

[1827] Cap. II: Dal Realismo al Naturalismo.

Dal Realismo al Naturalismo: il percorso pare in linea retta. Il Naturalismo sarebbe stato un Realismo più radicale. L'evoluzione sarebbe cominciata col realismo, ancora moderato, di Balzac, che si sarebbe radicalizzato in Flaubert per poi arrivare, infine, al radicalismo naturalista di Zola.

Ma questo schema non resiste all'analisi. Si può definire Balzac, in qualunque senso, uno scrittore "moderato"? Egli è piuttosto il contrario. Lo stesso Zola fu meno "immoderato". Ma, innanzitutto: Flaubert non è l'intermediario tra Balzac e Zola; e non si può immaginare un Flaubert che costruisse cicli di romanzi. Quello schema non riflette fedelmente i fatti. Nell'evoluzione che va dal Realismo al Naturalismo devono avere agito altre influenze oltre al radicalismo sociologico.

A metà strada tra il 1840 e il 1880 incontriamo una figura che non è possibile collocare in un qualche punto di quella ipotetica linea retta: il poeta-musicista Richard Wagner (1813-1883). E' pur vero che la sua influenza letteraria si fece sentire soltanto più tardi, nella poesia del Simbolismo: intorno al 1880 Wagner era diventato una grande potenza letteraria in Francia; ma d'altro canto, l'opera di Wagner ha (cosa che lui, come nazionalista tedesco, non poteva né voleva ammettere) più di una radice nel Romanticismo francese: nella musica di Auber, di Meyerbeer, di Berlioz, e nel Romanticismo sociale di Proudhon. Perché il Romanticismo non smise di agire dopo il 1848, sebbene in maniera [1828] meno spettacolare. Balzac è ancora per metà romantico; Flaubert è romantico contro voglia e alla rovescia; Zola, infine, è più romantico degli altri due. Quel germe che intensificò tanto il Realismo al punto di renderlo naturalista è proprio il Romanticismo. Ma sarà meglio parlare di Neoromanticismo; e il maggiore tra i neoromantici è proprio Wagner.

Il fatto appare sorprendente perché non siamo abituati a collocare il tedesco Wagner accanto a quei romanzieri francesi. Tra il 1840 e il 1900 la letteratura francese è la prima d'Europa; la letteratura tedesca dello stesso periodo è povera e provinciale. Ma Wagner non è propriamente un "letterato": è l'uomo che impose alla letteratura del suo secolo l'influenza della più forte espressione artistica dei tedeschi, la musica. Questo fatto non può non avere qualche relazione con un altro fatto, che impose all'Europa il predominio politico della Germania: la vittoria tedesca del 1870 non arrivò a creare una nuova civiltà tedesca, ma modificò la mappa spirituale dell'Europa.

L'anno 1870 segnò un'epoca nella storia europea. I contemporanei, forse con l'eccezione del vecchio Carlyle, avrebbero protestato contro questa valutazione: la vittoria della Germania sulla Francia sembrava loro dovuta semplicemente alla forza bruta, meccanica, dell'esercito prussiano, senza alcun significato per le cose dello spirito, e nemmeno per l'ordine economico. Ma non è proprio così. Fino al 1870 il nazionalismo fu sempre alleato al liberalismo e alla democrazia, un'alleanza che proveniva dei tempi della Rivoluzione Francese, quando "giacobinismo" e

“patriottismo” erano sinonimi. L’unità nazionale italiana fu ottenuta dal liberalismo di Cavour alleato col democraticismo di Garibaldi; nella stessa Germania i rivoluzionari del 1848 furono nazionalisti, ma fallirono. L’unità nazionale della Germania fu realizzata da Bismarck e dagli *Junker* prussiani. Nel 1870 il nazionalismo perse l’aspetto democratico; perfino nella Francia sconfitta lo “*chauvinisme*”¹ diventerà monopolio della destra. In Germania e in Inghilterra il nazionalismo rivela i primi sintomi imperialisti. Comincerà la lotta per le colonie. L’avvenimento principale dell’epoca, dopo il 1870, è l’industrializzazione rapidissima della Germania, che sconfigge le potenze dall’economia agraria e obbliga i paesi industrializzati a sforzi inediti per mantenere l’equilibrio sui mercati.

[1829] Le conseguenze furono di ordine geografico, politico e sociale. La concorrenza tedesca sui mercati internazionali strappa l’Inghilterra al suo *splendid isolation*² insulare; da quel momento la letteratura inglese sarà più incline a seguire i movimenti letterari del continente di quanto lo era stata nella prima metà del regno della regina Vittoria. Non è un caso neppure l’apparizione di nuove letterature nel panorama europeo, come quella scandinava e quella russa. Durante la prima metà del secolo i paesi scandinavi erano stati dominati dall’influenza culturale tedesca. Ma quando, nel 1864, la Prussia attaccò la piccola Danimarca portandole via metà del suo territorio, le simpatie mutarono, e il post-romanticismo sonnolento venne sostituito dalle nuove tendenze francesi, che risvegliarono forze inaspettate. Nel 1876 la Russia cominciò a mobilitarsi nei Balcani e contro la Turchia, e i suoi eserciti furono accompagnati da una nuova letteratura, violentemente nazionalista. In questo modo la Germania si vide isolata nel momento del suo maggiore trionfo, tornando alla situazione “dietro la muraglia cinese” dei tempi che avevano preceduto Lessing e Herder. Gli altri paesi non ne imitarono la struttura politica, l’alleanza dei poteri feudali con la grande borghesia industriale; al contrario, un’ondata di liberalismo radicale attraversò l’Europa dei Gambetta, Gladstone e Crispi. La borghesia occidentale era indebolita, e gli intellettuali di estrazione piccolo-borghese promettevano una nuova “Era dei Lumi”, di “*Enlightenment*” (Illuminismo). Come tutta la piccola borghesia, costoro erano gravemente minacciati dalla rapida industrializzazione; da ciò il contenuto principalmente politico e intellettuale, ma poco sociale, del loro radicalismo. Allo stesso tempo, questo radicalismo si accompagnava a un pessimismo sempre più grave, riflesso del determinismo economico che il capitalismo industriale aveva imposto al mondo.

Il pessimismo, dopo il 1870, si ritrova ugualmente nella Francia di Taine e Zola e nella Germania di Burckhardt e Wagner. In Francia i motivi erano evidentemente politici: la sconfitta militare, considerata come sintomo della decadenza nazionale. Si adducevano, tuttavia, motivi simili per

¹ N. d. t.: *Chauvinisme*, anche reso in italiano come “sciovinismo” è un termine francese che indica un nazionalismo o un patriottismo esaltati e fanatici.

² N. d. t.: Splendido isolamento.

giustificare il pessimismo della Germania vincitrice: l'unificazione nazionale non era stata realizzata dalle forze della libertà, ma da quelle del prussianesimo; da ciò l'insoddisfazione generale nei confronti del nuovo *Reich* (impero) di Bismarck, potentissimo, ma col quale la civiltà tedesca era entrata in una evidente decadenza. Anche ammettendo tutto questo, non è possibile però ignorare le conseguenze [1830] dell'industrializzazione, la distruzione delle vecchie strutture sociali. Proprio riguardo alla Germania è stata evidenziata la relazione tra i progressi del capitalismo e la perdita della "gioia di vivere", tra il determinismo economico e il fatalismo rassegnato di coloro che, in quegli anni, diventarono lettori di Schopenhauer³.

Quando venne costituito il *Reich*, il romanziere tedesco più letto era Friedrich Spielhagen (1829-1911), il cui libro *Problematische Naturen* (Caratteri problematici, 1861) fu tradotto in diverse lingue: il pallido eroe byroniano, con le idee liberali di un "*Jungdeutscher*"⁴ del 1840, divenne un esempio di "profondità tedesca". Spielhagen utilizzava la tecnica di Eugène Sue con una certa abilità; *In Reih' und Glied* (In marcia, 1866), biografia romanzata di Lassalle, è anche un buon romanzo, malgrado l'incomprensione dell'autore per la questione sociale. Oggi più nessuno è capace di leggere romanzi così. Tuttavia numerosi lettori tedeschi si mantennero fedeli a Spielhagen fino al XX secolo inoltrato, e questo fatto rivela il ritardo quasi incredibile del gusto letterario della Germania di allora, che si riteneva superiore al mondo intero dal quale era separata da quella "muraglia cinese". Esisteva comunque più di una ragione per cui un numeroso gruppo di tedeschi, contemporanei di Zola, Tolstoj e Dostoevskij, restavano fedeli lettori di Spielhagen: costoro erano liberali; e Spielhagen (fatto raro) resterà liberale dopo il trionfo della Prussia nel 1870. Lo leggeva la parte liberale della borghesia, mentre i lettori più modesti preferivano l'umorista Fritz Reuter (1810-1874), vecchio rivoluzionario, fisicamente distrutto dai molti anni di carcere⁵; nel saporito dialetto dei contadini del Meclemburgo, il *Plattdeutsch*, descrisse le esperienze amare della sua vita, consolandosi con l'alcol e con l'umorismo.

Nello stesso periodo visse in Svizzera, al di fuori delle frontiere del *Reich* orgoglioso, un modesto funzionario del governo cantonale di Zurigo, [1831], uno scapolo scontento e sarcastico. Solo pochi iniziati sapevano del suo passato letterario, abbandonato da decenni; ma quando riuscirono a vincere il suo pudore di uomo fallito nella vita, strappandogli il permesso di ripubblicare le sue opere già dimenticate, la letteratura in lingua tedesca ebbe un altro grande scrittore: Gottfried Keller (1819-1890). In gioventù era stato un romantico entusiasta, ed era stato a Berlino per studiare pittura. Leggendo Feuerbach e frequentando i circoli dei "giovani hegeliani", perse la fede in Dio; la sua miopia e il disgusto per la "grande" pittura storica di quel periodo gli fecero perdere anche la

³ G. LUKÁCS, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1952.

⁴ N. d. t.: "Giovane Tedesco", cfr. cap. 7.4, p. 1700.

⁵ N. d. t.: Per la sua partecipazione ai moti liberali del 1833.

fece nella propria arte; fece ritorno alla sua terra, dove una delusione amorosa gli fece perdere la fiducia in se stesso. Il documento di questa evoluzione è il romanzo *Der grüne Heinrich* (Enrico il Verde, 1845-55), che a quell'epoca passò inosservato. E Keller si ritrasse dalla letteratura, conducendo per più di vent'anni la vita silenziosa di uno "scrivano di stato" del cantone di Zurigo. *Der grüne Heinrich* è l'*Éducation sentimentale* tedesca: la storia della sconfitta del Romanticismo. Ma appartenendo alla letteratura tedesca è l'ultimo dei grandi "*Bildungsromane*", i "romanzi di formazione", genere tipicamente tedesco che era cominciato col *Simplicissimus* di Grimmelshausen, aveva avuto il suo vertice nel *Wilhelm Meister* di Goethe e si concludeva con *Der grüne Heinrich*. Keller aveva rinunciato al Romanticismo e a tutta la letteratura, ma non ai propri ideali. Intendeva soltanto realizzarli nel suo modo di vivere: il razionalismo superiore di un Lessing, l'umorismo equilibrato di Goethe. Dopo il 1870 tornò a scrivere; rimodellò quel romanzo e alcuni racconti. I suoi ideali artistici lo destinavano al Classicismo, [1832] e la Germania di allora era piena di epigoni di un falso goethismo. Ma Keller non era tedesco, era svizzero. La sua gente discende da contadini, è dura e un po' pesante, ama esprimersi con un realismo franco e un umorismo grossolano, e rivela (Gotthelf⁶ è il "tipo ideale" dello scrittore svizzero) una marcata inclinazione pedagogica. Anche Keller è così. Realismo e umorismo, e una pedagogia segreta, caratterizzano le *Züricher Novellen* (Novelle zurighesi, 1877), racconti ambientati in tre diversi secoli della storia della città di Zurigo; Keller non scrisse cosa migliore del racconto *Der Landvogt von Greifensee* (Il prefetto di Greifensee, 1877), che collocava nell'ambiente gradevole dei letterati zurighesi del 1750 la dolorosa educazione di un Keller dell'epoca, che da innamorato romantico diventa uno scapolo sereno, oppure di *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (Il vessillo dei sette risolti, 1861), nel quale opponeva ai rivoluzionari parolai del 1848 il democraticismo calmo e congenito degli svizzeri. L'arte di Keller non è affatto ingenua o provincialmente antiquata; il suo realismo è più "reale" di quello dei realisti contemporanei della Germania, quasi tutti un po' fantasiosi; perché Keller si muove sul terreno solido di una società tradizionale, della democrazia svizzera. La sua arte non è neppure inoffensivamente idillica, come ritenevano i critici naturalisti: un racconto così intensamente tragico come *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Romeo e Giulietta paesani, 1856) basta per dimostrare il contrario, mentre gli altri racconti della raccolta *Die Leute von Seldwyla* (La gente di Seldwyla, 1856-75) sono caratterizzati dal più saporito umorismo, prendendosi gioco della vanità provinciale, della disonestà commerciale e della falsa cultura popolare della gente di una tipica cittadina svizzera; ma l'ambiente geografico-politico scompare dietro allo stile, inesauribile nelle inedite metafore umoristiche, pieno di verità umane in forma epigrammatica, di modo che *Kleider machen Leute* (Gli abiti fanno le persone), *Pancraz der Schmoller* (Pancrazio l'imbronciato) o *Die*

