

[1711] PARTE VIII: L'EPOCA DELLA CLASSE MEDIA

Cap. I: Letteratura borghese.

Il 2 agosto 1830 Eckermann annotò nel suo diario: «Oggi è arrivata a Weimar la notizia della Rivoluzione di Luglio, e tutti si sono spaventati. La sera ho fatto visita a Goethe. “Cosa ne pensa di questo grande movimento?” gli ho chiesto.

Ed egli ha risposto subito: “Il vulcano è esploso, tutto sta bruciando, non ci saranno più negoziati a porte chiuse”. “E’ terribile” ho risposto “ma non era possibile aspettarsi altro, in questa situazione e con questo ministero, se non l’espulsione della famiglia reale”. “Non mi pare di aver capito bene, mio caro amico” disse Goethe “io non parlavo affatto di quella gente. Si tratta di cose molto più importanti. Parlo della diatriba scientifica tra Cuvier e Geoffroy de Saint-Hilaire nell’ultima seduta dell’Accademia».

Cuvier credeva nell’immutabilità dei tipi creati da Dio nel regno animale, mentre Geoffroy de Saint-Hilaire sosteneva la variabilità e l’evoluzione di tali tipi, anticipando le idee di Darwin; e questa discussione zoologica sembrava a Goethe più importante della lotta per la libertà politica della nazione francese. La Rivoluzione di Luglio è uno degli avvenimenti più importanti della storia moderna, le cui ripercussioni furono forse maggiori di quelle di qualunque rivoluzione precedente: la rivoluzione del 1789 significò [1712] l’emancipazione economica della borghesia, che adesso, nel 1830, si impadroniva anche del potere politico, rimuovendo gli ultimi ostacoli all’evoluzione capitalistica dell’economia. Goethe, uomo di un’altra epoca, non poté comprendere questo; e in tal modo si spiega la polemica ostile della quale divenne il bersaglio: gli intellettuali tedeschi, Börne in testa, ne denunciarono l’“indifferenza olimpica”, l’ostilità quasi dichiarata verso i più alti ideali della democrazia e dell’umanità. Gli uomini lottavano per la libertà, e Goethe si ostinava a ritenere ciò privo di importanza, considerando più importante la soluzione di certi problemi della zoologia. Pensando tuttavia *sub specie aeternitatis*, come il suo maestro Spinoza, Goethe aveva ragione. I progressi della biologia si rivelarono più importanti della Rivoluzione di Luglio. Geoffroy de Saint-Hilaire preparò l’avvento del darwinismo; le “scienze dello spirito” del Romanticismo (le scienze storiche) persero il primato in favore delle scienze naturali. La storia degli uomini fu sostituita, nelle preferenze dell’epoca, dalla storia delle specie zoologiche; e da questo fatto derivarono gravi conseguenze morali. La filosofia dello storicismo, quella di Hegel, scomparve dal teatro europeo. Tra il 1850 e il 1860 cominciò, infine, il riconoscimento pubblico di Schopenhauer, pensatore antistorico che poteva impunemente insultare la memoria di Hegel senza incontrare una seria opposizione; intorno al 1860 i grandi scienziati, i fisici, chimici e biologi, già mostravano di voler

ignorare le “arbitrarietà” del filosofo “idealista”. Nel 1870 non c’era già più alcun hegeliano tra i cattedratici di filosofia delle università tedesche, e i pochi hegeliani all’estero (Vera e Spaventa in Italia, Caird e Thomas Hill Green in Inghilterra) erano considerati degli eccentrici. L’ostracismo nei confronti di Hegel si estese al suo discepolo più devoto e più opposto, Marx. La scienza delle università borghesi non doveva né poteva prendere atto di una dottrina profondamente legata all’hegelismo e in parte codificata nella terminologia del maestro di Berlino qual era il marxismo. Al disconoscimento del marxismo da parte della borghesia corrispondeva la sua divulgazione molto limitata tra lo stesso proletariato, incapace di accogliere il socialismo scientifico perché ancora privo di una coscienza di classe. Le reazioni proletarie al dominio della borghesia erano ancora disordinate come la Comune di Parigi del 1870 e l’anarchismo bakuniniano in Svizzera, Italia e Austria. Il feudalesimo era già stato abbattuto; i proletari [1713] erano ancora incapaci di difendersi. Nulla in realtà si opponeva alla vertiginosa ascesa del capitalismo.

L’utilitarismo inglese di Bentham e dei suoi compagni costituì la base del radicalismo politico in Inghilterra. In seguito si “darwinizzò”: l’“utile” si identificò col “naturale”. Come “utile” non fu più considerata “la maggior felicità possibile del maggior numero possibile”, ma l’eliminazione dei deboli e degli incapaci attraverso la “lotta per l’esistenza”, la “selezione” dei forti e degli adatti. Il liberalismo economico di Adam Smith e Ricardo e la dottrina dei liberoscambisti di Manchester trovarono un appoggio nella biologia. “*Laissez faire, laissez passer*”¹, e tutto procederà benissimo; l’ottimismo sociologico dei liberali si basava sull’automatismo della selezione delle creature e dei destini, vale a dire su un determinismo biologico. Ma questo determinismo, come ogni determinismo, è in contraddizione inconciliabile con la libertà politica. Questa contraddizione dialettica all’interno del pensiero della borghesia è il grande tema dell’epoca: compare, per la prima volta, nell’atteggiamento della grande stampa dopo il 1830, scompare, apparentemente, nel “compromesso vittoriano”, ritorna, come motivo del pessimismo europeo, intorno al 1870, ispira le reazioni idealiste di pensatori sociali inglesi come Ruskin e Morris, fino a trasformarsi, alla fine, in determinismo mesologico² del Naturalismo.

Dopo la Rivoluzione di Luglio del 1830 gli ideali del liberalismo trovano un difensore incorruttibile in Armand Carrel (1800-1836), editorialista del “*National*”, tipico giornale di partito o giornale ideologico. Carrel morì in duello; ad ucciderlo fu il suo concorrente Émile de Girardin (1802-1881), fondatore della “*Presse*”, tipico “grande giornale” con molti annunci e poca ideologia. Il fatto è simbolico, rappresentando l’antagonismo tra giornalismo liberale e giornalismo capitalista,

¹ N. d. t.: “Lasciare fare, lasciar passare”, motto del liberismo economico.

² N. d. t.: Relativo alle condizioni dell’ambiente.

entrambi tuttavia espressioni della borghesia vittoriosa³. Sarà altresì conveniente sottolineare la coincidenza di quel fatto con la morte di Goethe, nel 1832, e con la polemica di Börne [1714] e di altri giornalisti liberali tedeschi contro l'“olimpico”⁴. Börne era vicino a Carrel, ma il suo odio per Goethe ha lo stesso senso del fatto che Girardin ignorava Goethe. L'“epoca alcionia” terminava; cominciava quella del giornalismo.

Gli strumenti del giornalismo moderno erano stati creati in Inghilterra. Nelle officine del “*Times*”, fondato nel 1785, John Walter introdusse nel 1814 la stampa a vapore, inviò i primi corrispondenti esteri e di guerra sul continente e pubblicò i primi “articoli di fondo”. Mantenne tuttavia il carattere semi-aristocratico del giornale, espressione dell'élite intellettuale inglese. Il grande pubblico, “*the great middle classes*”⁵, preferiva il “*Daily Telegraph*”, dal 1855 il maggior giornale inglese, che conquistava i lettori tramite l'abilità con cui sapeva esprimere le rivendicazioni del liberalismo con frasi democratiche. Nell'elaborazione di questo stile si riassume la storia della stampa francese durante la monarchia di luglio⁶. Girardin, l'omicida di Carrel, aveva fondato “*La Presse*” nel 1836; era un giornalista abile, capace di offendere i nemici con ironia mordace e di eccitare le masse per mezzo di attacchi violenti. Ma scrivere non era la più importante delle sue attività giornalistiche. Fino ad allora i giornali erano stati abbastanza costosi; Girardin rese più economico il prezzo degli abbonamenti basando la sua attività non sulla vendita di grandi tirature, ma sugli annunci. «*Les conséquences de l'annonce furent rapides et infinies*»⁷. Per garantire il successo a coloro che fornivano gli annunci al suo giornale, Girardin creò un pubblico permanente e stabile di lettori, pubblicando in appendice, in continuazione, dei romanzi a puntate. Il successo di questa invenzione fu così grande che perfino i giornali più antichi, di degna tradizione ideologica, si videro costretti ad imitare l'esempio: il “*Journal des Débats*” pubblicò i *Mystères de Paris* (I misteri di Parigi. 1842-43) di Sue, e il “*Constitutionnel*” offrì *Le Juif errant* (L'ebreo errante, 1844-45) dello stesso autore⁸. Dumas Padre, George Sand e Balzac compariranno tra gli autori dei romanzi-*feuilleton*. Ha inizio [1715] un'alleanza tra giornalismo e letteratura. La passione dei giornalisti letterari, di un Börne e di tanti altri, per la libertà di stampa, lo strumento più potente della borghesia, sta in relazione al fatto che la letteratura comincia a vivere del pubblico dei giornali. Quando Gustav Kolb riorganizzò, nel 1832, la “*Augsburgische Allgemeine Zeitung*” dell'editore Cotta, l'editore di Goethe e di Schiller, assunse Heine come corrispondente da Parigi. Nel 1843 Charles Dickens

³ L. FIAUX, *Armand Carrel et Émile de Girardin, causes et but d'un duel, moeurs du temps, dessous de politique*, Paris, 1911.

⁴ V. HEHN, *Goethes Publikum*, in *Gedanken über Goethe*, 7.a ed., Berlin, 1909.

⁵ N. d. t.: Le grandi classi medie.

⁶ H. D'AVENEL, *Histoire de la presse française depuis 1789*, Paris, 1900.

⁷ N. d. t.: «Le conseguenze degli annunci furono rapide e infinite»; citazione da SAINT-BEUVE, *De la littérature industrielle*, cfr. più avanti, p. 1715.

⁸ N. d. t.: Su Eugène Sue cfr. cap. 7.4, p. 1683.

compare tra i *reporter* del “*Morning Chronicle*”, e nel 1846 il romanziere fondò il “*Daily News*” basando il successo del giornale su servizi aventi per argomento crimini e incidenti. La “*Indépendance Belge*”, fondata nel 1831 a Bruxelles, avrà tra i suoi collaboratori stranieri Thackeray, Mazzini, Gutzkow, Multatuli e Dostoevskij.

«*Les conséquences de l'annonce furent rapides et infinies*». Questa frase si incontra nell'articolo *De la littérature industrielle*, pubblicato da Sainte-Beuve nel 1839 nella “*Revue des Deux Mondes*”; la stampa è definita, in questo articolo come «*la presse, ce bruyant rendez-vous, ce poudreux boulevard de la littérature du jour*»⁹. L'intero articolo, che denunciava «*des hommes ignorants des lettres, envahissant la librairie et y rêvant de gains chimériques*»¹⁰, serviva alla polemica contro Balzac; ma quest'ultimo criticherà anch'egli la nuova situazione delle lettere nelle *Illusions perdues* (Illusioni perdute, 1843), così come Thackeray farà in *Pendennis* (1850). I due grandi romanzieri scrivevano con cognizione di causa: erano entrambi giornalisti. Ma lo stesso Sainte-Beuve, collaboratore del “*Constitutionnel*”, del “*Moniteur*” e del “*Temps*”, era un giornalista. Nessuno poteva sfuggire. E “*les conséquences furent infinies*”. Cominciò un'epoca di prosa. Per la prima volta nella storia della letteratura universale la prosa divenne più importante del verso. Una forma della letteratura in prosa, il romanzo, quasi assorbì tutti gli altri generi: il genere di Cervantes e Alemán, di Defoe e dell'*abbé* Prévost, di Rousseau e Scott, di Stendhal e Manzoni divenne l'espressione sovrana della vita borghese. Ecco l'opera di Balzac, romanziere della borghesia.

Honoré de Balzac (1799-1850) è la figura più importante della transizione dal Romanticismo al Realismo-Naturalismo, e rappresenta l'avvento della borghesia. Ma è necessario definire i termini di questa affermazione generalmente accettata. In fondo, tutte le epoche sono epoche di transizione; e riguardo alla borghesia, essa era comparsa già molte volte sul palcoscenico della storia e della storia letteraria. Borghesi erano i politici e i poeti delle città italiane del Trecento; borghesi [1716] erano Lorenzo de' Medici e gli umanisti del Quattrocento italiano; borghesi erano i puritani del *Commonwealth* di Cromwell e Milton. Erano borghesi anche i drammaturghi e i poeti che circondavano Luigi XIV, “quel gran re borghese”. Borghesi erano i *dissenters* inglesi del XVIII secolo, il pubblico di Addison e Steele, del romanzo e del teatro sentimentali e della poesia preromantica. Borghesi erano gli oratori della rivoluzione francese. In tutte queste “epoche di transizione” agì, storicamente e letterariamente, la borghesia, ma sempre imitando lo stile di altre classi sociali, più elevate. Solo dopo il 1830 vinse, con la borghesia, lo stile di vita proprio della borghesia: l'economia libera e il parlamentarismo, gli abiti maschili più sobri, senza alcuna traccia di pittoresco, la prosa da frac e cappello a cilindro, la prosa degli affari e quella nella letteratura.

⁹ N. d. t.: «La stampa, questo chiassoso ritrovo, questo polveroso viale della letteratura del momento».

¹⁰ N. d. t.: «Uomini ignoranti delle lettere, che invadono le librerie sognando guadagni chimerici»

Byron e Puškin scrivevano ancora romanzi in versi; e il romanzo di Scott, sebbene in prosa, era poetico. Ma ora il romanzo diventava prosaico.

La storia del romanzo come genere letterario si divide in due epoche: prima e dopo Balzac. Con lui perfino la parola cambiò di senso. [1717] Prima di Balzac “romanzo” era la relazione di una storia straordinaria, “romanzesca”, fuori dal comune. Dopo sarà lo specchio del nostro mondo, dei nostri paesi, delle nostre città e strade, delle nostre case, dei drammi che avvengono nei nostri appartamenti e nelle nostre stanze. Dopo la lettura di un romanzo di Balzac si rivela immediatamente tutto ciò che c'è di irreali, di immaginario e di “romanzesco” nella *Princesse de Clèves* [di Madame de La Fayette], in *Manon Lescaut* [di Prévost] e nella *Nouvelle Héloïse* [di Rousseau], e la differenza significa una delle modificazioni più importanti in tutta la storia della letteratura universale. Lo stesso Balzac era certamente capace di scrivere romanzi che sembravano appartenere a quel lignaggio tradizionale: il romanzo erotico *La Femme de trente ans* (L donna di trent'anni, 1842) è uno di essi. Lì il termine aveva ancora il senso che ha quando si parla (o si parlava) di “vivere un romanzo con una donna”. Ma gli eroi e le eroine di Madame de La Fayette, dell'abbé Prevost, di Rousseau e di Constant non fanno altro che vivere “romanzi con donne”. Delle altre necessità vitali di un uomo in carne e ossa non si parla. Questo monopolio narrativo del sesso venne rotto, in un episodio del *Werther* e in *Le Rouge et Le Noir*, dal tema inedito dell'ambizione; ma sono rivendicazioni vaghe dell'intellettuale borghese nella società feudale, dell'ufficiale napoleonico in pensione tra civili di buoni natali. In Balzac le ambizioni rivelano una direzione chiara. Rastignac, in *Le Père Goriot* (Papà Goriot, 1834), l'intellettuale che pretende di conquistare la città di Parigi, conosce i mezzi per salire nella società borghese, o meglio il solo mezzo: il denaro. A nulla vale il sogno romantico di una felicità che arriva in questo momento, venga essa da Dio o dal diavolo, e questo è quanto dimostra *La peau de chagrin* (La pelle di zigrino, 1831). Ciò [1718] che vale è la “*recherche de l'Absolu*”¹¹, e questo “*Absolu*”, con la A maiuscola, è il Denaro. Ma neppure si tratta del denaro del vecchio Grandet¹², immobilizzato in forzieri, terreni e case; «*Enrichissez-vous, messieurs!*»¹³, diceva il ministro del re borghese Luigi Filippo, del quale Balzac era un suddito poco leale; il romanziere, genio ingenuo dell'economia politica, conosceva a fondo le condizioni indispensabili per realizzare quell'imperativo borghese: era necessario mobilitare il capitale immobiliare. Da ciò il ruolo importante dei notai nel mondo balzachiano di proprietari, avvocati, industriali, commercianti e aristocratici impoveriti. Nei romanzi di Balzac si parla soprattutto di denaro e di affari. *La Comédie Humaine*¹⁴ è la “Tragedia del denaro”. Da ciò proviene

¹¹ N. d. t.: Dal titolo di un romanzo di Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, 1834.

¹² N. d. t.: Riferimento al padre di Eugénie Grandet, protagonista dell'omonimo romanzo di Balzac del 1833.

¹³ N. d. t.: «Arricchitevi, signori!».

¹⁴ N. d. t.: *La Commedia Umana*, insieme di 137 romanzi di Balzac pubblicati tra il 1831 e il 1856.

quella differenza. Tutti i romanzieri prima di Balzac somigliano più o meno ad adolescenti di diciotto anni che vedono nell'amore il contenuto della vita intera. Balzac è l'adulto: le sue donne sono soggetti nel testo del contratto matrimoniale, o piuttosto oggetti di piacere, tentazioni e ostacoli per l'uomo d'affari, cause di fallimenti. I romanzi prima di Balzac terminavano col matrimonio; i romanzi di Balzac cominciano col matrimonio, che getta le fondamenta di una nuova azienda.

Balzac si dichiarava conservatore: figlio della Chiesa e sostenitore della monarchia dell'*Ancien Régime*. Paradossalmente fu questo reazionario a scoprire e a rivelare le conseguenze della Rivoluzione Francese. Non ha nulla in comune col Romanticismo sociale. Hugo, Lamartine e George Sand ripetono le frasi altisonanti del 1789; nelle loro opere la realtà sociale del 1840 è assente o romanticamente deformata. Balzac detestava le frasi rivoluzionarie; ma come osservatore della società è infinitamente più avanzato. Sa che il liberalismo politico è la facciata del liberalismo economico, e contro quest'ultimo nutre tutti i risentimenti di un amore infelice. La sua stessa situazione sociale era più o meno quella del suo *Le Colonel Chabert* (Il colonnello Chabert, 1832) o di Julien Sorel¹⁵: un borghese parigino ostacolato prima dalla restaurazione monarchica e poi dalla rivoluzione industriale. Non amava confessarlo. Si attribuì, come Musset, una nobiltà dubbia, che dava prestigio soltanto nell'ambiente della *bohème* letteraria; sognò per tutta la vita le duchesse e le contesse che riempiono i suoi romanzi come ornamenti della casa destinati a impressionare i creditori. L'aristocrazia del sangue doveva servirgli da ponte per arrivare a quella del denaro. Balzac, che detestava [1719] i grandi industriali, era egli stesso un grande industriale. Fallì, è vero, in mille attività fantasiose, ma alla fine guadagnò molto denaro nell'industria letteraria, essendo uno di quegli «uomini ignoranti delle lettere, che invadono le librerie sognando guadagni chimerici». Da ciò deriva il fatto che scrisse molto e anche troppo. E' pur vero che la quantità impressionante delle opere di Balzac rappresenta essa stessa un valore; un autore di pochi libri sarebbe anche un pubblicista notevole, ma non sarebbe un Balzac. Tuttavia gran parte della sua opera è già irrimediabilmente invecchiata, perché costituita da romanzi di puro divertimento, scritti in fretta per guadagnare denaro. Ma sono proprio questi romanzi quelli che piacquero di più al pubblico dell'epoca, e che suscitarono l'indignazione di Sainte-Beuve: sono romanzi solo apparentemente realistici, nei quali si rivelano i segreti erotici di quelle duchesse e contesse. Lì Balzac mentì; e nella sua vita fu un grande mentitore. Ma la menzogna è l'altra faccia del suo genio inventivo; e non sempre Balzac mentiva quando parlava con ammirazione dell'aristocrazia elegante. Nel romanziere della borghesia c'era una forte nostalgia per le epoche passate, un "torysmo" preromantico alla maniera di Scott, il suo primo modello, nel cui stile scrisse *Les Chouans* (Gli Sciuan, 1829). Ma

¹⁵ N. d. t.: Il protagonista di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal.

Scott era un epico romantico in prosa classica, mentre Balzac era un drammaturgo classico in romanzi realistici.

Il romanticismo di Balzac è innegabile, ma è un romanticismo particolare, già prossimo al confine col realismo, come quello di E. T. A. Hoffmann, Manzoni e Cooper, tre oggetti della sua ammirazione letteraria, tre scopritori di nuovi mondi. Il romanticismo di tutti costoro è una fuga da una realtà insopportabile; gli altri mondi apparivano loro più “romantici”, e non c’era nulla di male nel descriverli con il realismo appreso dai romanzieri inglesi. Balzac non poté imparare molto dagli inglesi; il suo mondo era già più avanzato di quello di Fielding o di Scott. L’inglese al quale il romanziere parigino si avvicina è il romanziere di Londra, Dickens. Nell’uno e nell’altro vi sono il rumore e il turbinio delle grandi città piena di gente. Ma in Dickens si tratta di una massa atomizzata di individui ridicoli, infelici o burleschi; in Balzac non si tratta di una massa atomizzata, ma di una società: la *Comédie humaine* è la storia di una società gerarchicamente organizzata, dove gli elementi e i criteri di organizzazione sono le tradizioni, il denaro e le passioni. Tutto questo Balzac lo vede chiaramente con l’occhio del sociologo e con quello del visionario, che Béguin ha rivelato in lui.

[1720] La sua forza visionaria ha solamente un limite: ignora la natura. Balzac è uno scrittore esclusivamente urbano. Questa “urbanità” produce una certa aridità: i suoi personaggi sono saldamente integrati nella rete delle relazioni sociali, ma non dipendono dall’ambiente, fedelmente descritto, delle vecchie strade e stradine del centro di Parigi. Esiste una sensibile discrepanza tra il Balzac analista della società e il Balzac romanziere della città. Il motivo di tale discrepanza si trova nel suo metodo narrativo.

Balzac ha un metodo curiosamente elaborato (e in questo si distingue da Dickens) per dominare quel turbine umano. Dickens scrive dei *reportage*, integrandoli tra loro fino a formare storie di considerevoli dimensioni. I romanzi di Balzac sono, in generale, molto più brevi: egli possiede una visione globale della società borghese, che scompone fino a realizzare delle monografie di dimensioni ridotte, dicendo però tutto su un certo quartiere, una certa professione, una certa classe. Balzac è un classificatore, “il Linneo della borghesia”. La stessa composizione della *Comédie humaine* si spiega così: dopo aver scritto un certo numero di romanzi, Balzac li riunì secondo un sistema di statica sociologica, e cominciò a scrivere altri romanzi “sociali” per occupare i posti ancora vacanti dello schema. Alla statica si aggiunse la dinamica: dalla provincia a Parigi c’è un continuo movimento nel senso dell’industrializzazione e dell’imborghesimento; e nella stessa Parigi tale movimento prosegue come discesa delle classi decadenti e ascesa di elementi nuovi. Il mezzo per simbolizzare questo movimento sociale è il ritorno di certi personaggi, che appaiono in vari romanzi e in diverse posizioni nella gerarchia sociale. E’ questo il cemento dell’edificio letterario

della *Comédie humaine*. Vale a dire che i personaggi di Balzac, al di là del fatto di rappresentare caratteri umani, sono tipi sociali, che rappresentano categorie intere della società. Questo procedimento è quello del teatro classico francese, soprattutto della commedia di Molière. In effetti Balzac è un grande drammaturgo. Le dimensioni ridotte della maggior parte dei suoi romanzi sono conseguenza della composizione rigorosamente drammatica. Ancora una volta è necessario sottolineare che Balzac, con tutto il suo romanticismo innato, non è assolutamente romantico. Nulla del teatro di Hugo o di Musset; nulla di shakespeariano. Balzac fa economia di strumenti stilistici, e giunse a sembrare un cattivo stilista agli spiriti romantici; ignorando la natura, si dedica soltanto a “la corte e la città”, come i drammaturghi del XVII secolo; da loro aveva appreso il meccanismo, la costruzione [1721] quasi meccanica del gioco delle passioni, sullo sfondo di una decorazione di scena immutabile che è sempre presente, senza prendere parte agli avvenimenti. Perciò Balzac, che descrive tante cose pittoresche, non è pittoresco, tranne che nei suoi tipi dominati dalle passioni. Non dispone dell’economia psicologica di Molière, che fece di Arpagone, Tartufo e Alceste uomini completi con al centro una passione dominante; il vecchio Grandet, Cousin Pons, Cousine Bette, Balthazar Claes, ne *La Recherche de l’Absolu*, sono mostri monomaniaci, disumani; nessuno avrebbe il coraggio di ridere di loro, anzi essi ispirano quella mescolanza di “terrore e pietà” che la drammaturgia aristotelica esigea. Realizzano la “catarsi” di Balzac, la sua vendetta contro la società che non lo accettava, per quanto egli fosse il suo Omero. Perché, di nuovo, è per il valore della quantità che Balzac supera i limiti del teatro classico. Come diceva Taine: «*Avec Shakespeare et Saint-Simon, Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine*»¹⁶.

Balzac conosceva tutto, dalle duchesse agli affari. Ma siccome sognava soltanto duchesse, gli rimasero preclusi gli uffici dei grandi industriali. Le sue stesse iniziative fantasiose finirono tutte in un fallimento. Il suo destino commerciale ha qualcosa della rapida ascesa e del vertiginoso crollo del suo César Birotteau, che è un fabbricante di profumi, vale a dire il rappresentante di un’industria antica, di lusso, professione da piccolo borghese francese al servizio della gente dell’*Ancien régime*. Lo stesso Balzac era un borghese, ma apparteneva alla borghesia antica, pre-capitalista; nella misura in cui era romantico si rivela piuttosto come un preromantico, che scopre nuovi ambienti e reagisce col pessimismo di un realista disilluso. La più completa delle sue opere è *La Cousine Bette* (La cugina Bette, 1846); la meglio realizzata è *La Recherche de l’Absolu*; i suoi studi più approfonditi sono *Le Père Goriot* ed *Eugénie Grandet*. Ma la sua opera maggiore sono forse le *Illusions perdues*: qui il letterato Lucien de Rubempré occupa, all’interno della società, l’unico posto che gli è stato lasciato, quello del *bohémien*, corrotto dal giornalismo. In questo c’è un

¹⁶ N. d. t.: «Insieme a Shakespeare et Saint-Simon, Balzac è il più grande deposito di documenti sulla natura umana che noi possediamo».

elemento autobiografico, rappresentato senza romanticismo né sentimentalismo, con la freddezza del sociologo o, se si vuole, con il cinismo di un commerciante in letteratura; o piuttosto con il realismo psicologico di un *moraliste* del XVII secolo, che non ammette altri moventi delle azioni umane se non l'egoismo interessato e passioni più o meno dissimulate. E' il pessimismo psicologico dei grandi *moralistes* francesi e del Classicismo in generale. Balzac è il [1722] Machiavelli della borghesia, che l'analizza e ne riassume il comportamento. In questo modo il grande realista, che crede nella permanenza dei cattivi istinti nella natura umana, diventa fatalmente reazionario. E' pur vero che l'ideologia politico-religiosa di Balzac non possiede una struttura così solida come quella dei suoi romanzi: le sue convinzioni monarchiche sono altrettanto dubbie quanto il suo cattolicesimo. Perciò egli non è un De Maistre che dà lezioni alla "città", ma è uno storiografo degno di fede della propria "città", del mondo della *Comédie humaine*, e quell'ideologia gli serve solo come criterio per classificare i fenomeni e mettere in ordine narrativo il caos. Il reazionario Balzac che crea la letteratura moderna: ecco il paradosso ideologico della sua opera, che illumina il conflitto tra gli ideali liberali e individualisti del XVIII secolo e le necessità economiche e utilitariste del secolo XIX; forse soltanto il reazionario, osservando i fatti dall'esterno, sarebbe stato capace di scoprire e ammettere quel conflitto. Dopo il 1830 la borghesia vittoriosa tradì gli ideali del liberalismo, e Balzac lo denunciò. Dopo il 1848 la paura della rivoluzione proletaria portò i borghesi all'aperta reazione; in quel momento giunse l'ora di Balzac, l'unico della generazione romantica che non aderì mai al "Romanticismo sociale", rimanendo fedele agli ideali monarchici e religiosi del Romanticismo del 1820. Il realismo di Balzac è del 1860 e del 1870, e verrà continuato da Flaubert e Zola; la sua posizione ideologica è del 1850, ed è già post-romantica.

Il risultato del 1848 fu la tacita alleanza tra i poteri feudali (aristocrazia latifondista e Chiesa) e la grande borghesia, spaventata dalle rivolte proletarie. Le vittime furono gli intellettuali, i romantici disillusi o esiliati, nella misura in cui non divennero conformisti, come Sainte-Beuve e Mérimée, e la borghesia tradizionale, pre-capitalista, alla quale apparteneva Balzac, che dappertutto fu sacrificata: in Francia dalla dittatura cesarista di Napoleone III, che si atteggiava a socialista, in Germania dallo stato di polizia, che represses il liberalismo politico concedendo tuttavia piena libertà economica. Di conseguenza gli intellettuali presero la parola a sostegno della borghesia pre-capitalista, esaltandone le virtù: essa non era speculatrice, né in politica né in affari. Sorse una letteratura conservatrice ma non reazionaria. Il suo mezzo di espressione preferito fu il teatro, che permette di rappresentare le contraddizioni dialettiche della posizione borghese come Balzac le aveva rappresentate tramite la costruzione drammatica dei suoi romanzi. Lo strumento drammaturgico, per quanto a un livello [1723] infinitamente inferiore rispetto a quella

rappresentazione, era già pronto: in Francia la tecnica teatrale di Scribe, in Germania il teatro tendenzioso di Gutzkow¹⁷.

Émile Augier (1820-1889) è l'erede di Scribe, che si limitò soltanto a sostituire "l'arte per l'arte" delle complicazioni ingegnose con la "tesi", contro la tentazione pericolosa per le donne del tipo della Marneffe di Balzac, contro le ambizioni smisurate di un Rastignac o di un Rubempré, contro i legami con l'aristocrazia rovinata, contro il culto eccessivo del denaro. Augier difese l'ideale supremo della borghesia tradizionalista francese, la famiglia, il focolare domestico, l'onestà personale e commerciale; non era un reazionario, anzi, il contrario, era un voltairiano e un sostenitore dei principi moderati del 1789, nemico dei preti e soprattutto dei gesuiti, lassisti in materia di condotta morale. Le sue "tesi", oneste e giuste, sono perfettamente ragionevoli, e la dimostrazione scenica, abbastanza abile, è convincente. Convince meno per la suggestione drammatica che per l'abilità scenica. Prepara la strada al *vaudeville* borghese di Sardou¹⁸. Le sue tentazioni non turbano, perché vengono rappresentate senza un minimo di poesia. «Che individuo antipoetico è questo Augier!» ebbe a dire Flaubert; e la stessa obiezione tocca tutti i tentativi di basare la critica sociale in teatro sui concetti della morale borghese. "Antipoeta!": questo è l'insulto che la "generazione del 1898" lanciò contro l'Augier del teatro spagnolo, José Echegaray (1832-1916), dominatore di tutti gli effetti scenici con apparenze romantiche che aveva appreso da Calderón. L'eloquenza poetica, che egli considerava come una tradizione nazionale, lo pregiudicava quanto la mania degli effetti clamorosi del teatro dei *boulevard*. Con tutto ciò, Echegaray è migliore della sua fama. Le sue tesi sono difese con molta [1724] più passione di quelle di Augier. La tragedia dell'idealista (in *Locura o Santidad*, Follia o santità, 1876) non riprende soltanto la tradizione donchisciottesca, ma anticipa anche le tesi di Ibsen, l'estrema possibilità del teatro borghese.

Ma Echegaray non è un legittimo contemporaneo di Ibsen: lo stesso Augier fornì ai norvegesi soltanto certi schemi scenici, dall'effetto infallibile. Echegaray e Augier furono antipoetici perché non videro il persistente sfondo umano dei cambiamenti sociali: Balzac lo conobbe come sociologo, Hebbel come pensatore. Per questo [il tedesco] Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) è l'unico precursore di Ibsen degno di questo titolo; ma neanche lui era un poeta. Hebbel è una delle espressioni più potenti del secolo della prosa: era un pensatore, e tuttavia arrivò ad ottenere risultati duraturi quali, in generale, soltanto l'alta poesia riesce a conseguire. Il motivo può trovarsi nel conservatorismo di Hebbel, nella sua attenzione agli elementi permanenti della natura umana e dell'ordine dell'universo. Ma questo conservatorismo, in un figlio del proletariato rurale, era il prodotto dell'effimera illusione del 1848. Anche Hebbel è conservatore, a motivo del suo

¹⁷ N. d. t.: Su Scribe cfr. cap. 7.4, p. 1679; su Gutzkow cfr. cap. 7.4, p. 1699.

¹⁸ N. d. t.: Su Sardou cfr. cap. 8.2, p. 1903.

primitivismo, proprio di un figlio degli strati sociali meno colti. Fu un autodidatta poverissimo, un proletario turbato dalla rivoluzione industriale e dalle tendenze avanzate degli intellettuali che ad Amburgo lo accolsero come un fratello. Cominciò a scrivere nello stile duro e brusco del nuovo *Sturm und Drang* preromantico di Grabbe e Büchner: in *Judith* (1839), *Genoveva* (1841) e *Herodes und Mariamne* (1849), si occupò di “casi anormali”, in particolare della sessualità perturbata in conflitto con le rigide convenzioni dell’ambiente; ma sono sempre le convenzioni di una civiltà decadente, dell’Oriente antico prima dell’invasione dell’ellenismo, del mondo germanico poco dopo la cristianizzazione, della civiltà [1725] grecoromana prima dell’avvento del cristianesimo. Gli eroi di queste tragedie sono uomini forti, “superuomini”, che tuttavia cadono perché arrivati prima del tempo; la convenzione è più forte di loro, e in ciò già si rivela lo spirito sociologico dell’epoca e la filosofia tragica dello stesso Hebbel. Il suo capolavoro, *Maria Magdalena* (1844), riprende ancora una volta un motivo dello *Sturm und Drang*, la ragazza che viene sedotta e si suicida. Ma il vero eroe di questa prima tragedia borghese del XIX secolo è il padre della ragazza, Meister Anton, rappresentante delle convenzioni più rigide della piccola borghesia tedesca, autentico “superuomo” di un piccolo mondo anch’esso già decadente sotto i colpi di una trasformazione sociale. «Non comprendo più il mondo», sono le sue ultime parole, che rivelano la perplessità dello stesso drammaturgo.

