

PARTE VII: IL ROMANTICISMO

[1365] Cap. I: Origini del Romanticismo.

L'evento della Rivoluzione Francese produsse nell'intera Europa (e nel continente americano) una profonda emozione, che si esprime in una letteratura di tipo emozionale che si diede il nome di "Romanticismo". La storia di questo movimento letterario può essere scritta in termini di storia delle rivoluzioni: fu prodotto dalla rivoluzione del 1789-1793, fu deviato dall'avvenimento controrivoluzionario della caduta di Napoleone nel 1815, ritrovò lo slancio iniziale con la rivoluzione del 1830 e terminò con la rivoluzione del 1848. E' una letteratura politica, anche e soprattutto quando pretende di essere apolitica. La Rivoluzione Francese soddisfece le rivendicazioni che si erano espresse attraverso il Preromanticismo: lo scontento sentimentale e il popolarismo si incontrarono nella mistica democratica dell'"istinto sempre certo" del popolo. Ma la Rivoluzione non soddisfece ugualmente quei preromantici che non erano politici, né uomini d'affari, né uomini del popolo, ma letterati, i primi letterati di professione: questi vennero subito esclusi dalla nuova società borghese che non ammetteva altro criterio di valore se non quello utilitarista. A tutti costoro si potrebbe applicare il termine dispregiativo che Napoleone aveva dato ai filosofi: «*Ce sont des idéologues*»¹. Ed essi risposero creando una letteratura "ideologica" che si pose consapevolmente al di fuori della realtà sociale, evadendo da essa oppure attaccandola. Ecco il "Romanticismo". L'espressione è delle più infelici; diede occasione alle confusioni più inveterate e alle discussioni [1366] più sterili, che non conviene proseguire; il termine può essere convenientemente discusso solo dopo l'esposizione dei fatti storici. Fino a quel momento basterà, per quanto in maniera provvisoria e precaria, una definizione come questa: il Romanticismo è un movimento letterario che servendosi degli elementi storicisti, mistici, sentimentali e rivoluzionari del Preromanticismo reagì contro la Rivoluzione Francese e contro il Classicismo che questa aveva rivitalizzato; si difese contro l'oggettivismo razionalista della borghesia, predicando quale unica fonte di ispirazione il soggettivismo emozionale. Emozione è ciò che, per definizione, non può essere definito in termini razionali. Da ciò la molteplicità dei tipi romantici, di modo che sarà meglio parlare di "romanticismi" al plurale, piuttosto che di "romanticismo". Le principali varianti si subordinano tuttavia, senza molta difficoltà, alle individualità nazionali, per cui è possibile distinguere tre punti di partenza del Romanticismo: quello tedesco, che è principalmente preromantico; quello francese, che è principalmente prerivoluzionario; quello inglese, che è principalmente controrivoluzionario. Dopo di che però le correnti si confondono. La letteratura

¹ N. d. t.: «Sono degli ideologi».

romantica, che molte volte si è vantata di essere più nazionale e più nazionalista del Classicismo, costituisce tuttavia il movimento più internazionale tra quelli che l'Europa aveva visto fino d'allora. Come conseguenza delle inattese opportunità di contatti personali che l'inquietudine politica e bellica avevano creato, e dell'attività febbrile dei traduttori, venne a stabilirsi un nuovo "concerto europeo" della letteratura. Il romanzo storico alla maniera di Scott, il poema narrativo alla maniera di Byron, il teatro alla maniera di Hugo abolirono tutte le frontiere letterarie. E quegli elementi nazionali si combinarono, creando i tipi della letteratura romantica internazionale.

La prima risposta tedesca alla Rivoluzione Francese fu il conformismo classicista, che si manifestò nell'atteggiamento apolitico di Goethe e nell'idealismo moderato di Schiller. Ma Weimar non era la capitale della Germania letteraria. Due potenti strati sociali della nazione, potenti per il numero di lettori, non potevano accettare il Classicismo: erano i piccoli intellettuali, i vicari protestanti, i maestri di scuola e simili; e poi le donne. In primo luogo perché sapevano poco di latino e nulla di greco, e il Classicismo pareva loro una pianta esotica sul suolo tedesco; in secondo luogo perché, mantenendosi fedeli a Rousseau e al sentimentalismo democratico, avevano pianto col *Werther* e si erano infuriati con *Die Räuber* (I masnadieri), e consideravano il passaggio di [1367] Goethe e Schiller al Classicismo come un tradimento. Per loro il più grande tra gli scrittori tedeschi non era Goethe o Schiller, bensì Jean Paul.

Pochi scrittori furono tanto idolatrati in vita come Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, detto J. P., 1763-1825); oggi la lettura dei suoi romanzi è uno dei compiti più difficili che si possano intraprendere. Sono opere di grandi dimensioni e dall'intreccio complicatissimo, ma così poco coerenti che il lettore, dopo le prime cinquanta pagine, perde il filo, affrontando con rassegnazione gli avvenimenti più romanzeschi e inverosimili intorpidito com'è dal dilagare di un sentimentalismo sfrenato, che nuota in un mare di lacrime. Né lo può divertire un umorismo bizzarro che accumula giochi di parole e digressioni pseudoscientifiche. E neppure lo consolano le meditazioni moralizzanti contro i potenti e i ricchi, né le divagazioni filosofico-religiose; e gli "eroi diabolici" di Jean Paul, come Roquairol in *Titan* (Il Titano, 1800-03), danno l'impressione di spauracchi per bambini. Sembra una letteratura composta con residui del XVIII secolo. Si notano le molteplici fonti di Jean Paul; il modello della sua costruzione narrativa è il romanzo gotico, il romanzo del terrore: lo evidenziano bene la misteriosa setta massonica che in *Die Unsichtbare Loge* (La loggia invisibile, 1793) agisce come forza educatrice dell'eroe, come pure il tremendo titano Roquairol. [1368] Alla volgarità di questi espedienti narrativi Jean Paul sfugge grazie al suo umorismo, che aveva appreso da Sterne: un umorismo fantastico, capriccioso, inesauribile nelle sue intuizioni spiritose, che soddisfa pienamente la definizione di umorismo come "sorriso tra le lacrime". Lacrime di sentimentalismo preromantico: i piccoli idilli di Jean Paul, come *Leben und Sterben des*

vergnügten Schulmeisterlein Wuz (Vita avventure dell'allegro maestrino di scuola Wuz, 1793) e *Der Jubelseniör* (Il giubileo del pastore, 1797), glorificano la vita miserabile dei parroci e dei maestri di scuola dei villaggi tedeschi, celebrando il lavoro quotidiano e la rassegnazione cristiana di questi "vicari di Wakefield"² germanici, mentre nei palazzotti aristocratici le vittime di intrighi diabolici sono le donne, riguardo alle quali Jean Paul dispiega il suo sentimentalismo leggermente sensuale. Il concetto che il plebeo Jean Paul ha dei costumi delle corti e dei grandi del mondo ha qualcosa della leggenda "machiavellica" del Barocco: la corte è un covo di diavoli, e a quella corruzione Jean Paul oppone non soltanto il sentimentalismo di Richardson e del *Werther*, ma anche il titanismo rivoluzionario dello *Sturm und Drang*. L'atmosfera dei suoi grandi romanzi è quella di *Kabale und Liebe* [di Schiller]. Ma egli disapprova l'ateismo tirannico di Roquairol, perché Jean Paul è cristiano, filosofo del sentimento religioso, pur senza parlare molto di dogmi.

Jean Paul è un cristiano sentimentale. I suoi eroi, uomini del popolo, sono i "quieti nel paese" della mistica renana, dalla quale il romanziere è in qualche modo influenzato, e in maniera più diretta che non dalla "*Schöne Seele*"³ di Goethe, perché ha rifiutato il Classicismo di Winckelmann, come qualunque altro Classicismo, quella religione di gente colta, raffinata e nemica del popolo. Il suo trattato *Vorschule der Aesthetik* (Introduzione all'estetica, 1804) è una critica sorprendentemente sagace dell'estetica di Kant e Schiller, e alle raffinatezze del Classicismo oppone, nel trattato *Levana* (1807), l'educazione russoviana conforme alla natura. Tre dei suoi romanzi, *Die unsichtbare Loge*, *Titan* e *Flegeljahre* (Anni acerbi, 1805), sono "romanzi d'educazione" opposti al *Wilhelm Meister*, e il prodotto di tale educazione è un adolescente sentimentale e sognatore, come sarà l'eroe dei romantici. Roquairol, il futuro eroe byroniano, è vittima dell'educazione falsa dell'ambiente dei "colti". E' significativo che le grandi narrazioni romanzesche di Jean Paul siano ambientate a corte e gli idilli sentimentali tra il popolo. Jean Paul non tradì gli ideali della rivoluzione; anche dopo la caduta di Napoleone, in piena reazione assolutista, ebbe il coraggio di ricordare gli ideali del liberalismo. Li avvolse soltanto nelle nuvole della sua immaginazione fantastica, [1369] e proprio la più fantastica delle sue opere, *Siebenkäs* (1796-97), è un vigoroso romanzo della povertà.

Malgrado i costanti sforzi di piccoli gruppi di critici e amatori, Jean Paul non tornerà più a essere letto. Ed è un peccato, perché in mezzo a centinaia di pagine indigeribili il lettore paziente può trovare bellezze e addirittura profondità straordinarie.

E' necessario imparare a leggere Jean Paul. Così facendo, le sue opere si rivelano documenti di intenso lirismo in prosa. Ed è questa prosa che costituisce la sua arte. Nei suoi ammiratori fanatici come Karl Ludwig Börne, il lirismo inimitabile di Jean Paul produrrà trascuratezza, il linguaggio

² N. d. t.: Riferimento all'opera di Goldsmith, cfr. cap. 6.3, p. 1182.

³ N. d. t.: "Anima bella", cfr. cap. 6.3, p. 1155.

dei romanzi d'appendice. Ma nello stile dello stesso Jean Paul un poeta esigente come Stefan George scoprì una musica verbale di cui i classici di Weimar non furono capaci. Non è un caso che Robert Schumann fosse un ammiratore appassionato dello scrittore. Jean Paul è il maggior colorista della prosa tedesca. E anche in questo è anticlassico e già romantico.

I "romantici", tuttavia, non accettarono questo popolarissimo scrittore, proprio perché era popolarissimo. Erano, contrariamente a lui, degli esteti, come la gente di Weimar, soltanto in condizioni peggiori. La distruzione dei piccoli stati e dei vescovati autonomi della Germania occidentale e meridionale causata dalla rivoluzione privò gli scrittori tedeschi dei loro generosi mecenati e li trasformò in letterati di professione che vivevano di conferenze, lezioni, riviste e giornali; molti di loro divennero dei *bohémien* seminomadi. Nella Germania orientale, in quel periodo, cessarono le attività letterarie e la Prussia francofila si mostrò altrettanto fredda nei confronti dei profughi stranieri quanto l'Austria cattolica. Weimar era satura. Ma vicino a Weimar c'era l'università di Jena, centro della rumorosa vita studentesca e di grandi attività editoriali; e fu lì che si costituì la "prima scuola romantica"⁴.

Gli scrittori di Jena adoravano Goethe, il cui ideale di formazione egocentrica e universale dello spirito era anche il loro. Detestavano Schiller, che proprio allora cominciava ad essere un drammaturgo di grande successo. Come i letterati di professione e i *bohémien* amano sempre fare, [1370] gli scrittori di Jena disprezzavano il loro pubblico, ritraendolo sarcasticamente come una massa inerte di ordinari filistei. Abborrivano soprattutto il rigido razionalismo, utilitarista e antipoetico, dei borghesi e dei piccolo-borghesi. Questo antirazionalismo è molto preromantico, e occorre ricordare che l'ambiente di Jena, così come quello di tutte le università della Germania orientale e settentrionale, da Gottinga a Königsberg, era fortemente influenzato dal pensiero di Herder, di quell'Herder che viveva a Weimar, sempre meno ricordato, come in un esilio, ma il cui spirito lasciava tracce in ogni riga che gli jenesi scrivevano⁵. Questo non sempre si rivela, perché i capi del movimento, i fratelli Schlegel, erano spiriti critici, uomini del XVIII secolo, con una forte dose di umanesimo classicista e una dose anche maggiore di libertinismo aristocratico. Ma la loro ambizione era la stessa di Herder: l'uropeizzazione della Germania luterana e la sua incorporazione nell'Europa agitata dalla rivoluzione mediante la creazione di una nuova letteratura. Friedrich Schlegel (1772-1829) proveniva dal Classicismo: la sua prima ambizione fu di scrivere una storia della letteratura greco-romana, corrispondente alla storia dell'arte greco-romana di Winckelmann. Ma inquadrò il suo soggetto in maniera differente: imbevuto di spirito herderiano, Friedrich Schlegel considerava la poesia greca non come l'espressione perenne della bellezza

⁴ O. WALZEL, *Die deutsche Romantik*, 5.a ed., 2 voll., Leipzig, 1925; R. HAYM, *Die romantische Schule*, 5.a ed., Berlin, 1928; H. A. KORFF, *Der Geist der Goethezeit*, vol. II, Leipzig, 1930.

⁵ R. UNGER, *Herder, Novalis, Kleist*, Frankfurt, 1922.

classica, bensì come espressione naturale di un popolo di genio. L'obiettivo era di "de-classicizzare" i greci e rivelare una Grecia priva di preoccupazioni per le "buone maniere" francesi e priva di moderazione razionale, latina: una Grecia libera, individualista [1371], addirittura libertina (simile all'Italia di Heinse); si potrebbe quasi dire una Grecia dionisiaca, per indicare fino e che punto Friedrich Schlegel anticipò le idee di Nietzsche. Il libertinismo sensuale del suo romanzo *Lucinde* (Lucinda, 1799), che provocò tanto scandalo, esigeva l'amore libero come uno dei mezzi per protestare contro la vita grigia di ogni giorno in favore di una vita avventurosa, sorprendente e intensa, una vita estetica. Il Classicismo scolastico non bastava come espressione di questo estetismo; era necessario creare una nuova letteratura, i cui principi Friedrich Schlegel riteneva di aver scoperto in Goethe. La sua critica magistrale del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* interpretò per la prima volta un'opera come una struttura completa, autosufficiente, indipendente dalla realtà e senza allusioni morali.

Friedrich Schlegel viene ricordato soprattutto come un grande critico. Nel fondo delle sue teorie letterarie si nasconde tuttavia un sistema filosofico sul quale tenne lezioni a Jena, e che è stato riscoperto solo recentemente: un sistema idealista, i cui elementi essenziali, la polarità dialettica intorno al centro creatore della personalità soggettiva, sono conclusioni audaci tratte dalle idee di Goethe. Questa scoperta ridimensiona abbastanza la portata di un'altra influenza che agì sugli scrittori di Jena e che un tempo venne esagerata: quella del filosofo Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), pensatore di ascendenza mistica che trasformò il mondo ideale di Kant nel prodotto irreali di una dialettica tra l'io attivo e l'oggetto inerte. Lo stesso Friedrich Schlegel menziona la *Wissenschaftslehre* (Dottrina della scienza, 1794-95) di Fichte accanto al *Wilhelm Meister* [di Goethe] e alla Rivoluzione Francese tra le "tre grandi tendenze dell'epoca", e il volontarismo violento di Fichte, che considera il mondo come creazione dell'"io" sovrano in lotta contro l'oggetto irreali, contribuì a dare a Friedrich Schlegel il coraggio di esigere un mondo nuovo e una letteratura nuova, in aperto conflitto con la società razionalista e le convenzioni del Classicismo. Questo nuovo mondo doveva essere l'opposto del mondo della prosa: un mondo di poesia. La poesia doveva cessare di essere l'occupazione delle serate della domenica, doveva penetrare in tutte le attività della vita, così come [1372] avveniva nei tempi migliori del Medioevo. Riprendendo suggestioni di Herder, Friedrich Schlegel richiamò l'attenzione sul Rinascimento italiano, sulle letterature spagnola e portoghese, su Dante e Petrarca. Pretese la creazione consapevole di un nuovo mondo di fede, sebbene di una fede soltanto artistica, i cui prodotti l'artista riconosce, con ironia superiore, come mero gioco dell'immaginazione. Con gli elementi del medievalismo e dell'ironia Friedrich Schlegel intese costruire una nuova arte e una nuova religione.

In questa esigenza c'era una dose di "presa in giro" per "sbalordire il borghese", il borghese voltairiano del 1800, che nei monumenti del Medioevo vedeva soltanto reminiscenze di Inquisizione e "fanatismo"; c'era una dose di "predilezione d'artista" per i costumi pittoreschi di un carnevale medievalista; c'era una segreta nostalgia d'artista per i tempi in cui si prestava più attenzione (o così sembrava) all'arte che agli affari. C'era anche una dose di entusiasmo sincero per il mondo poetico che Herder aveva scoperto.