⁶ N. d. t.: Su Gotthelf cfr. cap. 7.1, p. 1637.

drei gerechten Kammacher (I tre giusti pettinai), non hanno nulla dei racconti provinciali, e rappresentano un simbolo durevole del comportamento umano. Lo sfondo è pessimista. Quasi sempre, in Keller, gli uomini sono deboli e le donne cattive, e tutti ambiscono alle apparenze false e vistose. Nell'ultimo romanzo, questo sì un romanzo regionale, *Martin Salander* (1886), la Svizzera moderna appare come il paradiso degli affaristi. Ma la vita ha una forza educatrice (ecco l'ultima fede di Keller, ateo impenitente) e i pochi buoni soggetti esistenti vengono da essa trasformati, attraverso vicissitudini dolorose, in stoici sereni, [1833] "piccoli Goethe" di una vita onesta, laboriosa e alla fine felice, nella misura in cui vi è felicità su questa terra. Gli altri non meritano attenzione, se non quella di una risata che uccide.

Senza questo "dono degli dei", l'umorismo, l'epoca ammetteva una sola consolazione: il ricordo malinconico di giorni più felici. Un altro "provinciale", e cioè un tedesco al di fuori della Germania, l'austriaco Ferdinand von Saar (1833-1906), non aveva il senso dell'umorismo: i suoi racconti descrivono l'Austria dopo la sconfitta del 1866, separata dalla Germania e in cerca di una propria strada, ma senza molta speranza. E' come una continuazione di Grillparzer⁷. La tecnica narrativa di Saar è degna di nota: i destini dei personaggi si rivelano indirettamente, attraverso le narrazioni di testimoni degli avvenimenti passati; una tecnica che serve ad attenuare la crudeltà della vita, rappresentando disgrazie dolorose come ricordi lontani. Tutti i personaggi delle *Novellen aus Oesterreich* (Novelle austriache, 1877) sono degli sconfitti. Saar amava la sua terra, ma senza speranza. Le *Wiener Elegien* (Elegie viennesi, 1893) sono un quadro poetico della grande città, un tempo centro dell'immenso impero degli Asburgo e ora sempre più provinciale, scossa dai tremoti delle rivendicazioni sociali, ma che ha ancora lo stesso sole d'autunno che sovrasta i paesaggi, le cupole e le torri dei secoli passati. Una poesia autunnale. Un "autunno trasfigurato" è tutta la letteratura tedesca seria di quest'epoca infelice. Poesia autunnale è la qualità dei romanzi della baronessa turingia Luise von François (1817-1893), che narra la trasformazione dolorosa delle famiglie aristocratiche decadute a un livello di vita piccolo-borghese.

Tutta la letteratura di invenzione in Germania tra il 1850 e il 1880 è un documento storico di una transizione sociale: all'inizio del periodo i personaggi [1834] sono sempre conti e baroni, alla fine appartengono alla classe media⁸. E il *Reich* tedesco, che si arricchì enormemente, subì una perdita spaventosa di sostanza culturale, perché le nuove classi dirigenti non ammettevano più i valori dell'umanesimo, votandosi completamente al materialismo economico.

⁷ N. d. t.: Su Grillparzer cfr. cap. 7.2, p. 1510.

⁸ E. KOHN-BRAMSTEDT, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany. Social Types in German Literature, 1830-1900*, New York, 1937.

Gli sconfitti (le vecchie classi medie di formazione umanistica) leggevano Schopenhauer⁹ la cui influenza ebbe inizio in quel periodo; non l'influenza della sua metafisica romantica, ma quella del suo pessimismo che confortava i disillusi. Keller e Saar furono lettori assidui di Schopenhauer; lo studiarono e si impregnarono del suo spirito anche Raabe e Richard Wagner. L'influenza di Schopenhauer divenne internazionale¹⁰. Lo lessero Flaubert e Turgenev, Tolstoj, Hardy e Machado de Assis. Le traduzioni inglese (di R. B. Haldane, 1883-86) e italiana (di O. Chilosetti, 1888) accompagnarono l'introduzione del Naturalismo pessimista in Inghilterra e in Italia. La traduzione francese di A. Burdeau (1888-90) divenne una delle bibbie del Simbolismo decadentista. C'erano schopenhaueriani polacchi, come Asnyk, e rumeni, come Eminescu; e diversi scrittori ungheresi, come Zsigmond Kemény (1814-1875), uno degli ultimi rappresentanti del romanzo storico alla maniera di Scott, che egli trasformò in veicolo di studi psicologici segnati dal pessimismo; e Madách¹¹, la cui opera *La tragedia dell'uomo* accompagna l'uomo sofferente attraverso tutti i secoli della storia. L'introduzione del pessimismo schopenhaueriano, essenzialmente a-storico, nella filosofia della storia produsse quasi sempre risultati infelici. Pretendendo di dimostrare l'uguaglianza delle sofferenze umane in tutte le epoche, i personaggi storici si trasformarono in manichini, travestiti da romani, da italiani del Rinascimento o da francesi del periodo della rivoluzione.

I "provinciali" come Keller resistettero meglio a questo pericolo rispetto agli scrittori di successo delle città. Così fu anche per il più provinciale [1835] di tutti, Wilhelm Raabe (1831-1910). Nessun altro scrittore tedesco è altrettanto difficile, e quasi incomprensibile, per i lettori non tedeschi; perfino i titoli dei suoi libri sono in traducibili. Ma non fu molto popolare neanche nella stessa Germania; il suo elevato valore fu debitamente apprezzato solo da un'élite letteraria sempre meno numerosa. Oggi tuttavia i suoi romanzi e racconti continuano a essere letti anche da gente meno colta, che lo preferisce in quanto non ha nulla di "moderno". Il effetti Raabe è uno scrittore "antiquato". Narra le sue trame con lentezza, commentandole per mezzo di digressioni moralizzanti o umoristiche. L'influenza di Jean Paul è evidente. Come Jean Paul, Raabe, in un'epoca di prosperità generale, è l'amico dei poveri, degli umili, degli offesi; è meno amico dei proletari propriamente detti, che non esistono nel suo ambiente provinciale e arretrato, che non degli aristocratici e dei borghesi impoveriti e più colti dei nuovi ricchi; è amico dei maestri di scuola incompresi tra la gente barbara, dei piccoli commercianti vittime dei grandi, delle creature maltrattate e dei bambini. La sua mistura di realismo e idealismo ha qualcosa di Dickens. *Horacker* (1876), il migliore dei suoi racconti, sembra un idillio bucolico; ma i personaggi sono vagabondi,

⁹ N. d. t.: Cfr. cap. 7.3, pp. 1559-1560.

¹⁰ J. KRAUSS, *Studien ueber Schopenhauer*, Leipzig, 1931.

¹¹ N. d. t.: Su Madách cfr. cap. 8.1, p. 1726.

mendicanti e criminali. Raabe sintetizzò il proprio “ideal-realismo” nella massima: «Presta attenzione alle strade e guarda verso le stelle!». Ciò che egli disprezzava era il reame intermedio tra le strade dei poveri e il cielo degli ideali: il reame del successo materiale. Questo tedesco tedeschissimo non si adattò mai al *Reich* di Bismarck, quello dei nazionalisti prussiani e degli industriali. Detestava la nuova Germania rumorosa, in confronto alla quale la Germania antica gli appariva come un idillio di autentica nobiltà. In *Abu Telfan* (1867), un tedesco vissuto per molti anni tra i selvaggi [1836] dell’Africa centrale con la nostalgia della propria patria fa finalmente ritorno, per sperimentare la più grande delusione; è significativo il fatto che nell’opera di Raabe compaiano diversi emigranti rimpatriati di tale genere. Nel più conosciuto dei suoi romanzi, *Der Hungerpastor* (Il pastore della fame, 1863), Raabe descrisse con sorprendente capacità di comprensione le trasformazioni economico-sociali che uccisero i suoi ideali di inguaribile conservatore. Ma il suo pessimismo non si limitava a una determinata epoca; scelse come teatro dei suoi romanzi storici le epoche delle grandi disgrazie della storia tedesca (soprattutto quelle della Riforma e della Guerra dei Trent’anni) per arrivare a conclusioni sempre uguali: la vita è la grande nemica degli uomini. *Der Schüdderump* (Il carro degli appestati, 1870), parola arcaica che dà il titolo al suo capolavoro, è la carretta nella quale, in tempo di peste, i monatti trasportavano i cadaveri alla fossa comune; per Raabe è il simbolo della vita.

Gran lettore e ammiratore di Schopenhauer, Raabe trasse dal suo conservatorismo idillico le conclusioni filosofiche più nere. Lo sfondo del suo pensiero non era antiquato, bensì antimoderno; e a ben pensarci non è poi così antimoderno il suo “disagio nella civiltà”, un’espressione di Raabe che Freud prenderà in prestito per il titolo di uno dei suoi libri. Soltanto che Raabe, per quanto non credente, aveva fede nella possibilità di un ordine superiore. Provava invidia per gli uomini dalla fede salda. Amava il XVI secolo, così funesto nella storia tedesca, perché era stato il secolo della Riforma, del protestantesimo militante. Raabe, come schopenhaueriano, non credeva in alcun dogma cristiano, tranne che nella dottrina secondo la quale la terra è una valle di lacrime. Raabe ricorda un po’ Jacob Böhme¹², il calzolaio mistico della Slesia; stimava anche i calzolai che lavoravano umilmente e silenziosamente pensando a cose superiori, spazzati via dall’industria moderna. Raabe prese sempre le parti dell’uomo antico contro quello moderno, dell’artigiano contro l’industriale. I suoi personaggi ricordano i mendicanti, gli ammalati e gli storpi che, nelle incisioni di Rembrandt, circondavano Cristo; è molto incerta la luce mistica che trapela attraverso le tenebre del chiaroscuro. Non è facile comprendere Raabe. Quando era vecchio e già molto letto, Raabe si paragonò a «un postino morto che porta lettere sigillate destinate a sconosciuti». A volte queste

¹² N. d. t.: Su Böhme cfr. cap. 5.4, p. 774.

“lettere” di Raabe, scritte con i caratteri indecifrabili dei secoli passati, rivelano considerazioni durevoli sulla condizione umana.

[1837] Raabe non veniva ancora letto che già tutto il mondo ammirava i poemi dell’austriaco Robert Hamerling (1830-1889), contenenti espressioni del più profondo pessimismo filosofico, sia che trattassero dell’apparizione dell’Ebreo Errante tra le orge e gli orrori della Roma imperiale, sia che si occupassero della rivoluzione dei settari anabattisti di Münster; poesia mostruosa e addirittura grottesca, della quale si apprezzava il colorito storico.

L’epoca apprezzava la pittura storica e il romanzo storico. Von Scheffel¹³ continuava a essere molto letto. A Monaco, la città dei pittori, si riunì attorno all’epigono Geibel¹⁴ una “scuola” di poeti e scrittori che si ritenevano goethiani in quanto imitavano Platen¹⁵, portavano le barbe, i mantelli e i cappelli caratteristici dei pittori di allora e facevano ogni anno un viaggio in Italia, paradiso degli esteti. Una figura tipica fu Adolf Wilbrandt (1837-1911), che in “grandi” tragedie rappresentò le orge e le crudeltà della Roma imperiale.