Hebbel non era un poeta. Scelse pessimi modelli: nella poesia lirica, che fu il suo amore infelice, l’arido Uhland; nella tecnica drammaturgica, l’abile e superficiale Gutzkow. Per lo meno, il primo gli fornì i mezzi per un’espressione diretta e priva di enfasi, e il secondo le norme per una composizione coerente. Hebbel è il drammaturgo più logico, che collega nella maniera più implacabile gli avvenimenti ai caratteri e quasi suggerisce il fatalismo. «Ciò che l’uomo è capace di diventare è già davanti a Dio». Il dio di Hebbel, tuttavia, è la storia, non nel senso di Hegel, ma in senso sociologico, come peso delle tradizioni e delle convenzioni che si oppongono alla volontà dell’individuo. E Hebbel arrivò ad apprezzare la tradizione come un fattore positivo, superiore all’arbitrio individualista. Dopo la disillusione del 1848 scrisse la tragedia *Agnes Bernauer* (1851): i drammaturghi che avevano trattato questo episodio della storia medievale avevano tutti preso le parti del principe bavarese, che si era rivoltato contro il padre che aveva fatto assassinare la sua amante borghese; Hebbel tuttavia approva la “ragion di stato” del vecchio duca, che sacrifica la felicità del figlio agli interessi della collettività. In *Gyges und sein Ring* (Gyges e il suo anello, 1854) tornano le problematiche sessuali; ma questa volta la convenzione del pudore ha ragione delle idee arbitrarie di Gyges, che vuole riformare i costumi e le leggi poichè «non è bene svegliare il mondo dal suo sonno»¹⁹. Con tutto ciò, Hebbel non pretende di difendere cose obsolete né di

¹⁹ N. d. t.: C. F. HEBBEL, *Gyges und sein Ring*, atto V: «Nur rühre nimmer an den Schlaf der Welt!».

opporsi ai cambiamenti storici; ma soltanto il tempo, e non l'individuo, può decidere in proposito. Gli eroi della poderosa trilogia *Die Nibelungen* (I Nibelunghi, 1861) cadono perché il tempo del paganesimo germanico è ormai passato. In Hebbel sopravvive un resto di hegelismo, dell'idea della "missione" particolare di ciascun popolo e di ciascuna epoca.

[1726] Tra i contemporanei di Hebbel c'è soltanto un altro adepto del pensiero "pan-tragico", ed è l'ungherese Imre Madách (1823-1864), la cui opera *Az ember tragédiája* (La tragedia dell'uomo, 1859-60) accompagna il primo uomo, Adamo, attraverso le sue reincarnazioni in varie epoche storiche. E' una grande opera epico-drammatica, e sebbene sia ispirata a dure esperienze personali è una delle opere più rappresentative del pessimismo del secolo.

Agli epigoni della tragedia classica mancava la forza per risolvere il problema di Hebbel: non sapevano trovare la strada verso il realismo. Ecco la tragedia personale di Otto Ludwig (1813-1865), che passò l'intera vita a fare esperienze. Detestava il "falso" idealismo di Schiller, al quale rivolse le critiche più aspre, in parte giuste; ma fu anche in disaccordo con Hebbel, perché aveva introdotto negli avvenimenti drammatici idee filosofiche estranee alla vita. L'ideale di Ludwig era il realismo più fedele, senza alcuna tendenziosità, un "realismo senza idee" che riteneva di aver trovato in Shakespeare. Ludwig si elevò dalla condizione di epigono soltanto come novellista regionale della sua provincia, la Turingia: *Zwischen Himmel und Erde* (Tra cielo e terra, 1855) è uno dei migliori racconti in lingua tedesca, monumento dell'antico artigianato.

Il teatro di Hebbel e Ludwig lasciò i contemporanei tanto preplexi quanto può esserlo un critico marxista di fronte all'ideologia reazionaria del realista Balzac. Erano abituati a pensare in termini politici, a distinguere nettamente tra conservatori e liberali; in Hebbel e Ludwig trovarono due liberali la cui opera rivelava tendenze conservatrici. La critica del XIX secolo non sapeva spiegare questa situazione; solo il critico socialista Franz Mehring riconobbe in Hebbel e Ludwig i rappresentanti della piccola borghesia intellettuale, spaventata dalla proletarizzazione e [1727] dal capitalismo moderno, sfiduciata e pessimista di fronte alla delusione del 1848. Il liberalismo era disposto a fare concessioni alla reazione politica per conservare il livello materiale e intellettuale della vita. Il liberalismo economico che i governi reazionari del 1850 concessero rese possibile un "compromesso": il partito nazional-liberale, il maggior sostegno di Bismarck nell'opera di unificazione della Germania, era liberale e prussiano allo stesso tempo. L'espressione di questo compromesso è Gustav Freytag (1816-1895), ai suoi tempi uno degli autori più letti, e non senza una certa ragione: arido, profondamente antipoetico, ma solido. Nell'epoca della peggior reazione politico osò glorificare, nella ben costruita commedia *Die Journalisten* (I giornalisti, 1852), il giornalismo, le libere elezioni e il regime parlamentare: era un liberale. Allo stesso tempo questo professore universitario di letteratura tedesca era fortemente nazionalista, di tendenza prussiana. Nel

romanzo *Soll und Haben* (Debito e credito, 1855) letto e famoso anche all'estero, difese la borghesia commerciale come solido fondamento dello sviluppo nazionale; fu il primo romanzo tedesco in cui si parlasse di affari e di denaro, l'opera di un Balzac minore. Dopo l'unificazione del 1870 Freytag intraprese perfino un progetto alla Zola, *Die Ahnen* (Gli antenati, 1872-80), ciclo di otto romanzi storici che rappresentano l'evoluzione della nazione tedesca dai tempi del paganesimo fino all'epoca contemporanea; la borghesia aveva conquistato il suo posto accanto agli *Junker*, orgogliosi del loro albero genealogico.

Questo equilibrio precario tra forze antagoniste è un aspetto costante della storia tedesca del XIX secolo: la classe media godeva della libertà economica e spirituale, pagando per essa il prezzo della rinuncia al potere politico, che restava nelle mani dell'aristocrazia semi-feudale e militarizzata. Questo equilibrio precario è anche un aspetto caratteristico della situazione europea in generale, intorno al 1850. Di fronte al pericolo proletario, che la rivoluzione aveva rivelato, la borghesia dovette dappertutto rinunciare a una parte degli ideali che l'avevano portata all'emancipazione intellettuale e al potere economico. [1728] In Francia essa rinunciò alla libertà politica in favore della dittatura di Napoleone III. Nell'Inghilterra della regina Vittoria la borghesia, vincitrice nel 1832, desistette dalle riforme "radicali" che aveva predicato, per garantirsi il potere economico. Si compì una corrispondente transizione ideologica dallo scientismo matematico-fisico allo scientismo biologico-tecnico; il primo, nel XVIII secolo, aveva portato sul terreno politico al concetto di uguaglianza, oramai inammissibile per la borghesia vittoriosa; il secondo, nel XIX secolo, aveva fornito, con il darwinismo, gli argomenti biologici in base ai quali affermare la libertà economica. La figura di questa transizione è John Stuart Mill²⁰: scienziato e "radicale", nel senso del XVIII secolo, il suo antipassatismo (e antistoricismo) non è tuttavia più quello degli enciclopedisti, bensì quello del positivismo; Comte lo influenzò sensibilmente. Il "fatto" è l'unico oggetto della sua fede, e in ciò egli si incontra con la propria epoca, che credeva solo nei fatti scientifici in campo teorico e nei valori materiali in campo pratico. Tuttavia, si trattava pur sempre di una fede: nello stesso utilitarismo sono presenti, in forma secolarizzata, i dogmi del puritanesimo, duro nei confronti degli altri e di se stesso, ma anche dotato di una volontà molto forte e sincera di migliorare la condizione del prossimo in base ai precetti del Vangelo. Da ciò le contraddizioni in quello che viene chiamato lo "spirito vittoriano": liberalismo e addirittura radicalismo politico, e servilismo "snobistico" nei confronti delle tradizioni aristocratiche; libero pensiero teologico, positivismo, darwinismo, agnosticismo e rispetto esteriore per i dogmi della Chiesa anglicana o delle sette puritane; propaganda degli *slogan* democratici nel mondo intero e rude imperialismo coloniale; oppressione implacabile del proletariato e accessi momentanei di coscienza cristiana, di cui Carlyle aveva dato il

²⁰ N. d. t.: Su Mill cfr. cap. 7.4, p. 1663.

primo esempio; ottimismo della fede nel progresso illimitato e una poesia triste, malinconica, di epigonismo consapevole. Ecco lo “spirito dell’epoca vittoriana”²¹.

I contemporanei avevano difficoltà a cogliere quelle contraddizioni; essendo positivisti erano abituati a credere soltanto nei “fatti”, vale a dire nel successo. E il successo era imponente: l’Inghilterra della regina Vittoria era il paese più potente, più ricco e, almeno in apparenza, più libero e più felice del mondo. Dopo le grandi crisi economiche e sociali [1729] di fine secolo, e quando anche il potere politico dell’impero mostrerà le prime crepe, il vittorianesimo cadrà nel totale discredito. Intorno al 1920 “vittorianesimo” sarà sinonimo di ipocrisia in parte disgustosa e in parte ridicola. Sarà soprattutto la timidezza dei vittoriani riguardo alle questioni sessuali a risultare insopportabile per la gioventù dell’epoca del *fox-trot* e degli *short*; e nella lotta contro il liberalismo, falso perché antisociale, si faranno sentire le denunce dei socialisti. Nell’epoca di Lytton Strachey (1880-1932)²², quando farà ritorno lo spirito radicale e derisorio del XVIII secolo, l’ipocrisia vittoriana verrà spiegata come “compromesso vittoriano”, un compromesso tra vari aspetti: tra il liberalismo retorico e lo snobismo pseudo-aristocratico della borghesia, tra l’utilitarismo puritano degli uomini d’affari e la poesia pseudo-romantica degli intellettuali, che vivevano ai margini della vita in una comodissima irresponsabilità. Il sorgere del totalitarismo politico e culturale negli anni precedenti la Seconda Guerra Mondiale e in quelli del conflitto portò tuttavia a una revisione, per lo meno parziale, di quei duri giudizi. Si tornò ad apprezzare i vantaggi della tolleranza, della stabilità economica e infine del liberalismo. E da questo mutamento di opinione trarrà certamente vantaggio la memoria del più tipico di tutti i vittoriani, Macaulay.

Si dice che le opere di Thomas Babington Macaulay (1800-1859) si trovassero, nelle case degli inglesi tipici, accanto alla Bibbia e alle opere di Shakespeare. Nessuno incarnava così bene tutti gli ideali e le aspirazioni dell’inglese medio del XIX secolo: fede nel progresso e rispetto per il grande passato storico, entusiasmo per la libertà e coscienza della grande missione religiosa degli anglosassoni nel mondo, cultura immensa, enciclopedica, e talento nel diffonderla nella maniera più convincente e più gradevole. La *History of England from the Accession of James II* (Storia dell’Inghilterra dall’ascesa al trono di Giacomo II, 1848) formò la coscienza politica di intere generazioni di inglesi. L’opera era scritta dal punto di vista di un *whig* della “Gloriosa Rivoluzione” del 1688, [1730] che veniva collegata direttamente alla riforma parlamentare del 1832. Tutto era perfetto in questo migliore dei mondi liberali, soprattutto perché narrato con tutti gli accorgimenti di un grande oratore parlamentare che aveva letto molto Walter Scott. I *Critical and Historical Essays* (Saggi critici e storici, 1843) di Macaulay divennero ancor più popolari, perché il carattere frammentario dell’opera ne facilitava la lettura. Le frasi felici di Macaulay, i famosi “*Macaulay*

²¹ G. K. CHESTERTON, *The Victorian Age in Literature*, 14.a ed., London, 1938.

²² N. d. t.: Scrittore e critico letterario britannico, autore di una celebre biografia della regina Vittoria.

flowers”²³ si trasformarono immediatamente in citazioni proverbiali. Il puritano delle classi medie apprezzava le parole della *Southey's Edition of the Pilgrim's Progress*²⁴ sull’«unica opera letteraria di tutti i tempi riguardo alla quale gli intellettuali hanno dovuto accettare, alla fine, l’opinione dei lettori popolari»; e gli intellettuali si consolavano con gli attacchi al “cant” inglese nella *Moore's Life of Lord Byron* (La Vita di Lord Byron di Moore)²⁵. Gli utilitaristi imparavano a memoria la frase lapidaria su lord Bacon: «*An acre in Middlesex is better than a principality in Utopia*»²⁶. I patrioti si spaventavano leggendo nella *Ranke's History of the Popes* (La Storia dei papi di von Ranke)²⁷ che la Chiesa romana, dopo avere sfidato le tempeste di tutti i secoli, «*may still exist in undiminished vigour when some traveller from New Zealand shall in the midst of a vast solitude take his stand on a broken arch of London Bridge to sketch the ruins of St Paul's*»²⁸; ma con un po’ di pazienza avrebbero anche saputo che «quando l’ultima nave da guerra inglese sarà affondata presso le ultime rocce cretacee di quest’isola, resterà ancora un monumento imperituro della nostra razza: la letteratura inglese». Lo stesso Macaulay pareva il pontefice massimo di questa grande tradizione letteraria; e dietro alla figura di maestro di scuola un po’ sublime e un po’ ridicola del dottor Johnson, nella *Croker's Edition of Boswell's Life of Johnson* (L’edizione Croker della Vita di Johnson di Boswell)²⁹, sorse quella di un maestro di scuola più grande, il “dottor Macaulay”, “*praeceptor Angliae*”³⁰.

Macaulay è un ottimo bersaglio per gli iconoclasti. Della sua poesia, esercizio scolastico, ormai non vale più la pena di parlare. Ne suoi *Essays* si notano, accanto ai frutti di letture sterminate, certi errori e ignoranze spaventosi, soprattutto rispetto alle cose non inglesi, un risultato dell’orgoglio tipicamente insulare. Il famosi “*flowers*” sono, in fondo, brillanti luoghi comuni, ben presentati, ma non sempre con un senso esatto. Per finire, il liberalismo di Macaulay è soggetto a ogni sorta di dubbio: nei primi anni della sua carriera parlamentare egli lottò gagliardamente in favore di riforme radicali, ma quando le rivendicazioni della borghesia furono soddisfatte si trasformò in campione del “finalismo”, della fine dei cambiamenti perché tutto era ormai perfetto. La sua storia dell’Inghilterra moderna non è [1731] l’opera di uno storiografo, bensì quella di un uomo di partito,

²³ N. d. t.: I “fiori di Macaulay”.

²⁴ N. d. t.: Saggio sull’edizione dell’opera di John Bunyan (cfr. cap. 5.4, p. 809 ss.) curata da Robert Southey, pubblicato da Macaulay nei *Critical and Historical Essays*.

²⁵ N. d. t.: Altro saggio di Macaulay del 1831.

²⁶ N. d. t.: «Un acro nel Middlesex è meglio di un principato in Utopia», citazione da un saggio su Lord Bacon di Macaulay comparso sulla “*Edinburgh Review*” nel luglio 1837.

²⁷ N. d. t.: Saggio di Macaulay sull’opera di Leopold von Ranke (1795-1886) pubblicato sull’“*Edinburgh Review*” nel 1840.

²⁸ N. d. t.: *Ibidem*: «forse esisterà ancora con immutato vigore quando un qualche viaggiatore proveniente dalla Nuova Zelanda si posizionerà, nel mezzo di una vasta solitudine, su un’arcata rotta del Ponte di Londra per fare uno schizzo delle rovine della cattedrale di San Paolo». Forniamo qui il testo originale della citazione, più corretto di quello proposto da Carpeaux nella sua versione portoghese.

²⁹ N. d. t.: Recensione di Macaulay pubblicata sulla “*Edinburgh Review*” nel 1831.

³⁰ N. d. t.: “Precettore dell’Inghilterra”.

che identificava anacronisticamente i *whigs* del 1688 con i liberali del 1832. Inconsapevolmente, Macaulay falsificò la storia, perché non possedeva alcuna filosofia della storia. Il suo orizzonte era quello di un inglese medio e soddisfatto; e fu per questo che piacque molto a tutti gli inglesi medi e soddisfatti.

Si avrà tuttavia una parziale revisione del giudizio. Chesterton aveva già notato, come una delle contraddizioni interne di Macaulay, l'entusiasmo scottiano di questo progressista e antipassatista per la storia, che sapeva rappresentare piena di tinte romantiche. Gli *Essays* costituiscono, a dire il vero, un manuale della migliore civiltà inglese, soprattutto del XVIII secolo; e le lievi deformazioni anacronistiche derivano proprio dalla più grande abilità di Macaulay, la sua arte di narrare. I saggi su Lord Clive e Warren Hastings sono racconti indimenticabili, capolavori di un romanziere nato.

Se Macaulay fosse diventato un romanziere, forse sarebbe stato degnamente accanto ai famosi narratori vittoriani. Ma la perdita non è molto grande. Abbiamo già un Macaulay del romanzo, il maggiore rappresentante del "compromesso vittoriano" nel genere vittoriano: Thackeray.

A William Makepeace Thackeray (1811-1863) non mancava molto per potersi collocare tra i grandi scrittori della letteratura universale: pochi riunivano in loro, come lui, lo spirito particolare di una nazione e di un'epoca e uno spirito libero, aperto ai problemi di lunga data come a quelli nuovi. I difetti che lo indebolivano sono quelli di Macaulay: il moralismo e il carattere libresco del suo [1732] talento. All'inizio aveva le ambizioni sovversive di un uomo formato dalla letteratura del XVIII secolo: aboriva il medievalismo alla maniera di Scott e il falso aristocratismo di Disraeli. La sua parodia dell'*Ivanhoe* è di una mordacità terribile; e contro il costume dell'inglese medio di inchinarsi di fronte all'aristocrazia, imitandone con ridicola lealtà tutte le abitudini, Thackeray lanciò *The Book of Snobs* (Il libro degli snob, 1846-48), inventando il termine e immortalando il tipo. Continuando così Thackeray sarebbe diventato lo scrittore più sovversivo della sua epoca, un nemico pericoloso del "compromesso vittoriano". Ma non poté continuare così perché era un figlio della *upper middle class*³¹, cosa che limitava il radicalismo delle sue convinzioni teoriche, e perché la costante ristrettezza economica ne limitava le esperienze. Fu un serio critico della vita, ma non disse tutto ciò che la sua critica gli ispirava, per non entrare in conflitto con le ipocrisie della sua epoca. Nella prefazione di *The History of Pendennis* (La storia di Pendennis, 1848-50) arrivò a dolersi di non avere la libertà di esprimersi che aveva Fielding. Ma si adeguò. Il suo noto ritratto mostra un signore inglese canuto, seduto in poltrona e circondato da molti libri: quasi un *lord* e uno *scholar*. In realtà Thackeray era un giornalista che doveva lavorare duramente e scrivere molto per guadagnarsi da vivere. Ma realizzò in maniera perfetta la "*mimicry*" (mimetismo) aristocratica della borghesia vittoriana; alla fine soltanto uno *snob* poteva scoprire che egli stesso era un po' *snob*. Lo

³¹ N. d. t.: Classe media superiore.

snob Thackeray, armato di spirito analitico, scopri le radici dello snobismo: la volontà di salire nella gerarchia sociale. Portando questa scoperta, in *Vanity Fair* (La fiera delle vanità, 1846-48), alle estreme conseguenze, Thackeray inventò la storia di Becky Sharps, che potrebbe essere vera: Becky conquista con ogni mezzo una posizione sociale. *Vanity Fair* è un capolavoro, degno di Balzac, una galleria shakespeariana o piuttosto molieriana di caratteri in un ampio panorama, brillantemente costruito, della società inglese del 1820. In *Vanity Fair*, così come nelle grandi opere di Balzac, i caratteri, i tipi dell'alta commedia, sono creature dell'ambiente sociale, burattini del destino come quelli della predestinazione dei puritani. Per questa "fiera delle vanità" della società moderna Thackeray trovò il titolo, così significativo, in un libro puritano, il *Pilgrim's Progress* di Bunyan; anche i personaggi sembrano dei burattini, perché dipendono dalla volontà sovrana del romanziere moralista che li guida, commentando costantemente ogni loro passo. In ciò Thackeray [1733] non è "moderno", ma appartiene all'epoca che precede Balzac. E anche la mistura meno gradevole di satira e sentimentalismo appartiene a un'epoca passata, al XVIII secolo di Fielding e Sterne, che erano i suoi modelli letterari. In essi aveva appreso il raffinato lo stile colloquiale che lo distingue da tutti gli altri romanzieri inglesi della sua epoca. E quando si addentrò nel XVIII secolo, Thackeray scrisse un altro capolavoro: *The History of Henry Esmond* (La storia di Henry Esmond, 1852), romanzo storico e sociale allo stesso tempo. Così come Macaulay fu un genio "mancato" di romanziere, in Thackeray troviamo un genio "mancato" di storiografo, come ebbe a dire lui stesso: *«I would have history familiar rather than heroic; and think that Mr. Hogarth and Mr. Fielding will give our children a much better idea of the manners of the present age in England than the Court Gazette and the newspapers which we get thence»*³². Queste parole sono contenute in *Henry Esmond*, e si riferiscono al XVIII secolo; *The History of Pendennis* è la "history familiar" di uomini deboli e triviali come quelli che si incontrano tutti i giorni, visti con gli occhi di un umorista, vale a dire, in questo caso, di un satirico che perdonava gli uomini perché erano così deboli e deplorabili. Thackeray appartiene alla "letteratura della disillusione" tipica degli anni 1850; è un realista, che ha davanti agli occhi il vasto panorama della città di Londra, della società inglese, dell'Impero Britannico. In questo grandioso panorama non vede nulla di grandioso: solo miserie morali e intellettuali; ma il realismo di Thackeray crea contorni definiti: i suoi personaggi si rendono indimenticabili, più rappresentativi dell'epoca vittoriana dei personaggi della "Court Gazette" e dei "newspapers". Sono le creazioni di un artista.

L'artista Thackeray era, anche lui, un giornalista, e un giornalista vittoriano, prigioniero del gusto del suo pubblico. Solo così si spiega la sua timidezza riguardo al grande tabù dei vittoriani, la

³² N. d. t.: «Vorrei che la storia fosse familiare piuttosto che eroica; e penso che il signor Hogarth e il signor Fielding possano dare ai nostri figli un'idea assai migliore dei costumi dell'epoca presente in Inghilterra di quanto facciano la "Court Gazette" e i giornali che troviamo in questo paese».

sessualità, e l'indebolimento del suo radicalismo di intellettuale, che divenne sempre più moderato. Finì per evitare di rappresentare personaggi malvagi, e con questo la sua satira e la sua critica sociale perdettero la loro ragion d'essere. *The Newcomes* (I nuovi venuti, 1854) e *The Virginians* (I Virginiani, 1857-59), che continuano rispettivamente la storia di Pendennis e di Henry Esmond, sono soltanto più dei buoni romanzi. Ma Thackeray conservò sempre il suo spirito caustico e un "certo non so che" di tristezza dissimulata; leggendolo si è portati a pensare, a volte, ai suoi contemporanei, come Flaubert, Turgenev e Machado de Assis.

[1734] Con l'eccezione di *Vanity Fair*, la satira di Thackeray potrà apparire al lettore moderno più inoffensiva di quanto realmente fosse; la dissimulazione si deve, in parte, all'umorismo umanistico tipico del XVIII secolo inglese, e in parte alla considerazione dovuta al pubblico. Tale considerazione era obbligatoria come una legge, e produsse equivoci curiosi. Infatti molti vittoriani erano, nella realtà, assai differenti dall'idea che ne è stata data. Così il sublime Tennyson³³ si rivela, nelle sue lettere private, un'umorista dallo spirito mordace, una vena che non osò manifestare in poesia per non esporre a rischio la sua fama di vate ispirato. Nella vita di Carlyle furono presenti i noti disturbi sessuali; nella vita di Dickens c'è il caso della sposa ripudiata; dietro alle quinte vittoriane c'è una "cronaca scandalosa", il cui commento si trova nella curiosa corrispondenza di Edward Fitzgerald (1809-1883), un altro spirito mordace che sapeva dissimulare, ritirandosi completamente dalla vita pubblica per facilitare la sua vita di *scholar* indipendente, il primo e forse il maggiore dei poeti della "torre d'avorio". "Poeta" va detto *cum grano salis*, perché le poesie originali di Fitzgerald rivestono poca importanza; importanti sono le sue traduzioni, quelle di Calderón e poi, soprattutto, quella delle *Rub 'ayyāt*, le centodieci quartine del persiano 'Umar Khayyām, poeta e astronomo del XII secolo. 'Umar Khayyām compose versi seguendo un'antica tradizione della letteratura persiana: mostrò di credere in una dottrina mistica, in parte seriamente e in parte per poter dare un senso allegorico alle sue canzoni sul vino; di fatto, pare sia stato un gran bevitore, amico della bellezza e delle ragazze. Il vino era il suo narcotico che gli permetteva di sopportare meglio l'altra sua dottrina, quella di un mistico ateo, epicureo, che credeva nella definitiva distruzione del corpo e dell'anima dell'uomo, nel nulla assoluto dopo la morte. Certi critici, soprattutto francesi, denunciarono con forza le libertà illecite di Fitzgerald, che sarebbe stato un traduttore infedele o ignorante, mentre Tennyson giudicò la sua traduzione «*The best translation ever made*»³⁴. Si tratta di due equivoci equivalenti. Le *Rub 'ayyāt* persiane non erano altro che un'opportunità, [1735] per Fitzgerald, di scrivere versi eretici; e neanche questa parola fornisce una spiegazione perfetta del caso, perché i travestimenti fantastici sono una moda generale della poesia vittoriana. Come Tennyson si finse un autore di *chansons de geste*, Rossetti un poeta trecentista e

³³ N. d. t.: Su Tennyson si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1742.

³⁴ N. d. t.: «La miglior traduzione che sia mai stata fatta».

Morris un autore chauceriano, Fitzgerald si presentò come un poeta persiano. In questo modo non aveva più paura di rivelare in sé credo scettico: non pianse sui dubbi religiosi, come il Tennyson di *In memoriam*, ma sorrise francamente di «*this sorry Scheme of Things*»³⁵, Il suo “*carpe diem*” persiano era nichilista, ma allegro:

Ah, make the most of what we yet may spend.

Before we too into the Dust descend;

Dust into Dust, and under Dust, to lie,

*Sans Wine, sans Song, sans Singer, and – sans End!*³⁶

Fitzgerald era un pessimista vittoriano, ma *sui generis*; modellando e rimodellando i suoi versi alla maniera di un parnassiano, trasformando l'agnosticismo positivista della sua epoca in dolce musica romantica, trasfigurando «*one moment in annihilation's waste*»³⁷ in opera d'arte dura come il bronzo. Sarà stato per questo che i vittoriani ipocriti tollerarono e addirittura salutarono questa “Bibbia dell'incredulità”? Le *Rub 'ayyāt* di Fitzgerald, rivelando una vitalità maggiore degli *Essays* di Macaulay, rimangono, accanto all'altra Bibbia e a Shakespeare, il libro più diffuso e più letto in lingua inglese, perché esprimono un aspetto permanente del sentimento umano circa la vita e il mondo.

Scetticismo e malizia segreta, ecco il risultato dell'anglicizzazione vittoriana del poeta esotico. Scetticismo e malizia molto intensa è il risultato dell'anglicizzazione di un altro poeta esotico, quasi contemporaneo di Fitzgerald e dei grandi vittoriani, con un piccolo ritardo cronologico giustificato dalla distanza geografica e dalle difficoltà dell'interscambio intellettuale. Ma Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), il più grande scrittore della letteratura brasiliana, [1736] non è esotico in rapporto all'Inghilterra, bensì in rapporto al Brasile. Il caso è enigmatico: un mulatto di origini proletarie, autodidatta, diventa lo scrittore più raffinato della sua letteratura, spirito pieno di pensieri riposti, che esprime più in romanzi semisatirici alla maniera di Thackeray che non in versi parnassiani. In Machado de Assis erano presenti varie influenze straniere, e sono proprio le influenze inglesi, soprattutto di Swift e di Sterne, quelle che lo distinguono dai suoi compatrioti, in generale francesizzati. Ma le influenze non spiegano il genio. Machado de Assis ha anche qualcosa in comune con Jane Austen, che probabilmente non conosceva. Forse la sua formazione fu più

³⁵ N. d. t.: Edward FITZGERALD, traduzione delle *Rub 'ayyāt* di 'Umar Khayyām, quartina LXXIII: «Questo miserevole schema delle cose».

³⁶ N. d. t.: *Ibidem*, quartina XXIII: «Oh, ricaviamo quanto più possibile da ciò che ancora possiamo spendere / Prima che anche noi scendiamo nella polvere; Polvere nella polvere, e sotto la polvere giacere, / Senza vino, senza canto, senza cantore, e senza fine!»

³⁷ N. d. t.: *Ibidem*, quartina XXXVIII: «Un momento nel deserto dell'annientamento».

francese di quanto quelle influenze lascino intravedere. Dai *moralistes* francesi proviene la sua estrema sfiducia rispetto all'onestà delle motivazioni degli atti umani; la sua psicologia è, in generale, quella di La Rochefoucauld; sembra abbia conosciuto Leopardi (più il pensatore delle *Operette morali* che non il poeta) al quale lo univano l'epicureismo, nel senso greco della parola e lo scetticismo nichilista di fronte all'universo; le letture di Schopenhauer rafforzarono la sua visione oscura e quasi demoniaca degli uomini e delle cose, ma seppe sempre esprimersi con l'urbanità riservata e ironica di un "uomo di lettere" del secolo XVIII. Tutto ciò appare incredibile in un mulatto autodidatta della Rio de Janeiro semicoloniale dell'epoca. Tuttavia si possono addurre, al di là della singolarità del genio che resiste all'analisi, [1737] alcune ragioni di ordine politico ed economico: l'Impero del Brasile del 1880 era una semicolonia dell'Inghilterra vittoriana. Machado de Assis, proletario e "mezzosangue", alto funzionario e presidente di un'accademia di lettere, è un grande scrittore vittoriano. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Memoria postuma di Brás Cubas, 1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (Don Casamurro, 1899) non devono temere il confronto con Thackeray; i difetti di coerenza nella composizione narrativa, che una critica di formazione francese noterebbe, non sono così gravi nei romanzi di tipo inglese, anche se scritti in lingua portoghese. Il senso latino della forma del mulatto latinizzato si rivela meglio nei racconti. *O Alienista* (L'alienista, 1882), *Noite de Almirante* (Una notte da ammiraglio, 1884), *Missa do Galo* (La messa del gallo, 1893), *O Espelho* (Lo specchio, 1882) sono esempi magnifici di un genere che era peraltro mal rappresentato nella letteratura inglese del XIX secolo. C'è chi apprezza i versi di Machado de Assis, ma la sua vera poesia si trova piuttosto nell'atmosfera, in parte ironica e in parte funerea, che avvolge le culle e i letti di morte dei suoi personaggi; perfino una cronaca sul "Vecchio Senato" termina con parole rassegnate e maliziose: «Se valesse la pena sapere il nome del cimitero, andrei a cercarlo, ma non la vale; tutti i cimiteri si somigliano». L'umorista scettico "sapeva soltanto guardare la vita *"sub specie mortis"*³⁸, e con quel "soltanto" egli superò i limiti vittoriani, diventando attuale per tutte le epoche. Un suo volume di racconti si intitola *Histórias sem Data* (Storie senza data, 1884), e "senza data" è tutta la sua opera.

La base economica della letteratura vittoriana esisteva, per lo meno per piccoli gruppi, anche in Brasile, e in ogni luogo in cui la "City" canalizzava da Londra e dalle Midlands gli interessi degli investimenti e dei prestiti del capitale inglese. L'intelligenza vittoriana è essenzialmente quella del *rentier* (redditiere), dipendente dalla stabilità economica che le navi da guerra di Sua Maestà Britannica garantivano. Con ciò si spiega la stabilità del "compromesso vittoriano"; e quanto più diminuiva l'impulso iniziale della rivoluzione industriale e i mercati conquistati all'estero si saturavano, tanto più si placavano i dubbi. La prosperità inglese, basata sull'economia utilitarista e

³⁸ N. d. t.: Sotto l'aspetto, nell'ottica della morte.

sulla scienza positivista applicate, pareva fatta per durare in eterno, come il dogma di una Chiesa. Intorno al 1850 il Tennyson di *In Memoriam* era ancora preoccupato da scrupoli teologici; vent'anni più tardi, in *By an Evolutionist* (Scritto da un evoluzionista, 1889), [1738] il poeta già tenta di riconciliarsi con il darwinismo. Charles Darwin (1809-1882), agnostico ma senza ostilità verso la religione, domina tutti gli spiriti, lasciando in pace il Cielo, spiegando in maniera soddisfacente i “miracoli” della natura e fornendo i migliori argomenti scientifici a favore del non-intervento dello stato nella vita economica: bisogna lasciar funzionare la selezione naturale per la “*struggle for life*”³⁹. Il liberalismo inglese sembra aver realizzato la massima felicità per il maggior numero possibile di persone, versione utilitarista dell'utopia di Platone; e come in quell'utopia, non c'è posto nella società vittoriana per le più inutili delle creature, i poeti. La prosa regna sovrana; Thackeray, anziano *gentleman* dell'epoca allegra della Reggenza, fu un poeta in confronto a Trollope, romanziere del parlamento e della chiesa di Gladstone.

E' pur vero che il darwinismo privò i teologi del luogo comune più amato dei loro sermoni: la sapienza di Dio che ha disposto con tanta ingegnosit  le cose della natura, dove tutto serve a un qualche fine utile. Dopo l'eliminazione della teologia, questo non   pi  possibile affermarlo. Ma il clero anglicano camminava al passo col suo tempo; il liberalismo teologico⁴⁰ vinse gli scrupoli. Il volume *Essay and Reviews* (Saggi e Recensioni, 1860)⁴¹ pubblicato un anno dopo *On the Origin of the Species by Means of Natural Selection* (Sull'origine delle specie per mezzo della selezione naturale, 1859) [di Darwin], vale come una vittoria. In seguito, soltanto i puritani oscurantisti della Scozia oseranno lanciare l'anatema sul professor William Robertson Smith (1846-1894) per aver studiato le vestigia del politeismo orientale nell'Antico Testamento. L'*Oxford Movement*   ormai dimenticato; Newman vive recluso nell'Oratorio di Birmingham. I dignitari della Chiesa anglicana si preoccupano soltanto di faccende amministrative ed elezioni politiche, conducendo la vita privata e irresponsabile dei poeti vittoriani, ma senza alcuna poesia. Ecco gli inglesi pi  inglesi dell'Inghilterra, i personaggi di Trollope.

[1739] Anthony Trollope (1815-1882) pareva e fu il prototipo di quel “filisteo” che i romantici avevano tanto deriso: era un funzionario del dipartimento delle poste, modesto e puntualissimo. Nelle ore libere questo lavoratore instancabile scrisse quarantasei romanzi, con la stessa cura con la quale si occupava di documenti e telegrammi; ne risult  una copia narrativa dell'Inghilterra vittoriana cos  fedele, che i contemporanei si riconobbero nei personaggi, arrivando ad amare Trollope come se questi avesse generato i propri lettori. Si indignarono solo quando l'autobiografia

³⁹ N. d. t.: Lotta per la vita, per la sopravvivenza.

⁴⁰ N. d. t.: Cfr. cap. 7.4, p. 1673.

⁴¹ N. d. t.: Opera contenente sette saggi sul cristianesimo di autori diversi (sei ecclesiastici e un laico) di orientamento liberale e critico, pubblicata da John William Parker.

rivelò il metodo meccanico-burocratico del romanziere: un certo numero di pagine al giorno, sempre lo stesso, senza alcuna considerazione per la diversità degli argomenti. Da quel momento Trollope, “realista senz’anima”, cadde in discredito, tanto più in quanto le crisi economiche e sociali dell’Inghilterra post-vittoriana, distruggendo l’antica prosperità, fomentarono un nuovo Romanticismo. Trollope, tuttavia, fu consapevolmente antiromantico. Il suo realismo evita i sentimentalismi, le sfumature, i semitoni, i segreti. Tutto è prosaicamente chiaro, come nella vita di un uomo profondamente onesto, in grado di pubblicare la sua corrispondenza intima e la sua contabilità privata. Trollope somiglia ai grandi commercianti della City, le cui attività si estendevano al mondo intero e nella cui parola la gente poteva credere senza bisogno di prove scritte. [1740] Questo perché Trollope è dominatore assoluto dei suoi argomenti. In lui il metodo narrativo di Fielding, l’onniscienza sovrana del romanziere rispetto all’intreccio e ai personaggi, raggiunge la sua pienezza. Con una volontà molto vittoriana di rimanere fedelmente realista e al contempo risultare piacevole al pubblico, Trollope dirige le vite grigie e triviali dei suoi personaggi verso grandi scene drammatiche, lievemente sensazionali, nelle quali si rivelano, senza analisi psicologica, i caratteri. Conformemente alla tradizione del romanzo inglese, da Fielding a Jane Austen, Trollope è più un drammaturgo che uno psicologo.