Il più sincero di questi medievalisti fu Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), che morì all'età di venticinque anni, il tipo dell'adolescente entusiasta alla maniera dei giovani eroi di Jean Paul; un protestante del 1800 che immaginava la vita di un monaco medievale come una continua meditazione estetica di fronte ai quadri di Dürer o di Raffaello; in ogni caso, Wackenroder scoprì l'incanto estetico del culto cattolico, delle oscure navate delle cattedrali, della pittoresca architettura di Norimberga. I suoi frammenti e abbozzi furono pubblicati dall'amico Ludwig Tieck (1773-1853), che gli sopravvisse per più di cinquant'anni, [1373] abilissimo imitatore di tutti gli stili di tutti i tempi e dittatore letterario della Germania romantica. Il suo primo romanzo, *William Lovell* (1795-96), fu un romanzo gotico pieno di orrori, di titanismo dello *Sturm und Drang* e di sensualità sfrenata; nello stesso stile, il racconto incantato *Der blonde Eckbert* (Il biondo Eckbert, 1797) divenne un capolavoro di angustia superstiziosa. C'erano, in questo, virtuosismo e volontà di "prendere in giro": la dottrina dell'ironia gli ispirò la brillante commedia letteraria *Der gestiefelte Kater* (Il gatto con gli stivali, 1797), nella quale un pubblico di borghesi razionalisti assiste alla rappresentazione di un racconto fantastico drammatizzato, esprimendo rumorosamente la sua indignazione nei confronti dell'argomento "inverosimile", conversando dalla platea con il poeta e con gli attori sul palcoscenico, e obbligando infine questi ultimi a rappresentare un dramma sentimental-borghese. Dopo questa farsa pirandelliana, Tieck soccombette all'influenza dell'amico Wackenroder. *Franz Sternbalds Wanderungen* (Peregrinazioni di Franz Sternbald, 1798) è un *Wilhelm Meister* nel quale l'educazione dell'eroe si compie attraverso l'arte medievale; *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (Vita e morte di Santa Genoveffa, 1820) e *Kaiser Oktavianus* (L'imperatore Ottaviano, 1804) sono drammatizzazioni altamente poetiche di leggende medievali nelle quali si introducono gli effetti del teatro spagnolo. Tieck tradusse Shakespeare, suggerì a sua figlia Dorothea di tradurre quelle opere shakespeariane che August Wilhelm Schlegel non aveva tradotto, fece molto per l'interpretazione e la divulgazione di Shakespeare in Germania, creò il racconto romantico (scrise due racconti molto belli sui destini di Shakespeare e di Camões) e alla fine della sua vita scrisse due vigorosi romanzi storici, *Der Aufruhr in den Cevennen* (La rivolta nelle Cevennes, 1826) e *Vittoria Accorombona* (1840). Edizioni notevoli delle opere di Lenz e di von Kleist completano il resoconto di una vita ricchissima al servizio dell'arte; ma lo stesso Tieck

non lasciò alcuna opera definitiva, per mancanza di responsabilità artistica: un grandissimo talento si era esaurito in virtuosismo, ironia e giochi dell'immaginazione.

Questa mancanza di responsabilità è comune a molti medievalisti romantici; difetto letterario che ne salvò la personalità morale. Tieck [1374] non prese mai sul serio, o per lo meno non del tutto, le credenze, le leggende e le superstizioni che trattò, riuscendo a mantenere la lucidità del suo spirito settecentesco e a pervenire, alla fine della sua vita, al realismo dei suoi ultimi racconti. Solo le personalità patologiche soccomberono completamente, come Zacharias Werner (1768-1823); figlio della Prussia orientale come Hamann e Herder, coinvolto presto nell'attività di sette occultiste che all'epoca avevano assunto un ruolo importante nella Massoneria, Werner sognava utopie di una nuova religione universale, umanitaria, mentre la sua disposizione patologica lo portava a una vita sregolata di dissolutezza. La forma espressiva naturale del suo potente talento teatrale sarebbe stata il dramma dello *Sturm und Drang*; la volontà di influenzare ideologicamente il pubblico determinò tuttavia l'adozione della forma schilleriana, che allora riscuoteva grande successo. Werner è il successore più abile di Schiller; virtuoso degli effetti scenici, si avvicina a volte, come nel *Martin Luther oder die Weihe der Kraft* (Martin Lutero o la benedizione della forza, 1806), all'autentica tragedia, pur cadendo sempre in una vuota retorica. In *Wanda* (1810) il prussiano dramatizzò gli ideali di Herder, profetizzando il grande futuro degli slavi; ma l'eloquenza schilleriana guastò l'opera. A un'espressione personale Werner arrivò quando i sogni utopistici lo abbandonarono ed egli si ritrovò faccia a faccia con la sua reale situazione umana, di fronte alla rovina della sua vita; il suo spirito irresponsabile, profondamente immorale, poteva solo responsabilizzare di ciò il destino. *Der vierundzwanzigste Februar* (Il ventiquattro febbraio, 1808) è una tragedia di orrori e assassinii ispirati dal destino. La magistrale costruzione drammatica dell'opera, concentrata come l'*Edipo Re* [di Sofocle], e l'atmosfera cupa, carica di mistero, che ricorda Maeterlinck non lasciano respiro allo spettatore, così che non si fa caso all'assurdo delle [1375] fatali complicazioni che schiacciano la libertà di agire dei personaggi. La fine di Werner fu una dichiarazione di fallimento: la conversione al cattolicesimo romano, conversione di un bancarottiere che rinuncia alla propria libera volontà. Ma in questo caso l'esito fu un cattolicesimo vivo, quello dei padri Redentoristi di Vienna e del loro grande santo Clemens Maria Hoffbauer; Werner, ordinato prete, divenne un grande predicatore popolare, e le sue ultime tragedie riguardanti martiri cristiani o biblici sono migliori della fama che lasciarono. Werner è oggi ingiustamente dimenticato. La sua influenza sul teatro tedesco fu molto grande: si manifesta nelle tragedie di von Kleist e nella maniera in cui Clemens Brentano in *Die Gründung Prags* (La fondazione di Praga, 1814), Grillparzer in *Libussa* (1847) e Hebbel in *Der Moloch* (1849-50) intendono interpretare drammaticamente gli inizi di una civiltà, in particolare di quella slava. *Der vierundzwanzigste Februar* fu un successo clamoroso; da quel momento lo

“*Schicksalsdrama*”⁶ (9), la tragedia delle complicazioni misteriose e orribili sotto l’influenza di un destino ostile, divenne popolarissimo, entrando in concorrenza col romanzo gotico e sostituendo il lacrimevole dramma borghese nelle preferenze del pubblico. *Die Schuld* (La colpa, 1816), dell’abilissimo Adolf Müllner (1774-1829), divenne l’opera più rappresentata del teatro tedesco, battendo i primati di Kotzebue; e tra le imitazioni spicca *Die Ahnfrau* (L’antenata, 1817) di Grillparzer, rappresentata ancora oggi.

Nel nord della Germania, terra protestante senza mistica e conservatrice senza esaltazione, il medievalismo assunse un aspetto più sobrio e meno serio. Il grande successo dei romanzi e dei drammi “nordici” di Friedrich Heinrich de la Motte Fouqué (1777-1843), rappresentazioni completamente false del Medioevo scandinavo (*Der Held des Nordens*, L’eroe del Nord (1810) fu il primo tentativo di drammatizzare la saga dei Nibelunghi) si basava sulla confusione tra l’eroico passato germanico e il passato tedesco, confusione gradita all’orgoglio nazionale dei tedeschi e che riapparirà in Wagner; la gloria postuma di Fouqué poggia soltanto[1376] sulla graziosa fiaba *Undine* (Ondina, 1811). Il nazionalismo tedesco, eccitato dalle umiliazioni che Napoleone gli aveva inflitto, cercava conforto nel passato, nelle meraviglie della letteratura medievale tedesca, sulla quale già Wackenroder aveva richiamato l’attenzione; August Wilhelm Schlegel nelle sue lezioni “sulla letteratura e l’arte”, *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-04), seppe risvegliare un autentico entusiasmo per i monumenti letterari del passato nazionale. Nel 1803 Tieck pubblicò un’antologia dei *Minnesänger*, di Walther von der Vogelweide⁷ e di altri, e nel 1810 Friedrich Heinrich von der Hagen diede alle stampe la sua edizione del *Nibelungenlied*⁸. Il pubblico tuttavia preferì le falsità di Fouqué, e gli stessi letterati non potevano nascondersi la relativa povertà dell’antica letteratura tedesca. In questo modo non era possibile vincere l’umanesimo inveterato, l’imitazione meccanica di greci e romani; era necessario opporgli altre forze, tutta la letteratura “moderna”, vale a dire d’ispirazione cristiana; ma nella formazione di questo concetto di “letteratura moderna” si cadde nelle più grandi confusioni, mescolando il cattolicesimo di Dante con quello di Calderón, le epopee popolari, come il *Nibelungenlied* e il *Cid*, con le epopee rinascimentali, come quelle di Ariosto, Camões e Tasso; nel concetto di “moderno” vennero incluse, per motivi diversi dal contenuto cristiano, le opere di Shakespeare e Cervantes, e tutto questo venne chiamato “letteratura romantica” come mera contrapposizione a quella antica, greco-romana. Il primo responsabile di questa confusione è Friedrich Schlegel, entusiasta di una “poesia universale”. Per crearla, suo fratello, August Wilhelm Schlegel (1767-1845), scelse la via già

⁶ N. d. t.: “Dramma del destino”, o “tragedia fatalistica”.

N. d. A.: Per l’edizione delle principali opere del genere, con introduzione, cfr. J. MINOR, *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt, 1883; M. ENZINGER, *Das deutsche Schicksalsdrama*, Innsbruck, 1922.

⁷ N. d. t.: Cfr. cap. 2.3.

⁸ N. d. t.: Cfr. cap. 2.1.

indicata da Herder, quella delle traduzioni. Il suo talento imitativo di poeta minore lo rese capace di tradurre come nessun altro; il suo capolavoro, la traduzione di Shakespeare, fu peraltro ispirato da sua moglie, Caroline Schlegel, una donna [1377] dal genio virile. Come critico, nelle lezioni “sull’arte drammatica e la letteratura”, *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-11), Schlegel diede il colpo di grazia alle unità aristoteliche e alle altre convenzioni della tragedia classica francese, che trattò con la stessa ingiustizia di Lessing. In Germania il caso era già liquidato; ma in Francia e in Italia A. W. Schlegel esercitò una forte influenza su Madame de Staël, Stendhal e Hugo, Berchet e Manzoni, di modo che, con lui, l’epoca dei corneliani e dei raciniani terminò definitivamente. Come critico A. W. Schlegel appartiene più alla letteratura europea che a quella tedesca. Questa gli deve la traduzione di diciannove (purtroppo solo diciannove) drammi di Shakespeare, che riuniscono in maniera straordinaria la massima fedeltà alla lettera e allo spirito del teatro elisabettiano e tutto il vigore del linguaggio poetico di Goethe: questa traduzione è una delle maggiori opere dell’arte verbale della letteratura universale. Più tardi A. W. Schlegel non fu altrettanto felice, per quanto ancora ammirevole, nelle traduzioni di Calderón e delle poesie liriche di Petrarca, Lope de Vega e Camões. Ma il suo esempio portò, di fatto, alla creazione di una “*Weltliteratur*”, vale a dire, in lingua tedesca, di una “letteratura universale”: Tieck, che già nel 1799 aveva prodotto una traduzione magistrale del *Don Chisciotte*, supervisionò la traduzione delle restanti opere teatrali di Shakespeare (1825-1833) ad opera di Dorothea Tieck e Wolf Baudissin; Johann Diederich Gries tradusse le epopee del Tasso (1800-1803), dell’Ariosto (1804-1808) e del Bojardo (1835-1839), Karl Streckfuss la *Divina Commedia* (1824), Otto von der Malsburg il teatro di Calderón (1819-1825) e Christian Donner *Os Lusíadas* (1833).

Che cosa avevano in comune tutte queste opere diversissime per incantare tanto il nuovo pubblico? L’epoca delle guerre napoleoniche suscitò intensi desideri di evasione in altri modi, lontani nello spazio e nel tempo; seguirono gli anni grigi della Restaurazione assolutista nelle piccole città tedesche. La lettura delle grandi opere della poesia medievale, rinascimentale e barocca aveva l’effetto di un narcotico, che produceva sogni pittoreschi. Più tardi un Coleridge, un De Quincey, e un Nerval abuseranno di narcotici veri e propri; gli scrittori di Iena e di Berlino del 1800 no: erano uomini del XVIII secolo, lucidi e ironici. Erano tuttavia nella condizione di fornire narcotici, perché il loro raffinato estetismo trovava piaceri sublimi nel contrasto tra la loro epoca razionalista e il passato misterioso, in fondo al quale intravedevano il miracolo. Ed ecco un altro concetto fondamentale del Romanticismo. Il miracolo, tra gli [1378] jenesi e i berlinesi del 1800, non necessita di giustificazioni, come nell’epoca in cui il cristiano miltoniano Bodmer l’aveva difeso contro il razionalista Gottsched⁹; e non richiede neppure la fede. Già nel 1793 il giovane Tieck

⁹ N. d. t.: Cfr. cap. 6.3, p. 1151-1152.

aveva aggiunto a una traduzione di *The Tempest* un trattato “sul miracoloso in Shakespeare”, l'*Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (Trattato sull'utilizzo del miracoloso in Shakespeare, 1793), nel quale il miracolo viene definito come il supremo prodotto dell'immaginazione crea e distrugge a piacere. Nell'alternanza tra miracolo e critica, illusione e disillusione, sogno e ironia, si riconobbe l'autentico ambiente della poesia. Così nel romanzo *Lebensansichten des Katers Murr* (Vita e opinioni del gatto Murr, 1819-21) di E. T. A. Hoffmann si alternano sempre una pagina scritta dal musicista romantico Kreisler, geniale e matto, e un'altra scritta dal suo gatto Murr, animale di buon senso e ragionevole, che commenta gli eccessi del genio. Lo stesso concetto ispira il gusto del dramma nel dramma. Nel Romanticismo il dramma nel dramma non ha un obiettivo drammatico, come nell'*Hamlet*, ma ha lo scopo di disilludere gli spettatori, come avviene in *Der Gestiefelter Kater* (Il gatto con gli stivali)¹⁰, in cui gli interventi del pubblico perturbano l'illusione teatrale. Si inventa il procedimento speciale del “*Rahmenerzählung*”¹¹, dove la storia è narrata da un personaggio della storia stessa, smentito poi da un altro personaggio che a sua volta racconta in maniera differente la storia narrata dal primo. I romantici si interessano alla teoria pitagorica della metempsicosi, perché le successive incarnazioni dissolvono l'ultimo punto fermo in questo mondo di specchi e contro-specchi: la personalità. L'idea del “sosia”, oggetto di umorismo nel mondo antico e rinascimentale, fu allora rivestita dall'angoscia con la quale la fantasia popolare aveva sempre pensato alla possibilità del “*Doppelgänger*”¹², della doppia personalità, dell'uomo che incontra se stesso. Le successive disillusioni circa la realtà e la personalità prodotte del Romanticismo tedesco sono simboli della dissoluzione della realtà sociale prodotte dalla rivoluzione. Dalla chiara consapevolezza di questa situazione nacque l'opera definitiva dell'intera epoca, il racconto *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (Storia straordinaria di Peter Schlemihl, 1814) di Albert von Chamisso (1781-1838). Il giovane aristocratico francese, emigrato dalla patria rivoluzionaria in Prussia e germanizzatosi al punto di saper scrivere i *Lied* più naturali e più popolari in lingua tedesca, si sentiva tuttavia sempre uno [1379] straniero, e simbolizzò il proprio destino nella storia di Peter Schlemihl: un poveraccio che, per essere felice, aveva venduto al diavolo la propria ombra, ma privo di quella parte misteriosa della sua personalità che lo collega alla terra, Schlemihl non trova la felicità in nessun luogo, se non (Chamisso era un botanico e un ammiratore di Goethe) nello studio disinteressato della natura. Un motivo del titanismo faustiano trattato con fine umorismo popolare e con tutti i “brividi” romantici, che termina nella saggezza goethiana; simbolo dello spaesamento dell'esiliato trasformato in

¹⁰ N. d. t.: Nelle versioni di vari autori, tra le quali una satira drammatica di Tieck.

¹¹ N. d.t.: il racconto con “cornice narrativa”, un racconto inserito in un altro racconto.

¹² N. d. t.: Doppio, duplicato di una persona, reale o spettrale. Un esempio letterario potrebbe essere la storia del dottor Jekyll e Mr. Hyde, di R. L. Stevenson.

simbolo della condizione umana di tutti noi, esiliati sulla terra, in questa valle di lacrime; un libro perenne.

Il *Peter Schlemihl* si distingue da quasi tutte le produzioni contemporanee per la chiarezza dei simboli e dello stile: von Chamisso era berlinese per naturalizzazione e francese del XVIII secolo per nascita. Tieck avvolse temi simili in nuvole mistiche; ma era berlinese di nascita (il che equivale a dire un razionalista nato) e non dissimulò il gioco dell'ironia. La mistica è tuttavia seria in Novalis (Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, detto N., 1772-1801), sassone di ascendenze pietiste, figlio dell'ambiente herderiano. Anche lui si sente spaesato nella sua terra, ma sa che «Dovunque andremo, andremo sempre verso casa», vale a dire verso la morte. Novalis sarà il maggior poeta della morte.

[1380] Al centro di uno dei suoi romanzi frammentari¹³ Novalis collocò la leggenda egizia dell'immagine velata di Iside a Sais; velata perché nessuno sarebbe stato in grado di sopportare l'aspetto della dea. La poesia di Novalis somiglia a questo simbolo: per più di un secolo rimase velata, perché né il romanticismo convenzionale né il realismo positivista avevano osato fissare lo sguardo sul mistero. Durante quel secolo Novalis fu considerato come un adolescente jeanpauliano, che piangeva instancabilmente la fidanzata morta di tubercolosi e desiderava con grande ardore la propria morte, tanto che morì davvero a ventotto anni. Le sue opere furono disprezzate come frammenti incoerenti di un mistico nebuloso; si apprezzavano soltanto le sue poesie religiose, di una semplicità popolare e di un'emozione profonda, *Lied* come *Wenn ich ihn nur habe* (Se ho soltanto lui), *Wenn alle untreu werden* (Quando tutto diviene infido), *Ich sehe dich in tausend Bildern* (Ti vedo in mille immagini); la Germania non aveva udito niente di simile dall'epoca della Riforma. E' la poesia religiosa più intima e più sincera dei tempi moderni, tanto che i *Lied* di Novalis sono entrati a far parte della liturgia luterana e il popolo li canta con l'accompagnamento dell'organo; e tuttavia non è possibile non riconoscere in questi canti una predilezione per il cattolicesimo medievale. Ma ciò che soprattutto sconcertò i critici protestanti fu il piccolo trattato *Die Christenheit oder Europa* (La cristianità, ovvero l'Europa, 1799, pubbl. 1826) in cui Novalis arrivò a preconizzare il ritorno dell'intera Europa al cattolicesimo medievale e una federazione degli stati europei sotto gli auspici della Chiesa romana. Queste fantasie utopistiche vennero spiegate con l'influenza di Friedrich Schlegel, ma in Novalis non si tratta, evidentemente, di un gioco estetico. Novalis costituì, per il XIX secolo, un motivo di imbarazzo.