La figura maggiore tra quelle di Monaco fu Paul Johann Ludwig von Heyse (1830-1914), figura di livello addirittura europeo, per via degli elogi che Brandeis distribuì al suo liberalismo religioso e morale. In effetti Heyse era un libero pensatore nei due sensi: combattè, nelle questioni morali, tanto l’intolleranza quanto l’ipocrisia. Ma la lotta non era il suo forte, e la libertà erotica gli pareva più importante di qualsiasi altra. Nei suoi racconti e novelle si trattano situazioni complicate tra amanti, problemi psicologici che l’autore risolve in maniera sempre ingegnosa, ma non sempre verosimile, senza molta profondità. Per occultare questo difetto (Heyse era un artista molto consapevole) egli utilizzò l’espedito di ambientare gli avvenimenti, il più [1838] delle volte, nell’Italia moderna o rinascimentale, paese nel quale si immaginavano le passioni più focose, addolcite tuttavia dalla bellezza del paesaggio e dell’ambiente artistico. Sebbene Heyse fosse di casa in Italia, l’“Italia” dei suoi racconti ha qualcosa di irrealistico; non è il paese degli italiani, bensì quello dei turisti stranieri. Questi racconti possiedono oggi il sapore particolare delle cose gradevolmente antiche: Heyse morì ottuagenario nel 1914, e già i contemporanei della seconda metà della lunga vita dell’autore avevano quella sensazione. Il “poeta dell’Eros” divenne una lettura per allieve dei colleghi. Fu considerato l’ultimo discendente della stirpe di Goethe, e nel 1910 gli venne conferito il premio Nobel. Oggi Heyse non viene più letto; rimangono le sue eccellenti traduzioni di poeti italiani come Parini, Leopardi, Giusti e Belli.

Due tratti caratteristici degli epigoni-parnassiani di Monaco sono la cultura formale dello stile, secondo le norme di Platen, e l’entusiasmo estetico per l’Italia. Il conoscitore della letteratura

¹³ N. d. t.: Su von Scheffel cfr. cap. 7.2, p. 1432.

¹⁴ N. d. t.: Su Geibel cfr. cap. 7.4, p. 1692 e il cap. 8.1, p. 1771.

¹⁵ N. d. t.: Su Platen cfr. cap. 7.3, p. 1563.

italiana si ricorderà immediatamente di un contemporaneo dei monacensi, un nazionalista e umanista italiano ammiratore assiduo di Platen tanto da basare sulla metrica del poeta tedesco il suo rinnovamento della metrica italiana: Carducci. Nel 1870 la Germania, antipatica a tutta l'Europa, aveva perso le sue aree di influenza culturale all'estero, l'Olanda, la Scandinavia e la Russia; in compenso ne guadagnò una nuova, l'Italia, perché gli italiani divennero ammiratori dei metodi scientifici e tecnici così efficienti dei tedeschi.

Nell'opera di Giosuè Carducci (1835-1907) tale influenza è ovvia. Al dilettantismo estetico dei suoi compatrioti l'austero poeta, temuto professore dell'università di Bologna, [1839] contrappose il lavoro esatto nel campo della storiografia letteraria, le edizioni critiche, la revisione dei testi. Ma il professore non era un poeta; non sapeva resistere alla tentazione di trarre conclusioni sintetiche, di abbozzare vedute storiche, e pervenne a una sintesi della storia letteraria, morale e civile della nazione italiana basata, a suo modo di vedere, integralmente sulla civiltà classica, greco-latina, soltanto deformata dall'influenza del cristianesimo. Intendendo sostenere la rinascita nazionale dell'Italia mediante una rivoluzione letteraria, l'umanista Carducci tornò alle fonti; e la metrica di Platen, del quale tradusse diverse poesie, gli fornì il modello di una poesia italiana secondo la metrica antica, le *Odi barbare* (1873-99). Il nuovo regno non corrispondeva tuttavia ai suoi sublimi ideali, anzi era il contrario. Il professore di Bologna divenne poeta civile, patriota radicale, repubblicano anticlericale: il poeta dell'opposizione. In seguito fece scandalo la sua apostasia politica, la conversione del repubblicano, commosso dalla bellezza della regina Margherita e dal liberalismo di re Umberto I. Carducci finì per diventare il "poeta laureato" d'Italia.

Da ciò gli aspetti differenti e contraddittori della sua opera, oggetto dei massimi elogi come delle censure più aspre. Carducci fu un grande erudito e un grande professore. Le sue edizioni critiche rimangono ancor oggi un modello. Nessuno, prima o dopo di lui, seppe dominare l'intera letteratura italiana, che sempre metteva in relazione con la letteratura latina e con lo spirito greco. Da ciò deriva il fatto che sia stato un uomo libresco, e che la sua poesia, fatta di citazioni e allusioni, sia stata una poesia da professore, una "*excellent scholar's poetry*"¹⁶, retorica e altisonante. E' una poesia epigonica, parnassiana; e le prospettive storiche, sviluppate nelle grandi odi come *Dinanzi alle Terme di Caracalla*, *Alle fonti del Clitumno*, *Su l'Adda*, *Su Monte Mario*, rivelano, al di là dell'influenza di Hugo, quella di Leconte de Lisle. Proprio per questo Carducci fu così ammirato dai professori e poi anche dai circoli ufficiali della nuova Italia; e fu questo lato retorico della sua poesia ciò che suscitò il disgusto dei "giovani", degli esteti alla maniera di D'Annunzio e dei sostenitori del futurismo di Marinetti. Forse mai un poeta così circondato dall'ammirazione nazionale ebbe a subire attacchi tanto mordaci come quelli che Carducci subì nel libro di Enrico

¹⁶ N. d. t.: "Eccellente poesia di poeti dotti"; espressione inglese già usata da Carpeaux (cfr. cap. 4.4, p. 1504).

Thovez (1869-1925), il cui titolo *Il pastore, il gregge e la zampogna* (1910) rivela la tendenza a considerare il poeta come un oratore vacuo, seduttore di una gioventù ingenua. L'attacco raggiunge anche i numerosissimi imitatori che in effetti devastarono la poesia italiana, ma non contribuisce a chiarire bene l'origine della poesia carducciana. Questa origine si trova nella condizione sociale dell'autore, che lo avvicina, ancora una volta, ai parnassiani tedeschi, come lui seguaci di Platen: [1840] intellettuali piccolo-borghesi, liberali per definizione, rimasti delusi all'indomani dell'unificazione nazionale. Fino a quel momento Carducci era stato soltanto un umanista e un poeta idillico. Fu l'indignazione a trasformarlo in un poeta civile, nel satirico dei *Giambi ed Epodi* (1867-79), modellati sui *Châtiments* di Hugo. Ma venne di peggio. A quella indignazione si aggiunse la teoria fantastica di una "terza Italia" puramente classica, infelicemente deformata dalle nefaste influenze del cristianesimo. Allora il poeta delle *Primavere elleniche* (1873) adottò il falso paganesimo di Swinburne; si considerava un baudelairiano, e scrisse un *Inno a Satana* (1865). Si mostrò cantore furioso del repubblicanesimo giacobino, del "ça ira"¹⁷; e nel *Saluto italico* (1877) si rivolse alle regioni "irredente" ancora dominate dall'Austria:

in faccia a lo stranier, che armato accampasi
su 'l nostro suol, cantate: Italia, Italia, Italia!¹⁸

Carducci si ingannava. Tutto questo non era così "satanico" come sembrava. Tutti in Italia erano sostenitori dell'irredentismo, compresi i circoli ufficiali, che lo dissimulavano per motivi diplomatici. Nessuna persecuzione minacciava i repubblicani nell'Italia liberale. E l'anticlericalismo era la dottrina ufficiale dello stato, al quale il Vaticano aveva rifiutato il riconoscimento diplomatico. Quando si convertì alla monarchia Carducci non ebbe bisogno di ritrattare nulla. Ma gli effetti della sua poesia, accolta in tutti i manuali scolastici, erano già presenti. Carducci creò più di una coscienza nazionale, anzi un mito collettivo della nuova Italia, quello del fascismo.

Vittoria effimera; e, ancora una volta, la colpa non fu del Carducci, ma dei suoi imitatori e sfruttatori. Non era un vacuo hugoniano né un retorico pre-fascista. Le sue convinzioni erano profondamente umanitarie, quelle di un grande cosmopolita dal cuore generoso; nell'Italia egli amava il centro di una civiltà dalla quale si attendeva la liberazione dell'umanità intera. Non fu il primo fascista, ma l'ultimo umanista. E nel foro interiore era anche consapevole di essere "ultimo", un epigono. In una delle sue grandi odi, *Nella piazza di San Petronio* (1877), confessava di scrivere il

¹⁷ N. d. t.: "Ah! Ça ira!", inno rivoluzionario francese.

¹⁸ N. d. t.: Giosuè CARDUCCI, *Saluto Italico*, ultimi due versi.

... verso in cui trema
un desiderio vano della bellezza antica¹⁹.

“Desiderio vano”! Nella poesia di Carducci è frequente una malinconia un po’ ellenica e insperatamente romantica. Nella famosa ode *Alla stazione in una mattina d'autunno* (1877) confessa ancora:

[1841] Oh qual caduta di foglie, gelida,
continua, muta, grave, su l'anima!
Io credo che solo, che eterno,
Che per tutto nel mondo é novembre²⁰.

Come tanti altri parnassiani, Carducci era segretamente un romantico; e come tanti altri romantici anche lui era un idillico irritato ed esacerbato. Forse si potrebbe applicare bene a Carducci ciò che il suo ammiratore Benedetto Croce disse di un altro poeta italiano, il Pascoli: un idillico che aveva assunto per sbaglio il ruolo del bardo, del vate nazionale. Tra le composizioni più belle del Carducci si trovano quelle caratterizzate da una poesia intima e paesaggistica: *Il bove*, *Traversando la Maremma toscana*, *San Martino*.

Le grandi odi si salvano perché basate su una tradizione umanitaria che è molto italiana, e che la gioventù dannunziana e futurista non seppe continuare. Benedetto Croce, l'ultimo grande liberale italiano, aveva ragione a concludere un saggio sul Carducci con un verso del Tasso citato molto a proposito:

D'Italia grande, antica, l'ultimo vate...²¹.

Non vi sono dubbi, tuttavia, che quell'Italia dell'erudito professore non era quella del popolo. Carducci è un poeta incommensurabilmente superiore a tutti i parnassiani francesi messi insieme; ma la sua posizione era la stessa, e anche a lui si opponeva la voce modesta della resistenza popolare, quella dei provinciali. In Italia, del resto, la contrapposizione tra la poesia retorica e classicista delle persone colte e la poesia provinciale e dialettale del “popolo minuto” è un

¹⁹ N. d. t.: Giosuè CARDUCCI, *Nella piazza di San Petronio*, ultimi due versi.

²⁰ N. d. t.: Giosuè CARDUCCI, *Alla stazione in una mattina d'autunno*, vv. 53-57.

²¹ N. d. t.: In realtà si tratta di un verso dello stesso Carducci, con il quale il poeta rese omaggio al Tasso nella sua ode *Alla Città di Ferrara*, v. 22 (in *Rime e Ritmi*, 1898).

fenomeno costante dai tempi dei marinisti e degli arcadi e della Commedia dell'Arte. Vera antitesi al Carducci è Cesare Pascarella (1858-1940), poeta che scrisse nel dialetto di Roma, dei proletari e dei piccoli borghesi di quella stessa Roma che per Carducci significava la capitale storica della civiltà europea. Non così per Pascarella. Il suo orizzonte finisce col confine del quartiere di Trastevere. [1842] L'epopea geografica di Colombo, nella *Scoperta dell'America* (1894), è per lui tema di controversie in una taverna romana, e l'episodio eroico-patriottico di *Villa Gloria* (1886) diviene la cosa più antipatica del mondo.