I personaggi di Trollope non sono eroi imponenti, ma vivono indistruttibili come monumenti; e sono così inglesi che, per lo straniero, possiedono una sorta di incanto esotico. La serie più famosa dei romanzi di Trollope, le “*Barsetshire Chronicle*”⁴², con al centro i capolavori *Barchester Towers* (Le torri di Barchester, 1857) e *The Warden* (L’amministratore, 1855), tratta di un ambiente sconosciuto al di fuori dell’isola: all’ombra della cattedrale medievale di Barchester, nel cuore dell’Inghilterra, vive il clero anglicano, vescovi e canonici dignitosamente sposati, funzionari ambiziosi o *scholars* eruditi e inabili, le cui mogli hanno influenza sulla nomina dei dignitari ecclesiastici; in una mistura singolare di intrighi parlamentari, studi biblici e obblighi della vita sociale i *clergymen* (ecclesiastici) di Trollope sono tutto tranne sacerdoti. Qualunque lettore di sentimenti religiosi, pur non essendo inglese, rimarrà sconcertato, pensando addirittura alla blasfemia o alla satira; ma non era questa l’intenzione di Trollope. Il moralismo e la satira di un Thackeray sono al di là delle riflessioni del suo prosaicismo assoluto, che è il risultato del “compromesso vittoriano”, preso sul serio senza alcuna ipocrisia: Trollope è onesto, ma non è puritano, liberale, ma col temperamento di un conservatore; accetta i risultati della scienza moderna senza abbandonare del tutto la tradizione religiosa. Trollope era un cristiano senza entusiasmo né fanatismo. La Chiesa lo interessava in quanto grande e vecchia istituzione sociale, e non era l’unico dei suoi interessi sociologici. Un’altra istituzione simile era il parlamento, al quale dedicò una serie

⁴² N. d. t.: *Le cronache di Barsetshire*, ciclo di sei romanzi pubblicati tra il 1855 e il 1867.

di romanzi politici, anch'essi privi di tendenziosità; Trollope era un conservatore per carattere e un liberale per convinzione, e il personaggio dell'arrivista irlandese Finn è controbilanciato da quello del magnifico Duca di Omnium, primo ministro di Sua Maestà. Trollope conosceva intimamente tutta l'Inghilterra; si devono a lui i primi romanzi sulla vita rurale irlandese; e col tempo uscì anche dalle isole britanniche, [1741] scrivendo il primo romanzo australiano. Senza enfasi nè eloquenza patriottica divenne il romanziere di tutto l'Impero.

Trollope era modesto: voleva soltanto divertire i lettori, e in quest'ansia si rivelò insperatamente l'artista coscienzioso di un certo numero di pagine al giorno, quasi un parnassiano. Scriveva romanzi soltanto per scrivere romanzi. Ricorda "l'arte per l'arte" borghese di Scribe, che negava il rapporto tra le opere letterarie e i costumi dell'epoca; e all'improvviso sorge il dubbio se il realismo di Trollope sia stato un realismo autentico. I suoi romanzi sembrano fotografie della vita inglese del 1860, al punto che dei lettori ingenui potevano prenderle per cronache. Ma tra quei lettori sorsero dei critici improvvisati, che conoscevano alla perfezione i meccanismi amministrativi della Chiesa e del parlamento, e che dimostrarono come certi particolari dei romanzi di Trollope fossero "sbagliati". In effetti Trollope non è un naturalista, e i suoi romanzi non sono documenti sociologico-storici. Trollope è "soltanto" realista, vale a dire creatore di un mondo immaginario, come sono immaginarie la città e la cattedrale di Barchester, che sono eterne perché mai esistite e le cui pietre non potevano essere distrutte. Il romanzi di Trollope non copiano l'Inghilterra vittoriana, che non esiste più: egli creò un'altra Inghilterra vittoriana, un monumento per sempre. E in un'occasione questa forza d'immaginazione creatrice si elevò fino alle altezze di quella del "Balzac visionario", creando un panorama completo e multiforme della sua epoca: *The Way we Live Now* (La vita di oggi, 1875), l'opera maggiore di Trollope.

L'epoca vittoriana non tollerava altra poesia che quella segreta. Ciò non significa l'ostracismo assoluto nei confronti dei poeti: furono banditi dalla società borghese soltanto quelli che osavano esprimere sentimenti e conflitti personali. La poesia doveva servire come ornamento per la domenica; ne giorni feriali quella cosa inutile era soltanto un hobby per esteti o accademici. "Excellent scholar's poetry"⁴³, recitavano gli annunci degli editori; ma non si trattava di poesia erudita, quanto piuttosto dell'espressione di sentimenti che gli eruditi dovevano tacere di fronte alla scienza. Da ciò il carattere sentimentale, malinconico, post-romantico della poesia vittoriana, della quale tuttavia un numero abbastanza grande di poemi si salva per la perfezione della forma, conseguenza dell'esistenza privata, intima, della poesia⁴⁴.

[1742] Il pontefice della poesia vittoriana fu Alfred Tennyson (1809-1892), che esprime in forma perfetta, irresistibilmente musicale, tutti gli aspetti del "compromesso": cultura classica e interessi

⁴³ N. d. t.: "Eccellente poesia erudita".

⁴⁴ A SMITH, *The Main Tendencies of Victorian Poetry*, Birmingham, 1907.

scientifici, rispetto per la tradizione e dubbi religiosi, orgoglio per la grandezza nazionale e malinconia per l'idillio perduto. Per questo lord Tennyson fu il "poeta laureato", il poeta nazionale, lettura preferita della regina. Mezzo secolo più tardi Tennyson doveva pagare cara la gloria smisurata della quale aveva goduto in vita. Il suo conservatorismo pessimista, il suo tradizionalismo formale disgustarono profondamente la generazione del 1920. «Tennyson» dichiararono «fu il poeta prediletto dell'epoca più antipoetica della storia dell'Inghilterra». Joyce creò il malizioso gioco di parole "*Alfred, lawn Tennyson*"⁴⁵. Il poeta divenne il capro espiatorio dell'anti-vittorianesimo.

Il limiti sono inevitabili; ma l'ingiustizia è evidente. Evidenti sono i limiti del talento di Tennyson, ma meno per colpa sua che non per le conseguenze del compito grandioso di impersonare il ruolo di "vate nazionale" che l'orgoglio vittoriano impose a un grande poeta idillico.

Tennyson, che ignorava la *metaphysical poetry*, proveniva dalla migliore tradizione romantica, quella di Wordsworth e Keats. Da Wordsworth viene la parte meno vistosa e più durevole della sua opera lirica, i piccoli *Lied* che ricordano la poesia tedesca: «*Tears, idle tears, I know not what they mean*» (Lacrime, futili lacrime, non so cosa significhino) , «*It is the miller's daughter...*» (E' la figlia del mugnaio...), «*Now sleeps the crimson petal...*» (Ora dorme il petalo cremisi...), «*Come down, o maid...*» (Scendi, ragazza...). Talvolta osò seguire Wordsworth fin nelle regioni del rude idillio campagnolo, come nello splendido *Northern Farmer, Old Style* (Contadino del Nord, vecchio stile); ma in quel caso ritenne opportuno usare il dialetto del Lincolnshire. Nella poesia [1743] "seria", della quale aveva il concetto solenne di un parnassiano, Tennyson non si permetteva "volgarità". Così, per lo meno, egli intese il "classicismo" di Keats, dal quale apprese la cultura del verso e l'estetismo aristocratico. Virgilio era il suo ideale, e a lui dedicò la più perfetta delle sue poesie, *To Virgil* (A Virgilio). La scelta fu istintiva e sicura. Anche Virgilio fu un idealista, il poeta raffinato ed epigonico delle *Ecloghe*; e anche Tennyson raffinò l'idillio, anche troppo, fino ad arrivare alla falsificazione pseudo-romantica in *Enoch Arden* (1864), che non a caso è il più popolare dei suoi poemi. Qui troviamo veramente il poeta antipoetico della borghesia. E subì lo stesso destino di Virgilio: gli imposero la grande poesia rappresentativa, della quale non era capace. Nacquero così le poesie patriottiche, la *Ode on the Death of the Duke of Wellington* (Ode in morte del Duca di Wellington, 1852) e *The Charge of the Light Brigade* (La carica della brigata leggera, 1854)⁴⁶, anticipazioni dell'ideologia di Kipling, e infine il poema rappresentativo dell'epoca, gli *Idylls of the King* (Idilli del re, 1859-85) deplorabile versione moderna delle leggende di Re Artù, non è chiaro se imborghesimento ridicolo degli eroi del passato o carnevale di maschere medievali in un salotto vittoriano. Lo stesso Tennyson, lavorando per venticinque anni a questa sua opera

⁴⁵ N. d. t.: Al posto di "Alfred, lord Tennyson"; da *lawn*, il tipico prato rasato all'inglese, che Tennyson, nella sua tenuta di Farringford, curava in maniera maniacale.

⁴⁶ N. d. t.: In ricordo della famosa "carica dei 600" a Balaklava in Crimea.

maggiore, senti la fatica. Il poeta della *Eneide* vittoriana fu dominato dalla sensazione di essere un epigono. Già in *Ulysses* (1833), il più forte e il più virile dei suoi poemi, diceva

... *and though*

We are not now that strength which in old days

*Moved earth and heaven; that which we are, we are*⁴⁷.

Sentiva spezzata la forza della fede antica che rimpianse in *In Memoriam* (1850), nenia interminabile sulla morte del suo amico Hallam, tanto sentimentale quanto *Lycidas* [di Milton] fu classico, esprimendo i dubbi religiosi dell'epoca e contentandosi di una confidenza precaria nei disegni della provvidenza; un grande discorso poetico, sincero ed eloquente, ma poco fermo. Ecco il Tennyson retorico, didattico, moralizzante, il reazionario alla Carlyle di *Locksley Hall* (1842), che commentava con pessimismo amaro le chimere utopiche dei radicali, dei

*Men, my brother, men the workers*⁴⁸

che si aspettano la felicità dal materialismo, l'abolizione della guerra, l'epoca in cui

[1744] ...*the war-drum throbbed no longer, and the battle-flags were furl'd*

*In the Parliament of man, the Federation of the World*⁴⁹.

E' proprio *Locksley Hall* il vero poema rappresentativo dell'epoca. In Tennyson, inglese tipico, c'era abbastanza liberalismo per riconciliarsi, alla fine, con le aspirazioni della sua epoca. Era reazionario soltanto per timidezza, per l'estetismo che pretende di arrivare alla bellezza senza lotta né sofferenza.

Surely, surely, slumber is more sweet than toil...

[...]

*O rest ye, brother mariners, we will not wander more*⁵⁰.

⁴⁷ N. d. t.: Alfred TENNYSON, *Ulysses*, vv. 65-67: «...e benchè / Non abbiamo oggi quella forza che nei tempi passati / muoveva cielo e terra; poichè quel che siamo, siamo».

⁴⁸ N. d. t.: Alfred TENNYSON, *Locksley Hall*, v. 117: «Gli uomini, miei fratelli, gli uomini, i lavoratori».

⁴⁹ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 127-128: «...i tamburi di guerra non risuoneranno più, e le bandiere di battaglia verranno arrotolate / Nel parlamento dell'uomo, la Federazione del Mondo».

⁵⁰ N. d. t.: Alfred TENNYSON, *The Lotos-eaters*, terzultimo e ultimo verso: «Certo, certo, sonnecchiare è più dolce che faticare... / Riposate, fratelli marinai, più non andremo vagando».

Viveva in una prigione dorata, ma al suo interno ottenne il massimo che sia possibile realizzare in una poesia così limitata. Il suo equilibrio tra sentimento romantico e forma classica, prodotto di un lavoro incessante, si rivela nei versi più perfetti e più musicali che mai siano stati scritti in lingua inglese. Musica sempre armoniosa, sebbene non sempre piena di senso; ma lo stesso Tennyson confessò: «*I don't think that since Shakespeare there has been such a master of the English language as I. But to be sure, I've nothing to say*»⁵¹.

Tennyson è il massimo rappresentante del Parnassianesimo anglosassone, che è meno sterile di quello francese. Conservando l'eredità di Keats, Tennyson anticipò la musicalità del Simbolismo, e il suo pessimismo amaro non è arido come quello di un Leconte de Lisle, perché il suo Virgilio non fa filosofia, ma ha la coscienza di essere

*Light among the vanish'd ages*⁵².

Tennyson non escludeva le possibilità e le speranze degli altri:

*'T is not too late to seek a newer world*⁵³.

Forse per questo i poeti del “mondo nuovo” arrivarono, alla fine, a perdonargli i suoi peccati vittoriani. Con stupore generale, l'ultima selezione di poesie di Tennyson fu organizzata e prefata dal poeta rivoluzionario degli anni 1930, Auden. E T. S. Eliot volle commentare il pensiero religioso di *In Memoriam*.

[1745] Tennyson sapeva di essere un epigono:

Let it fall on Locksley Hall, with rain or hail, or fire or snow;

*For the mighty Wind arises, roaring seaward, and I go*⁵⁴.

Questo epigono, per lo meno, era nobile, e non conviene confonderlo con i suoi stessi epigoni.

I tennysoniani furono il vero male della poesia vittoriana, conseguenza del successo smisurato del “poeta laureato”. La vittoria della maniera tennysoniana è, in gran parte, dovuta alle antologie, che

⁵¹ N. d. t.: «Non credo che dopo Shakespeare vi sia stato qualcuno che padroneggi la lingua inglese quanto me. Ma certamente non ho nulla da dire».

⁵² N. d. t.: Alfred TENNYSON, *To Virgil*, v. 25: «Lieve tra le epoche scomparse».

⁵³ N. d. t.: Alfred TENNYSON, *Ulysses*, v. 57: «Non è ancora troppo tardi per cercare un mondo più nuovo».

⁵⁴ N. d. t.: Alfred TENNYSON, *Locksley Hall*, ultimi due versi: «Cadano pure su Locksley Hall pioggia o grandine, fuoco o neve; / Perché il vento potente si alza, ruggendo verso il mare, e io vado».

nella storia della poesia inglese rivestono un ruolo importante⁵⁵. Lo stesso Tennyson era, come tutti i poeti quando sono in vita, escluso dal *Golden Treasury* (Il Tesoro Aureo) di Palgrave, popolarissima antologia; i poeti preferiti erano Gray, Wordsworth, Shelley e Keats, di modo che tutta la tradizione poetica inglese si presentava come una preparazione a Tennyson. Quando, quasi mezzo secolo dopo, Arthur Quiller-Couch redasse l'*Oxford Book of English Verse* (Il libro di Oxford del verso inglese), destinato a raggiungere una popolarità non inferiore, fu necessario porre rimedio a certe ingiustizie riguardo al passato, e Tennyson non si trova più nel centro ideale del libro. Ma una parte smisurata del volume è riservata ai tennysoniani, alcune poesie dei quali, in questo modo, si imprimono nella memoria inglese, perpetuando la tradizione vittoriana in tutti i suoi aspetti: lo scetticismo degli *scholars*, in *Mimnermus in Church* (Mimnermo in chiesa) e in *Heraclitus* (Eraclito) di William Johnson Cory (1823-1892), la quieta vita privata vittoriana in *My Garden* (Il mio giardino) di Thomas Edward Brown (1830-1897), poeta notevole nel dialetto dell'Isola di Man, una musicalità del verso un po' facile nella *Ode* («*We are the [1746] musicmakers...*», Noi siamo i musicanti) di Arthur William Edgar O'Shaughnessy (1844-1881), e infine *Music* (Musica) di George Du Maurier (1834-1896) libera versione di una poesia di Sully Prudhomme. E' il pieno Parnassianesimo.

L'ultimo e il più distinto rappresentante di questa "*gentleman's poetry*" (poesia dei gentiluomini) fu Robert Bridges (1844-1930), una sorta di Tennyson minore; fu anche lui un idillista nato, autore di numerose piccole poesie dalla nobile malinconia che già basterebbero a riempire un'antologia delle migliori. In qualche occasione Bridges arrivò ad avvicinarsi alle delicate *songs* degli elisabettiani. Sfortunatamente anch'egli nutriva l'ambizione, propria di tutti gli epigoni di Keats, di scrivere un grande poema filosofico; e quando il *The Testament of Beauty* (Il testamento della Bellezza, 1929) dell'autore ottuagenario vide la luce, ormai in pieno XX secolo, lo stesso Bridges aveva già pubblicato, undici anni prima, le poesie del suo amico scomparso Gerard Manley Hopkins, precursore della poesia modernista. In Inghilterra la tradizione tennysoniana finì tardi, ma finì.

Il vittorianesimo non fu un fenomeno limitato all'Inghilterra; la *genteel tradition* degli Stati Uniti⁵⁶ presenta analoghi aspetti di un Romanticismo tardivo o post-romanticismo che, per motivi simili, divenne reazionario⁵⁷. Il passaggio dal Romanticismo emersoniano al post-romanticismo è rappresentato da Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), che è il Tennyson americano, per quanto un Tennyson minore. [1747] Tra le persone colte di Boston il "viaggio di formazione" in Europa era d'obbligo; ma i risultati furono differenti. I trascendentalisti incontrarono in Europa il

⁵⁵ *The Golden Treasury*, edito da Francis Turner Palgrave, 1861 (34.a ed., 1940); *The Oxford Book of English Verse*, edito da Arthur Quiller-Couch, 1900 (18.a ed., 1939); *The Oxford Book of Victorian Verse*, edito da Arthur Quiller-Couch, 1912.

⁵⁶ N. d. t.: Cfr. cap. 7.3, p. 1608.

⁵⁷ Van Wyck BROOKS, *The Flowering of New England*, New York, 1936.

Classicismo goethiano, il democratismo hugoniano, il medievalismo carlyliano e varie filosofie mistiche. Longfellow, personalità dai vaghi sentimenti poetici, era libero da preoccupazioni filosofiche. In Europa lo impressionarono le leggende heiniane del Reno e, in Inghilterra, il paesaggio delle commedie di Shakespeare, le ballate tedesche e il teatro spagnolo, l'arte italiana e il Romanticismo inglese. Wordsworth, Tennyson e Schiller divennero i suoi modelli. Agli americani della sua epoca, ancora abbastanza rozzi, Longfellow trasmise un tesoro di temi e forme della letteratura europea, al di là di un vago idealismo borghese più estetico che politico e per nulla filosofico. Tutto ciò, all'epoca, era nuovo per Boston e New York. Tennyson fu il "poeta laureato" della regina Vittoria; un critico definì Longfellow il "poeta laureato dell'americano medio", e questo titolo non era una semplice ironia. Longfellow, pur senza possedere l'arte sottile di Tennyson, era un abile versificatore, anche superiore al maestro nell'arte del sonetto, nella quale ottenne alcuni risultati eccellenti. Dovette tali risultati soprattutto alla sapiente scelta dei temi, e per questo è un poeta maggiore soltanto nella poesia narrativa: *Evangeline or a Tale of Arcadie* (Evangeline o un racconto dell'Arcadia, 1847) e il famoso poema epico *The Song of Hiawatha* (Il canto di Hiawatha, 1855) non devono temere confronti con le opere europee più famose. Longfellow educò gli americani a leggere la poesia, ma non sempre fornì loro gli esempi migliori. La sua poesia lirica è libresca fino alla mera imitazione dei modelli, sentimentale nel senso peggiore del termine, tanto nobile negli ideali quanto ricca nelle forme metriche. Corruppe il gusto letterario di due o tre generazioni di americani. Solo di rado il suo sentimentalismo si faceva più intenso, e allora era cosciente del suo essere un epigono, come nell'impressionante verso finale della sua poesia su *The Jewish Cemetery at Newport* (Il cimitero ebraico a Newport, 1854):

*And the dead nations never rise again*⁵⁸.

In nessun altro luogo Tennyson appare più libresco, più europeizzato e più falso che in questo verso, in cui deplora le agonie della storia in terra americana, le "terra promessa" della *Harvard Commemoration Ode* (Ode commemorativa di Harvard, 1865) di Lowell. Con tutto ciò, il verso di Longfellow è sincero e ha un senso. Nel corso della prima metà del XIX secolo lo stato del Massachusetts fu il centro intellettuale degli Stati Uniti: la prosperità economica del porto di Boston bastava a sostenere i club degli *snob* europeizzati della capitale e della [1748] Harvard University della vicina Cambridge. Con la Guerra di Secessione, terminata con la vittoria dell'industria e del commercio di New York e Philadelphia sul Sud agricolo, si rafforzò il monopolio intellettuale del New England; l'aristocrazia schiavista era stata sconfitta. Ma alla nuova prosperità,

⁵⁸ N. d. t.: Henry Wadsworth LONGFELLOW, *The Jewish Cemetery at Newport*, ultimo verso: «E le nazioni morte non risorgono più».

all'industrializzazione della "*Gilded Age*"⁵⁹, Boston non prese parte, trasformandosi in un'isola di *scholars* e letterati europeizzati, i cosiddetti *brahmins* (bramini), che conservavano solitari la tradizione culturale inglese, la *genteel tradition* di una civiltà superiore all'ambiente. Si erano create le condizioni insulari dell'esistenza di un'élite nel bel mezzo del materialismo dominante; un'atmosfera vittoriana piena di presentimenti di una "fine del mondo".

Lo spirito elitario si incarnò nel maggiore dei "bramini", Oliver Wendell Holmes (1809-1894), un grandissimo snob. Arguto conversatore, nella raccolta di saggi dal titolo *The Autocrat of the Breakfast-Table* (L'autocrate al tavolo della colazione, 1858) si prese gioco del popolino di Boston, creando tipi umoristici e sentimentali come un Addison o uno Steele americano; enciclopedista alla maniera del XVIII secolo, nemico feroce del puritanesimo, rese Boston la capitale mondiale del libero pensiero, senza alcun pensiero nuovo ad eccezione del darwinismo, importato dall'Inghilterra; fu autore di famosissimi "versi di società" e di alcune poesie sentimentali che ogni americano sa o sapeva a memoria. Questo grand'uomo di Boston è, alle volte, di una trivialità sconcertante. Tuttavia era ancora un liberale, anche se forse l'ultimo. Perché si era già stabilito in maniera perfetta il "compromesso vittoriano" di cui fu vittima il "gran bramino" di Harvard, James Russell Lowell (1819-1891). I suoi inizi erano stati splendidi: la *Fable for Critics* (Favola per i critici, 1848), che respingeva con violenta mordacità le false celebrità [1749] del Parnaso americano, non rispettando neanche il venerabile Bryant, l'*iceberg* poetico; e i *Biglow Papers* (Il carteggio Biglow, 1848; 1867), scritti in maniera molto originale nel dialetto *yankee* del New England, che protestava contro la vergognosa guerra imperialista contro il Messico. La seconda serie dei *Biglow Papers*, in favore dell'abolizione della schiavitù, è già alquanto più debole. In seguito è meglio passare sotto silenzio l'eloquenza delle "grandi" odi destinate alle commemorazioni civiche; e anche i saggi letterari di Lowell, scritti nello spirito del vittorianesimo inglese, avevano già perso l'antica brillantezza. Alla fine, Lowell fu un professore ultraconservatore. La "*Indian Summer*"⁶⁰ del New England era cominciata, «e le nazioni morte non risorgono più»⁶¹.

La poesia vittoriana del tipo di Tennyson e Longfellow presenta certe caratteristiche inconfondibili che si possono riassumere come segue: abbandono del romanticismo enfatico in favore di una poesia più calma, più domestica e addomesticata, giungendo, a volte, a rifugiarsi nella "torre d'avorio"; una cura molto grande, addirittura estrema, per la cultura del verso e della forma. Questa "arte per l'arte" porta al distacco dai temi politici e sociali, atteggiamento che si pone allo stesso

⁵⁹ N. d. t.: L'Età Aurea, espressione con cui si indica il periodo della storia statunitense tra il 1870 e il 1901.

⁶⁰ N. d. t.: L'"estate di San Martino", breve fase di temperatura mite prima dell'inverno, metafora dell'ultimo periodo di splendore prima del declino.

⁶¹ N. d. t.: Verso di Longfellow, cfr. p. 1746 del presente capitolo.

modo contro l'utilitarismo della borghesia industriale e commerciale e contro le rivendicazioni sociali; l'antiutilitarismo porta a un nuovo entusiasmo, per quanto moderato, per la cultura classica, soprattutto dell'epoca della decadenza greca e romana, a un interesse per tutti gli argomenti lontani nel tempo e nello spazio, come l'Oriente e le civiltà primitive; il risultato di queste escursioni esotiche è una visione pessimista della storia nella quale tutto è condannato ad entrare in agonia e, alla fine, a perire; questa visione si appoggia ad argomenti scientifici tratti dalla filosofia positivista, della quale tuttavia si rifiuta l'idea di progresso. La conseguenza è una visione apocalittica del proprio tempo, minacciato dalle perturbazioni sociali; si rafforza in tal modo l'atteggiamento reazionario in materia politica, ben compatibile del resto con dubbi religiosi che possono arrivare fino alla negazione formale del cristianesimo; questa filosofia scettica si esprime preferibilmente in una forma dissimulata, come opinione di epicurei greci o persiani, o di saggi cinesi, cosa che aiuta a mantenere la compostezza di poeti onorevolmente borghesi; si evitano così le convulsioni del soggettivismo romantico, coltivando una poesia calma e disciplinata, e addirittura impassibile; il Romanticismo iniziale di tutti questi poeti, in seguito rinnegato, si rivela da un lato nella preferenza per i temi esotici, pittoreschi e medievali, che si spinge fino a [1750] diventare un carnevale di fantasie poetiche, e dall'altro lato nell'intimismo, che sostituisce il soggettivismo romantico ma non esclude accessi di un patriottismo più o meno ufficiale.

Queste definizioni, ricavate soprattutto dalla poesia di Tennyson, Fitzgerald e Longfellow, dimostrano che la poesia vittoriana non è un fenomeno esclusivamente anglosassone, poichè costituisce un corrispondente della poesia parnassiana in Francia. In effetti, *mutatis mutandis*, Tennyson è un parnassiano, come pure lo è Fitzgerald: *In Memoriam* e le *Rub'ayyāt* sono complementari, e fatte salve le debite differenze nazionali sarà possibile confrontarle con certe opere di Sully Prudhomme e Leconte de Lisle. Vi sono, evidentemente, delle differenze: l'assenza del “cant”⁶² puritano in Francia e, in compenso, la presenza di resti della *bohème* romantica che permisero lo sviluppo del Parnassianesimo “fantasioso” di Gautier e Banville, di cui non esistono corrispondenti analoghi in Inghilterra. Innanzitutto, il pensatore dominante in Francia non è contrario allo spirito parnassiano come lo erano Darwin e Stuart Mill: Renan è egli stesso un idolatra della forma, un poeta scientifico, uno scettico in privato e un reazionario in politica. Renan è, sia pure in prosa, il maggior parnassiano francese⁶³.

⁶² N. d. t.: Gergo sociale di gruppo, dal carattere esclusivo.

⁶³ N. d. t.: Su Renan si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1754.

Il “*Parnasse*”⁶⁴ deve il suo nome all’editore parigino Alphonse Lemerre, che nel 1866 pubblicò un’antologia di nuovi poeti (tra i quali comparivano alcuni romantici pentiti), *Le Parnasse contemporain* (Il Parnaso contemporaneo). Nel 1871 e nel 1876 vennero pubblicate delle continuazioni dell’opera. Tra i collaboratori si incontrano Gautier, Banville, Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme, Verlaine, Coppée, Villiers de L’Isle Adam, Catulle Mendès, Mallarmé. Tra i grandi nomi del passato recente ne mancava uno, Victor Hugo, esiliato nell’isola di Guernesey. L’assenza di Hugo è significativa: il Parnassianesimo può essere definito come l’hugonismo disilluso dall’esperienza del 1848.

Con tutto ciò, nella definizione del Parnassianesimo si impone la prudenza. [1751] Da decenni questa “scuola” è caduta in un discredito assoluto e ben meritato. I parnassiani veramente grandi, come Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, divennero grandi poeti “à condition d’en sortir”⁶⁵; gli altri sono, quasi tutti, di un prosaismo insopportabile. L’indignazione della critica francese del 1890, e poi della critica di altri paesi, si giustifica a fronte delle legioni di poetastri parnassiani che avevano conquistato interi paesi e continenti al culto del sonetto a “chiave aurea”⁶⁶, perpetuando il suo predominio, in una certa misura, fino al XX secolo, e sbarrando il cammino alla poesia autentica. Una riabilitazione del Parnassianesimo sarebbe cosa difficile. Il compito della storiografia letteraria, tuttavia, non è quello di combattere o di difendere, bensì quello di collocare. Non può accontentarsi del rifiuto dei concetti in parte assurdi (come quello di culto della forma “metallica” e dello Stile, con la “s” maiuscola, dell’impassibilità) che costituivano il programma della scuola, tanto più che gli stessi parnassiani non obbedivano ai suoi dogmi: “l’arte per l’arte” che essi proclamavano racchiudeva varie tendenze religiose, filosofiche e politiche, e l’impassibilità è altrettanto rara tra i parnassiani quanto lo è tra gli altri poeti, buoni o cattivi, di tutti i tempi. In effetti, con una così grande uniformità il Parnassianesimo non avrebbe conquistato i poeti di due continenti e di tutti i paesi. Il fenomeno della sua diffusione è abbastanza complesso.

Il motivo fondamentale è il ritirarsi del Romanticismo pubblico, hugoniano, in un’esistenza privata: il Parnassianesimo, poesia dell’epoca di una borghesia economicamente soddisfatta e socialmente impaurita, è l’altra faccia della medaglia della mentalità utilitarista dell’epoca, conseguenza di un prosaismo irrimediabile. La famosa “cultura della forma” è come un hobby di gente disoccupata, sebbene preoccupata, e non arriva a diventare seria; serve solo a dare effetto a luoghi comuni triviali. La condizione di uscire da questa sterilità da oreficeria verbale sarà, poi, la rinuncia a

⁶⁴ N. d. t.: “Parnaso” (monte sacro ad Apollo e alle Muse); il nome indica un movimento poetico francese, reso in italiano come Parnassianesimo.

N. d. A.: P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, 1925; M. SOURIAU, *Histoire du Parnasse*, Paris, 1930; F. VICENT, *Les Parnassiens. L’esthétique de l’école. Les œuvres et les hommes*. Paris, 1934.

⁶⁵ N. d. t.: “A condizione di uscirne”, vale a dire avendo abbandonato il Parnassianesimo.

⁶⁶ N. d. t.: Espressione che indica un sonetto il cui ultimo verso deve racchiudere in sé l’essenza dell’intera composizione, come una chiave che la apre alla comprensione.

qualsivoglia possibilità di luogo comune, vale a dire al pensiero “chiaro”; e questo è il passo oltre il Parnassianesimo che compirà Mallarmé. La “chiarezza latina” non è la suprema qualità della scuola, ma il suo stigma. La “torre d’avorio” non si distingue molto dalla casa borghese del 1860: torre e casa sono piene di cianfrusaglie e ornamenti inutili tra i quali il visitatore non osa sedersi se il poeta esegue le sue piroette da acrobata delle rime raffinate. E’ una forma di protesta contro l’utilitarismo al quale, nella vita civile, va tributato l’indispensabile omaggio. L’omaggio supremo è il reazionarismo politico, che regna ugualmente nella casa [1752] come nella torre; come il conformismo dei Sainte-Beuve e dei Mérimée, che non rinuncia al pensiero voltairiano e finge indifferenza per i mutamenti sociali dell’epoca, indifferenza che conviene soprattutto a coloro che sono sempre stati fuori dalle gerarchie sociali, gli antichi *bohémien* del Romanticismo. Così Gautier⁶⁷, che nascose il provocante gilet rosso della “battaglia di Hernani” per mettere in rima il manifesto dell’“arte per l’arte”:

*Sans prendre garde à l’ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j’ai fait Emaux et Camées*⁶⁸.

Non sarà del tutto impossibile gustare certe poesie di *Emaux et Camées* (Smalti e Cammei, 1852). Gautier, rinunciando al frastuono rivoluzionario, rimase un poeta minore, capace di suggerire commoventi evocazioni romantiche, come in *Le Château du souvenir* (Il castello del ricordo), e di abbozzare quadri “di genere” senza pretese come *Fumée* (Fumo). Ma il corpo dell’opera consiste in una vasta raccolta di pietre preziose e semipreziose («*Vers, marbre, onyx, email...*»⁶⁹), e questo preziosismo, nel quale si culleranno ancora certi simbolisti, non è se non la pietrificazione degli antichi sogni pittoreschi della *bohème* romantica, sogni soprattutto spagnoli, sebbene non manchino neanche reminiscenze del modo in cui il XVIII secolo abusava della Cina e di altri paesi orientali come di una grande bottega di antichità o di giocattoli. La mistura non riuscì del tutto bene, e si può ritenere che *L’Ecurial* (1840) di Gautier sia, allo stesso tempo, un castello nella *bohème* e una “cineseria”. La curiosità storico-geografica di Gautier, propria delle anime vuote, era insaziabile; nella prosa riuscì comunque a fissare meglio le impressioni raccolte nei suoi viaggi in Spagna, Italia, Turchia e Russia. Era, secondo la sua stessa definizione che viene sempre citata, «*un homme*

⁶⁷ N. d. t.: Su Gautier cfr. cap. 7.4, p. 1680.

⁶⁸ N. d. t.: Théophile GAUTIER, *Emaux et Camées*, *Préface*, vv. 12-14: «Senza far caso all’uragano / Che fustigava le mie finestre chiuse / Io ho fatto Smalti e Cammei».

⁶⁹ N. d. t.: Théophile GAUTIER, *L’art*, v. 4: «Versi, marmo, onice, smalto»

pour qui le monde visible existe»⁷⁰. Gli occhi dell'ex-romantico si aprirono allora perfino sui valori plastici dell'Antichità classica, ed egli adorò il Pantheon già quasi alla maniera di Renan.

La curiosità storico-geografica dei parnassiani era insaziabile, e l'alimentarono gli studi e le scoperte dell'archeologia e della filologia. Con stupore i poeti udirono della scoperta, da parte di Mariette, del tempio di Serapide a Menfi, con le sessantaquattro sepolture dei tori consacrati ad Apis: gli scavi, [1753] compiuti dallo stesso Mariette, delle città funerarie di Saqqara e di Abydos rafforzarono l'associazione poetica tra popoli morti e religioni morte; e i templi grecizzanti di Edfu e di Dendera richiamarono alla memoria il regno raffinato e decadente dei Tolomei, uno dei temi prediletti della poesia parnassiana. Botta dissotterrò a Mossul il palazzo del re assiro Sargon, Lyard quello di Sennacherib a Ninive: un esercito di dei e demoni fantastici uscì dalle tombe per ossessionare le immaginazioni. I lavori di Renan in Siria amplificarono questo pandemonio e collocarono il cristianesimo primitivo tra le religioni orientali che contribuirono alla rovina della civiltà grecoromana. L'intera storia pareva un vasto cimitero di popoli, civiltà e dei; e come sapienza suprema si rivelò la religione nichilista degli antichi indiani, il buddismo, del quale Eugène Burnouf fornì notizie impressionanti.