Il fatto è che Novalis prese tutto sul serio: il medievalismo, la poesia, la filosofia e la morte. Il suo medievalismo viene da Herder, e l'intento di quel trattato è quello dei preromantici, la reintegrazione della Germania luterana nell'Europa. Con la differenza che non si tratta più di un'Europa

¹³ N. d. t.: *Die Lehrlinge zu Sais* (I discepoli di Sais, 1798-1799).

illuminista o rivoluzionaria, bensì di un'Europa poetica; e Novalis prese sul serio la poesia. Il suo romanzo *Heinrich von Ofterdingen* (1802, postumo), racconto di un'educazione spirituale attraverso successive metempsicosi, è una protesta intenzionale contro il "prosaicismo" del *Wilhelm Meister*, e la sua poesia è una protesta inconsapevole contro la poesia lucida del Classicismo. E' una poesia notturna. Solo i simbolisti riconosceranno la bellezza magica della prosa ritmata degli *Hymnen an die Nacht* (Inni alla notte, 1800); e le poesie inserite in questa prosa, inni come

[1381] *Hinüber wall'ich
und jede Pein
wird einst ein Stachel
der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
so bin ich los
und liege trunken
der Lieb'im Schoss*¹⁴

superano per musicalità verbale le poesie di Poe e per la profondità dell'angoscia i "brividi" di Baudelaire. Solo ai tempi del Simbolismo Novalis entra nel piccolo numero dei poeti tedeschi di importanza universale. La chiave di quella bellezza magica si trova nella filosofia di Novalis: grazie allo studio di Wilhelm Dilthey sappiamo che Novalis era una mente filosofica, e che i suoi *Fragmente* (Frammenti) racchiudono un sistema di filosofia della natura. Novalis era un mineralogista di professione, e il pensiero di Fichte illuminava per lui i cunicoli oscuri delle miniere. Il processo chimico della poesia trasforma un minerale opaco in argento e oro; ciò che alla luce del giorno appariva pietra inutile irradia la luce delle pietre preziose nella notte delle montagne. Novalis credeva nella magia dei processi chimici e delle combinazioni verbali; credeva nella mineralogia, nella filosofia e nella poesia. «Tutte le parole sono parole di invocazione» recita uno dei *Fragmente*, e a coloro che non credevano nei suoi sogni di medievalista rispondeva: «Il mondo non è un sogno; ma dev'essere un sogno, e un giorno, forse, lo sarà». Nel sogno, in cui la realtà è trasfigurata, ci viene dato quello che il giorno ci rifiuta: il mondo magico dell'onnipotenza delle parole e dei desideri. Per questo Novalis discese, come nelle sue miniere, negli abissi notturni dell'anima e là, nel subcosciente, trovò la sua poesia. Novalis, il poeta più profondo tra tutti i romantici, è oggi l'idolo dei surrealisti: il Lautréamont cristiano, il Baudelaire tedesco. O per dirla in termini tedeschi: Novalis è l'Hölderlin notturno.

¹⁴ N. d. t.: NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, 4: «Fluttuo verso l'aldilà / e ogni pena / sarà un giorno un pungolo / della voluttà / Poco tempo ancora / e sarò libero / e giacerò ebbro / nel grembo dell'amore».

Come poeta Novalis è solitario nella sua epoca; come pensatore no. Sul piano sociale, la sua filosofia magica è un tentativo di ricomporre e recuperare la realtà perduta a causa della rivoluzione; da ciò la relazione, in Novalis, tra magia e medievalismo. La sua filosofia si colloca esattamente tra il volontarismo [1382] di Fichte e il misticismo di Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), il mistico della natura, il discepolo di Giordano Bruno e Spinoza, il creatore, per metà filosofo e per metà poeta, di un sistema cosmico di miracoli biologici e mineralogici. Nel suo mondo di analogie mistiche tutto è simbolo di tutto: Schelling finì per dissotterrare la profonda sapienza che riteneva racchiusa nei misteri greci e nelle mitologie orientali. Idee simili si incontreranno, producendo una generale inquietudine, nella fantastica mitologia comparata di Georg Friedrich Creuzer (1771-1858) (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Simbolismo e mitologia dei popoli antichi, 1810-1812). L’apostolo e il divulgatore della filosofia schellinghiana, il norvegese Henrik Steffens (1773-1845), trasformò anche lo studio della materia inorganica; il fisico Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) (*Die physik als Kunst*, La fisica come arte, 1806) interpretò l’attrazione e repulsione dei poli elettrici come fenomeni di amore e odio istintivo, suggerendo a Goethe l’idea delle *Wahlverwandschaften*, le affinità elettive; Lorenz Oken (1779-1851) (*Abriß der Naturphilosophie*, Abbozzo di filosofia della natura, 1805) costruì un sistema biologico panteista; il medico Johann Nepomuk von Ringseis (1785-1880), nominato direttore generale sanitario della Baviera, sottopose il paese attonito alle norme di una medicina “cristiana”¹⁵. Il mesmerismo o magnetismo animale fu praticato dai medici più seri e da dilettanti senza scrupoli. Una nuvola di scienza fantastica avvolse la Germania¹⁶. Il medico Giovanni Malfatti e i mesmeristi Joseph Ennemoser e Dietrich-Georg Kieser si avventurarono addirittura nell’occultismo, e Kieser studiò i fenomeni riguardanti la sonnambula Friederike Hauffe, la famosa “visionaria di Prevorst”, che turbò la mente del medico e poeta popolare Justinus Kerner. Il più profondo tra questi cultori di fantasie fu il medico Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), l’esploratore del “lato notturno della natura”, il Novalis della scienza. [1383] Studiando l’ipnotismo, il sogno, i fenomeni del subcosciente, Schubert anticipò le scoperte di Freud; von Kleist e E. T. A. Hoffmann trassero profitto dalle sue descrizioni del sonnambulismo e dell’ipnotismo.

L’occultismo scientifico di Schubert e la rivolta russoviana sopravvissuta al Preromanticismo, il conservatorismo nazionale proveniente da Herder, con l’aggiunta di elementi di una drammaturgia in parte shakespeareana e in parte schilleriana, come quella elaborata da Zacharias Werner¹⁷, costituiscono le influenze che agirono su Heinrich von Kleist (1777-1811). Sarà opportuno ricordare ancora l’aspetto personale dello scontro tra una natura gravemente patologica e una realtà

¹⁵ W. LEIBBRAND, *Die spekulative Medizin der Romantik*, Hamburg, 1956.

¹⁶ Ric. HUCH, *Die Blütezeit der Romantik*, 13.a ed., Leipzig, 1924.

¹⁷ N. d. t.: Cfr. sopra nel presente capitolo, pp. 1374-75.

durissima, e (ultimo, ma non per importanza) il genio, per capire come mai questo poeta sfortunato, che finì suicida a trentaquattro anni, sia il maggior drammaturgo tedesco e l'unico, nella letteratura universale, a meritare l'epiteto di "shakespeariano". Figlio di una grande famiglia prussiana che aveva dato allo stato numerosi generali e ministri, parente del delicato idillista preromantico Ewald von Kleist¹⁸, Heinrich divenne uno dei poeti più disgraziati di tutti i tempi, in vita e dopo la morte. Incapace di subordinarsi, dovette abbandonare la carriera militare che la tradizione familiare gli aveva imposto e non riuscì mai ad esercitare una qualunque professione normale. Né ebbe successo in letteratura. Il suo esordio letterario, *Die Familie Schroffenstein* (La famiglia Schroffenstein, 1803) è un *Schicksalsdrama ante litteram*, orribile e spaventoso. *Das Käthchen von Heilbronn, oder Die Feuerprobe* (Caterina di Heilbronn, o la prova del fuoco, 1810) dramma medievale, che appartiene alla turba delle [1384] imitazioni del *Götz von Berlichingen*, suscitò ripugnanza nei contemporanei per il suo palese sadismo, espressione dei sentimenti patologici del poeta, lo stesso sadismo che rende allo stesso tempo grandiosa e ripugnante la *Penthesilea* (1808), tragedia dell'amore-odio dell'amazzone nei confronti del suo vincitore. Una commedia, *Der zerbrochene Krug* (La brocca rotta, 1806) con l'idea geniale di un giudice che deve giudicare un innocente per il caso di un crimine che lui stesso ha commesso, parve a Goethe "troppo dialettica", mentre il pubblico la trovò poco allegra. L'umiliazione subita dalla sua patria per mano di Napoleone indusse von Kleist a scrivere la "tragedia romana" *Die Hermannsschlacht* (La battaglia di Arminio, 1808), opera di un nazionalismo così furioso che non fu possibile pensare di pubblicarla. Infine il capolavoro, *Prinz Friedrich von Homburg* (Il principe di Homburg, 1810): la tragedia del generale che attacca in battaglia il nemico contro gli ordini espressi del comando supremo, che risulta vincitore e che, tuttavia, viene condannato a morte per insubordinazione è la maggior glorificazione della sovranità della legge prussiana, che sta al di sopra degli arbitrii geniali e delle velleità soggettive, ed è l'unico dramma realmente shakespeariano dei tempi moderni. Ma non poteva piacere ai prussiani la paura che, nell'opera, il condannato prova di fronte all'imminente esecuzione. A loro pareva codardia ciò che invece era profondamente umano. Lo stesso von Kleist non era un codardo: si suicidò quasi con allegria. Ma la sua disgrazia non finì con la morte. Come Hölderlin non avrà mai una giusta posizione nella letteratura tedesca accanto a Goethe, così non è possibile concepire von Kleist accanto a Schiller: o Schiller o von Kleist, ecco l'alternativa. Nel corso del XIX secolo i radicali avrebbero preferito il realista shakespeariano von Kleist all'idealista moderato Schiller, se von Kleist non fosse stato uno *Junker*¹⁹ prussiano; e i reazionari avrebbero preferito al russoviano umanitario Schiller il patriota prussiano von Kleist, se questi non fosse stato un insubordinato e un suicida. Oggi von Kleist è profondamente apprezzato, anche e soprattutto in

¹⁸ N. d. t.: Su Ewald von Kleist cfr. cap. 6.3, p. 1138.

¹⁹ N. d. t.: Membro dell'aristocrazia terriera prussiana.

Francia. Ma ancora pesa sulla sua memoria la frase sdegnosa di Goethe: «Il poeta von Kleist pretende di perturbare i sentimenti».

E' certo invece il contrario. L'aspirazione del poeta von Kleist è la chiarificazione dei sentimenti perturbati. Nelle teorie sul sonnambulismo e sull'ipnosi egli trovò la spiegazione dei suoi stessi stati patologici, che assunse come punto di partenza: come un sonnambulo, Homburg concepisce l'idea di attaccare il nemico contravvenendo agli ordini; la *Marquise von O.* (La marchesa di O., 1808), nel racconto che reca questo titolo, viene violata mentre è svenuta, senza poi riconoscere il padre di [1385] suo figlio; Alkmene, nella versione dell'*Amphitryon* di Molière (*Amphitryon*, 1807), scambia, perturbata dai fantasmi notturni, il dio per il marito; in uno stato maniacale Penthesilea uccide colui che ama. Il poeta intende chiarire le situazioni, illuminare le coscienze. Il processo di chiarificazione è dialettico (in questo Goethe aveva ragione) e *Der zerbrochene Krug* è un capolavoro di dialettica drammaturgica: il modo analitico di scoprire la verità, passo dopo passo, contro la volontà di tutti i personaggi, colloca questa commedia tra l'*Edipo Re* di Sofocle e gli *Spettri* di Ibsen. L'uomo è un giocattolo nelle mani del destino che lo usa, così come Homburg è un giocattolo nelle mani della storia per i fini superiori del potere prussiano. In fondo, tutti i suoi drammi sono degli *Schicksalsdramen*, “tragedie del fatalismo”, che si concludono con una rivelazione che chiarisce le perturbazioni di questo mondo.

Così il tragico von Kleist sarebbe un fatalista, più simile a Calderón che a Shakespeare. Ma contro questo parla a gran voce la sua convinzione filosofica più profonda, che compare tre volte, direttamente, quasi in forma di assioma, nella sua opera: la “fragilità dell'organizzazione di questo mondo”. A causa della “fragilità del mondo” la Marchesa di O. perdona chi l'aveva violata; sempre per la “fragilità del mondo” Homburg riceve il perdono. E questa espressione si incontra ancora una volta. Si tratta di una convinzione profonda. La vita di von Kleist fu lo scontro violento tra una natura patologica, insubordinabile, e la dura realtà, e von Kleist poté vivere soltanto nella misura in cui tale realtà gli appariva fragile, sul punto di cadere in ogni momento, malgrado le apparenze contrarie; la caduta del potente stato prussiano sotto un solo colpo inferto da Napoleone lo confermò in questa opinione. Con ciò, tuttavia, von Kleist creò uno spazio per la libera volontà dei suoi personaggi contro il destino (che è la condizione della tragedia) e divenne un grande tragico. Malgrado i suoi istinti selvaggi, non cedette alla tentazione della distruzione anarchica della “fragile organizzazione di questo mondo”. Al destino dei pericolosi stati mistici dell'anima oppose la legge, l'ordine superiore. Ma per se stesso, che nella vita incontra solo ingiustizie, la legge diviene un problema tragico. *Der zerbrochene Krug* è la commedia dell'insufficienza della legge: la giustizia agisce ingiustamente. Influenzato dall'amico Adam Müller, von Kleist, fino ad allora un individualista russoviano, scoprì il lato politico del problema: la legge, ingiusta nei confronti degli

individui, è tuttavia il fondamento della società. Questo è il tema del suo racconto *Michael Kohlhaas* (1808; 1810), forse la maggiore delle sue opere: un uomo che viene offeso dai [1386] potenti e che non è in grado di trovare giustizia si vendica attraverso la rivoluzione anarchica violando, a sua volta, ogni legge e ogni giustizia, e finendo sul patibolo come vittima della giustizia, che ristabilisce così la legge, correggendo la “fragilità di questo mondo”. Lo stesso cammino tragico è quello di Homburg, che deve riconoscere la sovranità della legge al di sopra della sua volontà soggettiva, per quanto giustificata questa sia. La rivolta russoviana e il conservatorismo herderiano sono riconciliati, perché Homburg alla fine è graziato, in una Prussia ideale. Ma la Prussia reale non era così, e Kleist si suicidò.

Chiamare Herder “conservatore” non pare armonizzarsi bene con le idee progressiste del grande preromantico; ma qui si tratta meno delle sue idee che non delle conclusioni che vennero tratte dalla sua dottrina dell’evoluzione storica. In esse i suoi compatrioti conservatori prussiani trovarono l’antidoto alla Rivoluzione Francese che aveva invaso la Germania non solo con le armi di Napoleone, ma anche con le idee della legislazione napoleonica egualitaria. Al “pericolo francese” si aggiunsero, minacciando allo stesso modo il patriarcalismo feudale degli *Junker*, gli ideali della borghesia inglese relativi alla libertà di commercio. Contro le riforme politiche ed economiche del ministro Hardenberg (lo stesso che non era stato capace di trovare un impiego qualsiasi per trarre vantaggio dai servigi del suddito von Kleist) gli *Junker* si ribellarono, e chi mise a loro disposizione le idee evoluzioniste di Herder, che ammettevano soltanto le modificazioni relative al proprio tempo storico, fu Adam Müller (1779-1829), il creatore della sociologia romantica, alle cui attività giornalistiche von Kleist collaborò. Il patriarcalismo di Müller era un tentativo di realizzazione politica del medievalismo di Novalis. Questo non era possibile nella Prussia protestante, e Müller ne trasse le conseguenze: si trasferì in Austria e si convertì al cattolicesimo. In questo passo lo accompagnò Friedrich Schlegel, che gli studi sulla filosofia indiana avevano condotto sull’orlo del nichilismo, conclusione naturale del suo scetticismo; allora il libertino immaginario della *Lucinde* trovò il porto sicuro nel quale era già sbarcato il libertino reale, Zacharias Werner. Molti romantici si convertirono, ma non tutti. Tieck si isolò negli studi [1387] shakespeariani. Novalis era già morto da molto tempo. August Wilhelm Schlegel stava in Svizzera, in compagnia di Madame de Staël. «Come siamo dispersi dappertutto!» scriveva in una lettera Caroline Schlegel, allora sposata con Schelling; ma aggiungeva, con giustificato orgoglio, le parole bibliche: «...e stiamo insegnando a tutti i pagani».