Il romano Pascarella è appena un poeta minore in confronto al napoletano Salvatore Di Giacomo (1860-1934). Per più di vent'anni la sua poesia percorse, ammiratissima, il mondo intero, che ignorava del tutto il suo nome. Il caso è singolare. Di Giacomo era un grande erudito, conoscitore profondo del passato della sua città, e le sue opere sull'argomento sono pregevoli; lo stesso Benedetto Croce è, al riguardo, un suo discepolo. Conoscendo come nessun altro la vita popolare di Napoli, Di Giacomo partecipava alle famose feste popolari scrivendo i testi delle canzoni; e con la musica quei testi, ora allegri, ora sentimentali, sempre gustosi, girarono il mondo. Il poeta dilettante non pensò di raccogliarli, e nemmeno raccolse i racconti folcloristici che pubblicava occasionalmente su riviste locali. Fu Croce a rivelare il poeta. A prima vista Di Giacomo sembra il re del luogo comune napoletano: canta tutto quello che i turisti conoscono sui "lazzaroni", sulle serenate, sulle belle notti di luna sul mare di fronte alla città, che è necessario vedere prima di morire:

questa bella mia sirena
fa morirmi co' suo' canti²².

I racconti di Di Giacomo bastano a smentire questa valutazione. Sono di un naturalismo molto più amaro di quello dei romanzi naturalisti di Matilde Serao-Scarfoglio. I suoi personaggi preferiti sono le povere ragazze di campagna che vengono in città in cerca di un lavoro e cadono nella [1843] prostituzione dei suburbi; Di Giacomo è il "trovatore" di queste infelici dell'amore carnale. E dietro a queste vittime si leva il grido di tutte le creature infelici della grande città, infelici di fronte alla natura più bella del mondo; e da questa disarmonia stridente il poeta trae le armonie perfette dei suoi versi, autenticamente classiche, una grande arte in dialetto popolare, una musica che smentisce l'arte dura e falsa dei poeti classicisti che videro sempre Napoli soltanto attraverso le lenti di Teocrito e di Virgilio. Di Giacomo è oggi giustamente apprezzato; soltanto il suo dialetto, alquanto difficile perfino per gli italiani del resto della Penisola, ne ha impedito la debita diffusione.

²² N. d. t.: LORENZO DE' MEDICI, *Amante sventurato*, vv. 19-20.

Tra parentesi, si potrebbe menzionare uno sviluppo quasi analogo in Spagna. Là il ruolo di Carducci fu svolto dall'autore degli *Ecos nacionales* (Echi nazionali, 1849), l'hugoniano Ruiz Aguilera²³. Non lo si può neanche lontanamente paragonare al grande italiano; ma i contemporanei gli tributarono la medesima ammirazione, e non soltanto un Palacio Valdés, ma anche il grande naturalista Pérez Galdós e perfino il rinnovatore dello spirito democratico in Spagna, l'educatore Francisco Giner de Los Ríos. La popolarità di Ruiz Aguilera fu demolita solo dal poeta popolare Salvador Rueda (1857-1933), il cantore dell'Andalusia, sfortunatamente un verbalista torrenziale, della famiglia hugoniana. Il vero rinnovamento sembrava spettare a un altro poeta regionalista, José María Gabriel y Galán (1870-1905), paesaggista pieno di emozione:

La dulce poesía de mis campos

*Como el agua resbala por la piedra!*²⁴

Idillico sentimentale, dalla sincerità innegabile, sebbene il suo "realismo" fosse più romantico di quanto si potrebbe desiderare. Il successo di Gabriel y Galán fu così grande che venne paragonato a Garcilaso de la Vega. Un paragone assurdo. La critica conservatrice tentò di giocare Gabriel y Galán contro Darío²⁵ e i [1844] "modernisti"; ma il rinnovamento della poesia spagnola non venne dal regionalismo europeo, bensì dall'America.

Il rinnovamento della letteratura tedesca venne davvero dalla provincia, e dal pessimismo. Ciò che soprattutto mancava a Heyse e tutti gli epigoni-parnassiani era l'atmosfera, ciò che i tedeschi chiamano "*Stimmung*": l'accordo tra l'emozione e l'ambiente, il lirismo. E' tutto letteratura libresca. Vi era della *Stimmung* in Raabe, ma l'umorismo un po' eccentrico la occultava. Una *Stimmung*, quella della malinconia tipicamente austriaca, era presente in Saar. E' molto significativo che il lirismo, dopo il 1870, fosse sopravvissuto soltanto in provincia, ai margini del Reich, lontano dalla nuova capitale industrializzata. L'austriaco Saar era un uomo marginale, sia dal punto di vista geografico che da quello umano. Da un'altra posizione marginale, quella dell'estremo Nord, veniva Theodor Storm (1817-1888), nato ancora suddito danese. La Scandinavia è la sua grande malinconia, nelle poesie come nei racconti. Come narratore, Storm sopravvive quale ritrattista degli uomini silenziosi e malinconici che vivono sui litorali dei mari nordici, abituati alla lotta contro una natura ostile, che tengono chiusi nel loro intimo, col massimo pudore, i loro sentimenti e le loro tragedie interiori. In Storm c'è qualcosa dell'arte severa di Brahms. Chi abbia

²³ N. d. t.: Su Ruiz Aguilera cfr. cap. 7.3 pp. 1623-1624.

²⁴ N. d. t.: José María GABRIEL Y GALÁN, *El Ama*, II, vv. 159-160: «La dolce poesia dei miei campi / Come acqua scorre sulla pietra!».

²⁵ N. d. t.: Su Rubén Darío cfr. cap. 9.1, p. 2193 ss.

letto *Carsten Curator* (L'amministratore Carsten, 1878), *Die Söhne des Senators* (I figli del senatore, 1880), *Hans und Heinz Kirch* (Hans und Heinz Kirch, 1882), conserverà un ricordo indimenticabile della terra e della gente di Theodor Storm, della cittadina grigia sulla quale fischia, per tutto l'anno, il vento freddo del Mare del Nord, e nella notte si lamentano, nel rumore di quel vento, le voci delle anime dei trapassati che non trovano pace perché non furono mai capaci di aprirsi. Storm condensò questa *Stimmung* in un piccolo poema, con un verso-ritornello che è come l'epigrafe dell'intera sua opera: «Piccola città grigia in riva al mare» [1845] «*Du graue Stadt am Meer*»²⁶.

L'importanza storica del narratore Storm risiede soprattutto nella sua poesia lirica. Dopo un intervallo di due generazioni di prosa, Storm ritrovò il tono della poesia popolare, la musica romantica di Brentano e di Eichendorff; e potremmo dire anche di Lenau, se Storm non gli fosse superiore per l'attenta cura, quasi parnassiana, del verso. In Storm è forte l'elemento romantico: appare nella sua malinconia, nel gusto della solitudine. Ma è anche un realista, che affronta la realtà senza sentimentalismo; al di là del binomio Romanticismo-Realismo c'è la sua tecnica narrativa, che ricorda Saar. Storm non narra quasi mai direttamente gli avvenimenti della trama: un amico racconta, in una conversazione notturna, cose che ha visto in gioventù, molti anni prima, o cose che ha sentito raccontare, a quell'epoca, da un vecchio che gliene aveva reso testimonianza quando lui era giovane. In questo modo tutto appare riflesso e ancora una volta riflesso; tutto, in Storm, è ricordo lontano. Il mondo lirico di Storm è una trasfigurazione di realtà passate attraverso la memoria. In questo senso Storm è un evasionista come Saar e Raabe; ma mentre Raabe deformava le cose con l'umorismo e Saar con la malinconia nostalgica, Storm deformava la realtà in un senso più plastico, creando simboli dal significato permanente. Già il racconto storico *Ein Fest auf Haderslevhuus* (Una festa ad Haderslevhuus, 1885) si distingue in questo senso; e ancor più l'ultimo e il più forte dei suoi racconti, *Der Schimmelreiter* (L'uomo dal cavallo bianco, 1886-88), nel quale un fantasma della superstizione popolare si rivela il ricordo quasi mitico di una grande figura dimenticata del passato, dell'uomo che simbolizza la lotta di quella gente contro il mare. Qui Storm, avvicinandosi per dimensioni e forma al romanzo, supera definitivamente il binomio Romanticismo-Realismo, e attraverso la narrazione doppiamente indiretta appare una realtà superiore, quella dell'arte.

La poesia lirica di Storm non è paragonabile alla sua arte narrativa, ma ebbe una ripercussione più profonda. Liberò (e questo è il merito principale del poeta Storm) il suo compatriota Detlev von Liliencron (1844-1909) dai limiti dell'epigonismo, e gli diede il coraggio di parlare direttamente, con un lirismo immediato, della sua realtà personale. E così Liliencron divenne uno dei maggiori

²⁶ N. d. t.: Theodor STORM, *Die Stadt*, ultimo verso.

poeti [1846] lirici in lingua tedesca. All'inizio incontrò una dura resistenza da parte dei conservatori, che lo consideravano un dilettante e un incapace rivoluzionario del verso. In seguito molta della sua poesia (Liliencron era fecondo e scrisse molti, troppi versi facili) entrò nella memoria dei meno colti; e a quel punto cominciò la resistenza dei "moderni". I contemporanei immediati di Liliencron erano i decadentisti malinconici e raffinati, imitatori del Simbolismo francese; a costoro quel tedesco un po' rozzo, con la sua appariscente allegria di vivere, era fortemente antipatico; e in parte quella resistenza continuò perché Liliencron, per la sua condizione sociale, non poteva essere simpatico al mondo. Discendente da baroni danesi, era un aristocratico prussiano, della piccola aristocrazia degli *Junker*, ed era un ufficiale prussiano. I ricordi della guerra del 1870 e le scene di vita militare prussiana in tempo di pace sono frequenti nella sua poesia; anche le poesie erotiche riflettono le sue avventure di tenente. E a molta gente questo non piaceva. Il "militarismo" di Liliencron è tuttavia solo un ricordo nostalgico di giorni più felici. Il poeta venne presto messo in congedo; e dopo una esperienza infelice nel servizio pubblico civile dovette vivere miseramente come letterato di professione *bohémien*; da quel momento la sua poesia, pur mantenendo gli stessi temi, si fece via via più "moderna". A prima vista ciò non sembrerebbe; Liliencron è un paesaggista dallo stile semiromantico, come Storm. Una delle poesie malinconiche di questo genere, *Auf dem Kirchhofe* (Al cimitero) è conosciuta in tutto il mondo per essere stata musicata da Brahms. Al di là di questo componimento, il mondo ignora il poeta, che ha qualcosa del regionalista: poeta del mare e delle foreste oscure della Germania settentrionale, e soprattutto della steppa, che egli scoprì poeticamente; è in queste *Heidebilder* (Immagini della brughiera, 1883) che Liliencron appare in tutta la sua "modernità", con un realismo molto franco e un modo di trattare il verso molto personale, antitradizionalista.

Liliencron non appartiene alla "scuola classica" della poesia tedesca; non ha nulla in comune con Klopstock e Hölderlin, e poco con Goethe e Mörike. I suoi antenati poetici sono Matthias Claudius e Eichendorff, la "scuola [1847] della poesia popolare". Per questo seppe sottrarsi all'epigonismo; ma alla musica del *Lied* aggiunse il realismo che costituisce l'incanto di poesie come *Märztag* (Giorno di marzo, 1903), la sensibilità impressionista di un ufficiale e cacciatore abituato a vivere all'aperto osservando i mutamenti atmosferici:

*Wolkenschatten fliehen über Felder,
Blau umdunstet stehen ferne Wälder*²⁷

²⁷ N. d. t.: Detlev VON LILIENCRON, *Märztag*, vv. 1-2: «Ombre di nuvole fuggono sui campi, / Avvolti di vapori azzurri stanno lontani boschi».

L'orizzonte poetico di Liliencron era limitato: vita militare, caccia, paesaggi, fuggevoli avventure erotiche, *bohème* e molta nostalgia delle occasioni perdute. Ma questo *Junker* era un poeta nato. La vita normale lo rifiutò, ed egli reagì con un pessimismo sempre più nero. Quando, in *Wer weiß wo* (Chissà dove), volle scrivere una ballata patriottica dei soldati morti in battaglia e sepolti "chi sa dove", gli vennero questi versi finali:

*Und der gesungen dieses Lied,
Und der es liest, im Leben zieht
Noch frisch und froh;
Doch einst bin ich und bist auch du
Verscharrt im Sand zur ew'gen Ruh' –
Wer Weiss Wo*²⁸.

Tutti noi che percorriamo la vita un giorno saremo sepolti "chi sa dove".

