strategia testuale di accumulazione, con il conseguente effetto di sovraffollamento animale, che contribuisce a creare quello che Lönngren ha definito un «semantic excess»³⁵ del campo animale. La scena in cui troviamo un osservatore – che è sempre Törner, unico detentore dello sguardo e della parola nel testo – che abbraccia con lo sguardo questa moltitudine animale, composta da individui ben descritti singolarmente, è ripetuta ciclicamente nel romanzo, raggiungendo il risultato di una drammaticità crescente: in un'occasione si assiste a un momento di esasperazione e di sovraeccitazione degli animali che, istigati dalla disperazione della fame, si agitano, si scontrano tra loro, scalpitano ed esplodono in un caos sonoro di versi sovrapposti³⁶; alla fine del romanzo, invece, dopo la scomparsa di molti animali e l'uccisione di altri per il nutrimento dei padroni, lo stesso cortile appare desolato e semivuoto e i pochi esemplari rimasti sono scheletrici, in attesa di accasciarsi a terra³⁷. Il forte senso di turbamento che il romanzo comunica e che giustifica appieno la definizione di «romanzo gotico» non è dunque veicolato dalla presenza di animali di per sé orrifici o notturni, bensì dal sovraffollamento caotico di comuni animali da cortile e soprattutto dalla distorsione semantica e dalla tensione narrativa prodotta dal loro maltrattamento. L'abuso e la violenza sugli animali del romanzo producono un effetto disturbante, in virtù del quale gli innocui animali della fattoria si trasformano in spettri, in demoni che acquisiscono progressivamente un proprio sguardo accusatore carico sia di inerme disperazione che di potenziale vendicativo. Questa drammaticità crescente prepara anche la scena finale, in modo tale che essa appaia sì carica di valenza simbolica, ma anche perfettamente spiegabile da un punto di vista logico e biologico: la bestia affamata si ribella al proprio padrone, mangiandolo.

L'apice di «semantic excess» animale è raggiunto tuttavia nella scena della camera della baronessa, anch'essa preparata con un avvicinamento progressivo. In un primo momento è ancora tramite l'udito e l'olfatto che il maestro si fa un'idea di cosa possa celarsi dietro la porta sempre chiusa della signora: il selvaggio abbaiare di una muta di cani, un puzzo insopportabile, il canto di un gallo, capretti che belano e tortore che tubano. Solo

sul loro immenso amore per gli animali, costoro non avevano quasi niente da mangiare. I cavalli masticavano paglia triturrata invece di avena; le vacche leccavano muschio e muffa dai muri o tiravano qualche fucello dal tetto marcio della stalla; galli e galline razzolavano nel letame. Lo strame mancava e gli animali dormivano sul loro sterco. Fra tanta miseria, si aggiravano due pavoni sfoggiando la propria magnificenza davanti ai tacchini invidiosi, sempre pronti a volar loro sulla cresta», trad. it. cit., p. 24.

³⁵ Cfr. Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal*, cit., p. 40.

³⁶ Cfr. August Strindberg, *Tschandala*, cit., p. 402, trad. it. cit., pp. 31-32.

³⁷ *Ivi*, pp. 597-598, trad. it. cit., p. 139.



più avanti, e dopo il consumo di una notevole quantità di alcolici in compagnia di Jensen e della baronessa, a Törner viene aperta la porta: «Den syn, som nu uppenbarade sig för den oinvigde besökaren, övergick allt vad han kunnat föreställa sig i sina vildaste drömmar. Det var ett fullständigt häxkök»³⁸. Dopo esser stato circondato dai cani e beccato da «un gallo orbo di cent'anni»³⁹, Törner entra nella camera da letto vera e propria:

Det första som föll i ögonen, var en mycket stort tilltagen säng med sänghimmel och förhängen. I sängen stodo två gula danska hundar och fortplantade sig utan att någon av dem som bodde där tog notis om det. Det enda fönstret var upptaget av fågelburar med grönsiskor och turturduvor. I taket hängde en uppstoppad stork med utbredda vingar och med en förtorkad huggorm i näbben. I ett hörn lågo på golvet två stora magra hundar vid sidan av en bur med kycklingar; i en skäppa sov en katt med sex ungar, och ur ett dragskåp framtog baronessan en kull ankungar. Alla dessa djur spredo naturligtvis en förskräcklig stank, och golvet var nersölat av orenlighet⁴⁰.

Subito dopo i tre proseguono in un salone attiguo pieno zeppo di mobili e oggetti che rendono impossibile il passaggio. La baronessa è evidentemente una collezionista di animali e cose, un'accumulatrice nel senso patologico del termine: Strindberg si serve del disturbo da accumulo e del motivo dell'intimità indecente tra la donna e gli animali per comunicare un effetto di soffocamento e per spingere i personaggi in una zona di vicinanza e promiscuità con l'*altro* che mette in moto quella che Deleuze e Guattari chiamano deterritorializzazione reciproca, a sua volta alla base del processo stesso del divenir-animali. Lo svolgimento di tutte le loro funzioni animali – l'accoppiamento, la cura dei piccoli, la defecazione – nello spazio domestico più intimo deterritorializza cani, gatti e uccelli umanizzandoli, mentre la baronessa è animalizzata e degradata nel segno della pazzia (ma anche dell'anomalia e della stregoneria, per usare ancora una terminologia deleuze-guattariana pertinente con la poetica

³⁸ August Strindberg, *Tschandala*, cit., p. 421; «Lo spettacolo che si offrì all'ignaro ospite superò tutto quel che avrebbe potuto mai sognare nei suoi incubi più selvaggi. Era davvero l'antro di una strega», trad. it. cit., p. 41.