Lo spettacolo della natura tropicale, con le sue periodiche devastazioni e la sua vegetazione esuberante che ricopriva le rovine rafforzò la mentalità pessimista: i parnassiani erano viaggiatori infaticabili, e alcuni di loro nacquero anche fuori dalla Francia: Leconte de Lisle e Dierx nell'isola di Reunion, Heredia a Cuba.

Le nubi di mitologie dimenticate e resuscitate oscurarono il cielo classico della Grecia. Atena non era ancora morta per sempre; ma fu necessario passare per strade tortuose affinché gli ex-romantici riscoprissero l'armonia delle colonne e Renan intonasse la *Prière sur l'Acropole* (Preghiera sull'Acropoli, 1865). Fu necessario rivelare il lato notturno della Grecia, il paganesimo dionisiaco. Il precursore era stato Maurice de Guérin (1810-1839), romantico della prima generazione, colpito dal *mal du siècle*⁷¹ al quale soccombette il suo corpo, ma non il suo spirito. Stranamente, fu l'influenza del romantico Lamennais che ne salvò la poesia, convertendolo al cattolicesimo latino e aprendogli le porte della bellezza mediterranea. Guérin scrisse *La Bacchante* (La baccante, 1861) e *Le Centaure* (Il centauro, 1840), evocazioni impressionanti, quasi alla maniera di Keats, del paganesimo dionisiaco; questi poemi in prosa, elaborati con arte di scultore verbale, sono le prime poesie parnassiane, [1754] superiori a tutte le successive in quanto il Parnassianesimo è, di per sé, prosaico. Poi venne la scienza. Thalès Bernard tradusse nel 1846 il dizionario mitologico del tedesco Jacobi, e Louis Ménard fece conoscere le idee dell'inglese⁷² Max Müller sul politeismo

⁷⁰ N. d. t.: «Un uomo per cui il mondo visibile esiste».

⁷¹ N. d. t.: Il "male del secolo", qui da intendersi come la tubercolosi.

⁷² N. d. t.: Max Müller era tedesco, ma visse per la maggior parte della sua vita in Inghilterra, dove morì.

primitivo dei greci. E' degno di nota il fatto che lo stesso Thalès Bernard fosse un poeta parnassiano (*Adorations*, 1856); e anche Ménard fu uno dei parnassiani importanti, capo spirituale della “*école païenne*” (scuola pagana) anticristiana, alla quale aderì Leconte de Lisle.

I parnassiani, in generale, erano pagani; non pagani allegri, fauni, ma pensierosi, tristi, scettici come il loro maestro Rénan. Amavano immaginarsi come “greci di Alessandria” o “romani della decadenza”, così come questi appaiono nei quadri storici di Couture. Il positivismo fornì ai “poeti scientifici” una filosofia della storia rudimentale e poco consolatoria, che applicata al secolo XIX suggerì angustie apocalittiche. “*Crépuscule des dieux*”⁷³ è uno dei motivi prediletti dei parnassiani, che giocavano col satanismo come bambini spaventati. E' evidente la motivazione sociale di queste preoccupazioni pseudo-religiose; ma questa è la porta attraverso la quale uscirà dal Parnassianesimo Baudelaire. Negli altri l'angustia arriva soltanto, come in Tennyson e in Turgenev, a suggerire il sentimento pessimista della propria inutilità, dell'inutilità di tutti gli sforzi di un irrimediabile epigonismo: «*Nous vivons d'une ombre, monsieur, du parfum d'un vase vide*»⁷⁴. La frase è di Renan.

Ernest Renan (1823-1892) è una delle figure più discusse della storia dello spirito europeo. Ex seminarista di Saint-Sulpice, poi pontefice del libero pensiero, è ammirato da alcuni come un Lucifero, portatore della luce nelle tenebre dell'oscurantismo, e maledetto da altri come un Lucifero, [1755] angelo nero ribelle a Dio. Non basta tuttavia considerarlo così come un fenomeno contraddittorio, perché il pensiero di Renan sfugge alle definizioni di parte. E' un Proteo, che a volte si rivela come liberatore idealista e a volte come apostata demoniaco, e altre volte come scettico egoista e reazionario; e il fatto più strano è la sua limitata influenza. Fu proclamato il maggior rappresentante del libero pensiero, ma negli annali della storiografia critica il suo nome compare soltanto come quello di uno studioso delle lingue semitiche; e i suoi discepoli si incontrano meno tra gli storiografi e i sociologi della religione che non tra gli amatori della conversazione arguta e di un stile chiaro, pittoresco ed elegante. E' ormai scomparso anche il timor panico che ortodossi e tradizionalisti provavano nei confronti di Renan; e da quel momento anche loro amano apprezzare lo stilista incomparabile. Renan è meno un pensiero che uno stile.

Viene ammessa l'influenza dello scetticismo renaniano su due generazioni di giovani francesi; il suo diletterismo scientifico continuò a fornire argomenti e citazioni agli oratori delle festività civico-laiche e delle riunioni massoniche, e il suo egoismo scettico («*La France se meurt; ne troublez pas son agonie!*»⁷⁵) svolse la funzione di fermento invisibile della Terza Repubblica: la laicizzazione della scuola, l'espulsione delle congregazioni religiose, la separazione tra stato e

⁷³ N. d. t.: Crepuscolo degli dei.

⁷⁴ N. d. t.: «Viviamo di un'ombra, signore, del profumo di un vaso vuoto».

⁷⁵ N. d. t.: «La Francia sta morendo; non turbate la sua agonia!».

Chiesa nel 1905 sono le opere postume di Renan; e non esiste illustrazione più eloquente di tutto ciò della nota fotografia del 1904 che mostra la guardia repubblicana armata di fucili mentre difende il monumento da poco inaugurato Renan a Tréguier dalla massa fanatizzata dei suoi conterranei, i contadini cattolici della Bretagna. Renan meritò la tumulazione trionfale nel Pantheon. Ma furono i renaniani del 1895 e del 1900 che difesero la verità e la giustizia contro le menzogne e le violenze degli avversari di Dreyfus; e il culmine della decadenza morale, il tradimento del 1940, non fu opera dei renaniani, bensì degli anti-renaniani, che rovesciarono la repubblica e stabilirono un fascismo francese ispirato alle idee reazionarie di *La Réforme intellectuelle et morale* (La riforma intellettuale e morale, 1871) dello stesso Renan. E' un Proteo: la sua vita di bretone devoto, seminarista a Saint-Sulpice, fuggiasco, apostata, idealista della scienza rivoluzionaria, erudito, scettico, “vescovo dell’antichiesa”, eterno “spretato” che fece della sua vita e della sua opera intere *«la sépulture brillante de ma foi perdue»*⁷⁶ costituiscono un ottimo oggetto di ricerche psicologico-letterarie [1756] alla maniera di Saint-Beuve, che spiegheranno tutto tranne l’unica eredità duratura del Proteo: il suo stile.

Lo stile di Renan sfugge esso stesso alle definizioni: è chiaro nel senso specificamente francese della parola, (*“ce qui n’est pas clair, n’est pas français”*⁷⁷); è pittoresco come la poesia di colui “per cui il mondo visibile esiste”; è evocativo come la realizzazione classica dell’invocazione romantica “O tempo! Suspendi il tuo volo!”⁷⁸. Tre aggettivi contraddittori, relativi a tre stili renaniani. Il primo stile di Renan, quello chiaro, voltairiano, è quello di un “enciclopedista”, di un liberatore alla maniera del XVIII secolo, dall’idealismo incontestabile e dall’erudizione di seconda mano. La *Vie de Jésus* (Vita di Gesù, 1863) si basa, tutta quanta, sugli studi di David Friedrich Strauss e di altri protestanti tedeschi, senza fornire all’esegesi critica alcun fatto o idea nuovi; così come la *Histoire du peuple d’Israel* (Storia del popolo di Israele, 1887-93) è tutta ricavata dagli studi di Wellhausen. Ma se l’opera esegetica di Renan ha pochi meriti nell’evoluzione del libero pensiero, tuttavia non trascurò di avvertire i liberi pensatori riguardo alle conseguenze della rinascita dell’ortodossia: *«C’est M. Homais* qui a raison. Sans M. Homais, nous serions tous brulés vifs»*⁷⁹.

L’altro stile di Renan, quello dello scettico e post-romantico, pittoresco, evocativo, è quello delle grandi visioni storiche: i nomadi semiti che conquistano la Cananea; i profeti demagoghi che si ribellano al dispotismo e alla decadenza morale delle élite della Giudea; Gesù con i discepoli che passeggia nella vallata della Galilea in primavera; San Paolo che predica tra le orge del naturalismo sessuale dei romani degenerati; Marco Aurelio che detta il testamento della civiltà greca. Sullo

⁷⁶ N. d. t.: «La sepoltura brillante della mia fede perduta».

⁷⁷ N. d. t.: “Ciò che non è chiaro non è francese” (Antoine de Rivarol).

⁷⁸ N. d. t.: Citazione da Lamartine, cfr. cap. 7.2, p. 1522.

⁷⁹ N. d. t.: «E’ monsieur Homais che ha ragione. Senza monsieur Homais verremmo tutti bruciati vivi». Monsieur Homais è un personaggio di *Madame Bovary* di Flaubert.

sfondo di questi panorami si intravede sempre il testimone di tutti i secoli, la Chiesa, dalla quale lo “spretato” era uscito; Renan non smise mai di essere un chierico, sia del cattolicesimo romano, sia delle speranze in parte scientifiche e in parte utopistiche del Romanticismo; e finì per essere il vescovo, in borghese, del laicismo della Terza Repubblica. Fu un idealista perennemente disilluso; ripercorrendo le crisi religiose e politiche di Sainte-Beuve, divenne come lui, dopo il 1848, conformista e reazionario, fedele anche dopo il 1870 alla dittatura e alla famiglia di Napoleone III. Come Sainte-Beuve e Mérimée appartiene al gruppo dei romantici delusi che prepararono il Parnassianesimo senza rinnegare del tutto l’eredità romantica. Questa si rivela soprattutto, e in maniera sgradevole, nella *Vie de Jésus*, un tempo famosa, che un critico severo e giusto definì [1757] «una processione di sentimentali santi di gesso, usciti da una bottega di articoli sacri di Place Saint-Sulpice». Ma l’opera storica di Renan non si limita a lavori di divulgazione in stile patetico-ironico. La *Histoire générale et systèmes comparé des langues sémitiques* (Storia generale e sistemi comparati delle lingue semitiche, 1855) è un monumento di autentica scienza positiva, diciamo pure positivista. Il positivismo di Renan non ha nulla in comune con quello di Comte; è piuttosto quello dei grandi matematici e fisici della sua epoca, un complemento razionale, in prosa, della poesia positivista dei parnassiani, ampiamente ispirati dal paganesimo grecizzante e dal pessimismo storico di Renan. Come i parnassiani, Renan visse “di un’ombra”, quella del «*catholicisme qui n’a qu’un défaut, c’est que ce n’est pas vrai*»⁸⁰. Al di là di ciò, quasi tutto nel cattolicesimo gli sembrava buono, tutto molto grazioso, poetico, pittoresco, e con il potere di tenere a freno la masse incolte e barbare. Renan visse “di un’ombra”; ma di questa visse bene, come un epicureo, godendo della felicità domestica, dei buoni libri e dei «*crimes et malheurs de l’histoire*»⁸¹. Renan apparteneva consapevolmente a un’élite. In fondo, la sua opposizione al cristianesimo dei contadini fanatici di Tréguier, che diedero l’assalto al suo monumento, si riduce al dubbio riguardo all’uguaglianza dei figli di Dio: non vedeva «la ragione per cui l’anima di un papuano dovesse essere immortale». Calibano era il suo incubo. Al mostro dedicò il più arguto dei suoi brillanti “drammi filosofici”, “pezzo forte” dell’intera sua opera; e la spiegazione teorica del *Caliban* (Calibano, 1878) la diede in *La réforme intellectuelle et morale*, manuale di politica reazionaria che ispirerà Barrès e Maurras. A Maurras Renan fornirà il paragone tra la bellezza perfetta del Partenone («*Prière que je fis sur l’Acropole quand je fus arrivé à en comprendre la parfaite beauté*»⁸²) e l’armonia perfetta dello stato gerarchizzato. Il grecismo di Renan sta a metà strada tra il seminario dei preti di Saint-Sulpice e la redazione dei monarchici di “*Action française*”⁸³. Con le pietre del Partenone Renan ricostruì la

⁸⁰ N. d. t.: «Cattolicesimo che non ha che un difetto, e cioè che non è vero».

⁸¹ N. d. t.: «Crimini e sventura della storia», citazione da Voltaire, cfr. cap. 6.1, p. 1030.

⁸² N. d. t.: Ernest RENAN, *Prière sur l’Acropole*: «Preghiera che feci sull’Acropoli quando arrivai a comprenderne la perfetta bellezza».

⁸³ N. d. t.: “*Action française*”: rivista e movimento politico di destra francese, su cui cfr. cap. 9.2, p. 2374.

«*cathédrale désaffectée*»⁸⁴ della sua fede perduta, nella quale pregarono i discepoli del suo positivismo. Non è possibile dire se egli stesso sarebbe stato d'accordo con le conseguenze: non gli piacquero mai. «*Pour penser librement il faut être sûr que ce qu'on publie ne tirera pas à conséquence*»⁸⁵. Considerava l'irresponsabilità il bene più prezioso dell'élite intellettuale. In effetti la sua storiografia è irresponsabile, allo stesso modo in cui la creazione poetica lo è in confronto alla scienza positiva. Renan realizzò in prosa il sogno dei poeti parnassiani: la poesia [1758] scientifica. Le opere di Renan sono capolavori di stile, indipendente dal contenuto. "Smalti e cammei".

Il grande talento letterario di Renan, poeta scientifico e stilista evocativo, si manifesta nel confronto con un parnassiano che pretese di poetizzare la scienza positiva, Sully Prudhomme (René-François Armand Prudhomme, 1839-1907), che fu chiamato il "Lucrezio moderno" e che instancabilmente mise in versi e in rima i progressi della scienza, i precetti morali della scuola laica e le tristezze sentimentali di un borghese invecchiato. Sully Prudhomme, "poeta laureato" della Terza Repubblica e premio Nobel per la letteratura: ecco una prova del pessimo gusto letterario dell'epoca.

L'aspetto più sgradevole di Sully Prudhomme proviene dal suo post-romanticismo di piccolo borghese. Nella grande borghesia (meno per la condizione che per il gusto) del Parnassianesimo sopravvisse di più qualcosa di Hugo che non di Musset, portando a una specie di neoclassicismo borghese il cui rappresentante è Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894), successore di Hugo all'Accademia, traduttore di Omero, Esiodo, Teocrito e dei tragici greci, il maggior poeta del "Parnasse". Leconte de Lisle nacque ai tropici, e pareva destinato a conferire alla poesia hugoniana il "nuovo brivido" di paesaggi sconosciuti, di un "condorismo" africano. La disillusione del 1848 uccise il romanticismo di Leconte de Lisle. Il borghese erudito si rifugiò nell'Antichità classica, nelle civiltà orientali, nella natura primitiva. Al posto di sensazioni nuove egli produsse immagini perfette di cose finite, una poesia di "pezzi da museo" conservati con lo zelo di un nemico immaginario degli [1759] dei morti. In effetti Leconte de Lisle venne definito "conservatore di un museo di storia della religione" e "direttore del Gabinetto di Antichità"; e la sua poesia scientifica ha la precisione delle descrizioni di un catalogo museale. *Midi* (Mezzogiorno), *Les éléphants* (Gli elefanti), *La Bernica*, *Sommeil du Condor* (Il sonno del condor), *L'Illusion suprême* (L'illusione suprema) e molte altre poesie dei *Poèmes antiques* (Poemi antichi, 1852) e *Poèmes barbares* (Poemi barbari, 1872) si distinguono per la costruzione magistrale del verso e delle strofe. E' una poesia retorica, senza anima né musica; ma bisogna ammettere che i simbolisti detestavano ugualmente, nella poesia di Leconte de Lisle, la precisione del metro e quella del pensiero. Leconte de Lisle è uno di quei poeti parnassiani che anche il nemico più accanito della scuola non può

⁸⁴ N. d. t.: «Cattedrale sconsacrata».

⁸⁵ N. d. t.: «Per pensare liberamente bisogna essere sicuri che ciò che si pubblica non avrà delle conseguenze».

definire imbecilli. Il suo pessimismo è cosa più seria del suo concetto di poesia; e non può prendersi gioco dei *Poèmes antiques* di Leconte de Lisle colui che ammira la *Tentation de Saint Antoine* (Tentazione di Sant'Antonio, 1839-74) di Flaubert, un'epopea alla maniera di Leconte de Lisle ma scritta in prosa. Solo la forma del poeta è neoclassicista. L'idea che «*la nature se rit des souffrances humaines*»⁸⁶ rivela l'influenza di Vigny e di Leopardi, classicisti dalle tinte romantiche come lo stesso Leconte de Lisle. Classicismo metrico, contemplazione romantica e pessimismo positivista sono in armonia in versi come questi de *L'Illusion suprême*:

*Soit! La poussière humaine, en proie au temps rapide,
Ses voluptés, ses pleurs, ses combats, ses remords,
Les dieux qu'elle a conçus et l'univers stupide
Ne valent pas la paix impassible des morts*⁸⁷.

Solo nella morte della sua stessa poesia Leconte de Lisle riuscì a ottenere l'impassibilità, il suo ideale poetico. Non possiamo più ammirare incondizionatamente questa poesia di cianfrusaglie esotiche e antichità falsificate, secondo il gusto del 1880. Leconte de Lisle è un pessimista didattico, un Esiodo moderno, prosaico e grigio come il greco; ma proprio come lui sarà sempre rispettato.

L'impassibilità della poesia parnassiana non va oltre la leggenda; a perturbarla fu il germe romantico presente in tutta la poesia del XIX secolo. Paul Martino ha posto l'accento sulla derivazione del Parnassianesimo dal Romanticismo (ma è necessario aggiungere: un Romanticismo di superficie) col proseguire delle tendenze descrittive e intimiste della poesia di Hugo e del pessimismo di Vigny. Leconte de Lisle è un Hugo moderato, imborghesito. In generale, il valore relativo [1760] della poesia parnassiana è determinato dalla porzione di Romanticismo che essa conserva. Per questo sopravvissero meglio quei parnassiani che, provenendo dalla *bohème* romantica come Gautier, restarono fedeli all'irresponsabilità degli esponenti della “*Jeune France*”⁸⁸. Così Théodore de Banville (1823-1891), il più famoso degli acrobati della rima, poeta pieno di musica verbale ma del tutto vuoto; il suo tentativo di codificare, nel *Petit traité de poésie française* (Piccolo trattato di poesia francese, 1871), le norme del “*Parnasse*” e di imporle come leggi eterne della poesia francese si rivelò funesto. Un Banville “senza re né legge” fu Jean Richepin (1849-1926), il Banville dei suburbi, parnassiano-vagabondo, satanista poco pericoloso;

⁸⁶ N. d. t.: LECONTE DE LISLE, *La fontaine aux lianes*, quartultimo verso: «La natura ride delle sofferenze dell'uomo».

⁸⁷ N. d. t.: LECONTE DE LISLE, *L'Illusion suprême*, ultimi quattro versi: «E sia! La polvere umana, in preda al tempo rapido, / Le sue voluttà, i suoi pianti, le sue lotte, i suoi rimorsi, / Gli dei che ha concepito e l'universo stupido / Non valgono la pace impassibile dei morti».

⁸⁸ N. d. t.: Cfr. cap. 7.4, p. 1680.

ma fu la porta attraverso la quale Verlaine uscì dal “*Parnasse*”, così come Mallarmé ne uscì attraverso il culto della forma e Baudelaire tramite l’angustia di un pessimismo apocalittico.

Il parnassiano intimista è rappresentato da François Coppée (1842-1908), che descrive in versi “impeccabili” la vita dei piccoli borghesi parigini; alle scene proletarie, come nella famosa *La Grève des forgerons* (Lo sciopero dei fabbri, 1869), non mancò di dare un esito riconciliatorio. Come poeta dei piccoli sentimenti sentimentali del focolare francese, Coppée è un vero “poeta nazionale” in tono minore, al di là della ridicola “forma scultorea”. Ma non fu meno “nazionale” anche nel tono maggiore, come nazionalista, antisemita, anti-dreyfusiano e monarchico. Tutte le possibilità di eloquenza nazionale del “culto della forma” e della rima preziosa si rivelano soltanto in Edmond Rostand (1868-1918), col quale il “*Parnasse*” produsse, un po’ più tardi, il proprio drammaturgo: rimatore ingegnoso [1761] come Banville, versificatore prosaico come Leconte de Lisle, drammaturgo abilissimo come Sardou. In fondo, questo Sardou del “*Parnasse*” resuscitò il teatro romantico di Hugo, con un maggior successo popolare ma senza il lirismo del grande “vate”. *Cyrano de Bergerac* (1897) sarà, per molto tempo ancora, un’opera indispensabile del repertorio francese; ma l’indifferenza assoluta del drammaturgo rispetto alla realtà delle cose rivela bene lo spirito parnassiano; dagli altri parnassiani Rostand differisce solo per la qualità inferiore del suo verso.

Il Parnassianesimo pittoresco, il cui albero genealogico affonda le sue radici nelle *Orientales* di Hugo, rivela i suoi diversi aspetti in Gautier, Renan e Leconte de Lisle. Ha un altro rappresentante di spicco in José-María de Heredia (1842-1905), nativo di Cuba («*Sous les palmiers, au long frémissement des palmes*»⁸⁹) l’unico in cui il culto della forma elaborata sembrava capace di trasfigurare completamente i temi storico-geografici. “Sembrava”, perché il valore definitivo dei suoi sonetti un tempo tanto ammirati non è più così certo. Heredia era un personaggio dei salotti del 1880, con mobili di *peluche*, quadri storici alle pareti, illuminazione a gas. I suoi sonetti sono essi stessi piccoli quadri storici malamente illuminati a gas, vale a dire dal punto di vista di un borghese colto, ricco, malinconico, re del luogo comune. Il suo verso, che pareva di bronzo, somiglia piuttosto al *peluche*, tanto debole è in realtà; e le famose «chiavi d’oro» («*Du fond de l’Océan des étoiles nouvelles*»⁹⁰; «*La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes*»⁹¹) sono state paragonate da un critico malizioso agli aforismi, preparati e decorati con cura prima del *party*, con i quali Oscar Wilde abbagliava i membri di quella stessa società e di quella stessa epoca. Ma le esagerazioni di allora e l’imbecillità delle imitazioni non devono pregiudicare una giusta valutazione. Il talento di Heredia era limitato e soltanto ricettivo, come la sensibilità artistica di un conoscitore e di un

⁸⁹ N. d. t.: José-María DE HEREDIA, *A una ville morte*, ultimo verso: «Sotto i palmizi, tra il lungo stormire delle palme».

⁹⁰ N. d. t.: José-María DE HEREDIA, *Les conquérants*, ultimo verso: «[salire] Dal fondo dell’oceano delle stelle nuove».

⁹¹ N. d. t.: José-María DE HEREDIA, *L’oubli*, ultimo verso: «Il mare che si lamenta piangendo le sirene».

collezionista. Alcuni degli oggetti che Heredia collezionò sono realmente belli, come *Médaille antique* (Moneta antica), il cui verso finale, «*L'immortelle beauté des vierges de Sicile*»⁹² [1762] rimane ancora impresso nella memoria. Il difetto fatale è sempre lo stesso di tutto il Parnassianesimo pittoresco: il falso storicismo, l'occuparsi di un passato al quale i poeti non erano in alcun modo legati.

Lo storicismo parnassiano è un tratto caratteristico della letteratura borghese della seconda metà del XIX secolo. Non è direttamente collegato allo storicismo herderiano dei romantici, ma è un'interpretazione positivista di tale storicismo, che considera tutte le civiltà e le epoche come fasi preparatorie allo stesso secolo XIX e alla sua civiltà, considerata perfetta; l'atteggiamento corrente è quello della riduzione del passato a mero gabinetto di curiosità pittoresche, o piuttosto al presentimento angoscioso del fatto che la pretesa perfezione potrebbe significare una fine prossima. Da ciò la falsità, la poca sincerità del pessimismo storico dei parnassiani. In una certa misura tuttavia, questo storicismo può svolgere la funzione di un vigoroso lievito poetico. Lo storicismo herderiano, di origini germanico-slave, non poteva influenzare quelle regioni di lingua neolatina che non possedevano una personalità nazionale indipendente. Herder, come i fratelli Schlegel, Sismondi e Southey, consideravano la letteratura provenzale un fenomeno storico, senza pensare alla possibilità di una sua risurrezione; e i casi della Catalogna, della Galizia e della Romania lasciavano ancora meno speranze. In realtà, il rinascimento politico e letterario di queste piccole nazioni latine poteva realizzarsi solo attraverso la rivitalizzazione della tradizione latina, mediterranea, attraverso quel Classicismo contro il quale il Preromanticismo herderiano si era ribellato. Per questo "*Felibrige*" e "*Renaixensa*"⁹³ vennero solo alcuni decenni più tardi, dopo il 1850, quando la forza del Romanticismo e la sua resistenza anticlassicista erano ormai infrante. Il carattere stilistico di "*Felibrige*" è ancora oggetto di discussione. Gli inizi del movimento erano legati al nome di Lamartine, ammiratore entusiasta di Mistral; e tutta la "neolatinità" è romantica, nel senso in cui Friedrich Schlegel definì "romantiche" tutte le letterature meridionali, le letterature "*du Midi*"⁹⁴ di Sismondi. I "*felibres*"⁹⁵, tuttavia, si sentivano classicisti, e non senza buoni motivi. Coltivarono il verso accuratamente elaborato, eliminarono il soggettivismo in favore di norme estetiche generali, e non si lasciarono sfuggire alcuna opportunità di ricordare le origini greco-latine della civiltà mediterranea. Veneravano Virgilio come un maestro, ma non inclusero tra i loro idoli il classicista Carducci, pagano e repubblicano. I *felibres* erano cattolici e monarchici. Questo reazionarismo

⁹² N. d. t.: «L'immortale bellezza delle vergini di Sicilia».

⁹³ N. d. t.: "*Felibrige*" fu un'organizzazione sorta nel 1854 con lo scopo di promuovere la cultura provenzale; "*Renaixensa*" fu un'analoga organizzazione galiziana. Un altro movimento simile (*Renaixença*) sorse in Catalogna, sul quale si veda più avanti a p. 1765.

⁹⁴ N. d. t.: Del Mezzogiorno (meridione) francese.

⁹⁵ N. d. t.: Poeti appartenenti alla corrente letteraria ispirata al "*Felibrige*".

politico di “*Felibrige*” [1763] è un ulteriore indizio del carattere parnassiano del movimento. Si trattava di una “riforma intellettuale e morale” della Francia meridionale; l’equilibrio tra elementi romantici e classici costituiva l’ambizione dei parnassiani, che però non avevano la capacità di realizzarlo. In Provenza e in Catalogna la storia, per quanto pittoresca fosse, non era una raccolta di pezzi da museo, bensì una tradizione nazionale, sebbene senza corpo politico.

“*Felibrige*”⁹⁶, sorta di società poetica o di accademia privata, venne fondata nel 1854 quando si riunirono nel castello di Font-Ségugne, vicino ad Avignone, Mistral, Roumanille, Aubanel, Anselme, Mathieu e altri tre poeti. Frédéric Mistral (1830-1914) è, senza paragoni possibili, il più grande tra loro; è l’unico poeta della rinascita neolatina degno di stare accanto ai grandi della letteratura universale. La lingua non costituisce una difficoltà seria per coloro che conoscono altri idiomi neolatini; l’accesso sarà facilitato, per il lettore moderno, dal meraviglioso *Lou pouèmo dóu Rose* (Il poema del Rodano, 1897), dedicato al grande fiume della Provenza, il Rodano:

*Amo de-longo renadivo,
amo jouiouso e fièro e vivo,
que’ endihes dins lou brut dóu Rose e dóu Rousau!
Amo de sènvo armoniouso
e di calanco souleiouso,
de la patriò amo piouso,
t’apelle! encarno-te dins mi vers prouvençau!*⁹⁷

[1764] Ecco il motivo conduttore di tutte le opere di Mistral: di *Calendau* (1867), che è il suo poema narrativo più perfetto, di *Nerto* (1884), di *Lis Isclo d’Or* (Le isole d’oro, 1875), il cui titolo è un programma che ricorda il sogno di Mistral, la “*Republique du Soleil*” (Repubblica del Sole) delle civiltà neolatine, mediterranee. Mistral è un grande artista; la sua arte narrativa ricorda, da lontano, Longfellow, al quale tuttavia è di molto superiore. Ricorda anche i *lake poets*. Ma Mistral non moralizza; e malgrado l’entusiasmo romantico di tutte le sue iniziative, la sua “arte per l’arte” è allo stesso tempo classica e nazionale. Il poema epico *Miréio* (1859), la sua opera principale, è paragonabile, tra i poemi del XIX secolo, soltanto al *Pan Tadeusz* di Mickiewicz, ma è molto meno romantico. Gli ammiratori di Mistral sono inclini a esagerare molto, per comprensibili ragioni di orgoglio nazionale; ma il valore della sua poesia è incontestabile.

⁹⁶ L. GRAZIANI, *La poesia moderna in Provenza*, Bari, 1920; E. RIPERT, *Le Félibrige*, Paris, 1924; A. V. Roche, *Provençal Regionalism*, Evanston, all., 1955.

⁹⁷ MISTRAL, *Calendau*: «Anima sempre nuova, / Anima gioiosa e fiera e viva, / Che nitrisci nel suono del Rodano e del vento di Rousau! / Anima di selve armoniose / E di baie assolate, / Anima pia della Patria, / Ti invoco! Incarnati nei miei versi provenzali!».

Mistral contagiò col suo entusiasmo tutti i critici. E' necessario eliminare quelle esagerazioni che sono servite a interpretazioni intenzionalmente equivocate. Il paragone con Omero non è serio; quello con Esiodo non è molto lusinghiero né giusto; il soprannome di "Teocrito provenzale" ricorda soltanto la maggiore spontaneità del poeta moderno e l'arte superiore del poeta greco. Ma non è neppure un latino nel senso antico, un Virgilio della Provenza. Osservare che Mistral è un poeta regionalista non significa affatto limitarlo: questo fatto non ne diminuisce la grandezza. Tutti i tentativi, intrapresi da lui stesso come pure dai suoi discepoli, dai suoi ammiratori e da coloro che vollero approfittare di lui, di estendere artificialmente il "raggio d'azione" della sua poesia ne hanno solo pregiudicato la serena valutazione. Mistral avrebbe incarnato lo spirito della Provenza medievale, con le sue libertà provinciali, della "*Provincia*" che diede il nome a tutte le unità amministrative del mondo. O piuttosto, Mistral sarebbe stato il "*doctor latinitatis*" (dottore della latinità), il poeta e il maestro di una latinità futura, una federazione composta da "italianità", "*hispanidad*" e creazioni simili, nate dallo spirito di *Action Française*. L'umanesimo di Mistral, autore erudito del *Lou Tresor dóu Felibrige* (Il tesoro del Felibrige, 1879) è fuor di dubbio: un umanesimo basato sul conservatorismo monarchico-cattolico. Questo ha poco o nulla a che vedere con la sua poesia; ma è vero che risiede in questi elementi accessori il motivo del suo ruolo storico di parnassiano superiore ai parnassiani grazie alla tradizione viva che incarnava; ma anche il motivo della relativa sterilità dei suoi sforzi extraletterari. La letteratura provenzale, che era cominciata con Mistral, [1765] finì quasi del tutto con lui. Morirono molto prima di Mistral i migliori tra i suoi compagni di "*Felibrige*": Joseph Roumanille (1818-1891), che era un fine poeta elegiaco e idillico, e Théodore Aubanel (1829-1886), uno dei grandi poeti erotici del secolo. Rimasero i *felibres*, non disprezzabili, delle province vicine, Arsène Vermeuouse in Alvernia, Miqueu Camelat in Guascogna, Joseph Pons nel Roussillon. Nella stessa Provenza Prosper Estieu e Antonin Perbosc si avvicinarono al Neoclassicismo artificiale, e Valéry Bernard al Realismo. Poi Albert Pestour e Paul Eyssavel non furono più che poeti provinciali.

In occasione del sesto centenario della morte del Petrarca si riunirono ad Avignone, attorno a Mistral, rappresentanti di varie nazioni latine; e nei "*Jeux Floraux*"⁹⁸ di Montpellier, nel 1875, si udirono proclami sulla "*República do Sol*" (Repubblica del Sole) e la "*Raça Latina*" (Razza Latina). Questo è il "raggio d'azione" di *Mirèio*: la traduzione francese, fatta dallo stesso Mistral, nel 1883; quella castigliana, opera di Celestino Verdager; quella italiana di Mario Clini; quella rumena di Bonifacio Herbat. Vi sono due traduzioni in lingua catalana ad opera di Bartrina d'Ayxemís e di Francisco Briz, entrambe pubblicate nel 1861. La "*Reinaxensa*" catalana precedette di poco la

⁹⁸ N. d. t.: "Giochi floreali", manifestazione dell'Académie des Jeux floraux, società letteraria di origine medievale; si veda più avanti in questa stessa pagina ("*Jocs Florals*" in Catalogna).

“*Felibrige*”, e ritrovandosi oppressi e minacciati dal potere della Castiglia, i catalani salutarono con entusiasmo l’alleato d’oltrefrontiera.

La “*Renaixensa*”⁹⁹ fu l’opera di alcuni poeti dilettanti, meglio intenzionati che dotati, come Joaquim Rubió y Ors (1818-1899) e Víctor Balaguer (1824-1901), poligrafo e autore di *Lo trobador de Montserrat* (Il trovatore di Montserrat, 1861). A costoro si unì il grande filologo Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) per istituire, nel 1859, una celebrazione periodica della poesia catalana a Barcellona, i “*Jocs Florals*”. In questo ambiente sorse il più famoso, anche se non il maggiore, poeta della nuova letteratura catalana, [1766] Jacint Verdaguer (1845-1902), autore della grande epopea geologico-mitologico-preistorica *L’Atlántida* (1877), di un altro poema epico, *Canigó* (1886), e di numerose ballate storiche. Somiglia a un tipico parnassiano, ma non fu sempre tale. Nella storia di “*Renaixensa*” i poemi narrativi hanno solo un valore documentario. Verdaguer è diverso nelle sue canzoni mistiche dallo spirito inquieto, sacerdote in conflitto permanente con le autorità ecclesiastiche. Con tutto ciò non è possibile paragonarlo, come già è stato fatto, al grande poeta-sacerdote fiammingo Gezelle, e neppure a Mistral. In compenso, la nuova letteratura catalana non finì con Verdaguer: al contrario, oggi, ormai impallidita la sua fama, egli ci appare nel ruolo glorioso di precursore di Maragall, Carner, Sagarra e López Picó. E la medesima sorte toccò a un altro dei visitatori della festa di Montpellier, al rumeno Alecsandri¹⁰⁰, creatore della lingua poetica nella quale si esprimeranno Eminescu e Arghezi. Tuttavia, intorno al 1900 il movimento della latinità poetica sembrava terminato. Vi furono, più tardi, alcuni simpatizzanti, come il francese Gasquet, il portoghese Eugênio de Castro e, da ultimo, D’Annunzio, nel quale già prevalgono i motivi politici, come pure nella figura isolata dello spagnolo Bastera¹⁰¹, poeta dell’unità del mondo latino. In Galizia, infine, un silenzio di molti secoli venne interrotto dalla voce del notevole poeta Eduardo Pondal (1835-1917), che riportò in vita i ricordi delle origine celtiche della sua sfortunata nazione.