I “pagani” che più necessitavano di catechizzazione erano evidentemente i francesi. Il Classicismo, in Francia, era talmente ostinato che perfino i giacobini, sostenitori del preromantico Rousseau, vestivano la toga romana; e borghesi come Delavigne e Courier si manterranno classicisti in pieno

XIX secolo. Il motivo di questo impegno risiede nel fatto che il Classicismo francese non era un'imitazione scolastica degli antichi, bensì un'espressione adeguata dello spirito francese: uno stile nazionale. Anche per questo non poteva essere imitato dagli stranieri, né questi potevano intervenire sulla letteratura francese, che aveva saputo difendersi dalle influenze spagnole nella prima metà del XVII secolo e dalle influenze inglesi nella seconda metà del XVIII. Tra il 1650 e il 1800 la Francia è, rispetto alla letteratura, una sorta di Cina chiusa, un "Impero di Mezzo". Chi ruppe questo isolamento fu Napoleone: le sue campagne aprirono le frontiere francesi, identificando la Francia con l'Europa; e i suoi eserciti erano preceduti dagli emigranti antinapoleonici, monarchici e liberali, non più in condizioni di fare propaganda alla civiltà aristocratica che era terminata, ma curiosi novizi delle cose d'Italia, Spagna, Inghilterra e Germania. Il ruolo di Napoleone in questa evoluzione è ambiguo: da un lato egli rappresenta la reazione democratica, giacobina, ai borghesi del Direttorio; dall'altro stabilisce, con la sua legislazione, il regime borghese. Il ruolo degli emigranti non è meno ambiguo: sono i rappresentanti della civiltà aristocratica del XVIII secolo, ma diventando adepti del Preromanticismo, dell'espressione borghese della corrente rivoluzionaria, servono alla lotta della borghesia contro la demagogia giacobino-napoleonica vestita alla romana. Sono individualisti aristocratici, in aperto conflitto con la società che li ha prodotti: questo conflitto è il destino sinistro nella vita di Chateaubriand e de Madame de Staël. Nel caso del primo, il conflitto è aggravato dalle difficoltà della sua evoluzione da classicista aristocratico a preromantico liberale, che tuttavia non smise mai di essere il visconte liberale del 1770, l'uomo del percorso storico che la rivoluzione aveva interrotto.

[1388] Tra queste tendenze contraddittorie François-René de Chateaubriand (1768-1848) trovò soltanto un punto fermo: il suo io orgoglioso. Divenne un egoista del livello di Goethe; e il suo ruolo nella letteratura francese può essere paragonato a quello di Goethe nella letteratura tedesca. Il confronto non si riferisce, evidentemente, al valore dell'opera; delle molte cose che Chateaubriand scrisse ben poco rimane in vita. Il confronto si riferisce al punto di partenza e al risultato "esistenziale". Come Goethe, Chateaubriand intese "formarsi", dare alla propria personalità una forma perfetta, collocandola al centro del suo mondo; e come Goethe giunse a fare della propria vita la maggiore delle sue opere. Allievo dei collegi ecclesiastici, tenente senza abilità, emigrato in America, dove scoprì alcune meraviglie e altre ne inventò, sarà monarchico e bonapartista, rappresentante letterario della riconciliazione tra Napoleone e la Chiesa, pubblicando il *Génie du Christianisme* (Il genio del cristianesimo, 1802); ritiratosi dopo la fucilazione del duca d'Enghien, il leone di tutti i salotti e l'amante di tutte le donne cominciò a capeggiare l'opposizione liberale contro l'imperatore, si rifugiò in Oriente, tornò in Francia con il re, si occupò dell'alta politica come ambasciatore a Berlino, Londra e Roma, per poi tornare all'opposizione dopo la rivoluzione

borghese del 1830, recuperando così la sua autentica posizione di aristocratico “*frondeur*” e di anima solitaria. L’ultima delle [1389] sue molte “pose”, l’attesa stoica della morte, si rifletté nella biografia che scrisse di Rancé, il fondatore dell’ordine dei Trappisti, che scavano in anticipo la propria fossa. All’età di ottant’anni Chateaubriand era sopravvissuto alla propria epoca e a se stesso; diede alla propria biografia, giustamente, il titolo di *Mémoires d’Outre-tombe* (Memorie d’oltretomba, 1848, postume). E’ la più grande e la più duratura delle sue opere, mentre l’autobiografia intitolata *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e verità) occupa, nell’opera di Goethe, una posizione più modesta.

Ciascuna opera di Goethe rappresenta la cristallizzazione poetica, più o meno perfetta, di un momento della sua vita. Le opere di Chateaubriand sono come saggi di un grande attore, le cui opere teatrali vennero rappresentate in seguito nella realtà. Così Chateaubriand non è un grande poeta, e non era eppure capace di comporre versi. La sua prosa poetica, sebbene ricca di valori musicali, è, in fondo, un modello di eloquenza ornata. Chateaubriand non è un grande romanziere; i suoi romanzi, pieni di sentimentalismo obsoleto e di pompose e fastidiose descrizioni, sono oggi poco leggibili. Ma tutto ciò che toccò lo trasformò in letteratura. Era un grandissimo uomo di lettere, forse il più grande di tutti, che stilizzava la sua vita secondo le sue idee letterarie. Chi sa “mettersi in scena” a questo modo è un retore. E il nome dell’oratore nella vita moderna è: giornalista. Di fatto, Chateaubriand fu uno straordinario giornalista, sempre attuale, sempre efficace, sempre coraggioso. E come giornalista autentico, e cioè come uomo d’opposizione, questo fedelissimo sostenitore dei re cristianissimi di Francia non poteva fare a meno di essere sempre un liberale impenitente. In questo modo si attirò l’ostilità di tutti i reazionari del XIX secolo. Si dubita della sua sincerità: la sua devozione monarchica è stata attribuita al suo orgoglio aristocratico, il suo cattolicesimo a una “predilezione d’artista”. In effetti nella vita di Chateaubriand esiste una sola verità, molto soggettiva: quella del suo “io”. Per questo il suo contributo più efficace alla letteratura francese è un sentimento soggettivo, il “*mal du siècle*”, la forma francese del wertherismo: la sua opera storicamente più importante è *René* (1802). Per il resto, lo scrittore si disperse in descrizioni di viaggi orientali, italiani, spagnoli e americani. Per le opere importanti mancava, a questo viaggiatore ed emigrante nato, la tranquillità della vita sedentaria. Per quanto importante sia stato il ruolo del *Génie du Christianisme*, che richiamò l’attenzione sulle cattedrali medievali e sulle bellezze della liturgia cattolica, [1390] quanto più Chateaubriand scrive, tanto più si rivela la debolezza degli argomenti, meramente estetici, della sua apologetica cristiana. La grande “epopea” cristiana, *Les Martyrs* (I martiri, 1809), lungi dall’essere un Milton francese, rivela soltanto il Classicismo irrimediabile delle pose teatrali e delle altisonanti frasi fatte della sua retorica; in

questa, che è la più ambiziosa delle sue opere, Chateaubriand è soltanto un precursore di Sienkiewicz e di analoghe falsità.

In che cosa consiste, dunque, il ruolo “goethiano” di Chateaubriand nella letteratura francese? L'autore di *René* è preromantico come Rousseau, ma con una sensibilità artistica molto più fine; la sua prosa, pittoresca e musicale, è tra le più insinuanti mai scritte nella lingua francese (la famosa descrizione del paesaggio malinconico della campagna romana segnò un'epoca) e fornisce una quantità assai gradevole di “brani scelti”. E questa prosa fu lo strumento dell'influenza di Chateaubriand sulla letteratura francese, un'influenza grande come quella di nessun altro scrittore, fatta eccezione per Rousseau, del quale fu l'erede. Il “neocattolicesimo”, da Lamennais fino a Claudel, si ispirerà al *Génie du Christianisme*, bibbia della “religione delle lettere e degli artisti”; e ciò è tanto più vero in quanto è certo che i suoi adepti si impegnarono a negarlo. L'ammirazione di Chateaubriand per le cattedrali francesi si rifletterà sul liberale Thierry e sul repubblicano Michelet. Chateaubriand scoprì l'Oriente, che sarà quello delle *Orientales* di Victor Hugo, ma anche l'Oriente archeologico di *Salammbô* di Flaubert, l'Oriente pittoresco di Pierre Loti e anche un po' l'Oriente biblico-scettico di Renan; La Spagna pittoresca di Chateaubriand sarà quella di Mérimée, e la sua Italia romantica sarà quella di Stendhal. Il “*mal du siècle*” di René sarà quello di Adolphe²⁰ e, in po', quello di Julien Sorel, e troverà la sua piena espressione nelle *Confessions d'un enfant du siècle* di Musset²¹, e la sua soluzione disperata nell'*Éducation sentimentale* di Flaubert²². Prima di tutto Chateaubriand è il prototipo degli scrittori francesi che si battono per le sue idee, che entrano nell'arena politica, che si difendono nei tribunali e conquistano l'opinione pubblica: il prototipo di Hugo, Zola e Barrès. Chateaubriand, un solo uomo, abbozzò il programma di un'intera letteratura per un intero secolo, e la sua influenza non è ancora finita.

L'ultimo desiderio di Chateaubriand, quello di essere sepolto nella solitudine del Grand-Bé²³, di fronte al mare immenso e deserto, è sempre stato considerato simbolico. Sarebbe [1391] la suprema espressione della sua anima orgogliosa e solitaria. Ma esprime anche la sua posizione nelle lettere francesi della sua epoca. Chateaubriand rappresenta un'intera letteratura, ma è in realtà l'unico rappresentante di questa letteratura nel suo tempo. Senza Chateaubriand, tra Chénier e Lamartine ci sarebbe un grande vuoto. Non ha nessun compagno. E' pur vero che Saint-Beuve pretese di rappresentarlo come il capo di un «*groupe littéraire sous l'Empire*»²⁴; ma quali sarebbero gli altri componenti di quel “gruppo”? Il freddo poeta classicista Fontanes? Il fine critico e uomo raffinato Joseph Joubert (1754-1824), tipo del letterato condannato alla sterilità dalla volontà di perfezione

²⁰ N. d. t.: Protagonista dell'omonimo romanzo di Benjamin Constant, v. più avanti, p. 1392.

²¹ N. d. t.: Su Alfred de Musset cfr. cap. 7.3, p. 1577 ss.

²² N. d. t.: Su Flaubert cfr. cap. 8.1, p. 1781 ss.

²³ N. d. t.: Isolotto presso Saint-Malo.

²⁴ N. d. t.: Un «gruppo letterario sotto l'Impero».

(«*S'il est un homme tourmenté par la maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot, c'est moi*»²⁵)? Ma nella vita di Chateaubriand l'*Empire* è soltanto un episodio. E' più giustificabile il tentativo di Brandes²⁶ di collocarlo accanto a Madame de Staël come uno dei grandi “emigranti” che aprirono la Francia alle correnti letterarie europee, e, in una prospettiva più ampia, accanto agli emigranti Foscolo, August Wilhelm Schlegel, Byron e Shelley. Chateaubriand vide, all'estero, paesaggi, rovine e donne; la poesia più “moderna” che lo incantò, al punto di ispirargli una traduzione, fu la *Elegy* di Gray. Il suo medievalismo precede quello di Walter Scott, e il suo *mal du siècle* quello di Byron.

Chateaubriand è una figura isolata, in parte arretrata, in parte precorritrice. Tutta la sua epoca, in Francia, pare essere così. Un arretrato è Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (1754-1836), discepolo del sensualista Condillac e capo d quegli *idéologues* tanto disprezzati da Napoleone; ma egli anticipa anche le idee della moderna “sociologia del sapere”. Arretrato appare Maine de Biran (Marie-François-Pierre Gonthier de Maine de Biran, 1766-1824): russoviano e [1392] stoico, solitario come Chateaubriand, con la differenza che in lui la mistura non produsse un cattolico estetizzante, bensì un cristiano alla maniera di Pascal; Maine de Biran è un precursore dell'esistenzialismo cristiano. Arretrato appare anche Sénancour²⁷, autore di un tedioso romanzo preromantico dal titolo *Obermann*; ma quest'opera anticipa l'analisi psicologica di Constant e Stendhal.

Il clima spirituale di questi filosofi e scrittori è quello di Henri-Benjamin Constant de Rebecque (1767-1803, più noto come Benjamin Constant), e vi sono anche altri punti di contatto: l'atteggiamento ambiguo nei confronti di Napoleone e delle istituzioni monarchiche, il liberalismo moderato, le angustie religiose sullo sfondo di un'irreligiosità irrimediabile; e inoltre il wertherismo dell'autore dell'*Adolphe* (Adolfo, 1816). Constant è però tanto differente da Chateaubriand quanto *Adolphe* differisce da *René*. In *René* troviamo l'esposizione esibizionista del *mal du siècle*; in *Adolphe* l'analisi fredda della propria abulia. Chateaubriand si confessa; Constant si condanna. Constant è protestante; e forse per questo, per il fatto che il calvinista infedele non poteva contare sul perdono divino, *Adolphe* è più calmo, meno spettacolare, ma capace di studiare i minimi movimenti psicologici accompagnano la sua inazione. *Adolphe* è il capolavoro del romanzo psicologico tra *Les liaisons dangereuses* e *Le Rouge et le Noir*: un grande documento umano. Ma l'importanza letteraria di Constant non si riduce a questo. Per la seconda volta dopo Rousseau uno svizzero protestante entra nella letteratura francese, avvicinandola alla letteratura europea. La

²⁵ N. d. t.: «Se c'è un uomo tormentato dalla maledetta ambizione di mettere tutto un libro in una pagina, tutta una pagina in una frase e quella frase in una parola, quello sono io».

²⁶ G. BRANDES: *Emigrant Literaturen (Hovedstroeminger det 19de Aarhundredes Literatur*, vol. I, 6.a ed., Copenaghen, 192); traduzione tedesca Leipzig, 1891; traduzione inglese London, 1924.

²⁷ N. d. t.: Su Sénancour cfr. cap. 7.2, p. 1469-1470.

religiosità libera di Constant assomiglierebbe abbastanza al “protestantesimo colto” di Schleiermacher, se non fosse per il preromanticismo in parte inglese dello svizzero, che lo avvicina a Chateaubriand. Constant, che tradusse il *Wallenstein* di Schiller ed elaborò le idee di Creutzer sulla mitologia comparata, è come un ponte [1393] tra Chateaubriand e i suoi contemporanei tedeschi; e in effetti collaborò alla costruzione di questo ponte, opera che era stata intrapresa dalla sua amica Madame de Staël.

Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker, più nota come M.me de Staël, 1766-1817) era figlia di Necker, uno degli ultimi ministri di Luigi XVI; ma Necker era un banchiere protestante di Ginevra. Come gran dama, al centro dei salotti letterari, la Staël appartiene, come Chateaubriand, alla Francia pre-rivoluzionaria, liberale; la sua inquietudine è un’eredità del protestantesimo, così come quella del suo amico Constant. I romanzi *Delphine* (1802) e *Corinne ou l'Italie* (Corinna o l’Italia, 1807) continuano il sentimentalismo ribelle della *Nouvelle Heloise* [di Rousseau], sebbene le descrizioni di paesaggi e architetture italiane di *Corinne* ricordino più Chateaubriand. C’è molto sentimento, ma poca psicologia. Pare che nessun critico si sia dimenticato di tracciare una linea di separazione tra la Staël e Georges Sand; non sarebbe meno interessante confrontare *Corinne* con la *Chartreuse de Parme* [di Stendhal]. Madame de Staël è un’utopista del femminismo, ma non solo di quello: in realtà l’utopismo è un atteggiamento tipico di tutti gli emigranti, che sperano sempre di fare ritorno. L’utopismo degli emigranti produsse in Madame de Staël l’immagine di una Germania idealizzata. Il confronto tra il libro della Staël *De l’Allemagne* (Sulla Germania, 1818) e la *Germania* di Tacito è solo un *cliché* della critica, quando si ricordi che quella Germania ideale, che sarà ancora quella di Taine, illuse i francesi, causando poi loro la disillusione nel 1870. Ma la colpa non sarebbe di August Wilhelm Schlegel, amico e compagno della Staël, un mero informatore le cui lezioni la scrittrice non sempre avrebbe ascoltato o compreso. In realtà Madame de Staël era meglio informata sulla letteratura tedesca di quanto la fama [1394] del suo libro, oggi non più letto, lasci percepire. In effetti quel libro non poteva non impressionare i francesi, facendo loro conoscere la letteratura di Lessing, Wieland, Goethe, Schiller e Werner. Madame de Staël era divenuta, in Germania, una discepola di Herder; e come Herder intendeva “europeizzare la Germania”, così la scrittrice svizzera, fedele alla “tradizione di mediazione della Svizzera”, intese “europeizzare la Francia”, aprendo il paese del Classicismo ai venti romantici di Jena. Il compito era difficile. Il trattato scritto in francese da August Wilhelm Schlegel contro le convenzioni del teatro classico (*Comparaison de la Phèdre de Racine et de celle d'Euripide*, Confronto tra la *Fedra* di Racine e quella di Euripide, 1807), causò semplicemente indignazione, e solo molto più tardi esercitò un’influenza su Stendhal; la traduzione del *Wallenstein* [di Schiller] (1809) ad opera di Constant (un altro svizzero) non fece molta impressione. Perfino nelle traduzioni di opere inglesi si mantenne il

gusto per le espressioni più moderate del Preromanticismo; tra il 1797 e il 1808 uscirono cinque traduzioni del *Vicar of Wakefield* [di Goldsmith]. Nonostante tutto, Madame de Staël riuscì a infrangere il monopolio del gusto classicista; ed è degno di nota un movimento parallelo, il nuovo interesse dei francesi per le stesse letterature che sembravano più “romantiche” agli scrittori di Jena, quelle del Sud latino d’Europa.

Tra il 1800 e il 1812 comparvero in Francia non meno di cinque edizioni della *Gerusalemme liberata*, e nel 1812 una dell’*Orlando furioso*, fatta da Laborie. Creuzé de Lesser seguì, nel 1814, l’esempio di Herder, traducendo il *Poema de mio Cid*. Un tratto caratteristico di questa fase del movimento romantico è, ovunque, la grande curiosità per la letteratura portoghese: Sané tradusse nel 1808 alcune poesie di Filinto Elísio, al quale Lamartine dedicherà un’ode, e nel 1835 Ferdinand Denis realizzò una versione della *Castro* di Antônio Ferreira. La sintesi degli interessi e degli studi neolatini fu un’opera organica e importante quanto il *De l’Allemagne*, e cioè il trattato *De la littérature du midi de l’Europe* (La letteratura del Mezzogiorno d’Europa, 1813) di Sismondi (Jean-Charles Léonard Simonde de S., 1773-1842): ancora una volta troviamo uno svizzero di Ginevra che introduce i francesi alle letterature provenzale, italiana, spagnola e portoghese.