³⁹ August Strindberg, *Ciandala*, trad. it. cit., p. 43

⁴⁰ *Ivi*, pp. 422-423; «La prima cosa che colpì lo sguardo fu un enorme letto con tende a baldacchino. Su di esso due cani danesi dal pelo giallastro stavano accoppiandosi senza suscitare impressione alcuna nei presenti. L'unica finestra era ingombra di gabbie con lucarini e tortore. Dal soffitto pendeva una cicogna impagliata con le ali aperte e una vipera rinsecchita nel becco. In un angolo stavano accucciati, vicino a una gabbia di polli, due enormi cani magri e in un cesto dormiva una gatta con i suoi sei gattini. La baronessa scoperchiò una cassa contenente una nidiata di anatroccoli. Inutile dire che tutti questi animali puzzavano orribilmente e che il pavimento era incrostato delle loro lordure», trad. it. cit., p. 43.



strindberghiana)⁴¹. Su come e perché Strindberg in *Ciandala* de-umanizzi, animalizzandola, la baronessa e gli altri personaggi si dirà a breve, ma mi preme chiudere questa prima presentazione della presenza animale nel romanzo introducendo brevemente alcune figure che torneranno utili nel seguito dell'analisi. La prima è una biscia nera che compare nelle prime pagine e che il maestro Törner vorrebbe uccidere suscitando la reazione scandalizzata di Jensen, il quale intrattiene con questo animale un rapporto particolare, di tipo magico-religioso-superstizioso. Le altre sono due pavoni e la volpe: dei due uccelli, uno è il primo a scomparire innescando il ciclo delle investigazioni e l'altro è l'ultimo animale a resistere alla moria generale, mentre la volpe è la principale indiziata per le sparizioni nel cortile. Sia la biscia che i pavoni e la volpe compaiono concretamente come personaggi del romanzo ma, a differenza della molteplicità degli animali del cortile, di quelli in camera della baronessa e delle indistinte mute di cani che si aggirano per il romanzo, questi ultimi intrattengono un rapporto di identificazione diretta con i personaggi e assumono un particolare significato simbolico: la biscia e il pavone sono associati a Jensen mentre la volpe è associata al maestro Törner⁴², il tutto in un modo che, da metaforico, diventa metamorfico. La vera «immaginazione animalizzante»⁴³, scrive Bachelard, sa deformare la metafora in direzione della metamorfosi, ed è proprio questo tipo di immaginazione che Strindberg lascia lavorare nel più anomalo dei suoi romanzi.

3. ANIMALIZZARE PER DE-UMANIZZARE: IL POTERE DEFINITORIO

Och djuren, magister, de äro mycket bättre än menniskor – mycket bättre! [...] Ah, fy, så usla menniskorna äro!⁴⁴.

La massiccia presenza animale con il suo effetto di disagio destabilizzante collabora alla tessitura della trama centrale di *Ciandala* che costru-

⁴¹ «Tout Animal a son Anomal», scrivono i due filosofi, con il quale si allea lo stregone, l'uomo del divenire per antonomasia, colui che del pari può essere considerato un Anomalo, un abitante dei confini e un «phénomène de bordure». Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille plateaux*, 298-299, trad. it. cit., pp. 353 e 355. Cfr., inoltre, Sara Culeddu, *Uomo e animale. Identità in divenire*, cit., pp. 48-49.

⁴² L'investigazione sui furti di animali passa anche attraverso il rinvenimento di strani segni incisi sulla corteccia di un albero, in cui troviamo una rappresentazione grafica dell'associazione tra personaggi e animali, interpretata esplicitamente da Törner: il pavone che acceca la volpe presa in trappola raffigurerebbe Jensen che lo ha incastrato.

⁴³ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, Paris 1965 (1^a ed 1939), p. 14.

⁴⁴ August Strindberg, *Tschandala*, cit., p. 416; «E gli animali, maestro, sono molto meglio degli uomini...molto meglio! [...] che schifo, che miseria, l'uomo!», trad. it. cit., p. 40.