Dappertutto in Liliencron è presente l'ossessione della morte, per la quale trovò alla fine il simbolo nei versi quasi classici di *Acherontisches Frösteln* (Brivido acheronitico), la visione del fiume Lete che lo condurrà al freddo silenzio:

*Durch kahle Äste wird ein Fluss sich zeigen,
Der schläfrig an mein Ufer treibt die Fähre,
Die mich hinüberholt ins kalte Schweigen*²⁹.

Dall'inizio alla fine la poesia di Liliencron rappresenta un quadro completo dell'esistenza umana. Si preparava così la lirica naturalista del suo amico Richard Dehmel, che doveva pubblicarne l'opera completa. Ma Dehmel, per quanto meno profondo, possiede un orizzonte più ampio: prova già emozione per la questione sociale, che Liliencron ignorava o voleva ignorare, limitato dai preconcetti della sua casta.

[1848] D'altro canto questa casta aristocratica prussiana, sebbene dirigesse il paese, conteneva un gran numero di piccoli proprietari terrieri e ufficiali subalterni che pur godendo dei privilegi dell'apparenza non partecipavano alla prosperità generale. I grandi aristocratici prussiani, soprattutto quelli della Slesia e della Renania, divennero soci dei re del carbone, dell'acciaio e

²⁸ N. d. t.: Detlev VON LILIENCRON, *Wer weiß wo*, ultimi sei versi: «E chi cantò questo canto, / E chi lo ha letto, ancora vive / Fresco e allegro; / Ma un giorno io e anche tu saremo / Sepolti nella sabbia, nella pace eterna / Chissà dove».

²⁹ N. d. t.: Detlev VON LILIENCRON, *Acherontisches Frösteln*, ultimi tre versi: «Tra i rami spogli si mostrerà un fiume, / Che sonnolento spinge alla mia sponda il tragheto, / Che mi porterà di là, nel freddo silenzio».

dell'industria chimica. I piccoli si videro ridurre alla condizione di ufficiali subalterni e funzionari pubblici malpagati, che tuttavia compivano il loro dovere con la stessa tenacia e onestà dei loro antenati, nascondendo con difficoltà la loro povertà vergognosa. Liliencron apparteneva a questa gente. Ma, in generale, costoro non sapevano scrivere. Trovarono un cronista fedele in un uomo appartenente a un'altra stirpe, un uomo al di sopra di qualunque partito, politico, sociale o letterario: Fontane.

La letteratura tedesca si rinnovò grazie al provincialismo; e questo rinnovamento si compì attraverso lo scrittore che scoprì la provincia attorno alla capitale, e infine la provincia all'interno della stessa capitale. Il punto di partenza di Theodor Fontane (1819-1898) furono i romanzi nei quali Alexis³⁰ aveva glorificato la storia modesta, e tuttavia significativa, del Brandeburgo. In un'opera alla quale lavorò per vent'anni, pubblicandola a pezzi, le *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (Viaggi attraverso la Marca del Brandeburgo, 1862-88), Fontane scoprì l'intimo incanto e i ricordi storici di quel paesaggio, che era stato considerato brutto perché oscuro. Scrisse anche romanzi storici, il più importante dei quali, *Vor dem Sturm* (Prima della tempesta, 1878), descrive la corruzione morale della Prussia prima della sconfitta del 1806. Ma pochi lo lessero, e nessuno ne riconobbe le qualità letterarie. Fontane si guadagnava da vivere come giornalista per i grandi quotidiani berlinesi, e dopo il 1870 fu l'unico, a quanto pare, ad osservare la trasformazione della piccola [1849] capitale quasi provinciale di un tempo in una grande città moderna. Le sue osservazioni di giornalista gli insegnarono il realismo. Ma il suo modello diretto era Flaubert. Con il romanzo dell'adulterio, *L'adultera* (1882)³¹, diede inizio alla serie dei suoi romanzi "moderni", realistici. Con il romanzo della seduzione di una povera ragazza da parte di un ufficiale, *Irrungen, Wirrungen* (Equivoci, confusioni, 1888), ottenne il primo successo. *Effi Briest* (1894-95) è una Madame Bovary prussiana. Il senso recondito di queste storie, narrate con disinvoltata eleganza, è una critica al concetto dell'onore dell'aristocrazia prussiana, che continuava a idolatrare quel feticcio in condizioni sociali che non ne permettevano più un culto sincero, consentendo tuttavia atti poco onorevoli nei confronti di persone inferiori o indifese. Fontane però non considerava migliore la nuova borghesia. Non aveva censurato gli atteggiamenti aristocratici: ne aveva soltanto dimostrato, con obiettività imparziale, le conseguenze morali disastrose. E neppure censurò la borghesia, preferendo il sorriso sarcastico; e *Frau Jenny Treibel* (1892) è una panoramica molto divertente delle attività di una ricca e raffinata berlinese. Fontane è più umorista che satirico. In *Irrungen, Wirrungen* l'ufficiale colpevole è, in definitiva, un pentito senza una colpa vera e propria; e Jenny Treibel è, malgrado tutto, molto ragionevole e simpatica. Fontane non prende posizione contro i suoi personaggi; per un atteggiamento di parte gli manca l'entusiasmo. Non ama la nuova

³⁰ N. d. t.: Su Alexis cfr. cap. 7.2, p. 1431.

³¹ N. d. t.: "*L'adultera*" è il titolo originale del romanzo tedesco.

epoca borghese, ma dubita anche dei “bei tempi passati”. Ritiene che tutte le epoche siano state cattive, che la giustizia e la bontà non abbiano mai avuto l’opportunità di vincere, e che all’uomo onesto non rimanga altra soluzione che la legge morale dei prussiani all’antica: compiere il proprio dovere senza speranza di ricompensa. Esisteva ancora gente del genere; e nel romanzo magistrale *Die Poggenpuhls* (I Poggenpuhls, 1896) Fontane rivelò l’esistenza di funzionari poveri che abitavano nei quartieri a buon mercato di Berlino: una provincia all’interno della stessa capitale.

Fontane è maestro del colore regionale. Nei suoi romanzi rimane fissata un’epoca della vita berlinese e brandeburghese. Gli intrecci non sono molto importanti. I personaggi si rivelano attraverso il dialogo; l’ultimo romanzo, *Der Stechlin* (1898)³², consiste solo in dialoghi e conversazioni, sempre deliziose. «In tutte le conversazioni c’è bisogno di qualcuno che stia zitto», recita una frase aforistica di Fontane. Egli stesso era l’osservatore silenzioso dei suoi personaggi, ai quali comunicava il suo stesso talento straordinario di arguto conversatore. E’ forse in questo talento che risiede il segreto di Fontane. [1850] Era un tipico berlinese, ma discendeva da ugonotti francesi, da quelli che erano emigrati in Prussia alla fine del XVII secolo svolgendo a partire da allora un ruolo di rilievo nella vita sociale e culturale di Berlino. Da ciò proviene lo spirito di Fontane e la sua capacità di ignorare i pregiudizi della sua gente, la sua imparzialità che ne limitò la satira al sorriso compiacente. «Non bisogna esagerare le tragedie», diceva Fontane; e con l’eccezione di *Effi Briest* i suoi romanzi non hanno una conclusione tragica, per quanto neppure un lieto fine. Le soluzioni rimangono indecise, in sospeso. E’ questo l’elemento di “compromesso vittoriano” in Fontane, ma anche una prova ulteriore della sua imparzialità obiettiva di fronte alla vita. Il giornalista liberale, che glorificava l’aristocrazia prussiana, non apparteneva ad alcun partito, fosse anche letterario. Ebbe il coraggio (unico tra i critici berlinesi) di salutare gli inizi del Naturalismo zoliano in Germania; e con spavento e sorpresa i giovani dell’avanguardia letteraria constatarono come quel vecchio avesse già realizzato la parte migliore delle loro aspirazioni. Fontane fu celebrato dai giornali liberali e ignorato dai circoli ufficiali. In una piccola poesia umoristica che descrive la festa del suo settantesimo compleanno, Fontane commenta l’assenza di tutti i nomi aristocratici che riempiono i suoi romanzi, consolandosi con la presenza di tanti giornalisti ebrei.

Intorno al 1875, o anche al 1880, Keller e Fontane erano sconosciuti; Raabe e Storm erano una lettura per “meno colti” o per “arretrati”. A tutti costoro venne negato il riconoscimento ufficiale, perché riflettevano la Germania anteriore al 1870, senza alcuna volontà di sottomettersi al nuovo stato di cose. Il divorzio tra il *Reich* tedesco, l’organizzazione politico-militare-economica, e la civiltà tedesca era completo. Ma la linea di separazione non seguiva quella della frontiera tra i

³² N. d. t.: Il titolo di questo romanzo è stato tradotto in italiano in modi diversi, come “Il signore di Stechlin” o “Il pungiglione”.

programmi politici. I socialisti e i cattolici, i nemici più determinati del *Reich* di Bismarck, non erano rappresentati all'interno di quella "opposizione letteraria". E i liberali di vecchio stampo come Freytag aderivano al *Reich*, mentre l'"oppositore" Raabe era un conservatore. La distinzione tra "letteratura della capitale" e "letteratura della provincia" è migliore, ma è anche imprecisa (Fontane era berlinese) e senza contenuto ideologico. Ma per quanto riguarda la psicologia dei personaggi, i "provinciali" sono più realistici, liberi dall'ambizione di immaginare le loro creature come pupazzi storici o esotici, cosa che invece caratterizza l'epigonismo [1851] parnassiano. Quanto all'ambiente, si limitano a cose viste e vissute; ed era questo realismo che il *Reich* non trovava piacevole. Keller, Raabe, Storm, per quanto arcaica possa apparire la loro maniera di narrare, sono gli equivalenti tedeschi del realismo di Trollope; la differenza è dovuta alla situazione di chiusura della civiltà tedesca, all'epoca separata dalle grandi correnti europee. I "nuovi signori" tuttavia non potevano apprezzare questo realismo che odorava di opposizione. Il gusto ufficiale rimase "storico": la nuova borghesia aveva bisogno di un albero genealogico, e gli *Junker* di Bismarck di un costume medievale.

Da ciò la nuova ondata della storiografia politica in Germania, paragonabile a quella, tra il 1830 e il 1840, di Guizot e Thiers, di Macaulay e Gervinus; si scriveva di storia per alludere, tra le righe, all'attualità. Il cattivo esempio venne da uno dei maggiori storiografi di tutti i tempi, Theodor Mommsen (1817-1903). Era un gigante dell'erudizione, che conquistò nuovi continenti nell'archeologia, nella numismatica, nell'epigrafia e nella giurisprudenza romane. Un monumento è anche la sua *Römische Geschichte* (Storia romana, 1854-56, 1885), dove però già compare il suo modo di "attualizzare" la storia, rappresentando Cicerone come un avvocato nazional-liberale, Catilina come un agitatore lassalliano e i generali romani come degli *Junker*. Mommsen, legato al suo conterraneo Storm da un'amicizia che risaliva alla giovinezza, era e rimase un liberale. Ma in base alla sua stessa ammissione, la *Römische Geschichte* è frutto delle delusioni del 1848, una protesta contro il vuoto verbalismo degli oratori parlamentari che non ottennero l'unificazione nazionale. Mommsen ammirava Cesare, pur non amando Bismarck; riguardo all'Antichità tuttavia rivelò pericolose simpatie per la "politica della mano forte". Tali simpatie ispirarono tutta la storiografia di Heinrich von Treitschke (1834-1896). Nel giudicare questo storico, non si deve dimenticare la sua attività [1852] come publicista ufficiale di Bismarck, come oratore parlamentare, giornalista e antisemita. La sua grande opera storica, la *Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert* (La storia tedesca nel XIX secolo, 1879-94) è un eloquente libello in favore della guida prussiana della Germania. Questo precursore del pangermanismo era di lontane origini slave, e la sua eloquenza torrenziale è stata paragonata ai canti di battaglia dei leggendari bardi slavi. Treitschke è il maggior nome della letteratura ufficiale del nuovo *Reich*, tanto povero di

valori culturali quanto ricco di forza militare ed economica e di lavoro scientifico al servizio di tale forza. Non è facile scoprire un solo nome rappresentativo della letteratura ufficiale. Il più indicato sembra essere Ernst von Wildenbruch (1845-1909), che glorificò le vittorie del 1870. Ma non sempre riuscì gradito ai potenti; Wildenbruch era imparentato con la dinastia degli Hohenzollern, ma aveva un carattere indipendente; il giovane imperatore Guglielmo II lo detestava come un oppositore.