[1395] A questo punto è possibile stabilire, senza alcun artificio, un perfetto parallelo tra Francia e Inghilterra. In quest’ultima non esisteva un Friedrich Schlegel né un Sismondi, ma l’interesse per le letterature neolatine, diminuito nel XVIII secolo (sebbene sia da ricordare la traduzione dei *Lusiadas*, nel 1776, ad opera di Mickle) torna ad essere, improvvisamente, molto grande. Henry Francis Cary iniziò, nel 1805, la pubblicazione della sua ammirevole traduzione di Dante, completata nel 1814; nel 1823 Rose realizza la traduzione dell’*Orlando innamorato* del Boiardo; lo stesso Byron scopre il *Morgante* del Pulci, del quale traduce il primo canto nel 1822. Del 1818 è una traduzione della *Gerusalemme liberata* ad opera di John Higgs Hunt, che suggerirà a Leigh Hunt una nuova traduzione dell’*Aminta* (1820), che era stato dimenticato fin dall’epoca barocca. Un ricco dilettante, Henry Richard Fox, barone Holland, pubblicò nel 1806 una biografia di Lope de Vega, la prima scritta fuori della Spagna, e nel 1807 tradusse due commedie di Calderón. Non ebbe una grande risonanza, forse perché era più attuale l’interesse per le lettere portoghesi, promosso da viaggiatori come Beckford e diplomatici come Percy Smythe, visconte Strangford. Gli inglesi potevano già leggere *Os Lusiadas* nella traduzione del preromantico Mickle, ai quali Strangford aggiunse, nel 1803, una scelta di poesie liriche di Camões, suscitando l’interesse di Coleridge e l’indignazione di Byron, classicista impenitente. Un’opera davvero fondamentale furono le *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens* (Memorie della vita e degli scritti di Luis de Camões, 1820) di John Adamson; ma il nome più famoso tra i lusofili inglesi è quello di Robert Southey (1774-1843), che era anche un ispanista, traduttore del *Poema de mio Cid* e di romanzi

cavallereschi. La grande opera di Southey doveva essere una monumentale storia del Portogallo, per la quale si documentò in maniera così meticolosa che riuscì a scriverne soltanto una parte marginale, la *History of Brazil* (Storia del Brasile, 1810), un'opera pionieristica per la quale il suo nome sarà sempre ricordato [1396] in Brasile. A un ammiratore brasiliano di Southey apparirà pertanto molto strano il disprezzo con cui gli inglesi considerarono questo autore nella sua opera di poeta. Un motivo secondario di questo disprezzo è il reazionismo di Southey, che divenne un "poeta laureato" adulando i potenti e fu ridicolizzato da Byron; in realtà nell'antiliberalismo di Southey esistevano motivi sociali, e comunque il poeta ufficiale non smise di aiutare ed elogiare il poeta non allineato Ebenezer Elliott (1781-1849), autore delle rivoluzionare *Corn-Law Rhymes* (Rime sulle leggi dei cereali, 1831). Ma di fatto Southey fu un poeta mediocre, per quanto dotato di ambizione e orgoglio smisurati. L'esotismo orientale o spagnolo dei suoi poemi epici, oggi ormai illeggibili, è un'imitazione infelice dell'esotismo casuale di Coleridge, e la sua formazione letteraria, in parte classicista, non gli permise di competere con lo stile colloquiale di Wordsworth. Quella stessa formazione classicista produsse tuttavia quell'ammirevole prosatore che è Southey: *The Life of Nelson* (Vita di Nelson, 1813) è un classico della lingua inglese. A Wordsworth e Coleridge lo legarono, al di là delle opinioni politiche, i rapporti personali e il fatto che tutti e tre risiedessero nel Distretto dei Laghi dell'Inghilterra; Southey sarebbe, secondo la classificazione convenzionale, il "terzo" dei "*lake poets*"²⁸. Ma Southey fu uno spirito insulare. Gli altri due, Wordsworth e Coleridge, erano stati in Germania, dove avevano ricevuto quelle suggestioni filosofiche e letterarie che giustificarono l'abbandono da parte loro degli ideali rivoluzionari. Sono loro i rappresentanti della reazione romantica inglese²⁹.

Come disse Chesterton, «il maggiore avvenimento nella storia inglese della fine del XVIII secolo ebbe luogo in Francia». La Rivoluzione Francese fece tremare le fondamenta aristocratiche del regno inglese. Fu salutata dagli intellettuali francofilo, come Fox, dai folli, come Blake, e dagli utopisti, come Godwin. Contro questi francofilo reagirono altri francofilo, gli aristocratici dell'*Ancien Régime*, con la mordacità della satira classicista. Questo fu il ruolo del giornale satirico "*Anti-Jacobin*" (L'Anti-giacobino), edito da George Canning (1770-1827) e dai suoi amici³⁰. Sul carattere letterario di questa satira non vi sono dubbi: il titolo del poema [1397] satirico *The Rolliad*, di George Ellis³¹, ricorda Pope e Charles Churchill, mentre Frere era un grecista e traduttore di

²⁸ N. d. t.: "Poeti dei Laghi".

²⁹ A. SYMONS, *The Romantic Movement in English Poetry*, London, 1909; O. ELTON, *Survey of English Literature*, 1780-1830, 2.a ed., London, 1920.

³⁰ N. d. t.: George Ellis e John Hookham Frere.

³¹ N. d. t.: *The Rolliad*, uscito inizialmente a puntate sul "Morning Herald" (1784-85), è in realtà opera di diversi autori, tra cui George Ellis, Joseph Richardson, Richard Tickell e French Laurence.

Aristofane. L'efficacia dell'“*Anti-Jacobin*” fu effimera; nello stesso stile classicista Byron si prese gioco dei reazionari, e lo stesso Canning finirà per diventare il capo dei liberali.

Il moderno conservatorismo inglese fu creato da Edmund Burke (1729-1797), il più grande degli oratori inglesi. Nessuno lo eguagliò mai nella precisione degli argomenti e nella qualità dei suoi periodi classici; per essere un Demostene dei tempi moderni gli mancava soltanto il carattere. Anche se soltanto letta, e a un secolo e mezzo dagli avvenimenti, l'efficacia della sua difesa della causa delle colonie americane ribelli e della sua immensa arringa in favore della riforma del parlamento e dei servizi pubblici è irresistibile. Burke aveva sempre messo la sua eloquenza al servizio della libertà e delle riforme ragionevoli, e all'improvviso impiegò la medesima eloquenza contro la causa della libertà francese, e il grande liberale si rammaricò che «*the age of chivalry is gone. That of sophisters, economists, and calculator has succeeded; and the glory of Europe is extinguished for ever*»³². Burke fu un intellettuale del XVIII secolo, beniamino degli aristocratici liberali, ai quali era utile in parlamento. La rivolta contro l'aristocrazia metteva a rischio, secondo il suo modo di vedere, lo stesso liberalismo; e Burke, minacciato nella propria esistenza materiale e spirituale, attaccò la dottrina borghese dell'utilitarismo razionale e alla fine attaccò la stessa Ragione e tutti i tentativi di fondare lo stato su dottrine teoriche, senza considerazione per le tradizioni storiche. Quanto alla Rivoluzione Francese, Burke era, senza dubbio, in errore; tra i termini francesi e quelli inglesi esisteva un equivoco fatale. [1398] I “privilegi”, che in Francia significavano abusi aristocratici, in Inghilterra costituivano le garanzie della libertà costituzionale; il re, che i francesi avevano ucciso, in Inghilterra era parte del parlamento, e l'abolizione della monarchia avrebbe significato l'abolizione dello stato. Dal punto di vista inglese, Burke era coerente: la sua dottrina di un'evoluzione lenta e organica, al posto delle violenze rivoluzionarie, è il risultato delle esperienze politiche della nazione inglese fin dal 1688, e divenne il programma del nuovo partito conservatore; ma è, in realtà, l'ideologia segreta di tutti i partiti inglesi, di destra come di sinistra. E l'importanza di Burke non si limita all'Inghilterra. Il successo enorme delle *Reflections on the Revolution in France* (Riflessioni sulla rivoluzione in Francia, 1790), tradotte in tutte le lingue e pubblicate in innumerevoli edizioni, non fu dovuto soltanto all'istinto di autodifesa dei re, degli aristocratici e degli intellettuali che da questi dipendevano. Burke pose fine al razionalismo teorico del XVIII secolo, sostituendolo con la dottrina delle forze creatrici della storia e del tempo, delle tradizioni nazionali, del suolo patrio. E' il Vico, il Montesquieu e l'Herder inglese, l'ideologo del conservatorismo storicista europeo. Con Burke tutte le nazioni europee si ricordarono del loro passato nazionale. Divennero tutte romantiche, e soprattutto le nazioni protestanti, che quattro secoli prima avevano rotto col passato e che ora riconoscevano, con un tremito, le conseguenze di

³² N. d. t.: Edmund BURKE, *Reflections on the Revolution in France*: «L'epoca della cavalleria è ormai passata. Le è succeduta quella dei sofisti, degli economisti e dei calcolatori; e la gloria dell'Europa si è estinta per sempre».

quel gesto. Le nazioni cattoliche, tuttavia, che portavano tutto il peso delle tradizioni medievali, furono condotte ad altre conclusioni, rivoluzionarie. E' in questo punto che si dividono i due romanticismi, quello anglo-germanico e quello francese. I poeti che realizzarono poeticamente le dottrine politiche di Burke appartengono alla piccola aristocrazia rurale, a quella classe che si vide minacciata prima dalla rivoluzione industriale dei borghesi, e poi dalla Rivoluzione Francese, che era cominciata con le espropriazioni agrarie. Da questo derivò la tipica conversione di questi poeti, che avevano esordito come adepti appassionati della rivoluzione per poi convertirsi in *tories* ortodossi. Provenivano direttamente dal popolarismo preromantico, e preferivano risiedere lontano dalla città, tra la gente umile, nel Distretto dei Laghi inglesi, da cui il soprannome di "*lake poets*". Il loro aspetto è quello degli inglesi più tipici: ciò che il Cielo diede loro, dopo averlo rifiutato a Goldsmith, Macpherson e Cowper, non è un loro merito personale: Wordsworth e Coleridge sono tra i più grandi geni della letteratura universale.

[1399] Chi non abbia imparato a vivere a contatto con la poesia di William Wordsworth (1770-1850) rimarrà perplesso nel sentire su di lui le opinioni più contraddittorie. Keats, quando non apprezzava Wordsworth, lo riteneva comunque un grande poeta e perfino un filosofo, mentre Byron lo dichiarava un imbecille. Matthew Arnold, il più inglese dei critici inglesi, credeva "fermamente" che la poesia di Wordsworth fosse la più grande in lingua inglese dopo quella di Shakespeare e di Milton; ma un critico acuto come Gosse considerava quella stessa poesia "mangime per asini". Lo stesso Wordsworth creò degli equivoci. Scrisse molto, troppo, di modo che un gran numero di poesie straordinarie si trovano disperse tra un numero ancor più grande di poesie mediocri. E' necessaria una certa indulgenza nei confronti della persona del poeta, ma Wordsworth fece poco per meritarsela: la sua biografia ha la stessa trivialità del suo aspetto e dei suoi atteggiamenti. Percorse la carriera tipica dei *lake poets*: cominciò come adepto della Rivoluzione Francese (il dramma lirico *The Borderers* (I confinanti, 1795) è rivoluzionario e anarchico come *Die Räuber* di Schiller, o meglio come l'utopia del suo maestro di allora, Godwin); si convertì poi al partito *tory* e all'ortodossia anglicana, e finì glorificando [1400] i benefici dell'analfabetismo, raccontando la conversione di un peccatore per opera di un asino, e celebrando *The Idiot Boy* (1798), che Byron identificò subito con lo stesso poeta. E tuttavia, tutta la poesia inglese del XIX secolo è, in un certo senso, wordsworthiana: fu lui che pose fine allo stile "elevato" della poesia classicista, insegnando a tutti i poeti a parlare nella lingua "colloquiale", l'inglese normale. Nella prefazione alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads* (Ballate liriche, 1798), Wordsworth codificò una nuova teoria poetica, che esigeva «to adopt the very language of men»³³ e consigliava di evitare le

³³ N. d. t.: «Di adottare l'autentico linguaggio degli uomini».

«*personifications of abstract ideas*» e la cosiddetta «*poetic diction*»³⁴. Invece di cantare temi mitologici o eroici, Wordsworth vuole presentare «*incidents and situations from common life*»³⁵; e in nessun luogo ritiene di trovare sentimenti più profondi e sinceri più che nella «*humble and rustic life*»³⁶. Da ciò la sua preferenza per la poesia pastorale, che egli concepisce con un tale naturalismo da non arretrare neanche davanti ad argomenti triviali o perfino imbecilli. Come il conservatorismo di Wordsworth si basa sulla dottrina di Burke, anche la sua teoria poetica si ispira agli ideali estetici di Burke sull'efficacia del puro e semplice suono suggestivo delle parole, senza molta attenzione al senso e neppure al sentimento: la poesia sarebbe «*emotion recollected in tranquillity*»³⁷. Purtroppo Wordsworth possedeva troppa «*tranquillity*»; gran parte della sua poesia è mera prosa in versi, e neppure una buona prosa. Ma Coleridge, censurando la teoria della «poesia colloquiale» come inapplicabile, aveva già osservato che Wordsworth non sempre aveva obbedito ai suoi stessi consigli. Un poema come *Laodamia* (1815) è uno tra i più classici (e tra i più belli) della lingua inglese, e gli intenti prosaici scompaiono del tutto quando Wordsworth pretende di poetizzare idee filosofiche. E' questo il caso della *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (Ode: Suggestioni dell'immortalità da ricordi della prima infanzia, 1807), nella quale la teoria platonica del sapere come anamnesi è chiamata in soccorso per recuperare la fede che il poeta, da bambino, aveva nell'immortalità dell'anima. E' estremamente difficile giudicare questo poema, il più famoso tra quelli scritti da Wordsworth, perché è posto nelle antologie scolastiche ed è, pertanto, troppo familiare a tutti i critici. Ad alcuni esso pare un'espressione profonda del panteismo filosofico, per altri è una trivialità molto ben metrificata; chi scrisse quest'ode non fu di certo un pensatore, però fu un grande poeta. Le analisi moderne non lasciano dubbi circa il perfetto accordo tra sentimento ed espressione; e quanto all'evidente incoerenza del poema (al poeta occorsero quattro [1401] anni per scriverlo) è stato possibile interpretarla psicologicamente attraverso i conflitti interiori dell'anima di Wordsworth.

Ecco il punto di partenza per una revisione generale della sua biografia e della sua opera. Solo nel 1916 sono stati scoperti i documenti che hanno rivelato come Wordsworth fosse riuscito ad occultare per tutta la sua vita e alla posterità la sua relazione giovanile con una ragazza francese, Marie-Anne Vallon, che gli diede un figlio e che lui abbandonò. Per tutta la vita il *gentleman* ipocrita soffrì per il rimorso, e in tutta la sua poesia, fino all'ultima opera, *Guilt and Sorrow* (Colpa e pena, 1842), si scoprono le tracce di una mentalità che sta tra Werther e Adolphe. Wordsworth, inglese tipico, non era un esibizionista. Riusei ad occultare il proprio passato, nella vita come nella

³⁴ N. d. t.: Le «personificazioni di idee astratte» e la cosiddetta «dizione poetica».

³⁵ N. d. t.: «Episodi e situazioni tratti dalla vita ordinaria».

³⁶ N. d. t.: «Vita umile e rustica».

³⁷ N. d. t.: «Emozione ricordata nella tranquillità».

poesia: tutta l'emozione "*recollected in tranquillity*". Da ciò risulta come la sua poesia sia più profonda di quanto sembra; secondo la definizione di Morley, «*to touch the depth and not the tumult of the soul*»³⁸. Per questo qualunque argomento, per quanto triviale possa essere, gli serve così come qualunque metafora serviva ai *metaphysical poets*. Ma c'è una passione segreta in molte delle sue poesie, come nelle famose *The Lucy Poems* (Le poesie di Lucy, 1789-1801). E c'è una grandezza monumentale, quasi shakespeariana, in un "*pastoral poem*" come *Michael* (1800). Wordsworth sapeva scrivere "*songs*" (canti) popolari:

My heart leaps up when I behold

*A rainbow in the sky...*³⁹

Altre volte la sua emozione di trasfigura in una grande elegia in stile preromantico, come nelle impressionanti *Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm* (Stanze elegiache ispirate da un quadro del castello di Peele nella tempesta, 1807), o nel sentimentalismo delle rovine di *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey* (Versi composti qualche miglio oltre l'abbazia di Tintern, 1798). Nessuno come lui seppe trasfigurare il paesaggio inglese, sobrio e malinconico (*Yarrow Unvisited* (Lo Yarrow non visto, 1803), *Yarrow Visited* (Lo Yarrow visitato, 1814)), e questa poesia paesaggistica rivela la trasformazione di quel paesaggio causata dalla rivoluzione industriale. Le rovine di conventi e castelli medievali gli servono da simboli. Ammonisce (e questo pare aristocratico, medievalista) contro l'"*idolatry*" (idolatria) di "*rapine, avarice, expense*" (saccheggio, avarizia, spesa), dei vizi borghesi, e la sua dottrina estetica di una poesia popolare e bucolica è, in fondo, un sentimentalismo democratico, russoviano. Wordsworth è un gran nemico dell'"*arte per l'arte*"; l'arte è un dono del Cielo, ma deve servire alla terra. Da ciò il suo abituale prosaismo, interrotto da lampi di grande ispirazione; per questo stesso motivo, i suoi poemi più ampi, l'autobiografia [1402] poetica *The Prelude* (Il preludio, 1850, postumo), epopea della realizzazione goethiana della personalità, e il poema contemplativo *The Excursion* (L'escursione, 1814) sono una lettura difficile e tediosa, ma sono ricchi di passi straordinari; sono autentici manuali di poesia specificamente inglese.