isce un rapporto di superiorità/inferiorità e dunque un distanziamento gerarchico tra il protagonista e gli altri personaggi. Il distanziamento – esercizio del potere definitorio dell'Io sull'Altro – avviene nel romanzo intrecciando due categorie di discorsi: quello razziale e razzista e quello antropocentrico e specista. Il maestro Törner – l'uomo bianco svedese, il 'colono'⁴⁵, intellettuale e socialmente riconosciuto – si adopera in una pratica di definizione, separazione, esclusione e infine soppressione di un'alterità costituita da creature reputate indegne di inclusione, diritti civili e persino del diritto alla vita. Per distanziarsi da una popolazione che riconosce come sub- e non-umana, il protagonista si rifà a una narrazione delle razze che ha tradizionalmente attinto a piene mani da quella antropocentrica e specista. In una raccolta di saggi dal titolo *Bestial Traces. Race, Sexuality, Animality* Christopher Peterson afferma che «the equation of blacks with animals is based on prior negative ideas about nonhuman animals [...]. Speciesism engenders the bestialisation of social and political others»⁴⁶ e nel caso di *Ciandala*, dove l'alterità razziale non è quella dei neri bensì quella dei rom, il sostrato teorico non cambia: da un lato si crea un confine tra uomo e animale per definire chi rientri nella sfera dei diritti e della dignità, dall'altro si utilizza la pratica dell'animizzazione di alcune categorie per declassarle e relegarle, appunto, fuori dalla sfera protetta dell'umanità. «When the category 'human' itself is negotiable» scrive Lönngren «some members of the human species are bound to fall outside its normative borders and into the category 'bare life', which is exactly what happens to Jensen in *Tschandala*»⁴⁷. Una volta fuori dalla protezione del confine dell'umano, sia la sfera legale che quella morale possono essere messe in discussione o sospese, attentando all'incolumità del soggetto escluso: se è vero che «dehumanisation is a precursor to moral exclusion, leading to cruelty, social degradation, and state-sanctioned violence»⁴⁸, una delle possibili letture di *Ciandala* si concentra proprio sul processo di costruzione un'alterità (sub- e non-umana)

⁴⁵ Ulf Olsson propone in proposito un'interessante lettura di *Ciandala* in chiave colonialista, cfr. *Levande död*, cit., pp. 236-241.

⁴⁶ Christopher Peterson, *Bestial Traces. Race, Sexuality, Animality*, Fordham University Press, New York 2013, p. 2. Una straordinaria riflessione sulla storicizzazione di questo fenomeno si può leggere anche in Yuval Noah Harari, *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, Vintage, London 2017, trad. inglese a cura dell'autore della versione originale in ebraico pubblicata da Kinneret Zmora-Bitan Dvir 2015, dove questo meccanismo è studiato come fondante per le società umane stanziali: «Depicting the 'others' as sub-human beasts was a first step towards treating them as such. The farm thus became the prototype of new societies, complete with puffed-up masters, inferior races fit for exploitation, wild beasts ripe for extermination, and a great God above that gives His blessing to the entire arrangement». *Ivi*, p. 112.

⁴⁷ Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal*, cit., p. 76.

⁴⁸ Christopher Peterson, *Bestial Traces*, cit., p. 6.



finalizzato a giustificare l'eliminazione. Jensen, lo zingaro travestito da barone, il prestigiatore capace solo di menzogna, il furbo subalterno che ricorrerebbe a qualsiasi mezzo per colpire, sopravvivere e assicurarsi un posto in società, lo sporco, l'ubriacone e il subdolo protettore che istiga alla prostituzione la sua stessa sorella viene dunque progressivamente privato sia di dignità, tramite il discorso razziale e razzista, sia di umanità, tramite quel processo di animalizzazione che culmina nella sua metamorfosi nonché nella morte:

The fact that the course of events in *Tschandala* ends with the transformation of 'the gipsy' Jensen into a dog can on a basic level be seen as a portrayal of the process of dehumanization [...], something that ultimately results in a weakening of our inhibitions against behaving cruelly toward our fellow human beings. Indeed, the ending in *Tschandala* reads as a sophisticated way for Törner to commit murder without having to carry out the deed himself⁴⁹.

La parabola narrativa denigratoria e animalizzante di Jensen avrebbe dunque come obiettivo quello di poterlo uccidere («To make killable», recita il titolo del capitolo di Lönngren su Strindberg), secondo una strategia di disumanizzazione di grande efficacia e di lunga tradizione⁵⁰.

Fin dalla prima impressione il maestro Törner relega i suoi ospiti in un'umanità dei 'margini', anche se non riesce subito a chiarire a se stesso se si tratti di «galningar eller banditer eller bägge delarne»⁵¹. Tale impressione, fondata sull'osservazione dei tratti fisici e fisionomici, rivela in modo piuttosto esplicito il debito con Lombroso: Jensen ha il viso troppo livido per essere nordico e connotato da un pallore mortale, gli occhi bruni con grossi globi oculari, le rughe profonde, i lineamenti selvaggi. Ma sono soprattutto la sfuggevolezza e la mutevolezza di questo volto a destabilizzare il maestro, che si trova di fronte a

en tattare, som var stolmakare, bönhas, taskspelare, trädgårdsmästare och lantbrukare, men inte kunde så mycket som sätta en hake på ett fönster, som inte kunde göra konst och inte förstod sig på sparris eller visste, när rågen skulle sås; som ljög i vart enda ord han sade, som gick utklädd och bytte om skepnad två gånger om dagen⁵².

⁴⁹ Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal*, cit., p. 73.

⁵⁰ La disumanizzazione animalizzante ai fini dell'eliminazione è ovviamente tipica degli scenari di guerra: sul tema cfr. David Livingstone Smith, *Less Than Human. Why We Demean, Enslave, and Exterminate Others*, St. Martin Press, New York 2011 e Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal*, cit., pp. 63-64.

⁵¹ August Strindberg, *Tschandala*, cit., p. 399; «pazzi, criminali o entrambi insieme», trad. it. cit., p. 28.