La distinzione tra “ufficiale” e “oppositore” è insufficiente. In realtà nella Germania del 1880 esistevano tre “classi letterarie” differenti, corrispondenti alle classi sociali dei borghesi-imprenditori, dei borghesi arretrati di provincia e dei redditieri. La prima di queste classi si esprimeva attraverso la letteratura epigonista-parnassiana, la seconda attraverso la letteratura dei realisti “provinciali”, e la terza attraverso il rinascimento italiano. Anche i poeti di Monaco amavano molto l'Italia, e in particolare il Rinascimento italiano, come un'epoca di creature belle, intelligenti e forti circondate dall'ambiente di un'architettura sontuosa. I ricchi borghesi del 1880 amavano riconoscere i loro antenati spirituali in quelle grandi figure; e affinché la nazione riconoscesse universalmente la propria parentela con le maggiori epoche della storia, fecero costruire palazzi e edifici in tutti gli stili, con una predilezione per il gotico delle ricche città medievali e per lo stile rinascimentale italiano: un carnevale architettonico che è l'equivalente artistico della poesia parnassiana. Ma il cosiddetto “rinascimento” ha altre motivazioni e altre radici sociali: i suoi portatori erano i redditieri colti, e anche molto [1853] colti, un'élite spirituale figlia dell'antica borghesia pre-capitalista delle città svizzere semi-aristocratiche, come Zurigo e Basilea, e di quelle grandi città tedesche che subirono meno l'influenza prussiana, come Francoforte e Amburgo. Tra loro c'erano molti ebrei ricchi, figli di banchieri, esclusi dalla vita pubblica a causa dell'antisemitismo tedesco, così come gli altri erano esclusi dall'evoluzione capitalista per la loro particolare situazione economica. Ma il fenomeno non era affatto esclusivamente tedesco. Esisteva un “rinascimento” in Francia e soprattutto in Inghilterra. Ovunque la “vecchia borghesia”, base sociale degli sforzi e delle attività culturali, cominciava a perdere importanza economica, e con ciò veniva messa in pericolo la stessa civiltà nazionale, che cedeva all'utilitarismo scientifico-tecnico. Da qui la nostalgia delle epoche di una civiltà più artistica, più completa, mentre l'interesse per il Rinascimento italiano traeva origine anche dall'indebolimento dell'umanesimo greco-latino. Quanto più l'umanesimo classico perdeva terreno, tanto più necessario diventava ricercare altri modelli nel passato: non soltanto in Italia, come fecero tanti tedeschi e inglesi, ma anche nel proprio passato nazionale. Di modo che il risultato del rinascimento italianizzante fu, in gran parte, un rinascimento delle tradizioni nazionali, dimenticate o abbandonate, e infine il nazionalismo orgoglioso e aggressivo. In questo senso il rinascimento è un fenomeno generale dell'Europa.

Per la decadenza dell'umanesimo, l'Italia cessò di essere il paese dell'arte greco-latina, trasformandosi in paese dell'arte rinascimentale. Questo processo fu abbastanza complesso. L'interpretazione del fenomeno "Italia" percorse, fino alla formazione del concetto di "Rinascimento", un certo numero di fasi³³ tra le quali emergono due ipotesi opposte: la prima letteraria e libresca, la seconda artistica ed "esistenziale". I pellegrini medievali che si servivano dei *Mirabilia*, specie di *Baedeker*³⁴ religiosi, [1854] per conoscere e visitare i santuari di Roma, sono gli antenati degli umanisti eruditi che in Italia andavano alla ricerca soltanto di manoscritti, iscrizioni e reperti archeologici. Dal punto di vista filosofico non c'è differenza tra reliquie cristiane e reliquie pagane. I pellegrini recitavano versetti biblici di fronte ai luoghi famosi della storia ecclesiastica; e un Addison³⁵, nelle sue *Remarks on several Parts of Italy* (Osservazioni su varie parti dell'Italia, 1705), citava abbondantemente i versi dei poeti latini quando avvistava i luoghi famosi della storia romana.

All'estremo opposto si trovano i *chevaliers* (cavalieri) dei secoli XVI e XVII, la cui formazione si concludeva regolarmente con un viaggio in Italia, il "*cavalier tour*" o "*tour de chevalier*"; In Italia cercavano di apprendere le buone maniere e di sperimentare avventure erotiche. L'ultimo di questi *chevaliers* fu Stendhal, che fuggiva dalla Francia "triviale e borghese" verso l'Italia delle "passioni selvagge". Un eco epigonico di questo concetto è il racconto erotico di Heyse. Tra i due estremi si collocano gli artisti plastici, entusiasti del passato quanto gli umanisti ma altrettanto poco libreschi quanto i *chevaliers*. Durante il XVI secolo gli artisti stranieri, in Italia, sono dei semplici apprendisti; perfino un Dürer si riteneva tale. Ma i pittori francesi del XVII secolo, quando l'arte italiana contemporanea era già considerata decadente, si recavano in Italia solo per studiare il passato. Scoprivano i palazzi e le ville, i giardini di Roma, i luoghi pubblici e la gente viva tra le rovine, le osterie, il vino e le ragazze. Accanto alla *École Française*³⁶ di Roma viveva la *bohème* degli artisti francesi, e poi di quelli di altre nazionalità. Il freddo marmo ormai non bastava più. Dopo l'arte greco-romana si andava in cerca di quella italiana, ma non di quella contemporanea ("barocco" aveva un senso dispregiativo) bensì di quella storica. Evidentemente, in base al gusto classicista dei francesi, si preferiva quell'arte italiana che più si armonizzava con quella antica: l'arte del Cinquecento. Raffaello è considerato il più grande. Il XVIII secolo consacrerà questa scelta, aggiungendo il soave Correggio. Il Quattrocento è disprezzato come un'epoca infantile dell'arte. Anche Goethe passò per Firenze senza vedere nulla. Il Romanticismo modificò questa

³³ W. REHM, *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1924; W. WAETZOLDT, *Das klassische Land*, Berlin, 1927; J. R. HALE, *England and the Italian Renaissance. The Growth of interest in its History and Art*, London, 1954.

³⁴ N. d. t.: Guide turistiche, dal nome della famosa collana tedesca.

³⁵ N. d. t.: Su Joseph Addison cfr. cap. 6.2, pp. 1044-1045.

³⁶ N. d. t.: Qui Carpeaux intende verosimilmente riferirsi alla *Académie de France* di Roma, fondata nel 1666, piuttosto che alla successiva *École Française* fondata nel 1875.

prospettiva. Intorno al 1820 i pittori tedeschi a Roma erano pieni di entusiasmo religioso per l'arte ingenua di Frate Angelico da Fiesole. Infine Ruskin e i preraffaelliti³⁷ inglesi tributano l'ultimo omaggio a Raffaello, definendo "preraffaellita" l'arte italiana prima di lui, quella del Quattrocento, alla quale tributarono la più grande ammirazione. Raffaello [1855] viene sostituito dal Botticelli. Il XX secolo compirà un ulteriore passo all'indietro, ponendo sul trono Giotto.

La letteratura percorre un cammino inverso. Nel XVIII secolo l'Italia, come paese della cultura, meritava a malapena l'attenzione di grecisti e latinisti. I romantici già preferivano Dante, e celebravano le avventure politico-militari degli imperatori tedeschi medievali in Italia. Si comincia a parlare dell'"eterna nostalgia dei popoli germanici per il Sud". Gli italianofili inglesi, i vari Byron, Shelley, Keats, Landor e Browning, giustificano bene tale teoria. Landor e Browning sono già contemporanei dei pittori preraffaelliti: il secolo XV, il Quattrocento, è celebrato come il maggior periodo della civiltà umana dopo la Grecia; Firenze viene paragonata ad Atene. Forse l'eco letteraria più bella di questa italianofilia si trova in Ferdinand Gregorovius (1821-1891), figlio della lontana Prussia orientale, che passò l'intera vita nel paese dei suoi sogni di nordico. In un'immensa *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (Storia della città di Roma nel Medioevo, 1859-72) descrisse, con le tinte di un romanzo storico, il periodo più oscuro della storia italiana: Roma nell'Età di Mezzo in rovine, devastata dai barbari e dalla peste, governata da prelati ignoranti e fanatici; Gregorovius aveva molti pregiudizi protestanti, ma era un poeta nato. La sua opera di medievalista è come il piedistallo della magnifica Italia libera del Rinascimento. La sua emozione si rivela nell'epigrafe che scelse per la massima opera della sua italianofilia, i *Wanderjahre in Italien* (Anni di pellegrinaggio in Italia, 1856-77): il verso virgiliano «*Deus nobis haec otium fecit*»³⁸. L'Italia era come la festa dell'umanità.

I dubbi sorsero quando l'italianofilia passò nelle mani dei redditieri. La decadenza dell'umanesimo ormai non permetteva loro altro atteggiamento nei confronti dell'Italia se non quello rinascentista; ma al loro passatismo semi-pessimista di epigoni mancava la vitalità degli artisti. Il Rinascimento era stato un'epoca geniale, pensavano, ma troppo geniale, e si era corrotto per eccesso di individualismo. Il problema che occupava i redditieri era come spiegare la disfatta del Rinascimento. In questo senso Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) [1856] scrisse le scene storiche di *La Renaissance* (Il Rinascimento, 1874), specie di "dialoghi dei morti" o di "conversazione immaginaria" tra i geni di quella grande epoca, quando essa era già moribonda. Gobineau preferì il secolo XVI non per motivi estetici, ma perché del Rinascimento gli interessava soprattutto la fine nella corruzione morale, nei crimini, nella degradazione e nella disfatta. Era un pessimista. Come diplomatico aveva visto tutto il mondo, e le *Nouvelles asiatiques* (Novelle

³⁷ N. d. t.: Sui preraffaelliti si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1882.

³⁸ N. d. t.: VIRGILIO, *Ecloghe*, I, 6: «Un dio ha creato per noi questi ozi».

asiatiche, 1876) ne sono un ricordo delizioso; ma il mondo intero gli provocava disgusto. Dappertutto aveva trovato soltanto decadenza. Il suo orgoglio aristocratico, illimitato, spiegava tale fenomeno con l'imborghesimento, che egli identificava con un deterioramento della razza arrivando in tal modo alla teoria razzista alla quale sono soprattutto legati la sua sopravvivenza e lo stigma del suo nome. Attribui alla razza nordica, pretesa culla dell'alta aristocrazia francese, tutti i fatti e i meriti della storia e della civiltà; considerò le razze inferiori, i "sublatini", i "levantini" e i "semiti" responsabili della decadenza dell'umanità. Considerava questo come "filosofia della storia", che cercava di dimostrare rappresentandone i momenti "critici", vale a dire quelli che rivelano la "morte" di una razza e di una civiltà. Questo è il senso di *La Renaissance*. La teoria sulla quale l'opera si basava, pur senza esprimerla direttamente, trovò attenzione soltanto molto più tardi. L'epoca dei grandi quadri storici l'ammirò come "panorama", e l'ammirò troppo perché non prese conoscenza di un'altra interpretazione del Rinascimento, più profonda e più artistica, quella di Conrad Ferdinand Meyer, basata su una dottrina enormemente differente e tuttavia di contenuto psicologico simile.

Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) era l'ultimo germoglio di una grande famiglia zurighese della borghesia aristocratica, ormai decadente, delle città [1857] svizzere; egli stesso era più che decadente, soffrendo di ciclotimia e avendo passato l'intera giovinezza in una specie di letargia sonnolenta. Solo verso i quarant'anni d'età divenne capace di cominciare un'attività letteraria; e nella vecchiaia cadde nuovamente in gravi disturbi mentali. Se quest'uomo amava scrivere racconti storici i cui personaggi sono, di preferenza, superuomini dagli istinti violenti, il caso appare già chiarito: un borghese decadente che coltivava fantasie storiche per soddisfare mentalmente i propri istinti morbosi. In effetti gran parte dell'opera di Meyer appartiene al Parnassianesimo degli epigoni, e il patriottismo svizzero del romanzo storico *Jürg Jenatsch* (1876) non nasconde i motivi dell'ammirazione per l'eroe amorale. Solo che Meyer è un artista di gran lunga superiore rispetto a tutti gli altri parnassiani di lingua tedesca. Utilizzò la tecnica narrativa indiretta di Storm nel maggiore dei suoi racconti, e lo stesso Storm appare, nel confronto con lo svizzero, un povero diavolo di provincia: in *Die Hochzeit des Mönchs* (Il matrimonio del monaco, 1884) Dante, in esilio presso la corte di Verona, è molestato dai cortigiani che vogliono obbligarlo a raccontare una storia; il poeta racconta allora una novella sinistra nella quale si ripetono e si intrecciano i destini reali dei presenti; alla fine tutti rimangono stupefatti, e Dante esce dalla sala notturna, mentre una torcia solitaria illumina l'inizio del suo amaro cammino solitario lungo i secoli. Meyer possiede il senso delle grandi scene drammatiche, che rappresenta con uno stile molto elaborato; «Meyer» disse Gottfried Keller «è come un broccato».