Gli stranieri non sempre sanno apprezzare e ammettere la grandezza del poeta inglese Wordsworth. La via d'accesso più facile sarebbe attraverso i sonetti; pochi poeti della letteratura universale seppero impiegare con tanto genio questa forma semiartificiale per esprimere, con la maggiore libertà, tutti i sentimenti e i pensieri possibili, un autentico mondo di poesia: sentimenti di armonia e

³⁸ N. d. t.: «Per toccare la profondità e non il tumulto dell'anima». L'espressione citata fa riferimento a un verso (v. 75) di *Laodamia*.

³⁹ N. d. t.: WORDSWORTH, *My heart leaps up*, vv. 1.2: «Il mio cuore sussulta quando vedo / un arcobaleno in cielo...».

disarmonia tra l'anima, la vita e l'universo ("*It is a beauteous evening, calm and free*", "*The World is too much with us...*", "*Why art thou silent...*")⁴⁰, sentimenti del più elevato patriottismo (*Composed Upon Westminster Bridge*, "*Great men have been among us...*", "*Milton! Thou shouldst be living at this hour...*", *Thought of a Briton on the Subjugation of Switzerland*)⁴¹, grandi visioni storiche (*On the Extinction of the Venetian Republic*, *To Toussaint l'Ouverture*)⁴² e infine i centodieci *Ecclesiastical Sonnets* (Sonetti ecclesiastici), che accompagnano l'intera storia della Chiesa inglese, e tra i quali si trova il vertice della sua arte, *Within King's College Chapel, Cambridge* (Nella cappella del King's College di Cambridge); e ancora i trentaquattro sonetti sul fiume Duddon, con il verso finale

*We feel that we are greater than we know*⁴³.

E' l'autoidentificazione di Wordsworth. A noi egli appare ogni volta più grande. Dalla *tranquillity* più classica al simbolismo più magico egli possiede tutto. Negli ultimi decenni i critici e i poeti più avanzati hanno proclamato la gloria di Wordsworth, mentre Byron, assai più famoso di lui nella sua epoca, è sempre meno letto. Wordsworth è un tipico inglese: non si apre subito. E' necessario acquisire familiarità con la sua poesia per sapere che i suoi versi semplici e "colloquiali" racchiudono qualcosa della "*unerring light*" (luce infallibile), e che questo poeta, così poco "filosofico", è una voce di

*Wisdom and spirit of the Universe*⁴⁴

ma anche della

*Still, sad music of humanity*⁴⁵.

Wordsworth era troppo inglese per ricevere molta influenza straniera. Il viaggio in Germania, che fece in compagnia di Coleridge, [1403] gli servì solo come antidoto al "veleno francese". Gli altri

⁴⁰ N. d. t.: "E' una stupenda sera, calma e chiara"; "Il mondo sta troppo con noi..."; "Perché stai in silenzio?..."

⁴¹ N. d. t.: Composta sul ponte di Westminster; "Tra noi ci sono stati grandi uomini..."; "Milton! Avresti dovuto vivere in questo momento..."; Pensieri di un britannico sull'assoggettamento della Svizzera.

⁴² N. d. t.: Sulla scomparsa della Repubblica di Venezia; A Toussaint l'Ouverture.

⁴³ N. d. t.: WORDSWORTH, *Sonnets from The River Duddon: After-Thought*, ultimo verso: «Sentiamo di essere più grandi di quanto sappiamo».

⁴⁴ N. d. t.: WORDSWORTH, *Influence of Natural Objects in Calling Forth and Strengthening the Imagination in Boyhood and Early Youth*, v. 1: «Saggezza e spirito dell'universo».

⁴⁵ N. d. t.: WORDSWORTH, *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey*, v. 93: «Calma, triste musica dell'umanità».

poeti inglesi dell'epoca, fossero o meno *lake poets*, si distinguono da Wordsworth proprio per le influenze tedesche che ricevettero⁴⁶. Scott formò il proprio medievalismo traducendo le ballate di Bürger (1796) e il *Götz von Berlichingen* (1799), Byron ammirava la grandezza di Goethe, Shelley apprese dalla nuova letteratura tedesca l'utilizzo romantico dei simboli greci.

Il grande mediatore tra la Germania e l'Inghilterra (ma certamente non soltanto questo) è Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). La sua traduzione del *Wallenstein* [di Schiller], pubblicata nello stesso anno dell'originale, è, più che una traduzione, un'opera d'arte indipendente, senza possibilità sul palcoscenico, ma un monumento della lingua inglese. Il suo panteismo mistico, strana mescolanza di elementi di Platone e di Spinoza, viene da Schelling. Le sue teorie letterarie sono influenzate da August Wilhelm Schlegel e in parte coincidono, pur senza un'influenza diretta, con le idee di Friedrich Schlegel. La formazione tedesca di Coleridge [1404] lo separa da Wordsworth, ma non basta assolutamente a spiegare le sue qualità peculiari. Coleridge è la figura più ambigua, più misteriosa della letteratura inglese, in Proteo che sfugge a tutte le definizioni; fino ad oggi esistono soltanto interpretazioni parziali e insufficienti della sua vita e della sua opera. L'unico modo per avvicinarsi al suo genio è l'esposizione metodica dei fatti della sua esistenza.

La vita di Coleridge presenta certe analogie con quella del suo amico Wordsworth: un rivoluzionario che si converte all'ortodossia politica ed ecclesiastica per poi vegetare, per decenni, in una sterile letargia. Il caso di Coleridge è più grave, perché la sua natura *bohémien* non arrivò mai ad esercitare attività regolari; alla fine si diede all'oppio, e i fumi di quella sostanza stupefacente sembrano oscurare, ancor oggi, il suo ritratto. Uomo privo di energia e di volontà, si frammentò completamente: la sua opera poetica può essere contenuta in un piccolo volume, e la sua opera critica consiste principalmente in abbozzi o in note scritte per amici. Ma se questi sono frammenti, sono i frammenti più preziosi della lingua inglese. Dopo il classicismo retorico di *France: An Ode* (Francia: un'ode, 1798), nella quale rinunciò alle illusioni rivoluzionarie, trovò la propria tonalità: una musica eterea, che pare esprimere tutti i misteri dell'universo, ma che sfugge a qualunque interpretazione razionale, dissolvendosi in pura musica verbale. Così sono *Hymn Before Sunrise in the Vale of Chamouni* (Inno prima dell'alba nella vallata di Chamonix, 1802), *Frost at Midnight* (Gelata a mezzanotte, 1798), *Dejection: An Ode* (Sconforto: un'ode, 1802), e *Youth and Age* (Giovinezza e vecchiaia, 1834). Coleridge utilizzò la stessa magia verbale per rendere verosimili i miracoli e le superstizioni medievali nelle due ballate *Christabel* (1797-1800) e *The Rime of the Ancient Mariner* (La ballata del vecchio marinaio, 1798), quest'ultima, soprattutto, un

⁴⁶ F. W. STOKOE: *German Influence in the English Romantic Period, with Special Reference to Scott, Coleridge, Shelley and Byron*. Cambridge, 1926; M. L. ASTALDI: *Influenze tedesche sulla letteratura inglese del primo '800*. Milano, 1955.

capolavoro di “brivido” romantico; la critica allegorista del *New Criticism*⁴⁷ ha scoperto, dietro alle metafore impiegate in quest’opera, la stessa filosofia che Coleridge adottò come critico e pensatore metafisico. Il vertice della poesia di Coleridge è il piccolo poema *Kubla Khan, or a Vision in a Dream* (Kubla Khan, ovvero una visione in un sogno, 1816), una visione magica dell’Oriente ispiratagli dall’oppio; il sarto che venne ad interrompere il suo sonno, di modo che Coleridge non trovò mai più il modo di terminare il poema, doveva essere demone del prosaismo in persona. E questo è già quasi tutto, e giustifica l’opinione di Swinburne: «*As a poet, his place is indisputable; it is high among the highest of all time*»⁴⁸. Coleridge è, molto prima dell’epoca dei simbolisti, il maggior simbolista della letteratura inglese.

Con tutto ciò, la sua importanza come critico letterario è ancora più grande. Le sue conferenze su Shakespeare, su altri drammaturghi elisabettiani e [1405] su Milton, conservate purtroppo soltanto in forma di note, crearono l’interpretazione moderna delle opere letterarie come strutture coerenti e indipendenti dalla realtà, nelle quali l’insieme spiega le parti e viceversa. La *Biographia Literaria* (Biografia letteraria, 1817) è la maggiore opera della critica letteraria inglese: la distinzione tra “*imagination*” (immaginazione) creatrice e “*fancy*” (fantasia) arbitraria è illusoria, l’esigenza della “*suspension of disbelief*” (sospensione dell’incredulità) per poter apprezzare opere che esprimono credenze e filosofie estranee alle nostre, la definizione di poesia come espressione di un equilibrio, come risultato di una tensione dialettica tra impulsi contrari nell’anima del poeta, da cui deriva la definizione di poesia come ambiguità, sono idee oggi familiari a tutti (per quanto non indiscusse) perché la critica letteraria di I. A. Richards, Empson, T. S. Eliot e Cleanth Brooks si basa su di esse. In *On the Constitution of Church and State* (Sulla costituzione della Chiesa e dello Stato, 1830) Coleridge si rivela un discepolo di Burke e un figlio della Chiesa anglicana, ma non è un comune *tory*, e la sua ortodossia è in parte dubbia. *Aids to Reflection* (Contributi alla riflessione, 1825) fu l’opera con la quale intese dissipare quei dubbi, cercando una soluzione tra il cristianesimo e la filosofia di Schelling e distinguendo tra due strumenti epistemologici, la “*reason*” (ragione), la facoltà logica, e l’ “*understanding*” (comprensione), facoltà dell’intuizione. Coleridge è un precursore di Newman, Bergson, dei modernisti cattolici, della “psicologia comprensiva” di Dilthey⁴⁹. Coleridge è un semiatore di idee.

Tutta la sua opera, piccola e immensa, può essere considerata come il sogno rapido e illuminante di un genio prima di coricarsi e di addormentarsi per sempre. In quanto sogno, essa è soggetta alle regole dell’interpretazione psicanalitica, che nel caso di Coleridge hanno già fornito alcune

⁴⁷ N. d. t. *New Criticism*: corrente di critica letteraria sviluppatasi negli Stati Uniti e in Gran Bretagna negli anni 1930-1950.

⁴⁸ N. d. t.: «Come poeta, il suo posto è incontestabile; si innalza tra i più alti di ogni epoca».

⁴⁹ N. d. t.: La *Verstehende Psychologie*.

spiegazioni soddisfacenti, che lasciano intravedere la fonte della natura discontinua del suo modo di pensare e della sua magia verbale. Ma l'approccio psicologico non sminuisce (né esalta) il valore delle sue idee, e neppure ne determina la posizione nella storia della letteratura. L'opera di Coleridge è un "compromesso" singolare tra la *lake poetry*⁵⁰ e il Romanticismo di Jena. Da Jena le vengono il medievalismo e la concezione della poesia come miracolo mistico; eliminando da questa concezione la parte della *fancy* arbitraria degli esteti tedeschi, Coleridge pervenne a strutture poetiche ben definite che potevano essere accettate sotto la condizione di *suspension of disbelief*. Da ciò il "brivido" irresistibile delle sue visioni e ballate, fino alla verità permanente delle sue invenzioni più strane: *The Rime of the Ancient Mariner* potrebbe essere, oggi, oggetto di studi di mitologia comparata. Coleridge creò [1406] una nuova provincia nel mondo delle idee poetiche. Con tutto ciò, l'inglese non si perse tra le nuvole; riconobbe la tensione interna in qualunque opera dell'uomo, distinse tra fonti di ispirazione celeste e fonti di ispirazione sensuale, collegò il cielo alla terra, riunendoli nella casa comune di uno stato teocratico o Chiesa visibile che altro non era, alla fine, che l'Inghilterra, con il suo re, il parlamento, i ministri, i vescovi, le fabbriche, le nebbie e i laghi, e sulla riva dei laghi questo *lake poet*, un "angelo caduto sulla terra inglese", che indossa la vestaglia da camera ma dispone della pipa da oppio per poter ricordare (come un Platone inglese) la sua vera patria, il regno delle idee immortali.

Coleridge è una figura singolare; Wordsworth, come poeta di genio, non fu meno singolare. Ma entrambi, come uomini di lettere, non sono molto distanti dal terzo dei *lake poets* che la "favola convenzionale" associa loro: il mediocre Southey. In questo senso minore, la *lake poetry* non è una singolarità inglese: i *lake poets* erano dei poeti più o meno cristiani, più o meno medievalisti, che facevano poesia in "linguaggio colloquiale" su temi nazionali e popolari. Poeti come questi sono presenti ovunque tra il 1800 e il 1830. Ancora oggi questa razza non si è estinta del tutto, ma solo in quell'epoca sono apparsi, tra quei poeti da album per fanciulle, un Eichendorff o un Lamartine.

Costoro, certo, sono eccezioni, ma non tutti sono così malriusciti come Erasmus Darwin (1731-1802), il poeta didattico di *The Botanic Garden* (1791) il cui principale merito è di essere stato il nonno di Charles Darwin, o William Lisle Bowles (1762-1850), i cui *Sonnets* (1789) suggerirono a Wordsworth l'uso di quella forma, allora quasi dimenticata. Un autentico *lake poet* è l'irlandese Thomas Moore (1779-1852), le cui *Irish Melodies* (1808-34), *Lied* popolari, vivono ancora in simbiosi con le melodie di Schumann e di altri compositori; il suo pomposo poema orientale, *Lalla Rookh* (1817), che si colloca un po' tra Coleridge e Shelley e che ai suoi tempi fu molto apprezzato, è oggi dimenticato.

⁵⁰ N. d. t.: La poesia dei *lake poets*.

[1407] In Germania vi furono diversi *lake poets*, e gli storici della letteratura tedesca ritennero opportuno riunirli in un gruppo geografico, la “Scuola della Svevia”, nella quale inclusero addirittura l’infelice Lenau, byronista ed esotista, solo perché risiedette per alcuni anni a Stoccarda. Né appartiene a quella “scuola” Mörike, che pure era svevo di nascita, ma che è un grande poeta di un’altra stirpe. Il *lake poet* svevo o il “Wordsworth tedesco” (senza il suo genio) è Ludwig Uhland (1787-1862), dolce cantore di *Lieder* sentimentali e patriottici e autore di eccellenti ballate storiche, medievali o fantastiche. Ogni tedesco colto aborrisce questo poeta, che riempie le antologie scolastiche e gode di molta considerazione tra i nazionalisti, con o senza formazione universitaria. Non conviene, tuttavia, dimenticare i meriti del suo linguaggio poetico, che Hebbel segnalò: un linguaggio “colloquiale”, realista, sobrio, preciso, in un’epoca di artifici post-classicisti e di nebulosità post-romantiche. Alcune delle sue ballate meritano di essere rilette dopo gli anni della scuola.

Il lato fantastico della *lake poetry* è rappresentato da Justinus Kerner (1786-1862), che aveva un debole per gli spettri; vi era abituato in quanto medico e propagandista della sonnambula Friederike Hauffe, la famosa “visionaria di Prevost”. Questo amico di Uhland possedeva quello che mancava a quasi tutti i *lake poets*: il senso dello *humor*.

Un altro paese pieno di “laghi” poetici fu l’idillica Danimarca. Christian Winther (1796-1876), autore delle popolarissime poesie d’amore *Til Een* (All’unica, 1843) e di un piccolo poema epico, *Hjortens Flugt* (La fuga del cervo, 1855), dall’incanto veramente “romantico”, fu definito “trovatore in forma byroniana”, perché Byron aveva reso popolare in tutta l’Europa quel genere [1408] di poema narrativo. Ma Winther non ha nulla di Byron: è il Thomas Moore danese. Poul Martin Møller (1794-1838), il poeta degli studenti allegri o malinconici, uno dei più amati della letteratura danese, ricorda Eichendorff; ma la sua lingua è più realistica, e la sua lotta di critico letterario contro lo “stile affettato” fa pensare a Wordsworth. La stessa osservazione è suggerita dal poeta olandese Antonie Christiaan Winand Staring (1767-1840), che occupa, nella storia letteraria della sua patria, una posizione molto onorevole: fu il primo che ruppe con l’eloquenza pomposa di Bilderdijk e Da Costa. Il suo realismo poetico preparò la strada alla rinascita letteraria del 1880.

Anche in altri paesi la *lake poetry* ebbe la medesima funzione di rinnovare la lingua poetica, proseguendo in ciò l’opera del Preromanticismo. L’idillio *Wiesław* (1820) del poeta polacco Kazimierz Brodziński (1791-1835), direttamente ispirato dal classicismo di *Hermann und Dorothea* [di Goethe], riuscì per metà romantico e per metà realista, come le poesie bucoliche di Wordsworth. La lingua poetica di Brodzinski sarà quella di Mickiewicz⁵¹. Un ruolo simile ebbe in Russia Vasilij

⁵¹ N. d. t.: Su Mickiewicz cfr. cap. 7.3, pp. 1595 ss.