⁵² *Ivi*, p. 401; «uno zingaro, fabbricante di sedie, avventuriero, mago, giardiniere



Questo brano fa luce su due aspetti importanti: da un lato apre uno scorcio su una delle strategie attraverso le quali il romanzo sub-umanizza lo zingaro, ovvero la messa a fuoco sulla sua incapacità di prendersi cura del giardino, delle piante e, in generale, della casa⁵³; dall'altro spinge ad intuire nel gioco dei travestimenti (di Jensen) e degli smascheramenti (da parte di Törner) una delle principali dinamiche della narrazione investigativa di cui i due sono protagonisti, nel contesto della quale: «Törner wants to prove that behind all his disguises, there is no human core and no human agent but rather a non-agent, a non-human, an animal»⁵⁴.

La de-umanizzazione animalizzante di Jensen, che come si è visto comincia con i suoi orpelli animali, avviene soprattutto nella lingua di Törner, attraverso un linguaggio della similitudine e della metafora: l'intendente ha una «hundaktig tillgivenhet», «tattaren satt lik en våt hund, som fått stryk». Quando il maestro riceve la visita dell'amico Bureus, che lo risveglia da quella sorta di torpore in cui era piombato ricordandogli come va trattato uno zingaro, l'associazione tra Jensen e i cani è ancora più esplicita: «Pack och hundar skola ha stryk! Och du skulle bara ha pryglat den slyngeln, så hade du haft det angenämare». «Menniska är ändå menniska!», protesta debolmente Törner, che però poi trascorre la notte a meditare «över ett sätt, på vilket han utan ansvar och påföljder skulle kunna nedlägga detta skadedjur»⁵⁵.

Le associazioni canine ovviamente contribuiscono alla sapiente preparazione della metamorfosi della scena finale, così come vi partecipa l'accostamento tra Jensen e la biscia: quando questo animale compare all'inizio del romanzo e Törner vorrebbe ucciderla, l'intendente lo arresta implorandolo di non colpirla perché «è un animale sacro, porta fortuna», parole che anticipano la chiusa del romanzo rivelando sia il rapporto particolare tra Jensen e il rettile (possessione, protezione, identificazione) che soprattutto – agli occhi del maestro – l'immaginazione superstiziosa dello zingaro, su cui farà leva il piano della lanterna magica. Entrambi gli elementi tornano in un altro episodio preparatorio

e agricoltore, incapace di fissare un gancio a una finestra, che conosceva trucchi magici dozzinali e non capiva niente di asparagi e di quando si doveva seminare la segale, che mentiva ogni volta che apriva bocca, che girava vestito in maschera e cambiava aspetto due volte al giorno...», trad. it. cit., p. 29.

⁵³ Sul rapporto tra zingari e cura della casa in *Ciandala* e nella letteratura svedese cfr. Ann-Sofie Lönngrén, *Following the Animal*, cit., pp. 64-70.

⁵⁴ *Ivi*, p. 70

⁵⁵ August Strindberg, *Tschandala*, cit., pp. 406, 425, 495 e 538; «l'intendente è fedele come un cane»; «lo zingaro se ne stava lì come un cane bastonato»; «'Ci vuole il bastone per la plebe e per i cani! E se tu avessi bastonato quel mascalzone, te la saresti passata meglio'. 'Un uomo è un uomo!': «[...] su come distruggere impunemente quell'animale nocivo», trad. it. cit., pp. 34, 44, 83 e 107.



alla vendetta, quello in cui il maestro rievoca il racconto di un sogno di Jensen:

Han erinrade sig nu i det upphetsade tillstånd, vari han befann sig, att tattaren hade berättat om en dröm, som ofta återkom i sömnen för honom: huru han förvandlades först till en snok, därefter till en mus och slutligen till en hund; [...] Var det hågkomster från längesedan svunna tider, då hans fäder trodde på metempsykos eller själavandring efter döden i djurkroppar liksom egypterna [...]? Kanske därför att grundelementet, som satte livet i rörelse, hade en så avgjord lagbestämd drift att utveckla sig i högre former till högre liv⁵⁶.

Il maestro trae dal sogno informazioni sulla mentalità religiosa di Jensen e ispirazione per il suo gioco di prestigio finale, che proporrà alla mente indebolita e infiammata dello zingaro la proiezione delle tre figure animali (la biscia, il topo e il cane). Il sogno, tuttavia, ha una funzione anche nella costruzione ideologica del romanzo, poiché l'interpretazione finale di Törner mira a mettere in luce il pericoloso desiderio di ascesa evolutiva, ovvero sociale, del paria. Infine, dal punto di vista dell'interpretazione metamorfica di *Ciandala*, leggiamo nel racconto del sogno la manifestazione onirica del divenir-animale di Jensen, che viene messo in scena costantemente attraverso tutte le forme della sua animizzazione ma che si realizzerà appieno solo nel finale, quando di fronte alla suggestione delle immagini proiettate dalla lanterna magica e con la mente infuocata dall'alcol e dalla paura, l'intendente abbandona ogni controllo e si apre all'impossibile e all'incomprensibile: prima ulula e balla come un orso, poi, di fronte all'ombra della biscia oscilla assecondandone i movimenti, di fronte alla proiezione del topo si accuccia e squittisce infilando il naso nelle tane di talpa che riesce a trovare, e infine:

då hundens skepnad dök fram i röken, var han genast redo att sätta i med ett förfärligt skällande, som hade han bara väntat på detta. Nu hördes ett förfärligt larm från husets baktrappa, och åtta gånger smällde bakdörren upp och igen, medan de åtta utsvultna hundarne störtade ut för att kasta sig över den närgångna främmande hunden. I samma ögonblick förutsåg magistern, vad slutet skulle bli, och för att påskynda det riktade han lyktan nedåt, så att hundbildens föll rakt på det vita täcket.