Molte delle sue novelle sono solo “broccato”, decorative, e al giorno d’oggi sono meno leggibili. Il valore durevole di Meyer risiede nella sua poesia [1858] lirica, che è come un diamante dai molti riflessi, espressioni dell’anima complessa di uno svizzero borghese e decadente, artista raffinato e cristiano angustiato; e quest’ultimo aspetto è importante. Meyer si mantenne fedele al calvinismo rigoroso dei suoi antenati. Riuscì perfino a ottenere ciò che nessun poeta prima di lui aveva ottenuto, e cioè di esprimere in una formula dalla commovente semplicità il terribile dogma della predestinazione, nelle rime monotone di *Säerspruch* (Il detto del seminatore) sui “grani della semente di Dio”:

Und keines fällt aus dieser Welt

*Und jedes fällt wie’s Gott gefällt*³⁹.

Il calvinismo ortodosso di Meyer corrisponde all’orgoglio aristocratico di Gobineau. Il cristiano sincero, tuttavia, è incapace di accusare gli altri; può solo accusare se stesso. E i mezzi di autoaccusa del calvinista, che non ha la possibilità di confessarsi, sono limitati. Meyer doveva accusare se stesso dei propri istinti repressi. Nel suo calvinismo sopravviveva la “volontà di potere” dei suoi antenati: la esprime nel racconto *Der Heilige* (Il santo, 1880) il cui eroe, l’arcivescovo martire Thomas Beckett, rappresenta il modello dell’imperiosità clericale, al quale Meyer attribuisce i tratti caratteristici di un intellettuale moderno; la esprime nell’ammirazione per i superuomini in parte geniali e in parte criminali del Rinascimento. Ma Mayer tremava di un’angoscia pascaliana; era un gran lettore di Pascal, e al francese lo avvicinava la comunanza della malattia fisica e mentale. Per mettere in rilievo il carattere dei suoi personaggi, Meyer li collocò nei momenti delle grandi crisi storiche, nelle quali l’uomo è tentato di agire contro la volontà di Dio, contro la sua predestinazione, per sviare il destino, quello individuale e quello dell’epoca. Una tentazione del genere aggredisce, in *Die Versuchung des Pescara* (La tentazione del Pescara, 1887) un eroe esemplare del Rinascimento italiano. Guicciardini, tipico intellettuale corrotto, pretende di sfruttare le ambizioni ideali di un nobile, Pescara, mortalmente ferito; ma Pescara vince la tentazione e muore puro com’era vissuto. La sua vedova, Vittoria Colonna, finirà reclusa nella disperazione, e il mondo del Rinascimento, ormai senza eroi, terminerà nella degradazione. Lo stesso Meyer vinse una tentazione come quella del Pescara: nella sua anima lottarono l’individualismo amorale e la timidezza morbosa di fronte al destino; vinse, forse, più per la coscienza del peso ineluttabile della storia che non per la sua coscienza cristiana.

³⁹ N. d. t.: Conrad Ferdinand MEYER, *Säerspruch*, ultimi due versi: «E nessuno cade fuori da questo mondo / E ciascuno cade dove piace a Dio».

[1859] Questa coscienza storica trovò la sua massima espressione in Jacob Burckhardt (1818-1897), professore di storia delle arti plastiche all'università di Basilea, proveniente da una grande famiglia della "borghesia aristocratica" della città di Erasmo e degli umanisti, un vecchio scapolo che visse egoisticamente le proprie predilezioni artistiche e storiche. Al di là di *Die Kultur der Renaissance in Italien* (La civiltà del Rinascimento in Italia, 1860), libro fondamentale sul Rinascimento, in vita pubblicò poco; e le pubblicazioni postume passarono quasi inosservate, fino a che il XX secolo riconobbe in Burckhardt uno degli spiriti "cruciali" del nostro tempo. Per le origini e la condizione sociale, e per il gusto del "broccato", Burckhardt somigliava a Conrad Ferdinand Meyer. Ma non era un cristiano, bensì uno scettico, che non credeva in nulla se non nell'arte come unico valore e giustificazione dell'esistenza umana. Era un umanista, della stirpe di Erasmo; il suo modello era Goethe, un Goethe imborghesito della fine del XIX secolo. Sentendosi spaesato nella sua epoca utilitarista, poteva trovare i suoi ideali soltanto nel passato, e preferibilmente nel paese della "nostalgia germanica per il Sud", l'Italia. Ai tesori artistici italiani dedicò una grande opera, una specie di guida, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia, 1855). Ma era consapevole della fragilità del suo ideale di fronte alle forze brute della politica e dell'economia. La notizia, peraltro falsa, della distruzione del Museo del Louvre in occasione dell'assedio di Parigi del 1870 commosse il vecchio Burckhardt fino alle lacrime. In quell'anno ripeté, all'università di Basilea, il corso che poi i suoi eredi pubblicarono postumo col titolo di *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (Considerazioni sulla storia universale, 1905), uno dei più grandi libri del secolo, riflessione sui rapporti tra forza e cultura, sulle grandi crisi storiche, sulla sorte e la disgrazia nella storia. Il passatismo di Burckhardt si basava sulle sue esperienze politiche: in gioventù era stato [1860] un giornalista, sostenitore delle vecchie famiglie conservatrici di Basilea, che si era opposto invano alla democratizzazione della città. Da allora Burckhardt fu consapevolmente "apolitico", e con questo spirito aveva creato una nuova specie di storiografia che prestava minore attenzione agli avvenimenti politici per considerare soprattutto i fenomeni culturali: la "*Kulturgeschichte*"⁴⁰. La *Kultur der Renaissance in Italien* è un panorama, un'opera d'arte, paragonabile solo ai grandi panorami di Michelet, ma più serena, per quanto commossa dal conflitto interiore di Burckhardt, di fronte alle grandi figure del Rinascimento, tra ammirazione artistica e orrore morale: ogni potere è male, per definizione. Da ciò il pessimismo storico di Burckhardt, lettore assiduo di Schopenhauer. Alla fine l'umanista ritrovò il suo stesso pessimismo nei greci, scoprendo il "lato notturno" della civiltà ellenica, martirizzata dalla tirannia politica della *polis* totalitaria. Burckhardt morì profeta.

⁴⁰ N. d. t.: "Storia culturale".

Nella sua epoca Burckhardt ebbe soltanto un discepolo che lo comprese, Nietzsche⁴¹; ma questi, privo degli scrupoli morali del vecchio basileese, lo comprese male. Burckhardt, in quanto pessimista, aveva demolito il concetto tradizionale di un'Antichità idillica e armoniosa; il discepolo, filologo ed ellenista entusiasta, pretese di gettare le basi di una nuova civiltà. La tradizione umanista, da molto tempo in decadenza, subì nel 1870 una disfatta paurosa; nel nuovo *Reich* venne relegata alla condizione di propedeutica scolastica finalizzata a studi "più utili". La nazione tedesca entrò nel suo nuovo periodo storico senza alcuna tradizione, come i barbari. La decadenza culturale procedeva tanto rapidamente quanto lo sviluppo economico. La tradizione antica, conservata dalle élite, rimaneva "apolitica", impotente. Fu allora che Nietzsche concepì l'idea di gettare le basi di una nuova civiltà, invertendo il pensiero di Burckhardt: il potere non è il nemico, ma il fondamento della cultura, della quale il giovane filosofo riteneva di vedere l'aurora nella musica di Wagner.

Richard Wagner (1813-1883), il grande musicista, occupa nella storia della letteratura tedesca ed europea una posizione eminente, per quanto non giustificata dal valore letterario delle sue opere. Quando un ammiratore appassionato lo paragonò a Goethe e a Beethoven, uno scettico rispose: «Di sicuro Wagner compone musica meglio [1861] di Goethe e scrive versi migliori di quelli di Beethoven». In realtà Wagner non era un poeta; i suoi versi sono deprecabili, e vivono soltanto in funzione della musica che li accompagna, ma che è a sua volta inseparabile dal testo. Wagner non era un poeta, era un compositore. Ma al di là delle parti sinfoniche delle sue opere, è un compositore solo in un senso particolare, senza precedenti nella storia della musica. Mise entrambe le arti, la musica e la poesia, al servizio del teatro. Wagner è un grande drammaturgo, ma anche questo in un senso particolare. *Tristan und Isolde* (Tristano e Isotta, 1865) e *Die Meistersinger von Nürnberg* (I Maestri Cantori di Norimberga, 1868) possiedono, innegabilmente, un'autentica forza drammatica. Ma così come i testi di Wagner non sono nulla senza la musica, le sue opere drammatiche non vivono al di fuori del palcoscenico. Non fu un caso che Wagner sognasse una "*Gesamtkunstwerk*"⁴², vale a dire una collaborazione tra tutte le arti sulla scena. Non realizzò del tutto questo obiettivo, che avrebbe ridotto la poesia e la pittura a mere ancelle della musica; ma lo realizzò in maniera sufficiente da essere definito, con ragione, il maggior "teatromonarca" del XIX secolo. Era nato per il teatro: fu attore, anche nella vita, recitando col massimo successo il ruolo del genio; e nel suo "caso" Nietzsche studiò "l'elemento dell'attore nella psicologia dell'artista". Da ciò l'evidente falsità di tanti atteggiamenti e gesti di Wagner; ma questo aspetto teatrale corrispondeva al gusto dell'epoca per il costume pittoresco e per le pose patetiche. Fu così che Wagner divenne l'artista ufficiale del nuovo *Reich*: l'imperatore e i principi fecero la loro comparsa in occasione dell'inaugurazione del teatro dei festival wagneriani di Bayreuth.

⁴¹ N. d. t.: Su Nietzsche cfr. cap. 9.1, pp. 2228 ss.

⁴² N. d. t.: "Opera d'arte totale", cfr. Richard WAGNER, *Die Kunst und die Revolution* (L'arte e la rivoluzione, 1849).

[1862] Questa alleanza aveva motivazioni profonde. Wagner si intendeva di teatro come nessun altro. Riconobbe quale ragione della debolezza del teatro moderno la mancanza di una fede comune al pubblico e al drammaturgo. Senza una fede comune del genere, che era esistita in tutte le grandi epoche della storia del teatro, il drammaturgo può soltanto rappresentare, invece delle convinzioni collettive, delle opinioni particolari, cosa che non è in armonia col carattere collettivo dell'arte teatrale. Per questo Wagner volle resuscitare il "mito", vale a dire un sistema di simboli nei quali tutti credono. L'idea proveniva dal Romanticismo, dalla mitologia romantica di Schelling, Görres e Creuzer; e Wagner, in gioventù, era stato romantico. Negli anni di lotta a Dresda era diventato un materialista rivoluzionario, sostenitore di Feuerbach e dei "giovani hegeliani", e aveva anche letto molto Proudhon. L'idea dell'"oro" che, nel *Ring des Nibelungen* (L'anello del Nibelungo, 1869-76) produce tutti i mali è un vestigio di questa fase; Shaw credeva di riconoscere in ciò il "socialismo di Wagner". Ma questi aveva già incontrato, a quell'epoca, la fonte inesauribile della sua nuova fede teatrale: il mito germanico. Fu necessario soltanto sostituire l'ottimismo materialista di Feuerbach col pessimismo spiritualista di Schopenhauer (al quale Wagner si convertì dopo la disillusione del 1848) per arrivare al neoromanticismo teutonico di Bayreuth: sarebbe come se Burckhardt fosse stato interpretato nel senso nazionalistico di Treitschke. Fu in questo che Nietzsche ritenne di aver scoperto il fondamento di una nuova civiltà tedesca: la "*Kultur*" come "*Gesamtkunstwerk*" al servizio della nazione.