Andreevič Žukovskij⁵² (1783-1852), che fu traduttore di Thomas Moore, Uhland e dei poemi narrativi *lakist*⁵³ di Walter Scott. Tradusse anche alcune ballate di [1409] Bürger, Goethe e Schiller, e il *Cid* (secondo la versione tedesca di Herder); il suo gusto era tal punto “cattolico”⁵⁴ da includere Gray e Fouqué accanto a Byron. Ma il suo genere prediletto fu la ballata in stile tedesco-inglese; e una libera versione della *Leonore* di Bürger, la *Ludmila* (1808), è il suo capolavoro. Žukovskij creò la lingua poetica di Puškin e Lermontov. Il suo ruolo nella storia letteraria russa è di primaria importanza.

Tra le nazioni protestanti la poesia *lakist* è abbastanza inoffensiva; è invece tra i cattolici che cominciano a manifestarsi le difficoltà che già si erano presagite in Coleridge, anglo-cattolico *ante litteram*. La *lake poetry* non risulta possibile senza la dottrina politica di Burke: le forze organiche della razza e del suolo che hanno creato lo stato inglese sono anche quelle che hanno creato le tradizioni popolari e la poesia nazionale. In fondo, si tratta della teoria herderiana; nella Germania protestante la traduzione delle *Reflections* [di Burke] per opera di Gentz, amico di Adam Müller, fu salutata come un libro tedesco, e la sociologia romantica dei conservatori si ispirerà agli stessi principi. Già tra i tedeschi cattolici, tuttavia (non tra i convertiti come Adam Müller e Friedrich Schlegel, ma tra i cattolici nati e autentici) emerge la contraddizione tra quel nazionalismo cristiano e l’universalismo cattolico. La pace pubblica, imposta dall’assolutismo e dalla censura della Restaurazione, non permetteva discussioni; e i cattolici tedeschi, il cui sentimento nazionale fu sempre sospetto agli occhi dei loro compatrioti protestanti, si dilaniarono in lotte intestine a volte tragiche. Fecero di tutto per mantenere il loro segreto, e in certi casi questa ambiguità fu, secondo la teoria di Coleridge, la fonte di una grande poesia. Ma non furono ben compresi, e alla critica moderna costò fatica rivelarne l’autentico significato.

Joseph von Eichendorff (1788-1857) è uno dei più popolari tra i poeti tedeschi, il poeta dei *Lieder* per studenti viaggiatori, allegri e innamorati, il poeta [1410] della nostalgia del Sud, dell’Italia, così frequente in Germania. Se non fosse stato un aristocratico slesiano, gli storiografi lo avrebbero classificato come un membro dell’inoffensiva “Scuola della Svevia”. Si distingue tuttavia da un Uhland per la mancanza dell’elemento narrativo nella sua poesia, e per la maggior purezza e spontaneità del suo lirismo. E’ certamente uno dei molti che imitano la poesia popolare tedesca, scoperta da Clemens Brentano e Achim von Arnim e presentata nella famosa raccolta *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo, 1805-1808). E così Eichendorff è generalmente definito come poeta popolare della primavera, delle foreste, dei viaggi a piedi, della nostalgia del Sud. *In einem kühlen Grunde* (In una fresca valle), *Laue Luft kommt blau geflossen* (Dal cielo scende un

⁵² N. d. t.: Correggiamo qui la grafia del cognome “Chukovski” riportata da Carpeaux.

⁵³ N. d. t.: “Laghista”, con riferimento ai *lake poets*.

⁵⁴ N. d. t.: Nel senso di “universale”.

mite vento) e *Es schienen so golden die Sterne* (Così dorate splendevano le stelle): ogni tedesco conosce a memoria questi *Lieder*, e il mondo li conosce attraverso le composizioni congeniali di Schumann. Accade tuttavia che non si tratti di semplici *Lieder*. La musicalità della lingua e il sentimento della natura si armonizzano a tal punto che si può dire, senza esagerazione, che queste piccole composizioni rientrino nel numero delle poesie più perfette e più pure della lingua tedesca. Nessuna ingenuità, e l'apparente monotonia dei motivi poetici rivela anzi un intento molto certo.

In primo luogo è un intento sociale. I più belli tra quei *Lieder* sono inseriti nel racconto *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Vita di un perdigiorno, 1826), storia graziosa di un poeta nato, di un tipo *bohémien* che non combina nulla nella vita e che tuttavia trova, sulle colline nei pressi di Vienna (trasfigurate in un paese poetico) dei giardini, un castello e una fidanzata. Una favola senza fate, un'espressione nostalgica, molto adatta all'epoca della Restaurazione, di una vita puramente estetica, senza responsabilità sociali. E' una reazione ai terrori delle guerre napoleoniche e soprattutto della Rivoluzione Francese. Nel romanzo *Ahnung und Gegenwart* (Presentimento e presente, 1815), romanzo di artisti romantici simile alle *Franz Sternbalds Wanderungen* di Tieck, si discutono già i problemi sociali. Per questo Eichendorff è stato definito "l'ultimo romantico", cosa che non è certa, neppure cronologicamente. E' un aristocratico di campagna all'epoca della rivoluzione industriale, che in Slesia era già iniziata: è un *lake poet*. Ma è cattolico, e il grande conflitto della sua vita fu quello con lo stato prussiano, assolutista, che violava i diritti della Chiesa romana. [1411] Il cattolico Eichendorff non può aderire al conservatorismo di Burke; né gli era sconosciuta un'altra tentazione romantica, quella delle forze mistiche. Ne racconto *Das Marmorbild* (La statua di marmo, 1819) egli simbolizzò questo conflitto narrando una sinistra leggenda medievale alla quale alludono diverse sue poesie: il fidanzato che abbandona l'amata per seguire una donna pallida dalla bellezza affascinante, che in realtà è una statua della dea pagana Venere, che lo condurrà all'inferno. Quell'armonia tra musica verbale e sentimento della natura non è un dono del Cielo a un poeta spensierato: è una grande arte, risultato della più severa disciplina verbale. Non è un caso che quasi tutta la poesia di Eichendorff sia notturna, e che vi compaiano con frequenza brividi mistici e mitici. Tra i poeti *lakist* Eichendorff è segretamente un tragico.

Il commentario di queste affermazioni è la poesia di Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), la più grande poetessa tedesca, figlia di una grande famiglia aristocratica della Vestfalia; non trovando amore né comprensione, condusse una vita solitaria tra escursioni nella natura selvaggia e preghiere in chiesa, diventando sempre più sensibile e sempre più isterica. Non fu una grande artista; non sapeva tradurre, se non in versi duri, le sensazioni inedite che provava nelle notti fredde, sulle rive dei laghi o in foreste misteriose; e la semplicità popolare delle sue poesie religiose le era molto utile per occultare i gravi dubbi che l'assalivano; ma a volte la sua espressione, sempre profonda, diventa

carica di termini mistici che ricordano i visionari medievali. La sua opera principale è il poema narrativo *Die Schlacht im Lohner Bruch* (La battaglia di Lohner Bruch, 1837-38); ancora una volta il genere diede adito a confusioni con il byronismo, ma in realtà si tratta di una visione spaventosa della storia regionale della sua terra e della fine dei grandi signori, visione sinistra che l'attraeva tanto quanto i fantasmi notturni nella palude, reminiscenze della poesia germanica. Annette von Droste-Hülshoff fu (come molta gente della sua terra vestfalica) una visionaria.

[1412] Conflitti analoghi sorsero tra i cattolici di lingua latina, ai quali tuttavia mancavano i residui della mitologia germanica, sostituiti da un altro “paganesimo”, più recente, e cioè il liberalismo del XVIII secolo; e anche l'atmosfera dell'ambiente era meno calma e più politicizzata. I *lakist* francesi sono cattolici liberali che si scontrano con un antiliberalismo assolutista, non burkiano ma razionalista, opera di altri *gentlemen* di campagna che si difendono dalla rivoluzione e dalla borghesia. Wordsworth e Coleridge furono allo stesso tempo poeti e dottrinari. Poeti *lakist* come Lamartine e Herculano si scontrano con dottrinari *lakist* come De Maistre e Donoso Cortés. Il conflitto esplose in Lamennais, portando direttamente al Romanticismo rivoluzionario.

Esiste⁵⁵ una contrapposizione tra il Romanticismo politico dei reazionari tedeschi di ispirazione herderiana, come Adam Müller, e, sull'altro fronte, la “sociologia della restaurazione” ispirata a principi classici e universalisti, i cui rappresentanti principali sarebbero De Maistre, Bonald e Donoso Cortés. La contrapposizione non è assoluta: Burke, il maestro della controrivoluzione, non poté non influenzare i latini; e non è possibile ignorare le radici mistiche del pensiero di De Maistre. Nonostante il rigore logico delle sue deduzioni e del suo stile, De Maistre rimane una figura ambigua.

Come scrittore, Joseph De Maistre (1753-1821) fu definito da Thibaudet un «*gentilhomme de province*»⁵⁶, e questa definizione ricorda immediatamente i *lakists*. La posizione e l'atteggiamento di De Maistre nei confronti della rivoluzione borghese sono analoghi a quelli di un aristocratico dell'Inghilterra patriarcale minacciato dalla rivoluzione industriale; e non soltanto questo. De Maistre fu un massone, nell'epoca in cui la Massoneria si confondeva con sette occultiste aventi finalità utopistiche e umanitarie. [1413] Il massone De Maistre doveva aver compreso (e disprezzato, per orgoglio aristocratico) gli ideali di Godwin, per i quali si erano entusiasmati i giovani Wordsworth e Coleridge. Al misticismo schellinghiano di Coleridge corrispondono i rapporti di De Maistre con il mistico Louis Claude de Saint-Martin (1743-1803)⁵⁷, ammiratore di Jakob Böhme, che sognava una “Terza Chiesa” invisibile come fine provvidenziale della storia.

⁵⁵ C. SCHMITT, *Politische Romantik*, 2.a ed., München, 1925; D. BAGGE, *Les idées politiques en France sous la Restauration*, Paris, 1953.

⁵⁶ N. d. t.: «Gentiluomo di provincia».

⁵⁷ N. d. t.: Il fondatore della corrente filosofico-esoterica nota come “martinismo”.

Anche De Maistre crede nella provvidenza: poteva comprendere l'evento diabolico della Rivoluzione Francese solo nella misura in cui fosse stato previsto nei disegni della provvidenza divina. Le sue *Considérations sur la France* (Considerazioni sulla Francia, 1796) divergono tuttavia sostanzialmente dalle *Reflections on the Revolution in France* di Burke; De Maistre ha una mente classica. Un'organizzazione così fragile e sempre minacciata come il regno terreno non gli sembra abbastanza garantita dagli istinti nazionali e dalle tradizioni mutevoli. Necessita di principi certi, di un potere "moderatore" al di sopra delle fluttuazioni storiche, che egli trova nel papato, identificando la Chiesa visibile di Roma con la Chiesa invisibile di Saint-Martin. Separandosi da Roma, la monarchia francese era perduta. Il gallicanesimo è il peccato originale della Francia cristianissima, destinata, tuttavia, a essere la teocrazia modello. Potere temporale e potere spirituale vivono solo in simbiosi: è l'alleanza tra l'Inquisizione e il patibolo. In *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (Le serate di San Pietroburgo, 1821, postume) De Maistre trae, con logica implacabile, conclusioni tanto eloquenti quanto crudeli, celebrando la guerra e il boia come istituzioni cristiane. De Maistre divenne uno spauracchio. E tuttavia Thibaudet ricordava bene che l'innegabile grandezza dello scrittore De Maistre risiede nelle sue lettere private, dove si rivela un *gentilhomme de province* e un poeta *lakist* in prosa.

Il compito di sistematizzare il provvidenzialismo reazionario toccò ad altri due *gentilhommes de province*: Louis-Gabriel Ambroise de Bonald (1754-1840), lo "scolastico della reazione", e lo spagnolo Juan Donoso Cortés (1809-1853), oratore focoso, nel quale in certo [1414] misticismo storico di origine agostiniana, che pone in contrasto la Città di Dio con le città terrestri, si veste dei panni di un'eloquenza ciceroniana e apocalittica. Qui non si può proprio più parlare di Romanticismo. Il Romanticismo stava dall'altra parte della barricata, con Lamennais e i poeti.

Quanto a Félicité Robert de Lamennais (1782-1854), al quale il cattolicesimo francese dovette un rinnovamento glorioso, è di primaria importanza conoscere le fonti della sua fede tradizionalista; solo così sarà possibile spiegare la sua sensazionale apostasia, dopo tante lotte apologetiche. Recentemente si è prestata molta attenzione alle analogie tra l'*Esquisse d'une philosophie* (Abbozzo di una filosofia, 1840-46) di Lamennais e le idee di Saint-Martin nella traduzione della *Morgenröte im Aufgang* (L'aurora nascente, 1612) di Böhme; Lamennais, come De Maistre, avrebbe identificato la "Terza Chiesa" con la Chiesa di Roma, ma disilluso poi dalle realtà politiche, avrebbe separato i due concetti, abbracciando la Chiesa democratica e socialista del futuro. Sarebbe un De Maistre alla rovescia. Sembrerebbe un "vaticinium ex eventu"⁵⁸; l'*Esquisse d'une philosophie* fu scritta tra il 1841 e il 1846, molti anni dopo l'apostasia, e pretende anzi di giustificare il passo già compiuto. Il tradizionalismo di Lamennais (molto differente dal teocraticismo del martinista De

⁵⁸ N. d. t.: Una profezia posteriore all'evento profetizzato.

Maistre) è un'applicazione delle idee di Burke sulla tradizione storica al dogma; come lo stato si fonda sulle tradizioni nazionali, così anche il dogma si fonda sulle tradizioni ecclesiastiche. Là i cittadini, qua i fedeli sostengono il peso della storia; e qua e là reclameranno, un giorno, la responsabilità e il potere. In De Maistre la provvidenza parla attraverso il papa; il Lamennais attraverso la "volontà generale". I nemici ortodossi [1415] di Lamennais pretesero sempre di farne un discendente di Rousseau; ma al di là di una certa somiglianza di carattere, di questo non esiste alcuna prova. Lamennais è, come tutti i romantici francesi, un discepolo di Rousseau, ma lo è indirettamente, attraverso Chateaubriand, al quale deve l'eloquenza esuberante dell' *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (Saggio sull'indifferenza in materia di religione, 1817-23) e il grande tono biblico delle *Paroles d'un croyant* (Parole di un credente, 1834). In Chateaubriand, nel *Génie du Christianisme*, c'è già l'intero tradizionalismo, la venerazione per le cose antiche del cristianesimo, belle perché antiche. Lamennais, personalmente, non fu un esteta, bensì una natura di profeta, falso profeta peraltro, perché il vero profeta non è mai così personale; apostatò, e la sua propaganda democratica non appartiene più al ciclo del primo Romanticismo. Ma la sua influenza come scrittore tradizionalista agì nel senso della religiosità estetica, ovvero dell'estetismo religioso. Il tradizionalismo, astraendo dai molti rigori della dottrina cattolica, pareva attenuare il dogma, facilitare una religiosità più vaga e sentimentale, quasi come quella dei protestanti; una religiosità del "Dio nella Natura", una religiosità *lakist*, che sarà la religione dei *lake poets* della Francia⁵⁹.

"*Enfin Lamartine vint*"⁶⁰, una poesia elegiaca, virgiliana. Il Preromanticismo francese, trasformandosi nel Romanticismo *lakist*, doveva evitare le reminiscenze classiche, cercare un'altra atmosfera. Evariste-Désiré de Forges de Parny (1753-1814), nativo dell'Île Bourbon⁶¹ (un'atmosfera alla Bernardin de Saint-Pierre⁶²) non vive nella storia come l'autore della graziosa epopea eroicomica *La guerre des dieux* (La guerra degli dei, 1799), opera nello stile del XVIII secolo, bensì per l'idea che ebbe Sainte-Beuve di ricordarlo tra i precursori di Lamartine, come poeta elegiaco delle *Poésies érotiques* (Poesie erotiche, 1778) e delle *Chansons Madécasses* (Canzoni malgasce, 1787) dalla sensualità idillica e dalla tristezza tropicale. Si può aggiungere che Parny cercò anche nuovi ambienti poetici: in *Isnel et Asléga* (1802) arrivò allo scandinavismo ossianico. Ancora un passo e si scoprirà la poesia della provincia francese, che già respira, francamente, in Charles-Hubert Millevoeye (1782-1816), [1416] il poeta sentimentale di *La C chute des feuilles* (La caduta di foglie, 1809) e dell'idillio *Emma et Eginnhard* (1808). L'ispirazione poetica di Millevoeye, che passa per il sentimentalismo russoviano del Chateaubriand di *René* e per il

⁵⁹ M. BONFANTINI, *Le idee e la poesia del primo romanticismo francese*, Milano, 1951.

⁶⁰ N. d. t.: "Alla fine arrivò Lamartine".

⁶¹ N. d. t.: Oggi nota come isola di La Réunion.

⁶² N. d. t.: Su de Saint-Pierre cfr. cap. 6.3, p. 1192.

clima religioso che Chateaubriand e Lamennais avevano creato, con l'aggiunta di alcune influenze del *laker* Thomas Moore, riunendo tutti questi elementi in un autentico *gentilhomme de province*, produrrà un *lake poet* francese; in effetti, si potrebbe costruire così l'immagine di Lamartine, autore di *Le Lac* (Il lago, 1820), o piuttosto l'immagine convenzionale di questo grande poeta.