⁵⁶ *Ivi*, p. 594; «si ricordò l'incubo ricorrente dello zingaro di trasformarsi prima in una biscia, poi in un topo e infine in un cane. [...] Doveva essere una remota memoria di età scomparse, quando i suoi avi credevano alla metempsicosi o alla trasmigrazione delle anime dei defunti nei corpi degli animali, come gli egizi. [...] L'elemento essenziale che metteva in movimento la vita aveva un evidente, preciso istinto evolutivo verso forme superiori di esistenza», trad. it. cit., p. 136.



Kopplet kunde icke taga miste, och i raseri lågo alla åtta i en tjutande hög ovanpå sin ihjälbitne herre⁵⁷.

Sebbene lo scontro principale del racconto sia quello tra i due protagonisti maschili e pertanto Jensen sia la vittima principale della strategia di de-umanizzazione messa in atto dal maestro, anche i personaggi femminili detengono un potenziale sovversivo, minaccioso e contagioso che il romanzo tenta di arginare attraverso un'animalizzazione altrettanto potente. È la femminilità stessa a incrementare la pericolosità, che il narratore tenta di depotenziare con la stessa strategia de-umanizzante utilizzata per Jensen: se sulla baronessa non può essere applicato il discorso razziale, la sua degradazione si articola nella rivelazione umiliante della sua caduta sociale e nell'osservazione disgustata della sua contaminazione con un subalterno e con gli animali, ovvero della relazione di promiscuità sia con lo zingaro Jensen che con il popolo animale che abita le sue stanze.

The bestialization of social and political others is not uniquely expressed through racial difference. One could catalogue a seemingly endless list of examples whereby animality converges with hierarchies of gender, class, nation, and sexuality. The potency of the animal trope lies precisely in its fungibility, its potential as a placeholder for virtually any excluded other⁵⁸.

La degradazione della donna attraverso la metafora animale è una pratica antica e particolarmente cara a Strindberg, che la utilizza in diversi luoghi della sua scrittura stabilendo un'associazione tra la relazione della donna con gli animali da un lato e l'emancipazione e l'omosessualità femminili dall'altro: nel legame tra una donna e un animale

lies [...] a subversive potential, something that is made even more visible if we take into account that there is a clear connection between the modern, emancipated, late-nineteenth-century woman who turns her back on traditional family life, and pets, most notably dogs, in other texts written by Strindberg⁵⁹.

⁵⁷ August Strindberg, *Tschandala*, cit., p. 610; «Quando sul fumo venne proiettato il cane, l'uomo era già pronto ad abbaiare terribilmente, quasi non stesse aspettando altro. A questo punto, si udì uno spaventoso strepitio dalla scala di servizio della villa e la porta sbatté otto volte, tante quanti erano gli otto cani affamati che si lanciavano fuori per saltare addosso a quella bestia insolente ed estranea. In quell'istante, il maestro intuì la fine e per affrettarla diresse l'immagine verso il basso [...]. La muta non poteva sbagliare e gli otto cani si avventarono rabbiosi in un ammasso ululante, sbranando il loro padrone», trad. it. cit., p. 146.

⁵⁸ Christopher Peterson, *Bestial Traces*, cit., pp. 7-8.

⁵⁹ Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal*, cit., p. 48. Sugli altri testi strindbergiani troviamo la degradazione della donna in associazione al cane; cfr. *ivi*, pp. 45-55.



La nobile decaduta, senza figli, colpevole di commistione con un individuo di classe e di razza inferiore, circondata di bestie immonde e prototipo della 'crazy cat lady', è ridicolizzata e degradata allo stato sub- e non-umano dalla voce maschile precariamente rintanata dentro il confine dell'umano, ma a subire una de-umanizzazione ancora più feroce è Magelone, la giovane sorellastra di Jensen, portatrice di una doppia insidia, quella della razza e quella del genere, e la cui femminilità sessualizzata è ancor più pericolosa di quella della baronessa. Quel che accade però è che l'animalizzazione della ragazza ne accentua la sensualità e finisce per diventare un ingrediente dell'attrazione irresistibile di cui è vittima il protagonista: «Den fascinatoriska attraktionen hos Strindbergs Magelone bygger på hennes djuriskhet, hennes lurvighet och smutsighet»⁶⁰. L'animalità di Magelone è descritta come predatoria e felina: la ragazza ha una «rof-djursmunnen» ed è spesso appellata come «din katt»⁶¹. Una connotazione animale è assegnata però anche al desiderio di Törner verso di lei:

En längtan att omfamna henne rått, djuriskt, som en hanhund en tik, vaknade hos honom, men på samma gång den alldeles bestämda föresatsen – han visste icke, hvarifrån den kom – att aldrig kyssa henne! [...] de skulle endast mötas som djur möter djur, och sedan gå ifrån hvarandra igen!⁶².

E la stessa bestialità affiora nel racconto a posteriori dell'amplesso:

Men det var gjort nu och kunde icke ändras. Han hade famnat ett djur, och efter omfamningen hade djuret kysst honom som en katt, och han hade vändt sig bort, som om han var rädd för att hans själ skulle möta en djursjäl på läpparne, som om han var rädd för att inandas en oren andedräkt⁶³.