Ai parnassiani, in generale, anche quando risiedevano in paesi tropicali, il sole non fu tanto propizio quanto ai mediterranei. Continuarono la poesia esotico-descrittiva, paragonabile soltanto, nella stessa epoca, al carnevale di stili dell’architettura che riempiva i nuovi *boulevards* di Parigi e di Vienna di chiese e palazzi municipali neogotici, università neorinascimentali, [1767] teatri neobarocchi, parlamenti e borse con colonnati dorici. Segno del gusto evasionista della borghesia, che paragonava la propria epoca alle epoche maggiori del passato. I poeti parnassiani coltivarono il medesimo gusto, ma con pochi motivi di soddisfazione e di orgoglio; in quest’epoca della prosa la

⁹⁹ A. RUBIÓ Y LLUCH, *Lo Gayter del Llobregat*, Barcelona, 1902; I. AMADE, *Origines et premières manifestations de la renaissance littéraire en Catalogne*, Paris, 1924.

¹⁰⁰ N. d. t.: Su Alecsandri cfr. cap. 7.2, p. 1492.

¹⁰¹ N. d. t.: Sul quale si veda il cap. 9.2, p. 2377.

poesia non poteva fare a meno di essere tristemente pessimista, il che spiega, peraltro, la sopravvivenza della malinconia romantica in molti parnassiani.

Lo studio dei parnassiani francesi minori¹⁰² permette di stabilire alcune distinzioni. Albert Glatigny (1839-1873), che fu considerato da alcuni il poeta più geniale della scuola, rappresenta il fervore romantico all'interno della forma elaborata; Léon Dierx (1838-1912), un altro poeta esotico, compatriota di Leconte de Lisle, fu il maggiore “orefice del verso” e “gioielliere della parola”, senza prestare molta attenzione al senso; sembra preparare la poesia ermetico-musicale di Mallarmé, e fu perfino eletto “principe dei poeti” dopo la morte di Mallarmé, come suo successore. In verità Dierx fu un mero tecnico del verso, per metà post-romantico e per metà post-parnassiano. Il Parnassianesimo, che si faceva passare per arte difficilissima, divenne una tecnica appresa con facilità dai dilettanti che rimasero parnassiani in pieno XX secolo, soprattutto nell'America Latina. Louis Menard (1822-1901) si batté in favore di un paganesimo ellenista; sussistono rapporti con l'erudizione di Leconte de Lisle e Flaubert e con l'anticristianesimo dello stesso Leconte de Lisle e di Carducci. Il pessimismo “filosofico” compare in Madame Ackermann (Louise-Victorine Choquet, 1813-1890), donna che sapeva accettare virilmente un mondo [1768] senza Dio e senza senso; fu più profonda di Sully Prudhomme (cosa peraltro non difficile) ma non ottenne lo stesso successo perché evitò il sentimentalismo, scrivendo in versi duri e senza melodia.

Questi differenti tipi sono anche quelli del Parnassianesimo internazionale, tra i latini come tra le nazioni germaniche e slave, dove numerosi poeti coltivarono il medesimo stile senza accettare la dottrina o il nome della scuola all'epoca ancora sconosciuta. Così il danese Ludvig Bødtker (1793-1874), poeta della “perfezione greca”, o Afanasij Afanas'evič Fet (1822-1892), grande poeta russo, che sapeva comporre quadri impressionisti della natura: la sua “arte per l'arte”, di un pessimismo schopenhaueriano, fu ostracizzata dagli utilitaristi e riesumata soltanto nell'epoca del Simbolismo. Tra gli esotisti si colloca Antônio Gonçalves Crespo (1846-1883), portoghese nato in Brasile, che evocò in sonetti perfetti i motivi del paesaggio naturale e umano della sua terra natia; in Portogallo Gonçalves Crespo diede inizio all'epoca della cultura del verso al posto del culto della correttezza grammaticale, idolatrata dai romantici della scuola di Castilho; in Brasile ebbe risonanza il suo interesse per i temi folclorici.

Precursore del Parnassianesimo nei paesi germanici fu il tedesco Friedrich Rückert (1788-1866), al quale l'utilizzo di alcuni suoi *Lied* per le composizioni di Schumann e Mahler diede un'immeritata fama universale. L'interesse per la poesia orientale appare negli idilli biblici del fiammingo Pol de Mont (Charles Polydore de Mont, 1857-1931), poeta bucolico [1769] di formazione francese, che in seguito rinnegò tali sue origini per dichiararsi “germanico”, appoggiando il nazionalismo

¹⁰² A. SCHAFFER, *The Genres of Parnassian Poetry. A Study of the Parnassian Minors*, Baltimore, 1944.

fiammingo antifrancese. Di carattere nazionale è anche l'opera dell'ungherese János Arany (1817-1882), che si collega al Parnassianesimo per il sentimento malinconico di un intellettuale che viveva in un paese di aristocratici rudi, in rapida evoluzione industriale e con una borghesia ancora incolta; Arany è legato al Parnassianesimo per l'erudizione letteraria e per il culto della forma; il suo modo di lavorare lentamente può essere paragonato solo a quello di Flaubert. In numerose ballate storiche magistralmente costruite e in alcuni poemi narrativi Arany diede agli ungheresi una *Légende des siècles*¹⁰³ nazionale, e tuttavia più sobria di quella di Hugo, sobria come il calvinismo nel cui seno Arany era nato e che lo avvicina a Conrad Ferdinand Meyer¹⁰⁴; ma l'angustia religiosa dello svizzero è assente dal realismo dell'ungherese, che alcuni critici considerano il maggior poeta della sua nazione. "Parnassiano nazionale" fu anche il conte Carl Snoilsky (1841-1903), aristocratico svedese, che nella poesia descrittiva rappresenta "l'arte per l'arte" pessimista, ma che nelle ballate celebra il passato eroico della sua nazione, mentre in altre poesie esprime un liberalismo sincero, di tendenze anche socialiste, che il conte, in seguito rinnegò. Snoilsky è il maggior compositore di sonetti delle lingue nordiche. Aristocratismo ed esotismo si uniscono nel conte tedesco Schack (1815-1894), gran mecenate, traduttore dell'epopea nazionale del persiano Firdusi; ai suoi versi è destinata a sopravvivere il suo *Spanisches Theater* (Storia del teatro spagnolo, 1845) opera che ha segnato un'epoca.

[1770] Forse il più grande di tutti i parnassiani fu il poeta ceco Jaroslav Vrchlický (pseudonimo di Emil Jakub Frida, 1853-1912), almeno per quanto concerne le dimensioni e la multiformità della sua opera. Discendeva da diverse generazioni di rabbini tedeschi, mentre nella sua famiglia materna c'erano diversi preti cattolici cechi. Vrchlický si considerò sempre un sacerdote dell'arte, come il suo supremo modello Hugo, dal quale apprese l'eloquenza pomposa, l'enfasi cosmica, l'esotismo policromo. Fu forse una conseguenza della sua origine indefinita tra nazioni diverse la sua costante inquietudine, che lo portò a fuggire la piccola borghesia per rifugiarsi nell'Antichità greca, poi nel Rinascimento italiano e nel Rococò francese, poeta parnassiano di un carnevale di stili storici che finì per arrivare allo stesso pessimismo di Leconte de Lisle. Dotato di una fertilità che in tutta la letteratura universale si può paragonare soltanto a quella di Lope de Vega, Vrchlický scrisse dieci o più poemi epici, più di quaranta volumi di versi, vari drammi poetici, oltre a realizzare un'opera immensa come traduttore che permette di valutare le sue preferenze, le sue capacità e i suoi limiti. Nella sua antologia della poesia francese del XIX secolo prevalgono Hugo, Gautier, Leconte de Lisle, Banville e Sully Prudhomme, vale a dire il "*Parnasse*". In tre successive antologie Vrchlický tradusse quasi l'intera opera di Hugo, e inoltre le opere poetiche complete di Dante, Ariosto, Tasso, Leopardi e Carducci, e ancora gran parte delle poesie di Michelangelo e di Parini. E tradusse anche

¹⁰³ N. d. t.: Leggenda dei secoli, con riferimento al titolo di un'opera di Victor Hugo.

¹⁰⁴ N. d. t.: Su C. F. Meyer cfr. cap. 8.2, pp. 1856 ss.

Camões, Calderón e Verdaguer, Byron e Shelley, Goethe e Schiller, Mickiewicz e Puškin e molti poeti orientali. Creò una letteratura universale in lingua ceca, così che [1771] non stupisce la fama che ebbe, in vita, di maggior poeta della sua nazione. Ma alla fine i critici simbolisti e realisti denunciarono il suo eclettismo insensato, la sua “arte per l’arte”, l’esotismo, il falso paganesimo. Come tanti altri parnassiani, Vrchlicky fallì per mancanza di carattere poetico e di sostanza umana. Un’atmosfera più pura, quasi mediterranea, si respira nelle poesie dell’olandese Carel Vosmaer (1826-1888), sacerdote dell’ellenismo così rigoroso che, in seguito, combattè con forza il Simbolismo, del quale aveva creato il linguaggio poetico.

In Germania vi fu un autentico movimento parnassiano a Monaco, sede di un cenacolo il cui capo era l’allora lettissimo poeta Emanuel Geibel¹⁰⁵. Ma questi, sebbene nazionalista tedesco, imitò molto Heine; le sue trascuratezze metriche e la volgarità della sua espressione avrebbero ispirato orrore a un parnassiano francese che fosse stato in grado di leggere versi tedeschi; ma se avesse potuto farlo, avrebbe trovato nella poesia di Geibel lo stesso epigonismo consapevole di tutti i seguaci della scuola. Un artista del verso fu, tuttavia, lo svizzero Heinrich Leuthold (1827-1879), poeta italianizzato che adorava la Grecia; fu un uomo indisciplinato, che morì nelle tenebre della follia. La Grecia decadente, quella bizantina, fu il tema preferito e caratteristico del tedesco Hermann Lingg (1820-1905), un tempo famoso e oggi illeggibile per la durezza dei suoi versi. L’ellenismo parnassiano ha diverse facce. Nello svedese Victor Rydberg (1828-1895) la decadenza della Grecia viene attribuita al cristianesimo; Rydberg fu un campione del liberalismo teologico. Nella sua poesia, dura, ma sincera e profonda, espresse pensieri [1772] di un’epoca a venire. Fu comunque un borghese moderato, ma un grande carattere.

L’ellenismo dionisiaco è rappresentato da Algernon Charles Swinburne (1837-1909), e proprio nell’Inghilterra del “cant” vittoriano; la sfrenata sensualità del primo volume delle sue *Poems and Ballads* (Poemi e ballate, 1866) non poteva non provocare indignazione nel paese della regina vedova e dei banchieri morali. Poesie come *Laus Veneris* (Lode di Venere), *Dolores* (Dolori) e *Nayades* (Naiadi) motivarono la denuncia di Robert Buchanan contro la “scuola della poesia carnale”. Il poeta non poteva sostenere che nella letteratura inglese esistesse una tradizione pagana; *Poems and Ballads* si ispirano evidentemente al neopaganesimo francese e a Baudelaire. Ma questo furore dei sensi non è parnassiano; e nel senso rigoroso della parola non esiste alcuna opera di Swinburne che sia parnassiana. Fu un poeta dotato di enorme ricettività, sempre attento, con una straordinaria facilità di espressione verbale; sapeva assimilare tutti gli stili, traducendoli nella musica verbale inglese. Si spiega così come Swinburne rappresentasse un caso singolare, forse unico: quello di un hugoniano inglese. L’influenza di Hugo è sensibile nell’intera opera di

¹⁰⁵ N. d. t.: Su Geibel cfr. cap. 7.4, p. 1692.

Swinburne, e in particolare nella poesia politica dei *Songs before Sunrise* (Canti prima dell'alba, 1871), dedicati alla causa della libertà italiana. Ma questo ricorda subito i casi di Byron e di Landor. Swinburne, in realtà, non era un rivoluzionario, anzi era un aristocratico ribelle e anarchico; e la sua rivolta non era fatalmente politica (negli ultimi anni della sua lunga vita si dichiarò sostenitore dell'imperialismo inglese) né sempre attuale. Ripeté con vigore gli attacchi anticristiani [1773] di Shelley, dal quale aveva appreso la musicalità del verso, e trovò infine i suoi veri modelli in quegli anarchici violenti e morbosi che furono i drammaturghi elisabettiani e giacobini, ai quali dedicò i suoi studi critici, deformati da un entusiasmo magniloquente, ma non per questo privi di merito; Swinburne fece molto per far conoscere Marlowe, Webster, Tourneur, Middleton; tuttavia li interpretò, come tutti i poeti che amava, a modo suo, come fossero stati dei verbalisti. Non fu diversamente per il sensualismo dei primi poemi e il baudelarianismo degli altri: libertinismo puramente estetico, sensualità cerebrale, satanismo teorico. Tutto in Swinburne è ispirazione libresca, ripetizione di sentimenti e di motivi estranei; ciò che gli appartiene è soltanto la favolosa tecnica verbale, superiore a quella dello stesso Tennyson. Swinburne è certamente uno dei maggiori musicisti del verso inglese; basta ascoltare l'inizio di uno dei cori della tragedia lirica *Atalanta in Calydon*:

Before the beginning of years
There came to the making of man
Time, with a gift of tears;
Grief, with a glass that ran;
Pleasure, with pain for leaven;
Summer, with flowers that fell;
Remembrance fallen from heaven,
And madness risen from hell;
Strenght without hands to smite;
Love that endures for a breath;
Night, the shadow of light,
*And life, the shadow of death*¹⁰⁶.

¹⁰⁶ N. d. t.: SWINBURNE, *Atalanta in Calydon*, Coro: «Prima dell'inizio degli anni / Vennero a prendere parte alla creazione dell'uomo / Il Tempo, con un dono di lacrime; / L'Afflizione, con un bicchiere che traboccava; / Il Piacere, con un dolore come lievito; / L'Estate, con fiori cadenti; / Il Ricordo caduto dal cielo, / E la Follia salita dall'inferno; / La forza, senza mani per colpire; / L'amore, che dura un respiro; / La Notte, l'ombra della luce; / E la Vita, l'ombra della morte».

Alla morte di Baudelaire Swinburne dedicò il più bello dei suoi poemi, *Ave Atque Vale* (Ti saluto e stai bene). Fatto simbolico, questo poema fu scritto quando gli arrivò la notizia della morte di Baudelaire, ma quella notizia era falsa, e il poeta era ancora vivo. Tutto in Swinburne sembra falso, tranne la melodia.

Ai parnassiani era cara la Grecia “attica”, quella del sorriso arguto e scettico; Anatole France¹⁰⁷, nel quale questo “atticismo” arriverà al culmine, fu uno [1774] degli editori del “*Parnasse*” *Contemporain*. Quasi una sua anticipazione provinciale è Juan Valera (1824-1905), l’elegante diplomatico spagnolo, maestro dello stile sonoro, traduttore di *Dafni e Cloé*, cosa che ricorda ai francesi il caso di Courier e ad altri critici il paganesimo falso di Ménard. Azorín lo caratterizzò così, definitivamente. La frivolezza si rivela nella maniera in cui i suoi romanzi abbelliscono e falsificano i loro argomenti: in *Pepita Jiménez* (1874) il problema del celibato è collocato nell’ambiente del *costumbrismo*; in *Las ilusiones del doctor Faustino* (Le illusioni del dottor Faustino, 1874-75) c’è il pessimismo decadente degli intellettuali post-romantici. A volte questi romanzi, che possiedono valore letterario e soprattutto stilistico, sembrano quelli di un Flaubert di buon umore. Valera è solo uno stilista, sebbene uno dei più fini, e questo spiega le sue simpatie per le vestigia minori del Parnassianesimo, là dove le può scoprire. Così ottenne il maggior successo della sua carriera letteraria: nelle *Cartas americanas* (Lettere americane, 1889), dedicate ai poeti dell’America Latina, scoprì i versi parnassiani di un giovane poeta nicaraguense completamente sconosciuto, e predisse con chiarezza il grande futuro di Rubén Darío¹⁰⁸.

Fatto curioso: Valera non trovò altri parnassiani in Colombia, in Perù e in Argentina. I grandi parnassiani ispanoamericani sorsero molto più tardi, collegati ai simbolisti del “modernismo”, mentre allo stesso tempo la poesia brasiliana era già dominata dal “*Parnasse*”. Nelle repubbliche spagnole, intorno al 1890, c’erano quasi solo hugoniani, con alcuni resti del Romanticismo spagnolo in piena decomposizione; il suo canto funebre fu intonato, con ironia, dallo spirito heiniano del peruviano Ricardo Palma (1833-1919), parente letterario di Valera, sovversivo mascherato [1775] da tradizionalista, che nelle famose *Tradiciones peruanas* (Tradizioni peruviane, 1872) delineò un panorama incantevole, colorito e leggermente ironico della città di Lima nell’epoca coloniale; un Parnassianesimo alla rovescia.

Il ritardo del Parnassianesimo nell’America spagnola è un fatto di importanza sociologica. La mancanza di indipendenza economica è comune nelle repubbliche ispanoamericane e nel Brasile del XIX secolo; in Colombia, Venezuela, Messico e Perù ciò significava l’impossibilità di un equilibrio politico, continue lotte tra le fazioni dell’“aristocrazia creola” per la modesta posizione che il capitalismo straniero concedeva loro, una situazione pericolosa per gli intellettuali, che si

¹⁰⁷ N. d. t.: Su Anatole France cfr. cap. 9.1, p. 2107.

¹⁰⁸ N. d. t.: Su Rubén Darío cfr. cap. 9.1, pp. 2193 ss.

esaurivano in gesti rivoluzionari e in versi hugoniani. Solo alla fine del secolo la situazione cambiò, con lo stabilirsi dei monopoli inglesi e nordamericani: la politica si fece più calma, gli intellettuali ottennero impieghi nell'alta amministrazione e nella diplomazia e la condizione di redditieri. Allora, potendo godersi la vita, rinunciarono alle aspirazioni rivoluzionarie e cominciarono a deplorare la mancanza di cultura del loro ambiente, a sognare le bellezze delle civiltà europee, antiche ed esotiche. Venne il momento del Parnassianesimo ispanoamericano. In Brasile quel momento era arrivato venticinque anni prima, grazie alla stabilità politica della monarchia; e il Parnassianesimo brasiliano ottenne una vittoria così completa che sopravvisse per due generazioni agli analoghi movimenti degli altri paesi.

Il Parnassianesimo brasiliano corrisponde meno di altri al programma della scuola. Là non era necessario sognare le palme, perché erano presenti. I più originali tra i parnassiani brasiliani sono quelli che dedicano la loro attenzione soprattutto alla natura. Così il poeta descrittivo Alberto de Oliveira (1857-1937), la cui lunga vita ha avuto un peso nella sopravvivenza eccezionale del Parnassianesimo in Brasile, e Vicente de Carvalho (1866-1924), grande poeta del mare, nella cui arte si notano [1776] elementi arcaicizzanti e altri simbolisti. Ma il nome più famoso del “*Parnasse*” brasiliano è Olavo Bilac (1865-1918), gioielliere del verso e verbalista esuberante, che cesellava le espressioni della sua vena erotica indisciplinata secondo le regole dell'oreficeria gautieriana per poi finire nella malinconia melodiosa del volume *Tarde* (Sera, 1919). Alcuni bei sonetti di Bilac sopravvivono e vivranno ancora. La sera (*tarde*) fu anche il motivo conduttore dell'opera del malinconico Raimundo Correia (1859-1911), che si distingue per la dignità artistica e per il pessimismo austero; ma è solo un pallido riflesso di malinconie straniere. Simile a lui (stando alle osservazioni di Manuel Bandeira) fu il messicano Manuel José Othón (1859-1906), poeta bucolico e triste, gran compositore di sonetti, quasi l'unico parnassiano ispanoamericano senza la minima traccia di un'influenza simbolista. Contro tale influenza il Parnassianesimo brasiliano riuscì a difendersi con tale successo, che riuscì a soffocare i grandi poeti simbolisti João da Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, perpetuando il culto della “chiave d'oro” fino alla seconda decade del XX secolo.

L'aspetto malinconico e “filosofico” del Parnassianesimo si incontra nello spagnolo Gaspar Núñez de Arce (1832-1903), poeta dei dubbi religiosi (uno spagnolo che scrive un poema narrativo su Lutero non è un caso frequente) e delle diatribe contro la corruzione morale; poeta dell'eroismo civile, verbalista stupefacente, rimatore instancabile, ma sempre sincero, onesto e il più delle volte triste. Gli somiglia molto, all'altro capo dell'Europa, [1777] il polacco Adam Asnyk (1838-1897), che è stato definito una mescolanza di Slowacki e di Heine: paragoni inappropriati, conseguenza del fatto che non è consueto parlare di Parnassianesimo tra gli slavi.

Non è neppure consueto definire parnassiano il grande poeta portoghese Antero de Quental (1842-1891), e bisogna ammettere che la sua personalità non consente tale definizione; ma quanto all'opera ci sono pochi dubbi. In base alle testimonianze di tutti i suoi contemporanei, Quental era un santo, un uomo che si sacrificò, a volte in maniera donchisciottesca, per i suoi ideali. E questo idealismo possedeva una profondità filosofica, derivante dell'influenza di letture tedesche che tuttavia non lasciarono tracce nella sua opera poetica. Come altri grandi idealisti Quental era un autodidatta, un uomo dalle letture molteplici e disordinate; da Hegel e Mommsen, Heine e Michelet, Proudhon e tanti altri compose una filosofia *sui generis*, intensamente schopenhaueriana, mistura di socialismo romantico e buddismo indiano, in opposizione al cattolicesimo tradizionale della Penisola Iberica. In questa maniera Quental arrivò all'acceso anticlericalismo delle sue poche ma impressionanti opere in prosa, spiegando con l'influenza nefasta della [1778] Chiesa la decadenza iberica. C'era tuttavia, nel liberalismo e nel democratismo di Quental, una forte vena religiosa, addirittura mistica, profondamente angustiato com'era dalle sofferenze dei poveri e degli umili. E così il santo divenne un socialista militante, membro della Prima Internazionale. Occorre subito osservare che la Prima Internazionale non fu puramente marxista. Al contrario, quell'associazione fallì a causa della resistenza interna contro Marx, per gli intrighi dei bakuniniani e dei proudhoniani; e Quental, lontano dal marxismo scientifico, era anche un anarco-comunista dalle motivazioni idealiste: un socialista religioso. Le sue angustie erano in evidente rapporto con i suoi accessi di pessimismo disperato («...a minha alma já morreu!»¹⁰⁹) e la sua abulia patologica, motivo ed espressione, allo stesso tempo, di incoerenza tra nichilismo buddista e idealismo rivoluzionario. Queste condizioni spiegano il fallimento del “santo” come socialista militante: il mistico fallì nella rivoluzione sociale. Vero è che quel pessimismo si manifestò soltanto periodicamente, accanto ad altre fasi, euforiche, di una ciclotimia maniaco-depressiva che condusse il poeta al suicidio. Ma il suicidio fu solo la conclusione della vita di Quental; la sua importanza durevole risiede nelle espressioni di quel pessimismo transitorio che sono la sua opera poetica.

Questo poeta aveva fatto parte del movimento meno parnassiano che si possa immaginare: la rivoluzione intellettuale degli studenti di Coimbra contro il tradizionalismo romantico, politico e religioso. Visto da un altro lato, il movimento di Coimbra presenta aspetti simili alla “*Renaixença*” catalana, tentativo di rinnovare la vita nazionale attraverso la letteratura. La partecipazione di Quental alla “scuola di Coimbra” non aiuta a comprendere il senso della sua poesia; la sua raccolta di sonetti, che è stata definita il “diario poetico di un'anima agostiniana”, non ha nulla a che fare con essa, ed appartiene a un'altra fase, non quella del santo rivoluzionario, bensì quella del santo suicida. Ma il carattere neolatino, vale a dire parnassiano, di quel movimento (alcuni capi del quale

¹⁰⁹ N. d. t.: Antero de QUENTAL, *Anima mea*, ultimo verso: «La mia anima è già morta!».

finiranno per diventare tradizionalisti) aiuta a riconoscere la qualità parnassiana della poesia di Quental. I paragoni con Leopardi non sono molto azzeccati, semmai quello con Vigny, nella cui forma classico-romantica si era annunciato il Parnassianesimo e le cui *Destinées* vennero pubblicate postume, in pieno Parnassianesimo. Da ciò il pessimismo un po' vago di Quental («*A ilusão e vazio universais*»¹¹⁰), la nobiltà dell'espressione e la mancanza di colore; da ciò la monotonia del pensiero e del vocabolario. Quental [1779] è un grande compositore di sonetti; ma forse il più grande dei suoi poemi è l'*Hino da Manhã* (Inno del mattino), una maledizione rivolta alla luce ingannatrice:

Símbolo da Ilusão que do infinito

Fez surgir o Universo, já marcado

Para a dor, para o mal, para o pecado,

*Símbolo da existência, sê maldito!*¹¹¹

Libero dalla forma rigida, Quental è più grande; tanto più grande quanto più si avvicina alla prosa. Forse fu più grande come prosatore che come poeta.

Sarebbe una mancanza di comprensione censurare la “sterilità” di un altro grande scettico dell'epoca, Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), perché non arrivò ad esprimersi in poesia. Non avremmo perso molto con una quantità di sonetti e di poemi “scientifici” che Amiel non scrisse. Il suo mezzo di espressione genuino fu la prosa del suo diario. Amiel è il più consapevole dei parnassiani; per questo resistè alla tentazione di fare una poesia inutile.

Quattro poeti, inizialmente parnassiani, divennero grandi “a condizione di uscirne”: Baudelaire; Mallarmé, Verlaine e Flaubert. In Mallarmé le cause determinanti furono le influenze romantiche straniere: la poesia inglese e il wagnerismo tedesco. Nel caso di Verlaine agì un motivo personale: la trasformazione della sua vita piccolo-borghese in una *bohème* sfrenata, per l'influenza di Rimbaud. Flaubert e Baudelaire passarono anch'essi attraverso l'“educazione sentimentale”¹¹² della *bohème*, la cui importanza storica come fenomeno del Romanticismo sopravvivate è assai superiore al valore effettivo delle sue espressioni.

La *bohème* poteva agire contro la poesia borghese dei parnassiani perché era di origine antiborghese. E' la forma francese di quella stessa resistenza degli intellettuali che aveva prodotto nella Germania del 1880 l'“épater le bourgeois”¹¹³ di Friedrich Schlegel in *Lucinde* e il vagabondaggio di Clemens Brentano. La motivazione immediata fu lo stabilimento della monarchia

¹¹⁰ N. d. t.: Antero de QUENTAL, *Nirvana*, ultim verso: «L'illusione e il vuoto universali».

¹¹¹ N. d. t.: Antero de QUENTAL, *Hino da Manhã*, ultimi quattro versi: «Simbolo dell'illusione, che dall'infinito / Fece sorgere l'universo, già segnato / Dal dolore, dal male dal peccato, / Simbolo dell'esistenza, sii maledetto!»

¹¹² N. d. t.: Riferimento al titolo di un'opera di Flaubert.

¹¹³ N. d. t.: “Sbalordire il borghese”.

[1780] borghese nel luglio del 1830; nel 1833 comparve *Les Jeune-France* (I Jeune-France) di Gautier, romanzo della vita libera e licenziosa degli artisti romantici e delle ragazze dei suburbi di Parigi. Nel 1835 Vigny¹¹⁴ diede al Théâtre Français il suo *Chatterton*, opera dallo scarso valore drammatico ma di un'importanza storica molto grande: il poeta è rappresentato, in questa tragedia, come fatalmente incompreso dai “filistei” borghesi, così che “*épater le bourgeois*” è la sua reazione naturale. *Chatterton* creò, per molti decenni e in molti ambienti, l'immagine tipica del “poeta”. Un Aloysius Bertrand¹¹⁵ visse questa *bohème* nella realtà; e Henri Murger (1822-1861) scrisse il romanzo che la rese popolarissima¹¹⁶. Esistono due specie di *bohème*: quella autentica e quella falsa. La *bohème* autentica è una disgrazia: la miseria degli artisti, per la cui professione inutile non c'è spazio nella gerarchia utilitarista delle professioni. Ma esiste anche la falsa *bohème* degli artisti poveri ma felici in una vita senza occupazioni “serie” e di libero amore. In realtà la falsa *bohème* esiste soltanto tra gli artisti dilettanti inetti, che vivono dei sussidi paterni; o piuttosto, è uno spettacolo messo in scena da artisti sfortunati e inesperti per spaventare e segretamente divertire il borghese che paga il biglietto d'ingresso. Le vecchie traduzioni di *Scènes de la vie de bohème* [di Murger] in inglese e in tedesco si aprono con prefazioni apologetiche, che chiedono scusa per la leggerezza degli eroi e l'immoralità delle eroine del romanzo. Ma si nota il piacere clandestino del lettore borghese nel venire a sapere cose che le convenzioni morali della sua classe gli proibivano; anche nel sentimentalismo della morte di Mimi il borghese piangeva la triste impossibilità di realizzare i suoi “sogni di desiderio”. In questo senso la falsità della popolarissima opera *La Bohème* (1896) di Puccini accompagna degnamente la falsità del romanzo di Murger. In questo, tuttavia, è di importanza capitale il poscritto, nel quale i *bohémien* si mettono nella politica del 1848 per poi finire essi stessi come tristi “filistei”. Con ciò Murger fornisce il primo abbozzo di una “cura del Romanticismo mediante la realtà”, di una “*éducation sentimentale*”. Sei anni dopo verrà pubblicata *Madame Bovary* [di Flaubert].

[1781] Tutto il mondo riconosce il ruolo importantissimo di Gustave Flaubert (1821-1880) nella storia del romanzo moderno, tra Balzac e Zola, ricordando anche l'influenza che esercitò al di fuori della Francia su Henry James, Turgenev, Fontane, Eça de Queirós e molti altri. Ma non per questo Flaubert gode di ammirazione generale. Il romanziere Flaubert ha perso negli ultimi decenni, ostili al suo ideale dell’“arte per l'arte”, un po' del suo prestigio; un'opera grande come *L'Éducation sentimentale* (L'educazione sentimentale, 1869) continua ad essere letta e studiata soltanto dagli *highbrows*¹¹⁷; *Madame Bovary* (1857), al contrario, circola in edizioni economiche ed è considerato

¹¹⁴ N. d. t.: Su Vigny cfr. cap. 7.3, p. 1560.

¹¹⁵ N. d. t.: Su Bertrand cfr. cap. 7.2, p. 1470.

¹¹⁶ Henri MURGER, *Scènes de la vie de bohème* (Scene della vita di bohème), 1851.

¹¹⁷ N. d. t.: Termine inglese che indica gli intellettuali elitari.

un romanzo erotico dal finale poliziesco. La gloria di Flaubert sembra risiedere nel suo stile; ma la nostra considerazione per le arti stilistiche è diminuita molto. Lo stile sarà anche la ragion d'essere sufficiente di un'opera d'arte; ma c'è chi afferma: «I romanzi di Flaubert sono opere ammirevoli, ma non aiutano nella vita».

Flaubert è stato il più lento degli scrittori, avendo impiegato cinque, sette o anche più anni per scrivere un romanzo di dimensioni ridotte; la cosa ispira invidia agli scrittori di professione, insoddisfatti dal lavoro imposto dal pubblico, e ispira nello stesso pubblico rispetto verso uno scrittore anti-*bohémien*, coscienzioso e serio. E' una letteratura altrettanto seria e ben documentata quanto un'opera di scienza, che realizza l'ideale parnassiano di poesia scientifica.

[1782] In effetti il lavoro preparatorio di Flaubert consisteva in un'attività di documentazione molto più precisa di quanto lo fossero gli studi semifantastici di “fisiologia della società” di Balzac. Dietro a *Madame Bovary* i flaubertiani potevano scoprire dei modelli reali: la città normanna di Ry, l'adultera Delphine Couturier che diventerà Emma Bovary, il libero pensatore Jouenne che apparirà come Monsieur Homais, e così via. Ma studi recenti hanno demolito tutte queste ipotesi: il modello di Emma Bovary sarebbe stato Louise Pradier, la moglie del noto scultore, e la tragedia sarebbe accaduta a Parigi. Questa scoperta aggiunge un ulteriore motivo di ammirazione nei confronti di Flaubert, perché solo nell'ambiente provinciale, così fedelmente descritto, e nel quale il romanziere traspose gli avvenimenti reali, poteva essere possibile la tragedia di Emma Bovary. La lentezza del processo di trasfigurazione artistica di Flaubert non sarebbe stata per altro compatibile con lo spirito drammatico che informa l'opera di Balzac. Flaubert ha una mente epica, sa conferire agli argomenti una certa persistenza al di sopra della storia e dell'attualità che i romanzi di Balzac, storiografo della propria società, non possiedono. *Madame Bovary* e *Un coeur simple* (Un cuore semplice, 1877), anche se collocati con precisione nelle case parigine o in località della Normandia del 1850, sono ambientati in tutti i tempi e i paesi della storia e del mondo. La distanza tra le persone e i fatti reali che hanno fornito l'argomento al romanziere e i personaggi e gli avvenimenti sul piano narrativo è incommensurabile. Questa “distanza epica” è il risultato dello stile di Flaubert. Il suo sforzo notevole, nel corso di innumerevoli notti di insonnia disperata, non si riduce a quello che stupiva gli amici e i biografi e destava la loro ammirazione, e cioè alla radicale eliminazione degli aggettivi e alla loro sostituzione con sostantivi che non necessitano del loro accompagnamento («non esistono sinonimi» diceva Flaubert), né alla sapiente collocazione dei “*coupes*”¹¹⁸ delle frasi. Flaubert cercava la massima esattezza nella corrispondenza tra oggetti e parole, movimenti e frasi, per ottenere una rappresentazione oggettiva della realtà. L'esempio più famoso è la descrizione dell'esposizione agricola in *Madame Bovary*, combinazione sinfonica di discorsi ufficiali e

¹¹⁸ N. d. t.: *Coupes*: letteralmente tagli; interruzioni, pause, battute d'arresto. Nella retorica francese si definisce *style coupé* (stile tagliato) quello che si caratterizza per l'impiego di frasi corte e poco collegate tra loro.

conversazione erotica tra Emma e Rodolphe, rumore di buoi e vento tra gli alberi. Ma in questa composizione polifonica si rivela anche l'ironia amara del romanziere diretta contro i suoi stessi personaggi. Monsieur Homais, immagine così fedele del libero pensatore di provincia, è allo stesso tempo una caricatura grandiosa; ed è lui, alla fine del romanzo, il vincitore. Gli imbecilli sono i signori [1783] di questo mondo. L'ironia e il pessimismo di Flaubert sono in grave contraddizione con il suo ideale di realismo oggettivo. Evidentemente non fu per l'incapacità di eliminarlo che Flaubert lasciò sussistere questo squilibrio tra intenzione e realizzazione. L'ironia si impose al romanziere, scettico e pessimista perché passato attraverso le disillusioni ideologiche del 1848 e del 1852.