Alphonse de Lamartine (1790-1869) è un poeta molto grande, uno dei maggiori e più puri della lingua francese. E' uno dei pochi grandi poeti che ottennero il successo che meritavano; cosa che peraltro non esclude le ingiustizie della posterità. Di queste ingiustizie, nel caso di Lamartine, la causa fu proprio il suo successo, quello di un *lake poet* incaricato dal destino di riformare una letteratura e di rappresentarla di fronte alla nazione. Lamartine fu messo alla prova in un senso che non era quello della sua poesia. Il suo primo libro, le prime *Médisations poétiques* (1820), inaugurò una nuova epoca della letteratura francese. Poi, le evoluzioni e le rivoluzioni della Francia portarono l'autore fino ai vertici dello stato. Ma la carriera pubblica di Lamartine fu un completo fallimento. Non sapeva agire, perché non aveva nulla da dire. Lamartine diede alla poesia francese una nuova sensibilità e un nuovo verso, ma non diede alla letteratura francese alcuna nuova [1417] idea, al punto che egli stesso si confessò "incapace di pensare". E i suoi atteggiamenti pubblici, come monarchico cattolico, poi come liberale e infine come repubblicano rivoluzionario, furono sempre sinceri e generosi, ma sempre sbagliati, al punto da causare disillusioni e fallimenti. In un momento storico che richiedeva pensiero e azione, Lamartine non fu un pensatore né un uomo d'azione. Da ciò il tentativo dei critici del XIX secolo di spiegare biograficamente il fallimento del poeta, invece di riconoscere, eliminando l'elemento biografico, la purezza della sua poesia. Produssero una biografia stilizzata: la vita di un adolescente ossianico, poeta dai successi mondani, diplomatico elegante, parlamentare dall'eloquenza altisonante, rivoluzionario spettacolare e infine vecchio povero e dimenticato. Da questa biografia ricavarono i lineamenti di un falso ritratto di Lamartine, riducendo la sua poesia agli elementi che potevano illustrarne la biografia. Come fonte della sua ispirazione compare «*le vallon de mon enfance*»⁶³, una vallata cupa e malinconica oscurata dall'«*on dit qu'il faut mourir*»⁶⁴ e rischiarata dagli amori adolescenziali e da un sentimento vago della presenza di Dio. Lamartine sarebbe stato un Byron senza ribellione, un Musset senza frivolezza; è ritratto come un elegante stanco, che guarda il cielo e lo specchio e che compone versi per le fanciulle dei collegi; versi che peraltro il cappellano del collegio può approvare senza problemi. In questo modo il fallimento della vita si spiega con la debolezza della poesia. Tutta la poesia di Lamartine sarebbe soltanto «*un soupir mélodieux*»⁶⁵. Ma se fosse soltanto questo, avrebbe già sperimentato la morte del suo *Poète mourant* (Il poeta morente):

⁶³ N. d. t.: LAMARTINE, *C'est un petit vallon*, v. 3: «la vallata della mia infanzia».

⁶⁴ N. d. t.: LAMARTINE, *Ischia*, ultimo verso: «dicono che si deve morire».

⁶⁵ N. d. t.: LAMARTINE, *Les préludes*, XV *Méditation*: «un sospiro melodioso».

*Moi je meurs, et mon âme, au moment qu'elle expire,
S'exhale comme un son triste et mélodieux*⁶⁶.

Ma la poesia di Lamartine non morì, né morirà tanto presto. Si ammette la povertà di idee nei suoi versi armoniosi, ben costruiti, che sarebbero un'eredità del Classicismo, come in Chateaubriand; si ammette, nella sue opere più ambiziose, i poemi narrativi alla maniera di Byron come *Jocelyn* (1836) e *La chute d'un ange* (La caduta di un angelo, 1838), la carenza di composizione e, a volte, la mancanza di buon senso. Si ammettono le influenze: il clima morale e religioso della poesia di Lamartine è quello di Chateaubriand, del *Génie du Christianisme* e di *René*, modificato poi dalla malinconia meditabonda del *Child Harold's Pilgrimage*⁶⁷ e della disperazione di Byron. Ma [1418] Lamartine non è un Chateaubriand di provincia né un Byron da collegio femminile, e nemmeno la sintesi dei due. Il poema narrativo dell'epoca non è soltanto il genere di Byron, ma è anche il genere di Wordsworth, di Southey e di Thomas Moore; e la tradizione poetica francese non si limita ai versi vacui dei classicisti. Si è reso dunque necessario restaurare questo vecchio ritratto del poeta.

Lamartine, per quanto paradossale possa sembrare, non è molto letto, se non nelle antologie, dalle quali le sue grandi composizioni sono escluse per via delle dimensioni. Così si conosce appena il Lamartine delle prime *Méditations*, l'autore di *Isolement*, *Vallon*, *Le Lac*, *Automne*, poesie armoniose, un po' triviali, il cui successo si spiega con la totale assenza della poesia lirica dalla letteratura francese per due secoli; il modesto lirismo di quelle prime poesie fu già un avvenimento storico, una rivelazione. Ma Lamartine non si fermò lì. La sua evoluzione è abbastanza ricca di sorprese, non "sensazionali" ma profonde. Le *Nouvelles méditations poétiques* (Nuove meditazioni poetiche, 1823) proseguono con composizioni, più elaborate, del tipo delle precedenti (*Le Crucifix* (il crocifisso), *Le poète mourant* (Il poeta morente), *Les Étoiles* (Le stelle)) e con altre palesemente superiori (*Les Préludes* (I preludi), *Ischia*). E' questo il Lamartine che, seguendo Saint-Beuve, viene chiamato poeta virgiliano. Ma Lamartine non si fermò neppure lì. Dobbiamo a Thibaudet e a pochi altri lettori attenti del poeta l'osservazione che il vertice della poesia lamartiniana è contenuto nel terzo volume, le *Harmonies poétiques et religieuses* (Armonie poetiche e religiose, 1830). Non è possibile escludere dalla critica della poesia un elemento soggettivo, di gusto personale. Lamartine non appartiene al tipo Villon-Verlaine-Apollinaire; né all'altro tipo di poesia francese, quello caratterizzato dal nome di Baudelaire. Non tutti apprezzeranno la sua poesia religiosa, per quanto tutti debbano ammettere la grandezza, unica nella poesia francese, di odi come *Hymne de la*

⁶⁶ N. d. t.: LAMARTINE, *Méditations poétiques*, *L'Automne*, vv. 31-32: «Io muoio, e la mia anima, nel momento in cui spira, / Si spande come un suono triste e melodioso».

⁶⁷ N.d. t. *Il pellegrinaggio del giovane Aroldo*, di Byron; cfr. cap. 7.3, pp. 1544-1546.

Nuit (Inno della notte), *Bénédiction de Dieu dans la Solitude* (Benedizione di Dio nella solitudine), *Paysage dans le Golfe de Gênes* (Paesaggio nel Golfo di Genova) e, soprattutto, *Hymne du Soir dans les Temples* (Inno della sera nei templi). Sono (l'espressione è dello stesso Lamartine) “*sacrés concerts*”⁶⁸ di un grande artista che trasforma l'universo intero in un'orchestra e in una sinfonia in lode di Dio, che ricorda Fra Luis de León: «*el son sagrado con que este eterno templo es sustentado*»⁶⁹. A volte Lamartine evoca espressioni della liturgia, a volte l'eloquenza dei profeti dell'Antico Testamento; e alla luce delle parole liturgiche (dell'*Introito*) scompare il cosiddetto sentimentalismo di Lamartine:

[1419] *Quand ta corde n'aurait qu'un son,*
Harpe fidèle, chante encore
Le Dieu que ma jeunesse adore;
*Car c'est un hymne que son nom!*⁷⁰

E il senso profondo dell'evoluzione coerente della poesia di Lamartine sarebbe quello dell'avvento virgiliano, attraverso la profezia biblica, fino all'“*Ite, missa est*”.

La posizione di Lamartine, considerata dall'interno o dall'esterno, nella letteratura francese o universale, è differente. Lamartine portò a termine il processo di trasformazione della prosa poetica di Bossuet, Buffon, Rousseau e Chateaubriand in poesia poetica. L'autore di quei grandi inni cattolici è qualcosa di simile a un Bossuet della poesia. E' il restauratore della poesia lirica in Francia; solo, è necessario restituire il senso pieno, storico, al termine “restauratore”. In un paese in cui, per due secoli, si consideravano poesia gli esercizi metrici (poesia abbellita dalla rima) la tradizione poetica era rimasta interrotta. Il rinnovamento poteva avere inizio soltanto, modestamente, con le tematiche perenni del lirismo soggettivo: natura, amore, malinconia, notte, Dio. Non c'era bisogno di una completa rivoluzione del verso (il verso di Lamartine si avvicina ancora molto a quello classicista), bensì di una restaurazione: nel primo Lamartine si nota qualcosa della religiosità sentimentale di Fénelon; poi, per quanto blasfemo possa apparire il confronto, non è del tutto inutile paragonare i suoi inni a quelli di Jean-Baptiste Rousseau e Le Franc de Pompignan. Forse sarebbe giusto cercare le fonti di ispirazione di Lamartine ancora più indietro: egli diede alla Francia ciò che il XVII secolo non aveva potuto darle, qualcosa come una grande poesia barocca. Nel paese della tradizione poetica interrotta, i contemporanei non sapevano spiegare la singolarità

⁶⁸ N. d. t.: Sacri concerti.

⁶⁹ N. d. t.: « Il sacro suono col quale questo eterno tempio si sostiene » (cfr. cap. 4.4, p. 503).

⁷⁰ N. d. t.: LAMARTINE, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Invocation*, ultimi quattro versi: «Quando la tua corda non avrà che un suono, / Arpa fedele, canta ancora / Il Dio che la mia giovinezza adora; / Perché il Suo nome è un'inno!»

della poesia di Lamartine se non adducendo influenze estranee come quelle di Chateaubriand e di Byron. Visto il panorama della letteratura universale dell'inizio del XIX secolo, Lamartine non è discepolo del primo né del secondo. Perfino le sue debolezze, l'imprecisione del pensiero e dell'espressione del pensiero, ricordano i *lake poets*, tra le cui opere non sorprenderebbe incontrare *Jocelyn* e *La chute d'un ange*. Anche Lamartine è un *lake poet*, un *gentilhomme de province*. Non possiede la ricchezza poetica di Wordsworth né la profondità metafisica di Coleridge, ma è superiore a entrambi per la purezza musicale, virgiliana, della sua espressione. Lamartine aveva [1420] qualcosa da insegnare ai simbolisti, e resuscitò quando questi impararono che cos'è la "poesia pura".

La poesia in stile lamartiniano, mal compresa e male interpretata, continuò a condurre in Francia una vita modesta e provinciale, venendo composta da poeti che furono e rimasero provinciali perfino quando vissero a Parigi, come Jules de Rességuier (1788-1862), romantico della prima ora e delicato intimista, o Hyacinthe de Latouche (1785-1851), poeta di grande talento non completamente realizzato, al quale si deve l'edizione delle poesie di André Chénier. Un po' differente è Ulric Guttinguer (1787-1866), la cui intensa crisi religiosa ricorda il clima spirituale dei *lakists*, e nello stesso senso si distingue Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), alla quale gli elogi sinceri di Saint-Beuve non poterono risparmiare la fama di poetessa per fanciulle, una specie di sub-Lamartine al femminile; ma era una gran donna, grande nella sofferenza, e qualcosa di questa grandezza si trasfigurò in versi ammirevoli; perfino nei brani antologici, troppo conosciuti, Robert de Montesquiou ha saputo scoprire allusioni e allitterazioni segrete, e una musicalità verbale che divenne cara ai simbolisti. E' un'eccezione; i lamartiniani di provincia, in generale, ricordano piuttosto alla Millevoye: così lo sfortunato Hégésippe Moreau (1810-1838), nel quale tuttavia si incontrano alcuni versi dal sapore simbolista (e non è un caso che questo fenomeno si ripeta tra i [1421] discepoli e gli imitatori di Lamartine). La nota regionale è rappresentata dal bretone Auguste Brizeux (1803-1858): i suoi versi molto musicali, ammirati da Leconte de Lisle, furono considerati come anticipazioni del *Parnasse*⁷¹. Ma nessun paragone onorevole sarà in grado di riportare in vita la memoria di Victor de Laprade (1812-1883), poeta dei colleghi ecclesiastici, che rappresenta la fine di un mondo poetico che non si può dire esaurito, perché fu sempre povero.

L'opera dei poeti lamartiniani ha un carattere marcatamente apolitico. Questo astensionismo si spiega, per lo meno in parte, con i progressi della rivoluzione industriale, che ridussero a nulla il ruolo della piccola nobiltà provinciale francese. L'avventura politica di Lamartine non è una prosecuzione coerente del suo atteggiamento interiore, ma un tentativo di evasione nella politica, un tentativo di uscire dalla *lake poetry* verso il liberalismo byroniano. Un atteggiamento confuso e in

⁷¹ N. d. t.: Sul *Parnasse* cfr. cap. 8.1, p. 1750.

parte falso, destinato al fallimento anche per un altro motivo: questo liberalismo non poteva armonizzarsi con la sostanza religiosa della personalità poetica di Lamartine. Ne è un sintomo la scelta, in *Jocelyn*, di un conflitto di celibato, non estranea alle rivendicazioni di Lamennais. Ma è necessario ammettere che il poeta dalla religiosità vaga non poteva respirare in un ambiente che diventava sempre più dogmatico, sempre più ortodosso, e ciò con uno slancio molto moderno. Quegli stessi anni 1830 in cui Lamartine divenne liberale assistono a un grande movimento di rinnovamento cattolico in Francia, tentativo di realizzazione di sogni medievalisti. Nel 1833 dom Guéranger rinnovò l'abbazia benedettina di Solesmes, che doveva diventare, più tardi, la culla del movimento liturgico. Nello stesso periodo Jean-Baptiste Henri Lacordaire (1802-1861), il maggiore oratore sacro francese dai tempi di Bossuet, iniziò le sue famose conferenze a Notre-Dame di Parigi. Il liberalismo politico di Lacordaire indica chiaramente le origini di questo conterraneo [1422] di Bossuet nell'aristocrazia liberale pre-rivoluzionaria di provincia; e lo stesso liberalismo caratterizzerà l'atteggiamento di Montalembert (Charles Forbes René, conte di M., 1810-1870), che seppe tuttavia evocare, alla maniera di Walter Scott, le bellezze morali ed estetiche del cristianesimo medievale. Cattolici come Lacordaire e Montalembert si ritenevano autorizzati a fare una politica liberale perché consideravano il liberalismo una barriera contro la democrazia sociale, che fu l'esito del tradizionalismo mistico di Lamennais, la cui apostasia coincise con l'avvento del Romanticismo rivoluzionario in Francia.

Il cosiddetto "Romanticismo" ebbe tre punti di partenza: il gruppo tedesco di Jena, l'emigrazione francese e il distretto dei laghi inglese. E' consuetudine distinguere un Romanticismo medievalista e conservatore e un altro liberale e rivoluzionario, e identificare il primo con il Romanticismo tedesco e il secondo con quello francese, mentre in Inghilterra si osserva la presenza di entrambe le tendenze. Questa distinzione tra romanticismi nazionali non è esatta, e porta a definire insieme del tutto incoerenti, come "Lamartine, Hugo, Vigny e Musset", o "Byron, Shelley e Keats". Per evitare tali confusioni, sarebbe necessario effettuare sezioni trasversali della letteratura internazionale tra il 1800 e il 1840 all'incirca, secondo criteri stilistici e ideologici. Almeno una di queste sezioni è stata accettata da sempre, ed è quella che individua il movimento del "*mal du siècle*" o "*Weltschmerz*"⁷², nel quale si incontrano i classicisti Byron e Leopardi, i sentimentali Musset e Lenau e gli utopisti estetici Shelley e Slowacki; ma in questo modo la precedente confusione è stata solo sostituita con un'altra. Non basta, pertanto, distinguere un movimento conservatore, che inizia con Herder e Burke, e un altro movimento, sentimentale e rivoluzionario, che inizia con Rousseau; all'interno del Romanticismo agisce un terzo fermento, di carattere classicista, che si esprime come umanesimo all'interno del romanticismo conservatore e come opposizione aristocratica all'interno di quello

⁷² N. d. t.: "Male del secolo", "dolore cosmico", "tedio del mondo"; cfr. cap. 6.4, p. 1311.

liberale e rivoluzionario. Prestando attenzione alle varie combinazioni di questi tre elementi, è possibile [1423] mantenere quella distinzione fondamentale tra romanticismo conservatore o d'evasione e romanticismo liberale e rivoluzionario.

All'interno del romanticismo d'evasione si distingue un movimento medievalista e nazionalista che si ispira a Burke e Herder esprimendosi principalmente attraverso il genere del romanzo storico e l'interesse per la poesia popolare e il folklore; e poi un movimento umanista, che si manifesta soprattutto nel "*Biedermeier*" tedesco e danese, e che tra gli inglesi assume l'aspetto di una rinascita della poesia elisabettiana. Il sentimentalismo "romantico" rivela, in questo ambiente, le sue origini mistiche, producendo una letteratura di basso o alto evasionismo, fatta di novellistica "gotica" o di una poesia pre-simbolista.

All'interno del romanticismo liberale e rivoluzionario l'"umanesimo" è rappresentato dai classicisti-pessimisti, che non conviene confondere con i pessimisti sentimentali, il poeti del "*Mal du siècle*" o "*Weltschmerz*"; tra questi ultimi non mancano i disperati per motivi nazionali, soprattutto nelle nazioni slave. Ma non appartengono a questo gruppo i messianisti polacchi, che a loro volta si avvicinano all'utopismo mistico di Shelley o dei trascendentalisti nordamericani. La combinazione di questo utopismo e di elementi russoviani porta al Romanticismo rivoluzionario dei francesi.

Tutte queste distinzioni sono puramente schematiche, e non rappresentano in alcun modo il movimento dialettico delle idee e delle forme. Servono solo a classificare, in qualche modo, l'immensa e multiforme ricchezza poetica del cosiddetto Romanticismo. E diviene sempre più chiaro che questa parola "Romanticismo" non ha alcun senso definito, neanche cronologico; è soltanto il nome ambiguo di un capitolo della storia letteraria.