Questi ultimi passaggi conducono direttamente all'ultimo atto di questa analisi, ovvero all'osservazione delle motivazioni e delle trasformazioni che portano il protagonista alla necessità della definizione e della

⁶⁰ Ulf Olsson, *Levande död*, cit., p. 241: «L'attrazione fascinatoria della Magelone di Strindberg si fonda sulla sua animalità, sul suo essere arruffata e sporca».

⁶¹ August Strindberg, *Tschandala*, cit., pp. 103-104; «bocca da animale da preda»; «gatta», trad. it. cit., p. 85 e 87.

⁶² *Ivi*, cit., pp. 520-521; «si risvegliò in lui il desiderio di abbracciarla, brutalmente, bestialmente, come un cane la cagna, e nello stesso tempo il chiaro proposito (chissà da dove proveniva?) di non baciarla mai! [...] lui e lei dovevano solo incontrarsi come la bestia incontra la bestia e poi separarsi», trad. it. cit., pp. 97-98.

⁶³ *Ivi*, cit., p. 531; «Ma ciò che aveva fatto era irrimediabile. Si era avvinghiato a una bestia che, dopo il coito, l'aveva baciato come un gatto. Lui s'era voltato, quasi avesse avuto paura di respirare un fiato impuro», trad. it. cit., p. 103.



separazione dall'alterità (di genere, di razza e di specie): l'attrazione «bestiale» e soprattutto la menzione della paura del «fiato impuro» rivelano chiaramente il terrore del contagio da parte di un *altro* infetto da inferiorità fisica, intellettuale e sociale. La contaminazione prelude a una degradazione e a una disgregazione dell'io del protagonista che, pur trovando un punto di svolta narrativo nel coito con Magelone, a ben guardare si intuiscono già all'inizio del romanzo e si compiono poi nel finale, contestualmente alla metamorfosi e alla morte di Jensen.

5. CONTAGIO E METAMORFOSI: LA DISGREGAZIONE DELL'IO

Se la trama centrale del romanzo sembra basarsi sulla costruzione della distanza tra l'io e l'altro, essa convive a mio avviso con una 'contro-trama' che consiste nella messa in discussione e nella de-costruzione di quella stessa distanza, come si può osservare in particolare nel personaggio di Törner e nella trasformazione cui va incontro via via che il rapporto con l'*altro* si intensifica.

Quando il maestro incontra le persone con cui trascorrerà l'estate e ne riscontra la stravagante alterità, si avvia in lui il meccanismo di attrazione e repulsione che è uno dei motori del romanzo e che progressivamente assumerà profondità psicologica e ontologica. All'inizio la repulsione sembra legata all'ambito sensoriale e ideologico, mentre l'attrazione si configura come curiosità scientifica: la distanza tra il soggetto osservante e l'oggetto osservato è ancora intatta, la relazione tra l'io che legifera, ordina e stabilisce i principi della differenziazione e l'altro che li subisce è integra.

Men han blev inte vred på stackarn. Då han visste, hur beroende människonaturen var av de rådande förhållandena och uppfostran, av rasbestämmdheten och de nationella särdragen, var han endast glad åt att kunna betrakta detta skådespel av en paria, som hade ernått en viss ställning i samhället och från fattigdom kravlat sig upp till välstånd samt ingått förbindelse med en gren av en efter vad man påstod gammal adlig stam⁶⁴.

Con lo svolgersi della trama, tuttavia, il rapporto si complica: le ragioni della sua attrazione per Jensen diventano più misteriose, il maestro

⁶⁴ *Ivi*, p. 408; «Non era [...] in collera con quel disgraziato, essendo consapevole degli effetti del condizionamento dell'ambiente e dell'educazione sulla natura umana, delle specificità razziali e delle peculiarità nazionali, ed era anzi contento di poter osservare il caso di questo paria che aveva raggiunto una certa posizione sociale ed era passato dalla miseria al benessere, legandosi al ramo di una famiglia che almeno in apparenza doveva appartenere all'antica nobiltà», trad. it. cit., p. 34.



non riesce a smettere di pensare allo zingaro e cerca un appiglio nelle sue conoscenze scientifiche per trovare una spiegazione a quello strano richiamo.

Han frågade sig om och om igen, hur det hade gått till, att hans själ hade kommit i beröring med den hos en så lågt stående individ som tattaren, så att hans tankar sysslade med denne, vare sig han var vaken eller sov. Kunde det vara en följd av den allmänna attraktionslagen, som drager fluida i skilda djurkroppar till varandra, som driver människor att söka varandra, som åstadkommer ledning eller rapport mellan alla individer?⁶⁵

Nello studio di *Ciandala* la critica si è soffermata molto sul rapporto tra i due protagonisti, proponendo letture che mantengono il loro scontro sul piano oggettivo della realtà ma soprattutto interpretazioni che, facendo perno sulla continua sovrapposizione e mescolanza tra i personaggi, interiorizzano la lotta: «The battle of the minds that the novel depicts is in reality a battle within a single mind, a battle within the self»⁶⁶ scrive Johannesson il quale, appoggiandosi alla visione strindberghiana del sé non come un'unità coerente ma come «the focal point of a struggle among various forces that are always at war with one another», interpreta il motivo della 'lotta dei cervelli' come una strategia narrativa per mettere in scena la frammentarietà dell'io:

the hero is doing battle not only against the social and political pressures that seek to rob him of his individuality and his integrity but also against still more formidable inner pressures that pose even grater threats to his selfhood. The pressures are of many different kinds – guilt, past dependencies, irrational and unconscious desire, injunctions of the superego – but they all contribute to the same end: to divide the self⁶⁷.