Il capolavoro della dolorosa ironia flaubertiana è *Un coeur simple*. La storia della vecchia serva, che si culla nei sogni di un nipote perduto in mari lontani, è narrata, attraverso la freddezza realistica del tono, con una certa crudeltà sadica, che martirizza il povero personaggio; e il finale, quando il pappagallo, unico ricordo del nipote, appare in una visione alla donna agonizzante come la colomba dello Spirito Santo, è di un'ironia disumana e sovrumana, che illumina in una rapida visione l'“inganno generale” dell'umanità. E' lo stesso inganno circa la vera natura delle cose, della realtà, che produce la rovina di Emma Bovary, ingannata dalle falsità delle letture romantiche così come la Francia era stata ingannata dell'ideologia romantica nel 1848. Lo stesso inganno, ne *La tentation de saint Antoine* (La tentazione di Sant'Antonio, 1874), è quello dell'umanità intera ingannata degli dei, fantasie religiose da essa stessa create. Questo capolavoro di Flaubert, mai abbastanza apprezzato, simbolizza il “bovarismo” del genere umano. La filosofia di Flaubert si avvicina al pantragismo; ma la tragicità del mondo non risiede, nell'opera di Flaubert, in conflitti di tipo storico tra l'individuo e la legge, ma nella cecità dell'uomo che prende sul serio la legge imbecille che egli stesso ha creato; è una cecità come quella degli eroi della tragedia greca, ma senza eroismo. L'universo è definito, tragicamente, dalla “*bêtise humaine*”¹¹⁹.

L'intento di Flaubert era la rappresentazione artistica, la stilizzazione della *bêtise humaine* per poterla in tal modo eliminare. *L'Éducation sentimentale* è l'opera più ambiziosa di Flaubert, ma non la più perfetta. Lo sfondo, il panorama dell'epoca nella quale il Romanticismo venne sconfitto, è definito; il primo piano quasi scompare per la mediocrità meschina di Frédéric Moreau e Madame Arnoux, risultato sconcertante al quale contribuì il pudore di Flaubert nei confronti del problema dell'esibizione autobiografica. *L'Éducation sentimentale* è un potente romanzo psicologico, il più commovente che sia stato scritto dopo Stendhal; ma non ha la prospettiva di una visione storica della sua epoca, del Romanticismo [1784] disilluso, poichè Flaubert rimaneva, malgrado tutto, prigioniero di quella illusione. E' opinione generalmente ammessa che il realista Flaubert sia

¹¹⁹ N. d. t.: Sciocchezza, stupidità umana.

rimasto, in fondo, romantico. Il suo ideale di scrittore è quello del “vate”, il visionario cosmico di Hugo: l’umanità intera è imbecille, e solo il poeta vede le cose come sono realmente, solo lui è capace di rappresentarle col realismo della verità, tramite l’ironia oggettiva della sua arte stilistica. Da ciò la doppia funzione dello stile: la funzione analitica di smascheramento e la funzione attiva della “*éducation*”. *L’Éducation sentimentale* dà testimonianza dell’impossibilità di unire queste due funzioni. Balzac, narratore privo di preoccupazioni stilistiche, aveva profetizzato la vittoria della borghesia; nei romanzi di Flaubert i borghesi di Balzac stanno fallendo. Continuava il disprezzo romantico del mondo, vale a dire del mondo borghese.

Da ciò le manie stilistiche di Flaubert, le sue lotte interiori, che a volte duravano una notte intera, su un unico aggettivo, il lavoro di settimane per un’unica pagina. L’illusione romantica era distrutta; una forma artistica che fosse eterna doveva stabilire una volta per tutte la rinuncia all’illusione. Flaubert credeva in questo potere dell’arte con il fervore di un mistico; e questa fede nell’onnipotenza dell’arte è tipicamente romantica. Ancora una volta il Romanticismo segreto, clandestino, si rivela la porta per uscire dal prosaicismo parnassiano.

L’elemento romantico nel Parnassianesimo è proprio “l’arte per l’arte” che era lo strumento di lavoro di Flaubert. Ma come poteva essere possibile questo romanticismo stilistico senza cadere nuovamente nel romanticismo sentimentale? Flaubert era protetto da questo pericolo dalla sua condizione di borghese. Ma è necessario definire il termine. Uno dei molti contemporanei letterari ai quali Flaubert rivolgeva l’odio del disprezzo era Augier; anche costui protestava contro il Romanticismo (e sarebbe interessante confrontare, fatte salve le dimensioni, *Les pauvres lionnes* e *Madame Bovary*) ed era anch’egli borghese, ma di un’altra specie: un borghese parigino, dell’alto ceto commerciale onorato, per così dire, ma sempre dalla parte del capitale mobile. Flaubert era un borghese provinciale; cosa più importante, tuttavia, dell’antitesi geografica ed economica, era la sua condizione di redditiero, che viveva di rendita senza la necessità di intraprendere affari. Questa condizione di redditiero, che all’epoca era anche quella dei funzionari pubblici con salario e futuro garantiti, è la condizione economica dell’arte parnassiana e anche dell’arte di Flaubert, che modellava e rimodellava [1785] i suoi romanzi nel corso di cinque, sette o dieci anni, senza l’urgente necessità di pubblicarli. Da ciò deriva il parnassianesimo di Flaubert, così evidente nelle frasi cesellate dell’esotica *Herodias* (Erodiade, 1877); nel panorama della storia delle religioni, nella *Tentation de saint Antoine*, nella poesia archeologica di *Salammbô* (1862), egli realizzò il suo ideale di romanzo scientificamente documentato, realizzando l’ideale di “poesia scientifica” del Parnassianesimo ma sperimentando altresì la disgrazia della dottrina: *Salammbô* è un romanzo archeologico senza senso storico, un romanzo senza senso umano. «*C’était à Megara...*»¹²⁰: ecco la

¹²⁰ N. d. t.: Gustave FLAUBERT, *Salammbô*, cap. I, *incipit*: «Accadde a Megara...».

frase, magnificamente musicale, con la quale l'opera comincia; ma a noi cosa importa di ciò che accadde a Megara? E chi sa se le cose accaddero realmente così a Megara? Il problema del romanzo storico, posto nei debiti termini, per la prima volta, da Manzoni, fu risolto da Flaubert, e in senso negativo. Il tentativo di ricostruzione del passato, in *Salammbô*, fu smentito dall'impossibilità di verificare esattamente "ciò che avvenne a Megara". Accade tuttavia che *La tentation de saint Antoine* sia anch'esso un romanzo storico, quello di tutte le religioni; che anche *L'Éducation sentimentale* sia un romanzo storico, quello della Francia romantica e borghese; e che lo sia pure *Madame Bovary*, romanzo della provincia francese sotto il Secondo Impero. Pur non essendo stati concepiti come romanzi storici, essi divennero tali grazie al genio poetico di Flaubert. Nelle ore di amarezza Flaubert considerò tutta la sua letteratura come un fallimento. Il mondo appartiene alla *bêtise humaine*, ma la stessa letteratura è una *bêtise*, forse la più grande di tutte, e certamente, come diceva Leopardi, «la più sterile delle professioni». Se il mondo è il cosmo della *bêtise humaine*, la letteratura realistica è il museo parnassiano delle *bêtises humaines*, tragicamente incurabili. Il caso dei due imbecilli *Bouvard et Pécuchet* (1881, postumo), il cui zelo nel documentarsi ha un odore sospetto di autoironia, è quello dello stesso lucidissimo Flaubert. Ma il supremo documento dell'autoanalisi suicida di Flaubert è la sua corrispondenza. Qui l'ironia che pretendeva di abbattere il Romanticismo si rivela come arma del Romanticismo; era stato Schlegel a creare questo concetto. La fede romantica nel potere costruttivo dell'arte e la fede romantica nel potere distruttivo dell'ironia si annullavano reciprocamente. E' questo ciò che la critica moderna coglie nello stile di Flaubert. La lingua francese dispone di due stili: quello analitico, sia esso di Pascal, di Bossuet o di Voltaire, e lo stile attivo, sia esso di Molière, di Stendhal o di Balzac. Flaubert fece il tentativo di unire [1786] i due stili, un tentativo irrealizzabile. Ciascuna delle sue frasi, ciascuno dei suoi paragrafi è impeccabile; Flaubert scrisse le pagine più perfette della prosa francese. L'insieme dei suoi romanzi, dalla costruzione narrativa così ammirevole, risente di quella incongruenza stilistica. L'insoddisfazione permanente di Flaubert nei confronti di se stesso non era del tutto ingiustificata. Invano egli si ritirò nel convento del suo palazzotto, conducendo la vita di un "monaco delle lettere"; il problema "verità o finzione" era insolubile. *Bouvard e Pécuchet*, gli eroi imbecilli di Flaubert, sono, secondo la felice espressione del critico americano Trilling, i due santi martiri della letteratura. Flaubert può ancora "aiutarci".

E ci ha "aiutati" molto. Perché *Madame Bovary* è la "meraviglia del mondo" tra tutti i romanzi. E' il primo romanzo rigorosamente costruito come un poema. La lettura e la rilettura fanno sempre scoprire concatenazioni inattese. Quanto all'arte della struttura, *Madame Bovary* si colloca tra la *Divina Commedia* di Dante e l'*Ulysses* di Joyce. E' il precursore del romanzo poematizzato moderno. Ma il suo autore finì, come Dante e Joyce, per provare un'amara delusione.

Flaubert finì nella disperazione perché, come artista, era incapace di fare concessioni, di concludere un “compromesso”. Dopo Flaubert ci sarà soltanto un’alternativa: o sacrificare la poesia alla scienza, con la creazione, al posto della poesia scientifica, di una scienza poetica (le grandi opere storiografiche di Taine, che sono in realtà dei romanzi tendenziosi), oppure sacrificare la scienza alla poesia, col deformare la realtà secondo le leggi di una poesia minore, malinconica o umoristica. Ecco il “compromesso vittoriano” in Francia, l’arte minore, e anche molto minore, di Ferdinand Fabre e Alphonse Daudet.

Ferdinand Fabre (1827-1898) non rivestì un ruolo di precursore (non era abbastanza originale per farlo) né fu un ritardatario, perché era forte e indipendente. Accompagnò, in un certo isolamento, l’evoluzione da Flaubert a Zola, senza trarre le conseguenze radicali dell’uno e dell’altro. Fabre [1787] si specializzò in un ramo poco esplorato della vita provinciale: la vita del clero. Descrisse con maestria i differenti tipi, dal povero vicario di villaggio al canonico ambizioso che mira a diventare vescovo. Come realista della stirpe di Flaubert vide le miserie, le imbecillità, le meschinerie; come scrittore di “compromesso” non ne trasse conclusioni anticlericali. In fondo proseguì, con maggior forza virile, la tradizione del racconto rustico; talvolta, come in *L’abbé Tigrane* (L’abate Tigrane, 1873) arrivò a una monumentalizzazione che ricorda Gotthelf. Con tutto ciò la sua “arte per l’arte” realistica non offende mai; ed è forse per questo che Fabre, oggi, è ingiustamente dimenticato.

Come autore rustico Fabre è fatalmente regionalista: il suo soggetto non è il clero della Francia, ma soltanto quello della regione di Bedarieux. Il regionalismo, occupandosi il più delle volte di province arretrate, permette di evitare certi problemi attuali, facilitando in tal modo il “compromesso”. Regionalista fu anche Alphonse Daudet (1840-1897), il principale rappresentante del romanzo realistico moderato nell’epoca di Zola; per questo parve un flaubertiano che non volle compiere il passo decisivo verso il Naturalismo. Ma, come quasi tutta la sua opera, Daudet è un contemporaneo di Flaubert, come Zola del resto; e invece di dire che non “volle”, sarebbe meglio dire che non poté. Nei racconti della sua giovinezza, come pure ne *L’Arlésienne* (L’arlesiana, 1869)¹²¹ fu sempre un regionalista della Provenza, un ammiratore di Mistral, un *felibrien*¹²² in prosa francese. Nella sua condizione di provinciale nell’ambiente in parte ostile della capitale c’erano tutti gli elementi di un grande conflitto. Ma questo nell’opera di Daudet non si rivela. Era un indeciso. Si prese gioco dei suoi conterranei meridionali in *Tartarin de Tarascon* (Tartarino di Tarascona, 1872) per la loro capacità di mentire giocosamente, e in *Numa Roumestan* (1881) per i loro [1788] talenti di ciarlatanismo politico; ma continuò ad adorare la sua terra, preferendola alle vie di Parigi. Divenne un moralista alla maniera di Augier, denunciando il pericolo della corruzione della

¹²¹ N. d. t.: Novella poi adattata al teatro con musica di Georges Bizet.

¹²² N. d. t.: Si veda sopra nel presente capitolo, pp. 1762-1763.

famiglia in *Fromont jeune et Risler ainé* (Fromont junior e Risler senior, 1874) e della corruzione della gioventù in *Sapho* (1884); questi due romanzi, i suoi migliori, sono panorami brillanti della grande città, che era in fondo la capitale della patria di Daudet, fervente nazionalista. Il moralismo di Daudet non è profondo, neppure nella facile satira di *Les rois en exil* (I re in esilio, 1879) e de *L'Immortel* (L'immortale, 1888). Provinciale e reazionario, Daudet era uno scrittore brillante, che sapeva toccare con virtuosismo tutti i tasti dello spirito e del sentimento, un grande conversatore, ma non era affatto un grande romanziere. Tra le sue opere, *Jack* (1876), storia commovente di un fanciullo infelice, è quella che ha le maggiori probabilità di sopravvivere.

La Francia del XIX secolo diede alla letteratura di finzione narrativa autori come Stendhal, Balzac, Flaubert e Zola. Associare a costoro un Daudet significherebbe sminuirli. Per definire la categoria alla quale Daudet appartiene, sarà sufficiente smentire il paragone frequente con Dickens, col quale ha poco in comune a parte il “compromesso”; ma Dickens, che appartiene a un'epoca precedente, accetta la situazione che aveva trovato, mentre Daudet è l'autore del “vittorienesimo francese”, che crea un Naturalismo reazionario. «*La République sera naturaliste, ou elle ne sera pas*»¹²³ diceva Zola; «*La République sera conservatrice, ou elle ne sera pas*»¹²⁴ aveva detto Thiers. Daudet tentò di riconciliare i due concetti, con il risultato di tutti i tentativi del genere. Il suo moralismo è la reazione di un borghese provinciale deluso dall'industrializzazione e dalla democratizzazione del paese. Invece di paragonarlo a Dickens, sarebbe opportuno paragonarlo a Palacio Valdés¹²⁵, che con lui rivela chiarissime analogie e che rimase, attraverso varie traduzioni, uno degli autori preferiti dei sostenitori di “*Action Française*”¹²⁶. Anche l'ambiente psicologico dello spagnolo è simile: il grigio imborghesimento dell'epoca della restaurazione borbonica. Imborghesimento e disillusione sono le motivazioni sociali e psicologiche della cosiddetta letteratura realista.

Le stesse motivazioni rivestono un ruolo importante nell'evoluzione della letteratura russa: l'imborghesimento cominciò con le riforme liberali [1789] dello zar Alessandro II, soprattutto l'abolizione della servitù della gleba nel 1861; la disillusione, in quel caso, fu quella di una classe corrispondente ai redditi europei, quella dei proprietari terrieri semi-aristocratici. Sotto il regime dispotico dello zar Nicola I costoro, esclusi dalla vita pubblica, si erano sentiti “inutili” come l'Eugenio Onegin di Puškin, trasformandosi in propagandisti del liberalismo. Dopo la grande riforma la loro “inutilità” si aggravò sul piano economico; e la “letteratura dei proprietari rurali” divenne autoaccusa antiromantica o nostalgia neoromantica.

¹²³ N. d. t.: «La Repubblica sarà naturalista, o non sarà».

¹²⁴ N. d. t.: «La Repubblica sarà conservatrice, o non sarà».

¹²⁵ N. d. t.: Su Palacio Valdés cfr. cap. 7.3. p. 1643.

¹²⁶ N. d. t.: Cfr. cap. 9.2, p. 2374.

Questo insieme di circostanze produsse almeno tre scrittori di prim'ordine: Gončarov, Turgenev e Saltykov-Ščedrin. Fu allora che la letteratura russa cominciò ad apparire agli stranieri come se fosse composta soltanto da pochi grandissimi autori, scollegati dai loro colleghi di livello medio o basso. La tradizione romantica terminò con il collasso di Gogol'; ma la critica radicale che aveva salutato quella catastrofe riuscì a impedire la formazione di una nuova tradizione letteraria. Quei tre scrittori erano isolati perché operavano in un paese intensamente ostile alla letteratura.

Il primo responsabile di questo stato di cose fu Belinskij¹²⁷, il maggior critico letterario russo. All'inizio fu slavofilo, nazionalista e ammiratore di Puškin. In Gogol'¹²⁸ salutò il continuatore del grande poeta; ma *Il Cappotto* gli aprì gli occhi, come alla Russia intera. Interpretò il racconto come l'autentico ritorno all'anima del popolo russo e alla realtà della Russia, e allo stesso tempo sostituì con la dialettica hegeliana le speranze herderiane di un grande futuro della razza slava. Erano i giorni in cui il giovane Dostoevskij¹²⁹, altro protetto di Belinskij e autore di *Povera gente*, racconto gogoliano, frequentava i circoli rivoluzionari. Nel giro di poco tempo, tuttavia, Belinskij doveva riconoscere di essersi ingannato rispetto a Gogol': ai *Passi scelti della corrispondenza con amici* del romanziere il critico rispose con una famosa lettera aperta, dichiarando guerra a tutte le tendenze conservatrici nella letteratura e proclamando la sostituzione del Romanticismo reazionario con il Realismo di tendenza sociale: la vera ragion d'essere della letteratura sarebbe stata la descrizione realistica e impressionante delle sofferenze del popolo, onde creare una mentalità rivoluzionaria.

[1790] La conseguenza immediata di questo atteggiamento fu la formazione di una letteratura che non voleva essere letteratura, bensì propaganda. In fondo questo non era anti-Romanticismo, ma "Romanticismo sociale" nel senso dei francesi, basato sul socialismo utopico del "giovani hegeliani" ma senza la capacità di pervenire alla conclusione definitiva, al marxismo. E' tracciato in tal modo il percorso di Aleksandr Ivanovič Herzen (1812-1870) scrittore geniale che non si realizzò pienamente. Nei suoi inizi è inconfondibile l'influenza del Romanticismo francese, soprattutto di George Sand, all'epoca lo scrittore straniero più letto in Russia. Gli ideali emancipatori e semi-socialisti di Sand riempiono il romanzo *Di chi è la colpa?* (1846), che sarebbe una panoramica ammirevole della Russia patriarcale se non fosse, allo stesso tempo, un libello politico contro la condizione servile; e sarebbe ammirevole come libello politico se la critica dell'autore non fosse visibilmente influenzata dai suoi risentimenti di figlio illegittimo di un latifondista. La condizione sociale di Herzen, sebbene fosse un uomo ricco, fu quella degli intellettuali piccolo-borghesi tedeschi dell'epoca; egli fu il primo russo che interpretò l'hegelismo secondo un senso di sinistra, senza ricorrere a speranze umanitari, herderiane, ma conformemente alle dottrine tedesche. Il suo

¹²⁷ N. d. t.: Su Belinskij cfr. cap. 7.2, pp. 1537-1538.

¹²⁸ N. d. t.: Su Gogol' cfr. cap. 7.2, pp. 1538 ss.

¹²⁹ N. d. t.: Su Dostoevskij, autore citatissimo da Carpeaux, si veda in particolare il cap. 8.3, pp. 2043 ss.

radicalismo tipicamente slavo passò direttamente dallo slavofilismo al materialismo di Feuerbach. Ma non fece un solo passo più avanti. Herzen andò in esilio in Europa, la sua terra promessa, dove sperimentò presto le conseguenze della rivoluzione fallita del 1848. Contro quell'Europa, che gli pareva incapace di sollevarsi, lanciò il grande libello *Dall'altra sponda* (1848-50), che profetizzava la fine apocalittica della civiltà occidentale attraverso una grande rivoluzione russa e slava: manifesto antiromantico di un rivoluzionario che non era capace di dimenticare il Romanticismo slavofilo. L'azione positiva del socialista Herzen si esercitò mediante la rivista clandestina "*Kolokol*" (La Campana), redatta e stampata a Londra, lettrissima e molto influente in Russia durante i primi anni del governo dello zar Alessandro II, [1791] egli stesso lettore assiduo del periodico di contrabbando. Ma i risultati ottenuti dalla propaganda di Herzen erano tutti nella direzione del liberalismo: abolizione del servaggio, autonomia amministrativa dei distretti, tribunale dei giurati. Si aprivano le porte alla mobilitazione del capitale agrario e all'imborghesimento della Russia. Herzen fu coerente, traendo le estreme conseguenze del suo socialismo liberale o liberalismo socialista: divenne un sostenitore di Bakunin, l'anarchico. A quell'epoca aveva già perduto la sua influenza sulla Russia; era un uomo fallito. La sua impressionante autobiografia, *Il passato e i pensieri* (1870), parve, a un critico, rivelare «un Prometeo idealista, incatenato alla roccia del materialismo»; e si potrebbe anche dire un socialista incatenato al Romanticismo slavo. Herzen è un po' il rappresentante di una *bohème* del socialismo, formata da piccoli gruppi di russi esiliati nelle capitali europee.

Herzen è il primo grande rappresentante della *intelligenzia* russa. Si usa questa espressione, trascrizione più o meno fedele della parola russa, per indicare una nuova classe di rivoluzionari di professione.

La letteratura russa del XIX secolo dovette svolgere diverse funzioni oltre a quelle letterarie propriamente dette: fu giornalismo, in un paese in cui non esisteva libertà di stampa, fu tribuna politica, in un paese che non aveva un parlamento, fu una cattedra universitaria, in un paese in cui le università erano sorvegliate da sergenti di polizia, fu un pulpito, in un paese in cui la stessa Chiesa era muta. Tutte queste funzioni furono svolte dalla classe di coloro che scrivevano, più numerosa del gruppo degli autori di poesie e romanzi. Questa classe è l'*intelligenzia*, cioè gli uomini dotati di una cultura superiore che, esclusi dalla vita pubblica, fecero un'opposizione sistematica, diffondendo le loro idee sotto il travestimento di opere di finzione e di poesia, prendendosi gioco della censura, influenzando l'opinione pubblica, rivendicando (e a volte ottenendo) le riforme e preparando, deliberatamente o involontariamente, rivoluzioni. L'*intelligenzia* non è un fenomeno specificamente russo, né riguarda soltanto il XIX secolo. Costituirono una *intelligenzia* anche i *philosophes* e gli *encyclopédistes* francesi del secolo XVIII, che lottarono contro l'*Ancien Régime*

preparando ideologicamente la rivoluzione. E non sempre si tratta di una lotta contro un regime dispotico: l'*intelligenzia* nordamericana degli anni 1920 si rivoltò contro il governo democratico della maggioranza. Né si tratta della semplice opposizione di un gruppo. Di *intelligenzia*, [1792] in quel senso, di può parlare solo quando gli intellettuali di un paese la compongono in maniera compatta, non esistendo opposizione a questa opposizione. E' ciò che accadde nella Russia del XIX secolo, e che spiega l'enorme potere esercitato da questa classe senza potere, che creò la grande letteratura russa¹³⁰.

L'*intelligenzia* non fu pertanto un gruppo tra gli altri gruppi, ma una classe, quella degli intellettuali, nel senso in cui Carl Mannheim considera gli intellettuali come classe. Ma occorre evitare un equivoco: le "classi" letterarie non coincidono con le classi sociali¹³¹. Nell'*intelligenzia* russa del XIX secolo c'erano i latifondisti aristocratici e i loro figli, gli intellettuali piccolo-borghesi delle città, e inoltre un terzo gruppo che è difficile definire: li indicheremo, per il momento, come "l'esodo rurale degli intellettuali". Neanche ideologicamente l'*intelligenzia* era omogenea. Ma la grande divergenza tra gli "slavofili", che pretendevano di conservare il carattere nazionale e religioso della Russia, e gli "occidentalisti", che pretendevano di europeizzare il paese, non era così marcata intorno al 1850. In fondo tutti erano occidentalisti, perchè desideravano delle riforme. Ma erano anche tutti, in fondo, slavofili, attribuendo alla Russia la missione di salvare l'umanità corrotta. Alcuni membri dell'*intelligenzia* torneranno anche, più tardi, a uno slavofilismo radicalizzato, che sarà il panslavismo. E questo radicalismo è caratteristico, indipendentemente dalla sua tendenza di sinistra o di destra. L'*intelligenzia* fu, all'inizio, quasi omogeneamente liberale; poi andò radicalizzandosi sempre più, sotto l'influenza degli intellettuali piccolo-borghesi delle città, i precursori del socialismo russo: Černyševskij, Dobroljubov, Pisarev. Restavano liberali i latifondisti aristocratici come Turgenev e Gončarov; ma anche tra di loro sorsero dei radicali, per quanto di tendenza differente, come Tolstoj. Ci fu infine quel terzo gruppo, quella sorta di "esodo rurale degli intellettuali", e cioè quei membri della classe rurale che per un motivo o per l'altro dovettero separarsi dalla loro classe. Sono i più radicali dei radicali, e dovettero fuggire all'estero. Sono gli Herzen e i Bakunin, gli anarchici di quell'epoca.

[1793] Herzen apparteneva alla "*bohème* politica" dei russi che vivevano esiliati in Svizzera, a Londra e in altre città europee. Dopo il "fallimento" di Herzen il capo di questa "*bohème*" fu Michail Aleksandrovič Bakunin (1814-1876) che non era uno scrittore, ma al massimo un libellista in lingua francese o tedesca. Il ruolo di Bakunin nel movimento socialista europeo fu effimero e funesto. Ebbe inizio, e questo è significativo, con la sua partecipazione al congresso panslavo di

¹³⁰ D. OVSIANKO-KULIKOVSKI, *Storia dell'intelligenzia russa*, Mosca, 1908; Th. G. MASARYK, *Russland und Europa*, Jena, 1913.

¹³¹ G. ZONTA, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, cap. 2, Torino, 1932.

Praga del 1848, continuò con la sua presa di posizione contro Marx in seno alla Prima Internazionale, per finire nelle associazioni anarchiche, semiromantiche, dei lavoratori del Giura, in Svizzera e in Italia. Il ruolo di Bakunin in Russia fu grande e negativo in un altro senso: rivelò, secondo l'espressione di Florovsky, «i vicoli ciechi del Romanticismo». Con Herzen e Bakunin finisce l'hegelismo russo, che fu sempre in parte slavofilo. Inizia l'epoca del positivismo, più quello inglese di Mill che quello francese di Comte, e dell'utilitarismo; vale a dire del radicalismo politico che si riteneva socialista ma che servì, in quel momento storico, alle aspirazioni della borghesia.

Il gran maestro del radicalismo russo fu Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (1828-1889). Come nei casi di Herzen e di Bakunin, la sua opera non giustifica la sua grande influenza letteraria. Ma quella era un'epoca antiletteraria, un'epoca di discussioni teoriche che preparavano azioni rivoluzionarie. Queste conversazioni costituiscono l'unico e pallido incanto del suo romanzo *Che fare? Dai racconti sugli uomini nuovi* (1862-63): quelle discussioni notturne, interminabili, di studenti e intellettuali russi sulla rivoluzione, sul socialismo, sul libero amore e su Dio che costituiscono una parte essenziale della letteratura russa del XIX secolo e che saranno imitate da tutta la letteratura del naturalismo europeo. I recenti tentativi di scoprire una grande arte della costruzione narrativa in *Che fare?* non sono convincenti. Lo stesso autore scelse quel genere soltanto [1794] per poter discutere con una relativa libertà il problema primordiale della Russia: che fare? Fare qualche cosa, realizzare qualcosa di utile o preparare le realizzazioni future era l'unica cosa che pareva importante nell'immenso paese dell'indolenza sonnolenta, della filosofia del “non serve a nulla”, del *nicevò*¹³². Movimentare il paese per preparare la rivoluzione socialista. Černyševskij e i suoi discepoli opposero allo slavofilismo l'“occidentalismo” più radicale. Il programma era l'uropeizzazione della Russia. Si parlava di continuare l'opera di Pietro il Grande, interrotta dal Romanticismo. L'Europa aveva dato l'esempio. Ma l'Europa del 1860 non era socialista, ed era radicale soltanto in un senso quasi opposto: l'industrializzazione proseguiva con velocità quasi vertiginosa. I maestri di Černyševskij (che come traduttore e divulgatore esercitò una grande influenza) erano Mill, Buckle, Darwin. L'utilitarismo, questo incubo degli intellettuali inglesi, sembrava una panacea agli intellettuali russi. Lo stesso Lenin ammirava molto il *Che fare?*¹³³

La domanda “che fare?” fu rivolta anche ai poeti. Dell'esistenza di Tjutčev¹³⁴, che viveva in un esilio diplomatico, nessuno sapeva. Fet¹³⁵ fu ridicolizzato. Il poeta della Russia radicale era Nikolaj Alekseevič Nekrasov (1821-1878). Intenditori degni di fede affermavano che Nekrasov era un poeta nato, soltanto sviato dall'arte a causa della dottrina della poesia propagandistica. Il suo maggiore

¹³² N. d. t.: Ничего, niente.

¹³³ N. d. t.: *Che fare?* è anche il titolo di un'opera di Lenin.

¹³⁴ N. d. t.: Su Tjutčev cfr. cap 7.2, p. 1516.

¹³⁵ N. d. t.: Su Fet si veda sopra nel presente capitolo, p. 1768.

poema, *Chi è felice in Russia?* (1866-74) non giustifica interamente tale valutazione: è una satira politica e sociale contro la Russia della servitù della gleba, allora già abolita, in versi duri ed espressioni triviali. Vi è peraltro chi difende la tesi secondo la quale Nekrasov avrebbe adottato deliberatamente lo stile del *chansonnier* volgare a fini satirici. Le poesie di dimensioni minori, per quanto siano più delle ballate che delle liriche, e sempre di tendenza abolizionista, rivelano un'eloquenza notevole e un forte sentimento umanitario, ricordando a volte Hugo. *Gli ambulanti*, [1795] *Gelo*, *I miserabili* godono ancor oggi di immensa popolarità; ma è dubbio che abbiano contribuito molto alla formazione del gusto poetico in Russia. Nekrasov non colmò la lacuna tra Puškin e Annenskij, tra la poesia romantica e quella simbolista; è anzi lui il responsabile della mediocrità della poesia russa nel corso di mezzo secolo. Fu forse un miglior propagandista in prosa, rivelando per lo meno un'abilità considerevole nella fondazione e direzione di giornali e riviste, e diventando ricco. Ma questo fatto non è privo di significato, considerato che il poeta radicale difese, per tutta la vita, una sola riforma radicale: l'abolizione della servitù della gleba, vale a dire la misura legislativa che diede inizio all'imborghesimento della Russia agraria. Nekrasov era un utilitarista, in tutti i sensi. «La carta del pacchetto col quale dai un pezzo di pane all'affamato vale più di quella su cui fu scritto il Faust di Goethe»: questa frase di Nekrasov rivela più un sentimentalismo dickensiano che non la comprensione del compito civilizzatore del socialismo, che non aspira a produrre analfabeti sazi, bensì alla giusta distribuzione di tutti i beni della civiltà. Nekrasov, come antiromantico, è un “filisteo”, che dubita dell'utilità della poesia. Ma attaccò soltanto i poeti “inutili” del suo tempo, come Fet; non osò attaccare i “classici”, perché erano universalmente rispettati. «Alla fine tutta la poesia di oggi è più o meno inutile», diceva Nekrasov, escludendo probabilmente da questo giudizio la sua stessa poesia.

La vittoria dell'utilitarismo impose alla critica una revisione generale di tutti i valori della letteratura russa, passata e moderna. Questo lavoro di revisione fu compiuto dai giovani critici Dobroljubov e Pisarev. Il più radicale fu Dmitrij Ivanovič Pisarev (1840-1868); il suo violento attacco contro l'“inutile poeta” Puškin, nel 1865, segnò un'epoca, l'epoca della prosa. Nel campo della critica letteraria Pisarev fu esattamente ciò che in campo politico veniva chiamato un “nichilista”, colui cioè che sosteneva la dottrina secondo la quale era necessario distruggere tutto ciò che esiste per poter costruire il futuro. Non giunse a tanto il critico Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov (1836-1861), che sapeva fare un'analisi sociologica delle opere letterarie. In un famoso saggio, [1796] *Il regno delle tenebre* (1859), si servì dei drammi di Ostrovskij come pretesto per denunciare l'arretratezza asiatica della Russia patriarcale; e lo stesso sinistro panorama costituì lo sfondo della sua critica all'*Oblomov* di Gončarov.

Ivan Aleksandrovič Gončarov (1812-1891) è, per la letteratura universale, l'autore di un solo libro, *Oblomov* (1859): uno dei più grandi libri di tutti i tempi. Possiede elementi per piacere ai più svariati gruppi di lettori, ma per comprendere bene l'opera è necessaria una qualità preziosa e rara tra i lettori moderni: la pazienza. Perchè in *Oblomov* non succede nulla: o meglio, ciò che in questo romanzo si potrebbe chiamare "azione" avviene soltanto per illuminare l'inazione dell'eroe, dalla quale tutto dipende. Oblomov, pur ammirando l'attività del suo amico tedesco Stolz, non si sposerà né eserciterà alcuna professione; preferisce continuare la vita sonnolenta di un "signore d'ingegno" russo, per il quale mille servi devono lavorare. Egli stesso, servito fedelmente dal suo servitore Zakar, dorme, mangia, dorme nuovamente e sogna, svegliandosi solo per mangiare e dormire un'altra volta, e così via. E' il romanzo più statico della letteratura universale: il romanzo dell'infinito tedio universale. Oblomov è un tipo di quell'epoca: un "uomo inutile" come lo era stato Eugenio Onegin, ma del tutto privo di romanticismo, e perciò soddisfatto di sé. I russi hanno creato una parola, "*oblomoščina*"¹³⁶ per dare un nome al suo stato d'animo di abulia consumata; ma Oblomov non fu presentato come caso clinico agli psichiatri. L'inutilità e l'abulia di Oblomov hanno un fondamento sociale: continuano a esistere in funzione del servaggio, demoralizzando il signore a tal punto che egli diviene incapace di compiere il lavoro di leggere un libro o di vestirsi. *Oblomov* è, prima di tutto, l'accusa più terribile che sia stata lanciata contro la struttura sociale della Russia prima dell'abolizione della servitù della gleba. [1797] Ma se fosse solo questo, Gončarov sarebbe il Nekrasov della prosa, e la sua opera avrebbe già perso ogni attualità, rimanendo soltanto come documento storico. Invece *Oblomov*, come opera d'arte, sopravvisse all'abolizione, fu sempre più apprezzato ed entrò infine nel piccolo numero dei libri "classici" che non hanno bisogno dell'"interesse" del lettore, e anzi gli impongono la "sospensione dell'incredulità". Come il *Don Chisciotte*, come tutte le grandi opere della letteratura universale, *Oblomov* è di una semplicità solo apparente; l'analisi rivela in questo romanzo diversi piani, unificati alla più perfetta composizione narrativa: quello della denuncia sociale, poi quello della disillusione flaubertiana, e in fine la calma epica; ma per scoprirli è bene consultare altre opere di Gončarov. Questi, come il suo eroe passivo, apparteneva alla classe dei signori rurali, soffrendo egli stesso di un certo oblomovismo; scrisse molto poco. Dopo un primo racconto e *Oblomov* produsse soltanto il romanzo *Il burrone* (1869), storia personale che ha sullo sfondo il panorama dell'epoca, una sorta di *Éducation sentimentale* russa. Ripete certi temi di *Oblomov*, come l'inazione di Raisky. Ma vi sono anche altri elementi, nuovi, che completano in maniera indispensabile quel capolavoro. Raisky è rappresentato come incapace di vivere perché è o si ritiene un artista; la discussione del problema "arte o vita", in questo romanzo, colloca l'autore vicino al suo contemporaneo Flaubert. Ma Raisky non è il

¹³⁶ N. d.t.: Обломовщина, traducibile come "oblomovismo".

personaggio principale; tra gli altri si distingue la nonna, Madame Bereskova, incarnazione della Russia antica con le sue virtù materne. Questo aspetto è importante per chiarire meglio le intenzioni di Gončarov: al di là della critica dell'oblomovismo, egli non pensò a soluzioni radicali; è un liberal-conservatore, che sa apprezzare il passato. Ma né Raisky né la vecchia Bereskova stanno realmente al centro. L'eroe de *Il burrone* è il tedio: la vita che annoia perché in essa non succede nulla. Questo ruolo centrale del tedio ne *Il burrone* permette di scoprire l'ultimo dei diversi piani di *Oblomov*: il tedio come malattia metafisica dell'uomo abbandonato da Dio in un universo vuoto. E', all'epoca dell'ateismo feuerbachiano, l'epitaffio dell'individualismo romantico.

Come romanzo realistico *Oblomov* è il panorama simbolico della Russia del 1860, della lotta tra gli slavofili conservatori e gli "occidentalisti" radicali che pretendevano di rinnovare tutto, e se necessario di distruggere tutto. Gončarov era un liberale, come quasi tutti i signori rurali; le sue convinzioni [1798] politiche lo avrebbero portato verso la sinistra. Ma come esteta non apprezzava l'utilitarismo e neppure il movimento; poteva dire, con Baudelaire, «*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*»¹³⁷. Gončarov era un classico, nel senso più rigoroso del termine; ma non arrivò a quel risultato senza lottare. Un documento della lotta è quel suo primo racconto, *Una storia comune* (1847), che racconta la storia delle ambizioni romantiche di un ragazzo che finisce nella trivialità della burocrazia. E' l'opera più flaubertiana di Gončarov, che lo caratterizza come uno dei grandi scrittori della disillusione europea. Il prosatore più lento e più coscienzioso della letteratura russa era, come Flaubert, un deluso dal Romanticismo; e come un nuovo Romanticismo gli apparivano le grandi ambizioni dei radicali, che un giorno sarebbero finite, così pensava, nella medesima trivialità. Gončarov non era capace di credere molto in Stolz, che è il personaggio più pallido, senza vita, del grande romanzo [*Oblomov*]. I russi di quel tempo adoravano la Germania, paese della scienza critica, della tecnica utilitarista, della filosofia politica. I romanzi russi dell'epoca sono pieni di conversazioni su David Friedrich Strauss e Feuerbach, sul materialismo di Louis Büchner e sui concimi artificiali di Liebig, sugli studi chimici di Bunsen e sul liberalismo storiografico di Mommsen. Non pare strano che Gončarov abbia scelto un tedesco quale opposto di Oblomov. Con tutto ciò, è significativo che l'unico personaggio attivo del romanzo sia uno straniero. Le simpatie di Gončarov vanno tutte a Oblomov, che in fondo ha ragione a non agire: perché in Russia non serve a nulla. Simpatizzando per Oblomov, alla cui classe apparteneva, Gončarov riuscì ad eliminare ogni amarezza flaubertiana. L'"azione" di *Oblomov* sembra aver luogo in una continua estate, dal calore quasi mediterraneo; è l'unico grande romanzo russo del XIX secolo senza neve né gelo: è pieno di sole. In questa atmosfera non c'è posto per le discussioni ideologiche. In effetti Stolz non è un vero complemento di Oblomov. I due personaggi vivono l'uno accanto all'altro,

¹³⁷ N. d. t.: BAUDELAIRE, *Spleen e Idéal*, XVII, *La beauté*, v. 7: «Odio il movimento che sposta le linee».

incontrandosi senza la possibilità di intendersi. Il vero personaggio complementare è il servo Zakar, senza il quale Oblomov non potrebbe svolgere le attività vitali più elementari; è l’“alterego” dell’“eroe”. La composizione di *Oblomov* non è determinata dall’opposizione tra Oblomov e Stolz, ma dall’armonia tra Oblomov e Zakar. Il romanzo simbolizza l’immobilità della società russa, fondata sulla pazienza oziosa dei signori e sulla pazienza laboriosa dei servi. Per questo Oblomov è, nel foro interiore del romanziere, superiore a [1799] Stolz. Non fa nulla perché non ha bisogno di fare nulla. L’altro è straniero, Oblomov è russo.

Oblomov è il rappresentante della nazione, e continuerà a rappresentarla fino a che non sarà rimpiazzato da un russo differente, quello di Gor’kij¹³⁸. L’eroe di Gončarov, “signore d’ingegno” è sedentario fino al paradosso; gli eroi vagabondi di Gor’kij sono perennemente in cammino. Sono uomini attivi della futura rivoluzione. Gončarov appartiene a un’altra famiglia di scrittori russi; forse tra i suoi antenati letterari c’era il grasso Krylov. Ma poi i tempi peggiorarono. I servi saranno emancipati, i signori vivranno all’estero come Turgenev, esteta gončaroviano; e il necrologio di Oblomov verrà scritto da Čechov nel *Giardino dei ciliegi*. Gončarov non conosce, tuttavia, l’estetismo malinconico di Turgenev e la malinconia decadente di Čechov. Non è assolutamente romantico, e in questo senso è davvero contemporaneo di Černyševskij e Dobroljubov. Ma non è nemmeno un realista in senso moderno, semmai in un senso molto antico. Il sole esuberante della sua opera non corrisponde bene alla realtà russa, ricordando piuttosto i paesaggi idillici del Mediterraneo; anche il suo autunno è privo di tristezza. L’epopea del ruralismo russo è un’opera durevole perché è vista come da una distanza di secoli, quella “distanza” per la quale si caratterizza la calma imperturbabile dell’epopea. Oblomov è il poema della pigrizia divina, un poema omerico. Gončarov realizzò ciò che Puškin aveva sognato: un’opera greca in lingua russa.

La situazione di Ivan Sergeevič Turgenev (1818-1883) è già molto differente: era ormai necessario prendere più sul serio le ideologie radicali, e si può dire che Turgenev abbia creato [1800] il romanzo ideologico in Russia. In *Di chi è la colpa?* e in *Che fare?* le discussioni soffocano l’azione e privano di vita i personaggi. Anche nei romanzi di Turgenev hanno luogo molte discussioni, ma queste sono perfettamente inquadrare nella trama, e le convinzioni ideologiche dei personaggi si mescolano con le motivazioni personali in modo tale che ne risultano creature vive, che agiscono e reagiscono; non sono meri portavoce dell’autore. La dottrina del momento, tuttavia, era quella dell’identificazione dell’opera con l’autore: “con quel romanzo il romanziere vuole affermare questo o quello”; e Turgenev presentò alla critica russa lo spettacolo sconcertante di un romanziere che in ciascuno dei suoi romanzi affermava una cosa diversa.

¹³⁸ N. d. t.: Su Gor’kij cfr. cap. 9.2, pp. 2420 ss.

Le *Memorie di un cacciatore* (1852) fecero scalpore per le descrizioni impressionanti della vita dei servi, vittime della peggior miseria e dell'arbitrio dei signori. Il ruolo di questo libro nelle agitazioni per l'emancipazione dei servi della gleba è stato paragonato all'influenza di *Uncle Tom's Cabin* (La capanna dello zio Tom) nella lotta per la liberazione degli schiavi negri negli Stati Uniti. Un uomo ideale, un altro Stolz, ma slavo, pareva essere il rivoluzionario bulgaro Insarov, personaggio del romanzo dal minaccioso titolo *Alla vigilia* (1860); Abbiamo qui il Turgenev dei liberali. All'improvviso, nel 1862, uscì il romanzo *Padri e figli*, che fece scandalo. Nella seconda metà del XIX secolo gli europei erano soliti chiamare "nichilisti" i rivoluzionari russi; e quasi nessuno ricordava che solo il romanzo di Turgenev aveva reso popolare quella parola, che scomparve solo quando i rivoluzionari erano ormai diventati marxisti. Dal punto di vista del marxismo gli utopisti russi del 1860 somigliano davvero più a degli anarchici che a dei socialisti. In Turgenev tuttavia la parola aveva un altro senso: il nichilista era un uomo per il quale esistevano soltanto motivazioni di utilità politica e sociale, così che nella sua anima, al posto dei sentimenti umani, c'era un "nulla", *nihil*. *Padri e figli* è la tragedia del nichilista Bazarov, tragedia perché quest'uomo generoso non è capace di vivere secondo la dottrina disumana che professa; e Turgenev intende affermare che i russi in generale, creature molto umane, non sarebbero capaci di [1801] fare una rivoluzione nichilista. L'indignazione dei radicali e perfino dei liberali nei confronti del romanzo era comprensibile; ma sarebbe stata minore se fosse prestata la debita attenzione ai romanzi precedenti: già nel primo romanzo, *Rudin* (1857), l'eroe è un ragazzo inetto che si ritiene un genio e che tutti considerano un genio perché è un ragazzo: un «Oblomov in azione, o piuttosto una mistura di Oblomov e Bakunin», come afferma un critico moderno. E in *Un nido di nobili* (1859) gli studenti radicali sono *snob* decadenti. In questo modo l'autore di *Padri e figli* era coerente con se stesso. Sorprese tuttavia il pubblico, di nuovo, col romanzo seguente, *Fumo* (1867), nel quale i conservatori sono rappresentati come persone leggere e frivole. E vivendo in esilio volontario per ventotto anni, Turgenev non lasciò dubbi quanto al suo liberalismo incrollabile e sincero.

In ciascuna delle sue opere il romanziere ideologico Turgenev si mostra differente. Fu un difetto gravissimo per i critici russi, ma non per quelli europei. Turgenev fu il primo romanziere russo che divenne famoso in Europa. Lì si conoscevano poco le discussioni tra slavofili e occidentalisti; gli europei addirittura non erano ben capaci di distinguere tra liberali e radicali; tutto pareva "nichilista" e tutto molto simpatico. Turgenev è davvero un autore capace di suscitare simpatia. Molto influenzato da George Sand, dalla quale aveva imparato a unire tendenze sociali e ambienti bucolici, Turgenev era meno esotico di quanto, fino ad allora, i russi venissero immaginati; aveva qualcosa dell'umorismo di Dickens, uno dei suoi autori prediletti, ma senza alcuna volgarità; era un aristocratico francesizzato, che tra il 1855 e il 1870 visse nella mondanissima stazione idrotermale

di Baden Baden e poi a Parigi, sempre accompagnato dalla famosa cantante Pauline Viardot-Garcia, alla quale dedicò l'amore più fedele e infelice; mantenne rapporti di amicizia con Flaubert, al quale somigliava per la cura nell'elaborazione artistica dei suoi romanzi. Se Turgenev fu incoerente nell'ideologia, non lo fu nella composizione. I suoi romanzi sono i più brevi tra i romanzi russi, costruiti alla maniera francese: non sono vasti panorami, ma drammi rapidi. *Padri e figli* è, dal punto di vista della tecnica narrativa, uno dei grandi capolavori del XIX secolo. Turgenev è un artista: questo lo si dice sempre per spiegare l'ostilità dei russi, abituati alla letteratura propagandistica, nei suoi confronti, e per altro verso per spiegare l'ammirazione degli europei, esteti raffinati o lettori ingenui. [1802] Turgenev è un artista, quasi dell'"arte per l'arte"; per lui le discussioni ideologiche hanno la stessa importanza dei caratteri umani e dei paesaggi; e più importanti di tutto sono, per Turgenev, i ricordi indelebili della giovinezza, trascorsa nei grandi latifondi della Russia interna, ricordi che conservava ed evocava con la fedeltà commossa di un Proust. Come artista puro Turgenev non possiede una "filosofia" definita. Non dà "*statements*" ma "*meaning*", dà "senso" invece di "affermazioni"¹³⁹. Non avendo una "filosofia", Turgenev non sa dare un'interpretazione della vita. I suoi personaggi non sono portavoce dell'autore; ma sono anche privi di contorni definiti, e sembrano sparire tra le nuvole del cielo poetico al di sopra delle tenute agricole russe di Turgenev. Nessuno dei suoi personaggi, nemmeno lo stesso Bazarov, sono annoverati tra le creature immortali del romanzo moderno, nessuno di loro è ricordato come un tipo umano duraturo. Ecco una delle ragioni per le quali Turgenev, famosissimo tra il 1860 e il 1890, non seppe stare accanto a Gogol', Gončarov, Tolstoj e Dostoevskij. Si può fare un'eccezione per i personaggi femminili, delineati con una tenerezza rococò. Lì, come nella descrizione dei paesaggi autunnali e dei famosi "commiati" dei personaggi, l'artista Turgenev è poeta; e come poeta aveva il diritto e perfino il dovere di esprimere "*meanings*" invece di "*statements*".

In quasi tutti i romanzi di Turgenev l'una o l'altra scena, o addirittura gran parte della trama ha come teatro una tenuta agricola alla quale uno studente fa ritorno dall'università, in vacanza, rivedendo paesaggi e ragazze in parte dimenticati e sapendo che dovrà poi congedarsi per sempre. Tutta la poesia di Turgenev è concentrata in una scena di *Fumo*: lo studente Litvinov osserva il fumo della locomotiva che si dissolve nel cielo come una nuvoletta, «e tutto gli parve fumo, tutto, la sua stessa vita, la vita russa, tutta la vita umana e soprattutto la Russia intera... fumo». E' la poesia del congedo dell'uomo irrealizzato, infelice come lo stesso Turgenev, il poeta delle speranze fallite dei padri e dei figli.

Turgenev si distingue da Flaubert per il suo sentimentalismo, peraltro molto fine. Non è implacabile come il francese, né con sé né con gli altri; e questo sentimentalismo è tipicamente preromantico,

¹³⁹ N. d. t.: Sui concetti di *statements* e *meanings* cfr. cap. 9.1, p. 2247 e cap. 10.1, p. 2613 (I. A. Richards).

corrispondendo quasi sempre, come nella seconda metà del XVIII secolo, a una fase di pre-industrializzazione. Quasi alla fine della carriera letteraria di Turgenev si colloca il romanzo *Terra vergine* (1877), in cui Solomin oppone allo studente [1803] nichilista Nezhdanov una tesi inedita: la soluzione del problema agrario russo sta nell'industrializzazione. Il conflitto di coscienza in Turgenev e nella classe alla quale egli apparteneva è il medesimo conflitto dei borghesi nell'Inghilterra vittoriana. E così come sono resuscitati diversi grandi romanzieri vittoriani semi-dimenticati, potrebbe arrivare il giorno in cui verrà riscoperto il valore del grande Turgenev, che tanta influenza esercitò su Henry James, Proust e perfino su Hemingway. La poesia di Turgenev conserva l'incanto della nostalgia dolorosa; come disse James: «*the still sad music of Turgeniev*»¹⁴⁰. L'arte di Turgenev, più apprezzata in Europa che in Russia, ebbe una risonanza internazionale. Il suo discepolo più competente fu il grande narratore serbo Laza Lazarević (1851-1891). Francesi e italiani hanno imitato molto Turgenev, e anche Hemingway, in gioventù, fu un suo lettore assiduo. Il fenomeno dell'incostanza ideologica si ripete, infine, con Michail Evgrafovič Saltykov-Ščedrin (1826-1889), ma in una maniera così differente da rivelare un mutamento radicale nelle basi sociali della letteratura russa. Saltykov-Ščedrin era un grande aristocratico come Turgenev, ma era “sradicato” in un altro senso: aveva ormai perduto l'equilibrio economico. Non vacillò tra soluzioni contraddittorie, ma mutò realmente partito, e più volte. Cominciò come giornalista radicale, innamorandosi delle idee socialiste. Entrò nel servizio pubblico facendo una carriera sorprendente, fino ad arrivare a rivestire la funzione di governatore delle province di Rajzan' e Tver'. Lasciò il servizio pubblico per “incompatibilità di carattere”, tornando al giornalismo [1804] e rivelandosi il critico più aspro e più mordace che il regime zarista avesse mai visto. Fece una nuova giravolta verso il conservatorismo, mostrandosi un reazionario, di modo che la sua ultima opera, ancora una volta violentemente radicale, non venne più presa sul serio. Più tardi alcuni critici spiegarono i mutamenti di Saltykov-Ščedrin come semplici sotterfugi destinati a burlare la censura, con la quale lo scrittore dovette combattere per trent'anni; forse nessuno dei suoi atteggiamenti era mai stato “serio”. Ma le sue opere, che accompagnano quei suoi mutamenti, sono molto serie, e formano il “libro nero” della letteratura russa.

La prima opera di Saltykov-Ščedrin, e forse la più popolare di tutte, sono gli *Schizzi provinciali* (1856), racconti e cronache che satireggiano la vita nelle cittadine della Russia interna, panorama implacabile della corruzione dei grandi e piccoli funzionari del governo e dell'intero sistema politico e sociale. Saltykov-Ščedrin si mantiene, per l'argomento e per la maniera caricaturale di trattarlo, nel solco della tradizione che Gogol' aveva creato con *L'ispettore generale* e con le *Le anime morte*. Ma gli *Schizzi provinciali* hanno il solo scopo di screditare il governo e provocare

¹⁴⁰ N. d. t.: «La calma, triste musica di Turgenev».

l'indignazione generale. Delle motivazioni profonde di Gogol' non vi è traccia. L'oggetto principale della satira sono "i signori Pompadour", vale a dire i governatori di provincia; e pochi anni dopo lo stesso autore sarà governatore di provincia. Ciò non gli impedì di scrivere la *Storia di una città secondo i documenti originali* (1869), nello stile di una cronaca medievale, dove la città di Glupov (vale a dire la "città degli imbecilli") è un'allegoria della Russia. Questa allegoria satirica, forse la più terribile della letteratura universale, comincia, come molte epopee classiche, con un sogno profetico che rivela ai tre fondatori della città (la Russia era stata fondata dai tre fratelli Rjurik) la storia futura di Glupov; e il sogno fu un incubo così pauroso che due fratelli si suicidarono subito. Al terzo, tuttavia, il popolo disse: «Che te ne importa delle menzogne storiografiche che i nostri nipoti impareranno a scuola?»; e il fratello superstite fondò l'Impero di Glupov, per «sistematizzare e codificare il disordine e la violenza». E così la storia di Glupov prosegue fino al giorno in cui un grande imperatore-riformatore assume il potere proibendo la letteratura, «perfino la modesta letteratura dei cronisti della città».

[1805] Edizioni complete delle opere di Saltykov-Ščedrin vennero pubblicate solo dopo la rivoluzione del 1917. Fino ad allora circolavano solo le edizioni espurgate dalla censura zarista. La lotta di Saltykov-Ščedrin contro la censura, che durò per tutta la sua vita, ha qualcosa di epico: è la lotta dell'uomo contro l'eterna stupidità. Ma i censori non percepirono nulla di pericoloso nella *Storia di una città*, e lasciarono passare quella satira mostruosa. Tuttavia erano talmente abituati a scoprire allusioni negli scritti di Saltykov-Ščedrin, che maltrattarono ed espurgarono soprattutto quelle opere in cui la tendenza pareva reazionaria. Dopo l'emancipazione dei servi della gleba si ebbe una fase di prosperità effimera, la creazione di numerose industrie e ferrovie, le speculazioni di borsa, la vendita vertiginosa di azioni delle imprese dell'Asia Centrale, da poco conquistata dalle truppe russe. Saltykov-Ščedrin commentò questi sviluppi ne *I signori di Taškent* (1869-77), facendo una caricatura dei finanzieri e, con loro, degli utilitaristi e dei riformatori; riconobbe il collegamento tra la mobilitazione del capitale agrario e le ideologie radicali. In *Oltre la frontiera* (1880-81) si prese gioco degli esiliati che cospiravano, lontani dal pericolo, nei caffè di Zurigo e di Ginevra, e di quegli "esiliati" che parlavano male della patria nelle eleganti stazioni termali della Germania meridionale e della Francia. Alla fine Saltykov-Ščedrin parve pentirsi. Pubblicò *Antichi tempi di Pošechone* (1890), potente rievocazione dei tempi del servaggio, mostrando creature umane nell'umiliazione più profonda. Ma *Antichi tempi di Pošechone* non è un documento di amore per l'umanità: di questo era incapace lo psicologo crudele del racconto *spleen*, ritratto psicologico perfetto del romanticismo dei signori rurali, altrettanto imbecilli quanto tutti gli altri. *Antichi tempi di Pošechone* è il corrispondente necessario di un'opera precedente: il romanzo *I signori Golovlëv* (1880). E' l'unico vero romanzo di questo poligrafo, e occupa una posizione isolata nella sua

immensa produzione; è lo studio psicologico di una famiglia di reprobì, in particolare del capofamiglia, Iuduška¹⁴¹, mistura mostruosa di avarizia, ipocrisia, crudeltà e infamie di ogni specie. L'intento del romanziere è evidente: egli vuole dimostrare che i vizi dei signori, acquisiti durante l'epoca della loro dominazione assoluta sulle anime e sui corpi dei contadini-schiavi, permangono anche dopo l'emancipazione, trasformando i carnefici materiali di un tempo in vittime morali di oggi. Ma *I signori Golovlëv* non è soltanto il documento di un cambiamento sociale; quest'opera, forse la più nera della letteratura russa, è il documento di una costante possibilità delle relazioni familiari, e più ancora il documento di [1806] una convinzione filosofica del romanziere: la grande riforma non ha migliorato nulla, gli uomini rimangono sempre gli stessi, infami e imbecilli. Tutto rimane lo stesso, nella Russia e nel mondo.

Di fronte a questa convinzione, l'unica alla quale Saltykov-Ščedrin rimase fedele per tutta la vita, i suoi cambiamenti di atteggiamento politico perdono molta importanza. Saltykov-Ščedrin satireggia tutto e tutti in Russia, perché tutto è cattivo, irrimediabilmente. Accumula le negazioni: «Nulla serve a nulla»; la sua satira si dirige contro l'intero genere umano e in particolare contro la sua variante russa, così come Swift (il confronto tra i due è consueto) aveva lanciato i suoi libelli contro gli inglesi in particolare e contro il genere umano nel suo insieme. Il confronto con Swift, che il più delle volte viene fatto soltanto con riferimento allo stile, apre ampie prospettive. Nemmeno Swift aveva meritato la fiducia degli uomini del suo partito, perché come Saltykov-Ščedrin, con occhi penetranti, notava il male dappertutto. Swift era in fondo un nichilista; Saltykov-Ščedrin è, tra tanti che si dicevano o venivano detti "nichilisti", l'unico autentico nichilista della letteratura russa. Nel suo racconto *Il povero lupo* (1883) ogni creatura grida la sua sofferenza, che terminerà solo con la distruzione della creazione infelice. Come tutti i grandi pessimisti che non avevano fiducia negli uomini, Saltykov-Ščedrin è un conservatore; ma un conservatore senza fiducia nel passato, un conservatore-distruttore. La sua ideologia non è molto lontana da quella di Balzac; le sue conclusioni si avvicinano a quelle degli intellettuali radicali. In questo modo lo scrittore divenne l'idolo degli intellettuali che avevano formato una classe per realizzare le due idee, l'*intelligenza*. La satira di Saltykov-Ščedrin contribuì a una nuova interpretazione di quella di Gogol': *Il cappotto*, visto attraverso *I signori Golovlëv*, divenne il modello di una nuova "letteratura di denuncia".

Il mondo europeo del 1860 non fece caso a Saltykov-Ščedrin; ma ne avrebbe compreso il pessimismo. Si trovava ormai alla fine di un ciclo, e tornava al pessimismo sociologico di Balzac. Si rivelava la possibilità di un romanzo idealista di tendenza conservatrice.

La possibilità di questo "compromesso", un altro "compromesso vittoriano", si manifesta nel grande scrittore spagnolo che firmava le sue opere con lo pseudonimo scherzoso di "Clarín", nome del

¹⁴¹ N. d. t.: *Iuduška*, "piccolo Giuda", soprannome di Porfirij; il capo della famiglia è in realtà Arina Petrovna.

pagliaccio della commedia classica: [1807] Leopoldo Alas (1852-1901). Clarín divenne famoso per i *Folletos* (Opuscoli, 1886-88) e le *Paliques* (Chiacchiere, 1893), articoli destinati, per la maggior parte, ai giornali umoristici della capitale che diffondevano le satire mordaci del solitario professore dell'università di Oviedo. La Spagna viveva i giorni della restaurazione monarchica, dell'imborghesimento grigio e travestito da carnevale storico della corona di Castiglia. Clarín disturbò quel silenzio soddisfatto distribuendo attacchi satirici a destra e a manca, soprattutto contro la politica conservatrice. Rivelò anche una buona conoscenza della moderna scienza francese e tedesca, soprattutto della critica archeologica. Difese Renan contro gli attacchi di un accademico cattolico. Il suo anticlericalismo si rese simpatico alla generazione successiva, agli "uomini del 1898", che intendevano riformare la Spagna antiquata e sfortunata dei tradizionalisti. Solo allora si prestò la debita attenzione ai romanzi di Clarín, soprattutto a *La Regenta* (La Presidentessa, 1884-85), uno dei romanzi più poderosi del XIX secolo, ritratto e dramma di una donna, il cui sfondo è costituito dal panorama, minuziosamente descritto, di una città della provincia spagnola, vista tra i due poli della cattedrale e del casinò. Alcuni ammiratori moderni preferiscono un altro romanzo, *Su único hijo* (Il suo unico figlio, 1890), nel quale è più evidente l'imitazione dei procedimenti narrativi di Flaubert. Questa comparazione intende anche indicare che Clarín non era un radicale. Il critico scherzoso dei poetastri accademici risparmiò inspiegabilmente le false celebrità letterarie della Restaurazione, come Campoamor e Echegaray. Al "modernismo" antiromantico oppose il culto, per quanto privato, di Hugo. Nel commovente racconto *Adiós, Cordera!* (Addio, Cordera!, 1893) rivelò la più profonda simpatia per il popolo spagnolo, sempre sacrificato; ma si prese anche gioco dei repubblicani fanatici. Parlò di critica biblica, ma si confessò profondamente [1808] commosso dai riti della Chiesa romana. Scrisse *El Señor* (Il signore, 1893) impietosa analisi psicologica del caso erotico di un prete, ma la conclusione del racconto è un'autentica elevazione mistica. Clarín è modernista e tradizionalista allo stesso tempo. L'ultima parola della sua sapienza si trova in uno dei suoi "racconti morali", *El sombrero del señor cura* (Il cappello del signor curato, 1897): il vicario di un villaggio diviene oggetto di scherno per il suo cappello antiquato; ma alcuni anni dopo nessuno più si fa beffe dello stesso cappello, tornato ad essere l'ultimo grido della moda. Il realismo aprì gli occhi a Clarín permettendogli di vedere il necessario nel nuovo e l'eterno nell'antico. Raggiunse l'equilibrio perfetto dei pochi grandi umoristi della letteratura universale. Un umorismo del genere è raro, ma Clarín non era un caso così isolato come può apparirci dalla prospettiva odierna. Era stata dimostrata la possibilità di lottare per gli ideali antichi con armi moderne; e proprio in Spagna questo atteggiamento balzachiano fu adottato da più di un cattolico. Per primo dal gesuita Luis Coloma (1851-1915), tradizionalista letterario come la sua maestra

Fernán Caballero¹⁴² e poi realista sensazionale nel famoso romanzo *Pequeñeces* (Piccolezze, 1890-91), diatriba satirica contro la società ricca e sofisticata di Madrid, opera di un prete insoddisfatto dei metodi tradizionali della propaganda ecclesiastica, mero incidente in una carriera letteraria fatta di libri per l'infanzia e romanzi storici. Come padre Coloma aveva eretto un monumento letterario a Fernán Caballero, così il suo monumento letterario venne eretto dalla contessa Emilia Pardo Bazán (1851-1921), altra “*enfant terrible*” dell'alta società spagnola; e lei, libera dai vincoli del prete, confessava l'influenza [1809] irresistibile di Zola. La contessa lottava gagliardamente per il naturalismo in letteratura e per il femminismo nella vita sociale. Il tono moralizzante del gesuita era al di fuori delle sue cogitazioni. I contemporanei percepirono soltanto, spaventati, lo zolismo dei vigorosi romanzi regionalisti, come *Los Pazos de Ulloa* (I Pazos di Ulloa, 1886-87) e *La madre naturaleza* (Madre natura, 1887). Le tendenze conservatrici della scrittrice si colgono meglio a distanza. Ciò che rimane è l'arte di una grande paesaggista; una psicologia penetrante, eredità più del cattolicesimo che del Naturalismo, la elevò al di sopra della mera descrizione dell'ambiente fisico e folclorico.

La superficialità dei rapporti tra stile e ideologia è ancor più accentuata in due scrittrici italiane che seguirono un percorso simile. Matilde Serao-Scarfoglio (1856-1927), dopo aver scandalizzato la società italiana con la descrizione di scene erotiche, ottenne una fama europea con i suoi romanzi sulla vita napoletana. Era l'epoca in cui i viaggi in Italia erano diventati economici; i novelli sposi invadevano Venezia, i pellegrini riempivano Roma e gli artisti Firenze, e tutto il mondo ripeteva in coro le canzoni napoletane nelle feste di Posillipo. Il romanzi della Serao, che erano naturalisti ma evitavano accuratamente gli “eccessi”, fissarono l'immagine tradizionale della Napoli povera, sporca e allegra, paese di cuccagna dei proletari, vittime del giogo e della “questione meridionale”. Le cause di tale questione (vale a dire dell'abbandono amministrativo ed economico dell'Italia meridionale) risiedevano a Roma; e in due grandi romanzi la Serao descrisse l'ambiente della corruzione parlamentare e giornalistica nella nuova capitale. Oggi sono documenti storici che evocano l'epoca costituzionale del Regno d'Italia, così come sono diventati documenti storici, già un po' impalliditi, quei romanzi napoletani. Matilde Serao si convertì poi al cattolicesimo, aderendo alle dottrine di Bourget e perdendo tutto [1810] il vigore della sua fase naturalista. Rimasero, come nel caso della Pardo Bazán, ma in misura minore, gli aspetti evocativi, dove nei racconti della scrittrice si distinguono i drammi della vita degli umili. Matilde Serao rivelò sempre il cuore di una donna idealista e materna; la conversione affermò soltanto un credo. Lo stesso credo idealista è il tema costante dei romanzi di una scrittrice lombarda che scelse lo pseudonimo di Neera (Anna Maria Zuccari, 1846-1918); godette di un certo momento di celebrità europea per poi essere subito

¹⁴² N. d. t.: Su Fernán Caballero cfr. cap. 7.2, p. 1523.

considerata un'autrice di romanzi antiquati per il divertimento dei "benpensanti". In seguito soltanto il vecchio Benedetto Croce si ricordò di Neera, e la sua rilettura gli confermò quei concetti.

In tutti questi scrittori la superficialità della relazione tra stile letterario e ideologia morale, o piuttosto la casualità del contatto tra le due cose, è evidente. Pareva quasi trovare conferma l'opinione degli slavofili e dei panslavisti russi, difesa da Dostoevskij, secondo la quale il cristianesimo europeo era morto o agonizzante. Il cristianesimo continuava a esistere timidamente, ai margini della società borghese. Ma rimaneva vivo, più in alcuni spiriti isolati che come ingrediente del "compromesso vittoriano", arrivando a volte a una franca opposizione contro la società.

Si possono menzionare i nomi di Tommaseo¹⁴³ in Italia, di Marceline Desbordes-Valmore¹⁴⁴ in Francia e della contessa Ida Hahn-Hann (1805-1880), la "George Sand tedesca", che si convertì.

Sono figure isolate, ma sono un po' dappertutto. La letteratura danese produsse un poeta serio nella persona di Frederik Paludan-Müller (1809-1876), autore [1811] di *Adam Homo* (1841-1848), poema epico-satirico, storia di un uomo che vende la propria anima per ottenere onori e fortuna; e *Adam Homo* esercitò un'influenza su *Peer Gynt* [di Ibsen].

Questa tendenza aveva contribuito alla conversione di Newman¹⁴⁵ e proseguì tra gli anglocattolici, tra i quali tuttavia sorse la maggior poetessa dell'anglicanesimo, Christina Georgina Rossetti (1830-1894). In vita fu eclissata dal fratello Dante Gabriel Rossetti¹⁴⁶; poi i suoi ammiratori riuscirono a detronizzare Elizabeth Barrett-Browning e a proclamare Christina la più grande poetessa inglese, arrivando a preferirla al famoso fratello. La lettura delle poesie solitamente presenti nelle antologie non conferma questo giudizio: *A Birthday* (Un compleanno; «*My heart is like a singing bird...*»¹⁴⁷), *When I am dead* (Quando sarò morta), *Remember* (Ricorda) sono poesie molto belle, piene di sentimento senza sentimentalismo, di una facilità di espressione che ricorda la poesia popolare, ma proprio per questo inferiori all'arte consumata di Dante Gabriel Rossetti. Altre poesie, meno note, modificano questa impressione. Gli ammiratori più appassionati della poetessa, Swinburne, Saintsbury e De la Mare, ne riabilitarono la memoria collocando *Sleep at Sea* (Sonno sul mare), *Advent* (Avvento), e *Goblin Market* (Il mercato dei folletti) tra i maggiori poemi religiosi della lingua inglese. In effetti *Passing Away* (Trapassare) sarebbe degno di George Herbert, di un Herbert moderno; soltanto dopo l'esperienza romantica si poteva scrivere un verso come questo di *The One Certainty* (L'unica certezza):

¹⁴³ N. d. t.: Su Tommaseo cfr. cap. 7.2, p. 1484.

¹⁴⁴ N. d. t.: Su Marceline Desbordes-Valmore cfr. cap. 7.1, p. 1420.

¹⁴⁵ N. d. t.: Su Newman cfr. cap. 7.4, pp. 1674 ss.

¹⁴⁶ N. d. t.: Su Dante Gabriel Rossetti cfr. cap. 8.2, p. 1883.

¹⁴⁷ N. d. t.: «Il mio cuore è come un uccello che canta».

*And morning shall be cold and twilight grey*¹⁴⁸.

A volte il lettore di Christina Rossetti ha l'impressione che le sue più grandi poesie non siano mai state scritte, e che siano soltanto richiamate tra le righe delle poesie esistenti, fatalmente inferiori:

[1812] *With stillness that is almost Paradise.*

Darkness more clear than noonday holdeth her,

*Silence more musical than any song*¹⁴⁹.

E' la confessione di un mistico autentico.

Un'altra confessione di Christina Rossetti si trova all'inizio di *Bride Song* (Canto della sposa):

Too late for love, too late for joy,

*Too late, too late!*¹⁵⁰

Dopo due esperienze infelici la poetessa aveva rinunciato all'amore terreno conducendo una vita da monaca volontaria, così come l'anglocattolicesimo desiderava ristabilire l'istituzione monastica all'interno della Chiesa anglicana. Solo un passo la separava dalla conversione, che le aprirà nuove prospettive, non tutte ascetiche. Coventry Patmore¹⁵¹ compì questo passo; l'americana Emily Dickinson (1830-1886), figlia della terra puritana del New England, non ne fu capace; in compenso divenne una delle maggiori poetesse di tutti i tempi. L'unica esperienza erotica della sua vita, l'amore per un uomo sposato dal quale gli scrupoli puritani l'allontanarono, la lasciò per sempre perplessa. Fino a quel momento era stata l'unica ribelle all'interno della sua famiglia, della più pura ortodossia calvinista; poi parve superare tutti i preconcetti ascetici del puritanesimo, chiudendosi nella sua casa di Amherst, piccola città del Massachusetts, mantenendo i contatti col mondo solo attraverso la corrispondenza con pochi amici e non ricevendo neanche visite. Quelle lettere rivelano [1813] lo stesso spirito indomito della sua giovinezza, quando rifiutava di «mortificarsi in un giorno così allegro come il Natale». Emily Dickinson era allegra, arguta fino alla mordacità; ma questo accade anche alle vecchie zie, e tale fu considerata dai parenti. Scrisse poesie, è vero, ma non volle pubblicarle a causa del carattere antiesibizionista che aveva ereditato dai suoi avi:

¹⁴⁸ N. d. t.: Christina ROSSETTI, *The One Certainty*, ultimo verso: «E il mattino sarà freddo, e il crepuscolo grigio».