Benché in termini differenti, anche la lettura di Henrik Johnson della relazione tra i due personaggi alla luce del motivo del 'doppio' si fonda sulla stessa premessa: Törner «dubblar sin person och gör sig till barbar för att besegra barbaren. För att lösa den konflikt han står inför,

⁶⁵ *Ivi*, cit., p. 431-432; «il maestro continuò a chiedersi come mai il suo spirito avesse potuto entrare in così stretto rapporto con un essere inferiore come lo zingaro; come i suoi pensieri potessero gravitare intorno a lui, durante la veglia, durante il sonno. Poteva essere una conseguenza della legge universale d'attrazione, per cui i fluidi di differenti corpi animali finiscono per attirarsi e gli uomini per cercarsi tra loro, per cui si stabiliscono nessi e relazioni fra gli individui?», trad. it. cit., p. 4.

⁶⁶ Erik O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg*, cit., p. 124.

⁶⁷ *Ivi*, p. 13



måste han dela på sitt jag. [...] Genom att bli lika djurisk som Jensen riskerar han att förlora sin identitet»⁶⁸.

I critici sembrano dunque concordare sul fatto che la lotta tra i due personaggi metta a repentaglio l'integrità dell'identità e che, per affrontarla, Törner si trovi ad attraversare un processo di trasformazione, diventando altro da sé e infrangendo così i confini (razziali, specisti, ontologici) che lui stesso ha costruito. Da un lato, per rendere ancora più evidente e solido il confine con l'altro, Törner animalizza Jensen (e la sua cerchia) lasciando che il nemico compia le sue metamorfosi; dall'altro è il maestro stesso a subire una serie di trasformazioni, di cui è consapevole ma che non riesce ad arrestare. Il meccanismo attraverso il quale si innesca la catena delle trasformazioni è quello del contatto e del contagio: il protagonista esprime più volte la sensazione di essere circondato, stretto e braccato come se l'altro, il nemico, avesse serrato intorno a lui una rete, intrappolandolo e soffocandolo⁶⁹. Questa metafora venatoria, in cui Törner assume peraltro il ruolo della vittima 'animale', prelude alla manifestazione dei primi sintomi del contagio:

Tre månader, ett kvarts års isolering från umgänge med bildade människor och inspärning tillsammans med lägre stående varelser hade, utan att han märkt det, förändrat honom. [...] Då han nu började iakttaga sig själv, upptäckte han att han hade övertagit en del gester ifrån tattaren, lånat tonfall i hans röst och, vad värre var, blandat in danska ord och vändningar i sitt språk. Han hade pladdrat så länge med dessa barn, att han hade blivit kutryggig, han hade så länge hört lögnaktigt tal, att han vant sig tro att alla människor ljögo. Och han, den starke mannen, som aldrig fruktat öppen strid, märkte nu, hur modet började svika honom, hur feghet och fruktan smögo sig över honom i en strid mot osynliga makter och mot fiender, som voro honom överlägsna, därför att de sannolikt icke skydde att bruka vapen, som han icke kunde använda⁷⁰.

⁶⁸ Henrik Johnson, *Strindberg och skrällen. Skräckmotiv och identitetstematik i August Strindbergs författarskap*, Bokförlaget h:ström Text & kultur, Umeå 2008, pp. 143 e 146: «si raddoppia e si rende barbaro per vincere sul barbaro. Per risolvere il conflitto di fronte al quale si trova deve dividere il suo sé. [...] Diventando animale come Jensen, rischia di perdere la propria identità».

⁶⁹ Cfr. ad esempio August Strindberg, *Tschandala*, cit., p. 470, trad. it. cit., p. 69.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 484-485; «Tre interi mesi, un quarto dell'anno isolato dalla compagnia di gente colta e segregato con esseri inferiori, l'avevano cambiato senza che se ne accorgesse [...]. Se poi cominciava a osservarsi, scopriva che aveva assimilato una serie di gesti dallo zingaro, assunto i suoi toni vocali e, peggio ancora, che mescolava locuzioni e vocaboli danesi al proprio linguaggio. Aveva tanto chiacchierato con quei bambini da avere disimparato la sua lingua; s'era così abbassato al loro livello da ingobbirsi [...]. Lui, l'uomo forte che non aveva mai temuto la battaglia aperta, ora sentiva che cominciava a mancargli



In questa fase intermedia Törner percepisce la propria metamorfosi come un indebolimento e una perdita e proprio a questo punto riceve la visita di Bureus, il suo simile, che gli rimanda l'immagine di un sé depotenziato e lo rende ancora più consapevole della propria trasformazione per inerzia: un divenire che è percepito come passività e malattia. Ma nel momento in cui il protagonista decide finalmente di reagire – e significativamente ciò avviene dopo l'accoppiamento 'bestiale' con Magelone e l'inalazione del suo «oren andedräkt»⁷¹ – invece che un ritorno al sé si osserva in Törner un'accelerazione metamorfica, il compimento del suo divenire:

Det är en tyrann, som gör sina medmänniskor till slavar! Dräp honom! Med detta enda ord tyrann, som han vid ett djupare filosoferande icke riktigt kunde deducera, ty han insåg tillfullo att tyrann och härskare, tyrann och makthavare, tyrann och överlägsen kraft mycket väl kunde sammanfalla – sak samma, med detta enda ord kunde han frammana naturens väldiga hat mot förtryck, framlocka urgamla slavinstinkter, väcka till liv hos sig vildens lidanden, ikläda sig barbarens sätt att tänka och handla. Därvid gick han liksom ut ur sin egen personlighet, ställde sig under den lägre stående varelse, som redan hade foten på honom, hatade honom med den underkastades hat, inbillade sig, att den andre var herren och att han var folkets barn, som år ut och år in skulle slita och släpa för dagdrivaren, giva honom sitt blod och sin hjärna, såsom hans förfäder hade gjort, och nu reste han sig, vild och utom sig, och fattade sin påk för att gå ned och dräpa fienden, krossa hans huvud och kasta kadavret åt hundarne⁷².

Quella di usare le armi 'barbariche' dell'altro, dunque, più che una decisione strategica è un effetto del suo divenire altro da sé che, magnificamente descritto dalle parole di Strindberg, una volta abbracciato è portatore di una carica tanto pericolosa quanto liberatoria.

il coraggio, come se vigliaccheria e paura gli si fossero insinuate dentro in una lotta contro potenze invisibili e contro nemici più forti, perché verosimilmente non esitavano a servirsi di armi a lui vietate», trad. it. cit., pp. 78-79.

⁷¹ «Fiato impuro». Cfr. *supra*, nota 62.

⁷² *Ivi*, pp. 592; «è un tiranno che fa schiavo il suo prossimo! Uccidilo! Grazie alla sola parola 'tiranno' [...] poté risvegliare l'odio possente della natura contro l'oppressione, evocare ancestrali istinti di schiavo, risvegliare passioni selvagge, adottare pensieri e modi barbarici. Era come se si estraniasse da sé, si sottomettesse all'essere inferiore che già lo aveva calpestato, l'odiasse con l'odio di chi è oppresso, immaginasse l'altro come il padrone e se stesso come il figlio del popolo che doveva sempre sgobbare e sfiancarsi per uno scioperato, dargli il suo sangue e il suo cervello come avevano fatto i suoi antenati. Allora si alzò, furibondo, fuori di sé, afferrò il bastone per uccidere il nemico, per sfondargli il cranio e gettare in pasto ai cani il suo cadavere», trad. it. cit., p. 135.



A persistent theme in his last works is his feeling that reality is insubstantial, shifting, slippery, intangible. [...] On closer examination, Strindberg laments, human beings seems utterly inconsistent and changeable, capable of innumerable transformations like experienced actors on a stage⁷³.

È innegabile che in *Ciandala* Strindberg «lamenti» questa natura inconsistente e metamorfica e che Törner sia rappresentato come vittima dell'Altro – animale contagioso e parassita – che si è attaccato e si è impossessato del sé, eppure è difficile rimanere immuni alla produttività – semantica, politica, ontologica – di questi *divenire*. Quasi un secolo dopo la scrittura di questo romanzo, Deleuze e Guattari teorizzano una filosofia metamorfica che sembra rispecchiare la poetica di *Ciandala*: il loro *divenire* è un processo che avviene per contagio, un fenomeno epidemico che permette a elementi eterogenei di contaminarsi a vicenda innescando processi trasformativi; il *divenire-animale* per i filosofi avviene per contatto, per «contagio con l'animale come muta»⁷⁴.

Il finale del romanzo, che come si è visto rappresenta contemporaneamente il coronamento del *divenire-animale* di Jensen e la sua morte, mette in scena anche il momento culminante della metamorfosi di Törner, il suo *divenire-disumano*. Il maestro sembra finire vittima del suo stesso piano, la suggestione della lanterna magica si trasforma in un attacco bestiale che Törner dirige quasi ipnotizzato a sua volta, senza esercitare un vero e proprio controllo: «*Tschandala* kan alltså läsas som en berättelse om blandning och om hur denna upplöser och driver en människa ut ur sig själv»⁷⁵.

In conclusione, la strategia di distanziamento e di animalizzazione dell'altro utilizzata come difesa dai possibili rischi di contatto e di contaminazione finisce per ottenere il risultato opposto: lungi dal rafforzare la distinzione e le gerarchie, essa illumina sulla realtà imprescindibile dell'indistinzione e sull'inevitabilità del caos. Non come rivendicazione liberatoria, ma come destabilizzante intuizione di una nuova concezione del soggetto i cui semi si muovono nell'Europa di fine Ottocento, Strindberg mette in scena il crollo di una molteplicità di confini: biologici, psicologici, esistenziali e ontologici. Letto in questa luce *Ciandala*, generalmente misconosciuto e relegato all'ombra dei capolavori strindberghiani della fine degli anni Ottanta, può recuperare il suo posto cruciale di fucina della modernità ed esempio di straordinario equilibrio tra forma e pensiero.

⁷³ Erik O. Johannesson *The Novels of August Strindberg*, cit., p. 15.

⁷⁴ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille plateaux*, cit., pp. 295-296, trad. it. cit., pp. 350-351.

⁷⁵ Ulf Olsson, *Levande död*, cit., p. 226: «*Ciandala* può essere letto come un racconto sulla mescolanza e su come essa possa spingere un uomo fuori da se stesso».