¹⁴⁹ N. d. t.: Christina ROSSETTI, *Rest*, vv. 8-10: «Con una quiete che è quasi Paradiso. / Un'oscurità più chiara del mezzogiorno la trattiene, / Un silenzio più musicale di qualsiasi canto».

¹⁵⁰ N. d. t.: Christina ROSSETTI, *Bride Song*, vv. 1-2: «Troppo tardi per l'amore, troppo tardi per la gioia, / Troppo tardi, troppo tardi!».

¹⁵¹ N. d. t.: Sul quale si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1814.

Publications is the auction

*Of the mind of man*¹⁵².

Le sue poesie vennero pubblicate solo dopo la sua morte: più di ottocento, tutte di un laconismo epigrammatico, subito riconosciute come documenti di una straordinaria esperienza religiosa, e per questo, all'inizio, studiate più dai professori di psicologia che dai poeti. C'è ancora chi sostiene questo punto di vista; la psicanalisi ha fornito argomenti. Ma Louis Untermeyer, critico poetico, ha parlato della «*colossal substance*»¹⁵³ dell'opera della Dickinson, dove nessuna riga sarebbe trascurabile. Emily Dickinson non è, o non è soltanto, un "caso psicologico"; è considerata oggi il maggior poeta americano. Non ispirerà mai un'ammirazione perplessa, come Poe, né sarà tanto popolare quanto Whitman. La sua è una poesia per pochi, "poesia per poeti".

La sua opera poetica è tra le più originali in lingua inglese, quasi senza termini di paragone. Emily Dickinson apprezzava Robert Browning, forse più il suo ottimismo che la sua poesia, e più della poesia di Emerson, filosofica ed epigrammatica come la sua. L'amico col quale corrispondeva e parlava di poesia era l'emersoniano Thomas Wentworth Higginson, che invano tentò di insegnarle un linguaggio più corretto e un'espressione più sentimentale, ma che ne rafforzò la religiosità allegra, quasi panteista. La Dickinson sperimentava autentiche estasi di fronte alla natura; tutto acquistava, per lei, un significato mistico. Ma nessun romanticismo. La sua intelligenza poetica, acutissima, non lasciava passare alcuna parola che non avesse un senso esatto; d'altro canto, escludeva le affermazioni di natura logica, proprie della "poesia filosofica", didattica, arrivando così al laconismo degli oracoli poetici, che non sempre è possibile decifrare. Nell'ansia di produrre solo una poesia essenziale scelse le forme più elementari, squadrate come i proverbi in rima del popolo, ma di una intensità [1814] straordinaria, dense come condensazioni di poesie più lunghe, come stenogrammi. La vittima di questa tecnica poetica è la grammatica:

... *I only said the syntax,*

*And left the verb and the pronoun out*¹⁵⁴.

La poesia di Emily Dickinson è piena di ellissi violente, come di una visionaria che debba raccontare cose ineffabili e possa farlo solo balbettando; le meschine debolezze del linguaggio

¹⁵² N. d. t.: Emily DICKINSON, *Publication is the Auction*, vv. 1-2: «Pubblicare è mettere all'asta / La mente dell'uomo».

¹⁵³ N. d. t.: «Sostanza colossale».

¹⁵⁴ N. d. t.: Emily DICKINSON, *Going to him! Happy Letter!*, vv. 4-5: «Ho detto solo la sintassi, / E ho tralasciato il verbo e il pronome».

umano non hanno importanza. Visionaria, Emily Dickinson lo era: arrivava a vedere le profondità del Cielo e gli abissi dell'inferno. Ma si percepisce anche, accanto alla visione, la miopia della poetessa, vecchia zia che usava occhiali che le permettevano di vedere con minuziosa esattezza le piccole cose di questa terra. Una contraddizione di quelle da cui nasce, secondo I. A. Richards, la grande poesia. All'inizio, la Dickinson tentò di eliminare, mediante l'ironia, gli ostacoli terrestri alla sua visione poetica. In seguito unì i due mondi per mezzo di una sorta di giochi di parole, e si riconosce la maniera un po' mistica e un po' scherzosa dei *metaphysical poets* del XVII secolo, di John Donne. La religione di Emily Dickinson non era, evidentemente, la stessa. Non era un'anglocattolica, bensì la figlia di puritani americani. La natura, nelle sue poesie, è, come ha osservato Allan Tate, un simbolo della morte. Ma tutti gli sforzi della poetessa miravano alla trasfigurazione di questo fato sinistro in un fatto puramente interiore, mistico:

*Parting is all we know of heaven,
And all we need of hell*¹⁵⁵.

Nella misura in cui in Christina Rossetti e in Emily Dickinson abbiamo realmente un "caso" irrisolvibile e irrisolto, un altro poeta anglosassone, Coventry Patmore (1823-1896), lo risolse mediante la conversione al cattolicesimo. Compiendo [1815] questo passo, egli uscì dalla società inglese del XIX secolo. Ma abbracciando il dogma che prende sul serio la santificazione delle cose terrestri mediante l'Incarnazione, rese inesistente il conflitto erotico. L'opera principale di Patmore, il poema *The Angel in the House* (L'Angelo in casa, 1854-62), fu uno dei maggiori successi librari, e forse il più grande di tutti, per un libro di poesia nel XIX secolo. E' una glorificazione del matrimonio, e gli inglesi lo considerarono come il *Cantico dei Cantici* della "casa, dolce casa". E' un poema debole, dal sentimentalismo eccessivo, oggi quasi illeggibile. Patmore è, nella letteratura di tutti i tempi, il poeta dell'amore coniugale. Questo è il senso di quel grande poema, opposto e in fondo incomprensibile all'epoca vittoriana delle mogli rese asessuate dal linguaggio ipocrita. Patmore era un mistico; in un'altra opera, *Sponsa Dei* (Sposa di Dio), pretese di istituire, in forma dottrinale, un'analogia minuziosa tra l'amore tra Dio e l'anima e l'amore tra l'uomo e la donna. Chi gli consigliò di distruggere il manoscritto¹⁵⁶ fu Gerard Manley Hopkins, lo stesso che doveva realizzare ciò a cui Patmore aspirava; ma Hopkins venne riconosciuto solo nel 1918, due generazioni dopo la sua morte.

¹⁵⁵ N. d. t.: Emily DICKINSON, *Parting*, ultimi due versi: «Separarsi è tutto ciò che sappiamo del Cielo / E tutto ciò che ci serve sapere dell'Inferno».

¹⁵⁶ N. d. t.: Cosa che Patmore effettivamente fece.

Nell'epoca della borghesia il cristianesimo radicale assunse, fatalmente, l'aspetto di una opposizione; e la poesia è, per definizione, radicale. Caratteristica è l'esistenza di poeti-sacerdoti che, senza uscire dalla fede dogmatica, entrarono in conflitto con la loro Chiesa. Uno di loro fu Verdaguer¹⁵⁷, il mistico catalano; un altro fu Guido Gezelle (1830-1899), il mistico fiammingo che è stato paragonato al precedente, per quanto le analogie siano poche. Gezelle, professore del seminario di Bruges e di altre cittadine delle Fiandre, osò scrivere versi in lingua olandese in un'epoca nella quale il Belgio era completamente francesizzato e l'alto clero appoggiava quella situazione che condannava i fiamminghi a essere un popolo muto. [1816] I conflitti erano inevitabili, e si ripeterono quando Gezelle tentò di alimentare il sentimento nazionale tra i seminaristi. Fu gravemente ammonito e in seguito destituito dal magistero; dovette condurre, per decenni, la vita di un povero vicario di villaggio. Come questo nazionalismo fiammingo, in conflitto con lo stato e la Chiesa francesizzati, è differente dal nazionalismo catalano, in conflitto con lo stato e la Chiesa castigliani, così la poesia di Gezelle differisce dal romanticismo esaltato e dalle forme artificiali, parnassiane, di Verdaguer. Gezelle abbandonò presto il sentimentalismo romantico, un po' simile a quello di Lenau, della sua prima raccolta di versi *Kerkhofblommen* (Fiori di cimitero, 1858). Adottò il tono semplice della poesia popolare, ma depositò in quelle *Gedichten, Gezangen en Gebeden* (Poesie, Canti e Preghiere, 1862) senza pretese un amore estatico per la natura, per il sole, "opera splendida di venerabili mani", «*O Heerlijk handgedaad van hoogst eeweerde handen*»¹⁵⁸, nel silenzio delle notti d'inverno, quando la neve «giace sul campo del mondo»:

Een witte spree

ligt overal

*gespreid op 's werelds akker*¹⁵⁹.

E' come nei quadri fiamminghi del XV secolo: al di sopra dei villaggi si apre il cielo della fede gotica, e il pittore ha la visione di tutti gli angeli che cantano. Gezelle era una natura francescana, e la sua poesia è "canto del sole e commiato", «*Zijn zonneliied en afscheid van de wereld*»¹⁶⁰.

Essendo uno dei poeti più indipendenti e più completi del XIX secolo, Gezelle creò, o meglio resuscitò una letteratura che dormiva da molti secoli, la letteratura fiamminga. Il fatto caratteristico della sua vita è quel conflitto, che non trae origine dalla sua mistica e solo apparentemente dal suo

¹⁵⁷ N. d. t.: Su Verdaguer si veda sopra nel presente capitolo, p. 1766.

¹⁵⁸ N. d. t.: Guido GEZELLE, *O Heerlijk handgedaad*, vv. 1.2: «O splendida opera / di venerabilissime mani».

¹⁵⁹ N. d. t.: Guido GEZELLE, *Winterstilte*, vv. 1-3: «Una coltre bianca / giace ovunque / distesa sui campi del mondo».

¹⁶⁰ N. d. t.: «Il suo canto del sole e commiato dal mondo».

nazionalismo. Gezelle era un cristiano fuori dal tempo; il suo mondo non lo sopportava. Fatalmente, il cristiano autentico doveva rimanere in opposizione rispetto al “compromesso vittoriano”.

Perciò questi cristiani in opposizione poterono adottare forme letterarie poco gradite ai benpensanti: il Realismo flaubertiano e perfino [1817] il Naturalismo zoliano. Di Jules Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889) oggi si leggono soltanto gli scritti di critica letteraria. Ma egli non sapeva interpretare imparzialmente le opere altrui, e i suoi giudizi sono, il più delle volte, quanto mai ingiusti. Tuttavia era un grande scrittore, e i suoi attacchi, che quasi si direbbero cariche di cavalleria, contro Zola e contro il Naturalismo in generale, mantengono il valore polemico di un giornalista straordinario. Attacchi ingiustificabili peraltro, perché lo stesso Barbey d'Aurevilly, come romanziere, adottò lo stile del nemico. «*Il a usé de cette grande largeur catholique qui ne craint pas de toucher aux passions humaines, lorsqu'il s'agit de faire trembler sur leurs suites. Romancier, il a accompli sa tâche de romancier, qui est de peindre le coeur de l'homme aux prises avec le péché, et il l'a peint sans embarras et sans fausse honte*»¹⁶¹; questa citazione serve a confutare benpensanti come Henry Bordeaux, che pretendeva di ridurre Barbey d'Aurevilly a un “Walter Scott normanno”. Regionalista lo era; ma la sua disinvoltura proveniva dallo stile *bohémien* della sua vita, e il vigore dalla sua condizione di aristocratico cattolico in netta contrapposizione con la società borghese. Barbey d'Aurevilly dimostrò che *bohème* e cattolicesimo non erano incompatibili, e ciò sarà importante per comprendere Baudelaire. In realtà, la *bohème* è quasi la conseguenza inevitabile della condizione sociale dell'aristocratico decaduto, divenuto intellettuale; e anche questo è importante per comprendere l'intera “opposizione cattolica”. Per finire, quelle frasi furono scritte da Barbey d'Aurevilly in difesa del suo stile naturalista contro gli attacchi del cattolico conservatore Veuillot; e questo prepara i futuri conflitti tra l'“opposizione cattolica” e lo stesso cattolicesimo.

Questi conflitti si annunciano in Ernest Hello (1828-1885). Nella letteratura universale Hello sopravviverà grazie alla meno conosciuta tra le sue opere, [1818] *Contes extraordinaires* (Racconti straordinari, 1879), volume di racconti alla Hoffmann, con una marcata tendenza che si potrebbe definire “social-cristiana”. Il racconto *Ludovic*, storia di un capitalista che adorava il denaro come un Dio e che diventa pazzo per aver dimenticato la parola “Dio”, che apriva la serratura della sua cassaforte, è un simbolo magistrale.

La soluzione, vale a dire la sconfitta, si ebbe con Antonio Fogazzaro (1842-1911). Quando, intorno al 1904, scoppiò il conflitto tra la suprema autorità della Chiesa e i modernisti, che pretendevano di

¹⁶¹ N. d. t.: BARBEY D'AUREVILLY, *L'Ensorcelée*, Prefazione: «Egli [l'Autore parla di sé] ha fatto uso di quella grande ampiezza di vedute cattolica che non teme di toccare le passioni umane quando si tratta di far tremare circa le loro conseguenze. Romanziere, ha portato a termine il suo compito di romanziere, che è di dipingere il cuore dell'uomo alle prese con il peccato, e lo ha dipinto senza imbarazzo e senza falsa vergogna».

modernizzare il dogma, Fogazzaro, allora già molto letto, si pose a fianco dei ribelli; a questo suo atteggiamento dovette un breve momento di fama universale, per poi cadere nel discredito di essere considerato un romanziere antiquato, provinciale e senza un'importanza duratura, più o meno come Palacio Valdés. In effetti Fogazzaro è “provinciale”: non perché l'ambiente della sua città, Vicenza, costituisce lo sfondo di molte sue opere, ma perché tutta l'Italia tra il 1880 e il 1900 era, in rapporto al resto d'Europa, provinciale e arretrata. Fogazzaro è davvero “antiquato”: lo stile realista dei suoi romanzi non appartiene al 1900 né al 1880, ma al 1860. Questa valutazione attuale di Fogazzaro contiene tuttavia un'ingiustizia evidente. In diverse fasi della storia letteraria italiana la “piccola” letteratura delle province fu superiore alla pretenziosa letteratura ufficiale degli intellettuali. E Fogazzaro non è più provinciale dei suoi veri contemporanei, i romanzieri “insulari” dell'Inghilterra vittoriana. E' superiore a loro per l'atmosfera da decisioni storiche che aleggiava da sempre sull'Italia. Il modernismo di Fogazzaro non fu un atteggiamento precipitoso: si manifesta in tutta la sua opera [1819] e conferisce a questo “romanziere del 1860”, che vive tra il 1880 e il 1900, un'importanza unica per comprendere la situazione del cristianesimo “d'opposizione” di fronte al mondo borghese.

Daniele Cortis (1885) non è il miglior romanzo di Fogazzaro, ma è uno dei più caratteristici: l'eroe fallisce a causa del conflitto interiore tra le sue convinzioni cattoliche e una passione erotica, ma crede di aver fallito a causa dell'incompatibilità tra la sua posizione di capo del partito cattolico-liberale e il conservatorismo delle supreme autorità ecclesiastiche. Di fatto, il cattolicesimo liberale divenne impossibile dopo il 1870. Altrettanto “fuori moda” è il realismo di Fogazzaro, un realismo moderato, un po' come quello di George Sand. Ma il romanzo si salva, come quasi tutti i romanzi di Fogazzaro, per l'alta qualità drammatica, riflesso di un senso simbolico che sta dietro agli avvenimenti reali. Così si presenta il conflitto tra il cattolico Franco e sua moglie Luisa, libera pensatrice, in *Piccolo mondo antico* (1895), il capolavoro dell'autore, bel panorama della borghesia lombarda del 1860, opera tipica dello stile vittoriano: realistica senza “eccessi”, delicatamente umoristica nel mezzo di seri conflitti ideali. Fogazzaro è come una continuazione moderna di Manzoni: l'ambiente è il medesimo, i palazzi aristocratici di Vicenza, dietro le cui imposte sempre chiuse personaggi nobili si dibattono tra i preconcetti del passato e le esigenze del mondo nuovo. Ma Fogazzaro non sa dominarsi bene come il grande Manzoni. La sua sensualità è invincibile, è quella di un eterno adolescente che sempre teme il confessore ed è sempre disposto a fuggire di casa per vivere una “prima” esperienza erotica. Questa sensualità non è “moderna”: al contrario, è il suo tributo al Romanticismo, alla *bohème*. Da quel momento tutti i personaggi di Fogazzaro sembrano nevrotici: piangono e pregano molto di fronte a continue tentazioni sessuali alle quali è difficile resistere. Fogazzaro è molto religioso e parla coraggiosamente di “riforma della Chiesa”; ma nulla

accade veramente, i sentimenti soffocano l'azione, e Dio, continuamente invocato, rimane un mero nome, come nei proclami ufficiali dello stato borghese. Così ne *Il santo* (1905), romanzo nel quale Fogazzaro difese il modernismo teologico. Con grande scandalo e grande profitto per l'editore, il libro venne inserito nell'*Indice dei libri proibiti* dalla Chiesa. Ancora oggi può commuovere la scena drammatica che si svolge in Vaticano, la conversazione notturna tra il papa e il "santo" che gli chiede [1820] una riforma della Chiesa. Ma per il resto il romanzo è insopportabilmente sentimentale, pieno di falso misticismo, e finisce in un'inazione disperata. Rappresenta la variante cattolica del "compromesso vittoriano". Fogazzaro fu uno sconfitto. La sua opera, o meglio una parte essenziale di essa, si salva per le qualità liriche, elegiache del canto di uno sconfitto, per la musica segreta alla quale molto sarà perdonato.

Tutti questi "cristiani d'opposizione" sono, in fondo, assai deboli. Solo uno tra loro fu forte, e non fu veramente un cristiano: Baudelaire.

Nelle vicissitudini postume della poesia di Charles Baudelaire (1821-1867) è possibile seguire le deformazioni, trasformazioni e trasfigurazioni che l'immagine del poeta "...vase de tristesse, ô grande taciturne"¹⁶² ha subito agli occhi della posterità: dal «*Satan d'hôtel garni, un Belzébuth de table d'hôte*»¹⁶³ di Brunetière fino al «*Notre Baudelaire*»¹⁶⁴ del cattolico Fumet. Agli accademici Baudelaire appariva un post-romantico degenerato, che conservava [1821] qualche splendore della poesia di Hugo (e Baudelaire conservò proprio alcuni dei migliori elementi della poesia di Hugo, verso il quale nutriva una profonda ammirazione) ma che pareva deformarli col pessimo gusto del "cantore di prostitute" e della decomposizione dei cadaveri, il gusto patologico di una *bohème* morbosa. Ai suoi tempi questo grandissimo artista del verso sembrava vicino ai parnassiani; ma quei borghesi moderati si vergognavano della sua compagnia indecente, considerando "esagerato" e "perverso" il suo nero pessimismo. In compenso, questo pessimismo piacque ai decadentisti di "fine secolo", che non avevano paura di "scandalizzare il borghese". Celebrarono in Baudelaire il poeta de «*la sottise, l'erreur, le péché, la lésine...*»¹⁶⁵, e *Une Charogne* (Una carogna), sudicio tempio dei «*mes amours décomposés*»¹⁶⁶, pareva loro il vertice della poesia "moderna"; e forse fu il più perfetto dei poemi di Baudelaire. Infine si prestò attenzione alla strana preferenza stilistica del poeta per le espressioni liturgiche. Nell'evocazione «*Des Trônes, des Vertus, des Dominations*»¹⁶⁷ si riconobbe qualcosa di più di una delle abituali blasfemie del poeta "satanista", e anzi la visione mistica dell'uomo perduto nell'abisso del peccato. Si scoprì la qualità dantesca di Baudelaire, poeta

¹⁶² N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Je t'adore*, v. 2: «... o vaso di tristezza, o grande taciturna».

¹⁶³ N. d. t.: «Satana da albergo ammobiliato, un Belzebù da trattoria».

¹⁶⁴ N. d. t.: «Il nostro Baudelaire».

¹⁶⁵ N. d. t.: «La stupidità, l'errore, il peccato, la spilorceria...».

¹⁶⁶ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Une Charogne*, ultimo verso: «[dei] miei amori decomposti».

¹⁶⁷ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Bénédiction*, v. 64: «Dei Troni, delle Virtù, delle Dominazioni».

del limbo o del purgatorio, poeta spiritualista perché prese sul serio il peccato come condizione terrena dell'anima, soffrendo dello «*Spectacle ennuyeux de l'immortel péché*»¹⁶⁸. Si rivelò infine, ai critici, l'angoscia di Baudelaire.

*... et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir*¹⁶⁹.

E questa angoscia non sarebbe altro che la coscienza contrita del peccatore al confessionale, prossimo all'assoluzione, della sconfitta del suo orgoglio satanico ad opera della Grazia divina. Lo stesso Anatole France aveva riconosciuto che «*Baudelaire n'est pas le poète du vice, mais du péché, ce qui est bien différent*»¹⁷⁰. Ecco il Baudelaire cattolico di Du Bos e Fumet: un'anima perduta nell'abisso romantico, che però prova nausea per il peccato, si salva, salendo al cielo cattolico dove «*tout n'est qu'ordre et beauté*»¹⁷¹. Da ciò la singolarità della sua poesia: contenuto romantico in forma classica, vale a dire la perfezione assoluta.

Sono tre immagini differenti di Baudelaire, ciascuna delle quali sembra incompatibile con le altre due. In realtà Baudelaire è una delle figure [1822] più complesse della letteratura universale, così complessa che le tre interpretazioni potrebbero coesistere assai bene, spiegando tre aspetti differenti della sua poesia e della sua personalità. Baudelaire sarebbe, allo stesso tempo, un romantico disperato, un *bohémien* perverso, un peccatore pentito. Ma questo non sarebbe forse un "compromesso", incompatibile con il radicalismo intrepido del poeta più originale del secolo? Certo, se potessimo credere fermamente al suo radicalismo. Ma qui sorgono i primi dubbi. Una parte della poesia di Baudelaire, soprattutto la parte erotica, non è "poesia pura"; e questa limitazione non ha un senso moralizzante, ma estetico. Non sempre Baudelaire diceva la verità. A volte mentiva, e intenzionalmente. Si compiacque addirittura di rivestirsi di un'aura di demonismo inaccessibile agli altri mortali, facendo i gesti del satanismo; e un'altra delle armi del suo isolamento era un culto in parte sublime e in parte ridicolo della Bellezza, il "dandismo". Pare tuttavia che Baudelaire non sia mai stato più veritiero e più sincero che in questi suoi due atteggiamenti, magistrali messinscene. Non sempre fu sincera la sua poesia intenzionale del brutto e del patologico, e quanto alla sua fede in Dio permangono i più seri dubbi anche dopo le interpretazioni di Du Bos. Ma in due cose Baudelaire credeva con la più ferma convinzione: nella Bellezza e nel Diavolo.

¹⁶⁸ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Le Voyage*, VI, v. 5: «Lo spettacolo fastidioso dell'immortale peccato».

¹⁶⁹ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Spleen*, ultimi due versi: «...e l'Angoscia atroce, dispotica / Sul mio cranio reclinato pianta il suo vessillo nero».

¹⁷⁰ N. d. t.: «Baudelaire non è il poeta del vizio, ma del peccato, che è una cosa assai differente».

¹⁷¹ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *L'invitation au voyage*, penultimo verso: «tutto non è che ordine e bellezza».

La poesia di Baudelaire è cosciente al massimo grado. Sostituiva per lui la religione perduta. Da ciò il culto della bellezza, la sua “arte per l’arte” che lo fece apparire un parnassiano. La religione della bellezza doveva soddisfare le sue forti necessità religiose, perchè (è necessario sottolinearlo) Baudelaire era passato attraverso tutti i dubbi del secolo ed era incapace di credere in dogmi e tradizioni. Accade tuttavia che le necessità religiose fossero più forti delle soddisfazioni estetiche; e questa insoddisfazione lo allontana, ancora una volta e definitivamente, dal Parnassianesimo. Baudelaire non era un’*“anima naturaliter christiana”*, bensì un’*“anima naturaliter religiosa”*¹⁷². E poichè la religione tradizionale non era capace di consolarlo nella sua angoscia paurosa, Baudelaire giunse a inventarsi una religione personale. La situazione ricorda quella degli ultimi pagani dopo l’avvento del cristianesimo, disperati nel loro sfrenato naturalismo sessuale, che si fabbricavano religioni sincretiste composte da elementi greci, cristiani e orientali: lo gnosticismo. Baudelaire, in una situazione simile, si impadronì di tutti i frammenti di religione a portata di mano, compreso l’occultismo swedenborgiano. Creò uno gnosticismo [1823] *sui generis*, con al centro la figura di Lucifero. Parlò del “Principe delle Tenebre” con le iniziali maiuscole. Credeva nel Diavolo. Da ciò la serietà, si direbbe quasi la serenità del suo pessimismo infernale, senza malinconie romantiche, senza lamentazioni elegiache. Al suo naturalismo sessuale corrisponde un naturalismo poetico, capace di trasformare tutto in poesia, la prostituzione e l’oppio, i profumi esotici dell’India e l’ambiguità delle strade di Parigi (Baudelaire, nei *Tableaux parisiens* (Quadri parigini), è il primo poeta della grande città moderna) l’amore lesbico e la decomposizione cadaverica, tutti questi nuovi mondi che egli conquistò alla poesia. La sua teologia del Male la sua filosofia delle “*correspondances*” (corrispondenze) tra tutte le cose dell’universo sono le basi della sua estensione della poetica: l’estetica del Brutto.

Questa conquista è uno dei fatti più notevoli del poeta Baudelaire, tanto più notevole in quanto questa libertà di parlare di tutto in poesia precedette quella di parlare di tutto nel romanzo (conquista di Zola) e precedette di molto la libertà di parlare di tutto nella prosa della vita quotidiana (conquista di Freud). Con tale conquista Baudelaire divenne un autentico liberatore della poesia, svincolandola dal monopolio tirannico dei temi petrarcheschi e romantici, come l’amore ideale, la luna e tutto il resto. Baudelaire è il Petrarca della poesia moderna. Ma il confronto con Zola e Freud non è del tutto positivo. Queste poesie di strade, taverne, prostitute (il suo naturalismo) è la parte caduca della poesia di Baudelaire, la parte aneddotica, romantica alla rovescia, fatta per “spaventare il borghese”; oggi non spaventa più nessuno. Qui troviamo i residui dell’atteggiamento provocatorio, anch’esso “satanista”, di Byron. Baudelaire è l’ultimo byroniano. Come post-romantico scoprì la grandezza nel romanticismo di Delacroix, e riconobbe l’importanza di Wagner.

¹⁷² N. d. t.: “Anima cristiana per natura”, “anima religiosa per natura”.

Arrivò a sopravvalutare il romanticismo di Poe, alla cui poesia musicale e vacua soltanto lui, Baudelaire, conferì il senso metafisico che trasformò Poe in un precursore del Simbolismo. Fu Baudelaire a prendere sul serio l'estetica ciarlatanesca di Poe, escludendo dalla poesia tutti gli elementi narrativi, didattici e retorici e gettando così le fondamenta di tutta la poesia moderna.

Baudelaire, evidentemente, non comprese bene il suo stesso romanticismo, e non stupisce che altri abbiano equivocado, considerandolo un romantico degenerare. In realtà il suo romanticismo sembrava degenerare perché incompatibile con il romanticismo magniloquente [1824] o sentimentale di Hugo e Musset. A costoro Baudelaire contrappose un romanticismo intimo, psicologico, di scoperte inattese («*au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*»¹⁷³); è l'“altro romanticismo”, il “romanticismo della profondità” di cui in Francia soltanto Nerval ebbe nozione, il romanticismo magico dei sogni di Novalis. Non per il naturalismo dei temi e delle espressioni erotiche, ma per mezzo di questa magia verbale Baudelaire è il precursore e il maestro di tutta la poesia moderna, compresa anche quella del Surrealismo. Dal punto di vista del “romanticismo sociale”, il romanticismo magico è una deformazione, il risultato della pressione mentale dell'epoca borghese e capitalista, la cui immagine compare nei grandiosi *Tableaux parisiens*, che non sono una “Divina Commedia di Parigi” in quanto non veramente realistici, ma visionari. E' chiarificatore il confronto tra Baudelaire e i suoi discepoli, imitatori e falsificatori: Swinburne, Wilde, D'Annunzio, Darío, Heym e tanti altri. Baudelaire è più sincero di tutti loro. Non serve Satana con piacere, ma con timore. La sua Parigi non sembra infernale, ma è l'inferno. Non deforma per spaventare, ma perché è spaventato. Il suo pessimismo angosciato lo conduce direttamente alla fede nel potere di Satana, al manicheismo; a fondamento di questa fede egli pone il dogma del peccato originale, accusando la natura intera, creazione di Dio, per discolpare la propria colpevolezza. Baudelaire accetta il dogma della creazione del mondo ad opera di Dio per utilizzarlo come arma contro Dio che l'ha creato. Da ciò la sua protesta contro ogni tentativo di abbellire o addolcire la realtà delle cose. Da ciò la sua protesta contro l'idealizzazione romantica dell'amore, contro la fede nella bontà degli uomini e contro la fede nel progresso.

Un poeta del genere, sistematicamente all'opposizione, non può non far nascere equivoci. Il suo antiromanticismo ha suggerito a tutti l'immagine di un Baudelaire parnassiano; solo gli accademici non si sono ingannati, escludendolo tenacemente dalla “buona società”. Baudelaire, in effetti, non appartiene alla buona società. E' un *bohémien*. Ma si distingue dalla *bohème* comune per il suo dandismo internazionale. Da ciò la mistura di sarcasmo mordace e di sublime freddezza che caratterizza l'arte di Baudelaire; da ciò lo sfondo estatico della sua poesia («*Les transports de*

¹⁷³ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Le Voyage*, VIII, ultimo verso: «Al fondo dell'ignoto per trovare del nuovo».

l'esprit et des sens...»¹⁷⁴), la scoperta swedenborgiana delle “*correspondances*”, e l’annotazione di tali scoperte in un tono freddamente classico. “Contenuto romantico in forma classica” vuol dire [1825] l’eliminazione implacabile degli elementi retorici e didattico-tendenziosi che deformano la poesia del Romanticismo francese: una “poesia pura” come specchio puro di un mondo extramondano, irrazionale, dove «*tout n’est qu’ordre et beauté*», ma anche *luxe, calme et volupté*»¹⁷⁵. C’è un nucleo di verità nelle affermazioni di Sartre: Baudelaire è, per condizione psicologica e psicopatologica, un eterno adolescente, che adora il Vizio sconosciuto. Come uomo fu un immaturo; ma desiderava la maturità e la perfezione. «*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*»¹⁷⁶, aveva affermato; e il suo desiderio supremo fu «*Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres*»¹⁷⁷. Non sempre, ma molte volte, Baudelaire appagò questa esigenza. *Les Fleurs du Mal* (I Fiori del Male, 1857), ecco il codice di una nuova poesia.

Dall’importanza atemporale di Baudelaire è necessario distinguere la sua importanza storica. L’“*Ennui*”¹⁷⁸ che lo tormentava è quell’elemento razionale che riuscì ad eliminare dalla poesia, ma non dalla vita. Baudelaire è il poeta della cattiva coscienza della borghesia. Espiò, nell’angustia, le vigliaccherie e i “compromessi” della sua epoca. Odiava l’«*horloge! dieu sinistre*»¹⁷⁹, il dio della borghesia, contro il quale il suo atteggiamento non poteva essere altro se non quello del *bohémien* dissoluto o del *dandy* provocatore, o anche quello del reazionario alla maniera di De Maistre. Nel mondo dell’utilitarismo era apparsa la più inutile delle creature, il poeta,

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé*¹⁸⁰

per sostituire il determinismo biologico ed economico col terrore della predestinazione religiosa, per annunciare, come i cristiani eretici Tertulliano e Kierkegaard, suoi fratelli nello spirito, i terrori apocalittici della Fine. Anticipando le idee di Dostoevskij e di Nietzsche prevede, come un profeta, il processo di decomposizione del suo mondo: «*Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c’est qu’il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire... Car, en supposant qu’il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence*

¹⁷⁴ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Correspondances*, ultimo verso: «gli slanci dello spirito e dei sensi».

¹⁷⁵ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *L’invitation au voyage*, ultimo verso: «Lusso, calma e voluttà».

¹⁷⁶ N. d. t.: BAUDELAIRE, *Spleen e Idéal*, XVII, *La beauté*, v. 7: «Odio il movimento che sposta le linee».

¹⁷⁷ N. d. t.: BAUDELAIRE, *Le gouffre*, ultimo verso: «Ah! Non uscire mai dai Numeri e dagli Esseri!».

¹⁷⁸ N. d. t.: Tedio, o anche *spleen*.

¹⁷⁹ N. d. t.: BAUDELAIRE, *L’horloge*, v. 1: «Orologio! Sinistro dio [...]»

¹⁸⁰ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Bénédiction*, vv. 1-2: «Quando, per un decreto delle potenze supreme, / Il Poeta apparve in questo mondo tediato».

*digne de ce nom et du Dictionnaire historique? ... Ces temps sont peut-être bien proches; qui sait même s'ils ne sont pas venus...»*¹⁸¹.

[1826] Ma la fine non era ancora arrivata. Baudelaire non poteva essere compreso nel secolo della borghesia. Equivocarono, considerandolo un romantico degenero, un satanista provocatore, un falso profeta. Solo ai giorni nostri, quando la fine della mentalità borghese si è rivelata prossima, ha avuto inizio la vera influenza di Baudelaire, fondatore della poesia lirica moderna, come Petrarca aveva fondato quella antica.

Baudelaire è il poeta dell'epoca in cui il liberalismo economico e il determinismo scientifico della borghesia avevano posto fine all'autonomia dello spirito, all'eredità e a tutto. Baudelaire è "*le Poète*", con l'iniziale maiuscola, del "*monde ennuyé*" dell'avvento della borghesia: una "*contradictio in adjecto*"¹⁸², come l'intera poesia moderna. Ma questa contraddizione gli verrà messa in conto, come merito, quando il secolo dovrà comparire davanti a "*les Dominations*"¹⁸³ per essere giudicato. Allora Baudelaire sarà riconosciuto come il maggior poeta del XIX secolo che solo il secolo XX è arrivato a comprendere, e che rimane, tra di noi, una forza viva.

¹⁸¹ N. d. t.: Charles BAUDELAIRE, *Fusées* (1867): «Il mondo si avvia verso la fine. La sola ragione per la quale potrebbe ancora durare è che esiste. Com'è debole questa ragione, in confronto a tutte quelle che annunciano il contrario [...] Perché supponendo che continuasse a esistere materialmente, sarebbe questa un'esistenza degna di questo nome e del Dizionario Storico? [...] Questi tempi sono forse assai vicini; e chissà che non siano addirittura già arrivati...»

¹⁸² N. d. t.: "Contraddizione nell'attributo" ovvero contraddizione in termini.

¹⁸³ N. d. t.: Le Dominazioni, uno dei cori angelici, con riferimento a *Bénédiction*, v. 64.