L'idillio durò pochi anni; Nietzsche passò a denunciare con crescente violenza il nazionalismo romantico e il romanticismo pessimista di Wagner. Questi due elementi si erano amalgamati nel maestro di Bayreuth in una maniera piuttosto strana. Sebbene nazionalista, Wagner guardava con la preoccupazione pessimista di tutta la sua epoca al futuro dei tedeschi, che gli apparivano decadenti. Spiegò tale decadenza tramite il razzismo di Gobineau: pubblicò libelli antisemiti e si perse, interpretando Gobineau attraverso il pessimismo schopenhaueriano, in un nichilismo religioso da dilettante, una specie di buddismo cristiano-germanico. Riunì a Bayreuth un gran numero di sostenitori fanatici della sua arte e delle sue idee, i "wagneriani". Il direttore di teatro si trasformò in profeta e fondatore di una setta.

Fu un episodio dei più sgradevoli nella storia dello spirito tedesco. Nel XX secolo abbiamo assistito alla ripetizione di quell'episodio, con [1863] duplicata violenza, quando gli eredi dei "wagneriani" si impadronirono della Germania proclamando il razzismo e il mitologismo di Wagner dottrina ufficiale del Terzo Reich. La fine di questo falso "rinascimento", nel sangue e nella vergogna, al suono della marcia funebre del *Crepuscolo degli Dei*, rivelò ancora una volta il carattere episodico di quel wagnerismo, senza alcuna importanza nella storia dello spirito europeo.

Ma fu anche un mero episodio l'influenza di Wagner sugli inizi della poesia simbolista e sul Decadentismo di fine secolo: nella Francia di Mallarmé e di Barrès, nell'Inghilterra di George Moore, nell'Italia di D'Annunzio. L'importanza storica di Wagner non può essere determinata dalle sue idee pseudo-filosofiche, né dall'influenza estetica che esercitò, ipnotizzando il pubblico e, soprattutto, i letterati. Dobbiamo avere il coraggio di determinare l'importanza di Wagner nella storia letteraria attraverso i valori della sua musica.

Come musicista Wagner è la figura centrale del neoromanticismo. Le radici della sua arte si trovano nel Romanticismo tedesco. Schelling aveva già anticipato l'idea del teatro come *Gesamtkunstwerk*. Fouqué aveva anticipato l'entusiasmo teatrale per i Nibelunghi. Wackenroder e Tieck avevano creato l'affascinante immagine della Norimberga medievale, della città di Dürer e Hans Sachs che sarà lo scenario dei *Meistersinger von Nürnberg*. Novalis aveva creato la "poesia della notte", essenza dei "sogni di desiderio" del Romanticismo che troveranno piena realizzazione (il testamento del Romanticismo) in *Tristan und Isolde*, l'"opus metaphysicum"⁴³ di Wagner. E' il punto più alto del Romanticismo tedesco; e il suo finale è tragico.

Ma Wagner non è solo un finale. Lo "slancio vitale" e la forza rivoluzionaria della sua opera venivano dal Romanticismo francese; e non è un caso che i neoromantici francesi, i poeti simbolisti, diventeranno wagneriani appassionati. Nemmeno l'"anti-Wagner" francese, Debussy, sfuggirà a questa influenza dominatrice: il "regno degli accordi di nona", *Pelléas et Mélisande*, non sarebbe stato possibile senza lo sfrenato cromatismo di *Tristan und Isolde*, opera in cui l'armonia romantica entra in piena crisi: gli eredi e risolutori di questa crisi saranno Debussy, Schönberg e Webern. Il passatista Wagner fu anche una forza del futuro.

Ma queste crisi non si potevano prevedere intorno al 1870, quando l'"episodio Wagner" aveva solo, per il momento, ripercussioni in Germania. [1864] Wagner creò, a quell'epoca, uno stile della vita artistica e uno stile della vita pubblica. Le case borghesi si abbellirono di mille ornamenti nello stile del "rinascimento tedesco" di Norimberga; e il giovane imperatore Guglielmo II, nella sua corazza splendente, si considerava un novello Lohengrin o Sigfrido. Il nazionalismo culturale divenne la religione degli intellettuali piccolo-borghesi della provincia, reagendo contro il cosmopolitismo liberale degli strati sociali tradizionali e della capitale. Il portavoce di questo radicalismo provinciale fu un oscuro libellista, Julius Langbehn (1851-1907): in un libro anonimo dedicato a Rembrandt, nel quale dava prova di non avere alcuna comprensione per l'arte profonda del "maggior artista della razza germanica", Langbehn, il "*Rembrandtdeutsche*"⁴⁴, denunciò la mancanza di stile nella vita tedesca, invocando una nuova *Kultur* antiutilitarista; essendo già privo di una tradizione umanista, questo anti-utilitarismo poteva soltanto essere nazionalista: e tale fu,

⁴³ N. d. t.: "Opera metafisica".

⁴⁴ N. d. t.: "Il Rembrandt tedesco".

violentemente. Langbehn era uno spirito confuso, un uomo che fallì miseramente; finì per convertirsi al cattolicesimo, diventando un vagabondo che i suoi nuovi correligionari, illusi, definirono un “francescano”. Il suo libro senza originalità né molto senso, pubblicato nel 1890⁴⁵, vide entro lo stesso anno la sua diciottesima edizione. La conseguenza immediata del successo fu una reazione letteraria ugualmente rigida nei confronti del Parnassianesimo di Monaco e del Naturalismo, considerati “stili stranieri”. Il letterati provinciali si dedicarono alle “fonti della vita nazionale”, ai costumi e ai paesaggi regionali. Questa “*Heimatkunst*” (arte patria) produsse, il più delle volte, soltanto opere di basso livello, letture delle classi medie meno colte. Nei pochi regionalisti di importanza letteraria si rivelano le tendenze iniziali del movimento. Così nel fine narratore Emil Strauß (1866-1960) si rivela il pessimismo dell’umanista di fronte alla civiltà capitalista, e in Wilhelm Schäfer (1868-1952) l’appello angosciato alle forze creatrici del passato [1865] nazionale. Strauss e Schäfer finirono nel nazionalismo più radicale. Il wagnerismo e il langbehnismo provinciale si allearono con lo spirito rivoluzionario delle organizzazioni giovanili; e il “grande rinnovamento della *Kultur* tedesca” portò al nazionalsocialismo.

L’evoluzione “rinascimentismo – rinnovamento nazionale – nazionalsocialismo” sembra un fenomeno particolare tedesco, ma fu un movimento europeo. Solo che non è sempre facile diagnosticarlo, perché appare combinato con altri movimenti e stili, perfino con il Naturalismo e il corrispondente radicalismo politico. E’ possibile studiare e analizzare questi stessi elementi contraddittori in un movimento in apparenza molto differente all’altra estremità dell’Europa, il movimento portoghese della “*Escola de Coimbra*” (Scuola di Coimbra).

Il ruolo pietrificatore del Parnassianesimo fu svolto, in Portogallo, dal post-romanticismo di Castilho⁴⁶; e contro di esso reagirono gli studenti della generazione del 1870 dell’università di Coimbra, che chiedevano la modernizzazione e l’europeizzazione della vita portoghese⁴⁷. Il precursore di questo rinnovamento fu un modesto poeta lirico, João de Deus Nogueira Ramos (1830-1896). La sua notevole popolarità è specificamente portoghese: nessun critico straniero ha ancora scoperto in lui un grande poeta. Ma è accessibile a tutti i lettori, ed è proprio ciò che distingue questo post-romantico elegiaco dal post-romanticismo dei “*castilhistas*”⁴⁸: la musicalità del verso.

⁴⁵ N. d. t.: *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt come educatore).

⁴⁶ N. d. t.: Su António Feliciano de Castilho cfr. cap. 7.3, p. 1587.

⁴⁷ F. PACHECO, *A Escola de Coimbra e a Dissolução do Romantismo*, Lisboa, 1917; Fid. DE FIGUEIREDO, *História da Literatura Realista*, 2a ed., Lisboa, 1924.

⁴⁸ N. d. t.: Epigoni di A. F. de Castilho.

Il popolarismo di João de Deus fu ciò che gli guadagnò i cuori della gioventù: all'ottimismo magniloquente dei "trovatori" *castilhistas* oppose un nazionalismo ingenuo, che sedusse perfino il positivista e hugoniano Teófilo Braga⁴⁹, allora legato al movimento di Coimbra.

[1866] Gli altri, per quanto separatisi presto da Braga, adottarono il suo radicalismo politico. Il pessimista parnassiano Quental⁵⁰, la principale figura tra i coimbrensi, aderì al socialismo della Prima Internazionale. José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), uno dei maggiori giornalisti del XIX secolo, intraprese un'ammirevole campagna di "pulizia" del paese criticando il falso tradizionalismo e il convenzionalismo in tutti i settori. Ma sarà difficile definire con esattezza il suo programma politico. E gli stessi dubbi permangono riguardo al grande romanziere Eça de Queirós, che tradusse in finzione letteraria la critica del suo amico.

José Maria Eça de Queirós (1845-1900) è una delle figure più profetiche della letteratura universale. Brilla di molti riflessi come il suo Fradique Mendes⁵¹; e qualunque definizione di lui che pretenda di essere esatta risulterà incompleta e unilaterale. La vecchia guardia e la gran maggioranza dei suoi ammiratori si rivoltò, con piena ragione, quando Antônio Sardinha tentò di definire il romanziere un "rinnovatore" e un precursore del nazionalismo lusitano, un integralista. Ma questa interpretazione non avrebbe suscitato tanta sorpresa se non fosse stata così universalmente accettata l'interpretazione precedente, che aveva presentato il romanziere come un radicale, nemico della monarchia, della Chiesa e dei benpensanti.

Quest'ultima opinione si fonda su un argomento fortissimo, che corrisponde del tutto al primo romanzo di Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro* (La colpa del prete Amaro, 1875; 1880). [1867] Si tratta di una satira terribile contro la corruzione del clero portoghese; e l'ultima scena del romanzo, nella quale i due preti infami e l'aristocratico reazionario si congratulano perché il Portogallo sonnolento non cede alle tentazioni del liberalismo e del socialismo, giustifica già da sola quell'interpretazione. *O Crime do Padre Amaro* è il romanzo più diffuso di Eça de Queirós, tradotto in tutte le lingue; diversi altri suoi romanzi sono stati tradotti in spagnolo e in francese, in edizioni economiche a volte scandalosamente illustrate, rivelando subito il tipo di interesse dei lettori di queste opere: al di là del radicalismo sovversivo, e più di questo, sono le scene erotiche, ben sviluppate, che ricordano immediatamente il Naturalismo francese. La classificazione di Eça de Queirós come un naturalista è altrettanto consueta quanto l'affermazione del suo radicalismo. Ma tanto il suo radicalismo quanto il suo naturalismo rimangono soggetti al medesimo dubbio.

O Crime do Padre Amaro è del 1876, e *La faute de l'abbé Mouret* (La colpa dell'abate Mouret) di Zola, romanzo un po' simile, è del 1875. Ma l'opera del 1876 è soltanto la seconda versione, molto

⁴⁹ N. d. t.: Su Braga cfr. cap. 7.3, p. 1626.

⁵⁰ N. d. t.: Su Quental cfr. cap. 8.1, p. 1777.

⁵¹ N. d. t.: Personaggio che compare in alcune opere di Eça de Queirós.

rimaneggiata, di *O Crime do Padre Amaro*, già pubblicato nel 1875 sulla “*Revista Ocidental*”, organo della “*Escola de Coimbra*”. Il portoghese non deve nulla a Zola, e non lo imitò in nessuna delle sue opere successive. Eça de Queirós era senza dubbio molto francesizzato, osservazione che non vuole essere in alcun modo una critica. L’influenza francese era forte in Portogallo, servendo il più delle volte soltanto come ornamento a una società decadente e arretrata. Eça de Queirós trasse un ulteriore vantaggio dalle letture francesi: rivoluzionò la lingua portoghese, pietrificata dai grammatici, conferendole la famosa “flessibilità eciana”, il suo stile personale e ironico. Questo non poteva impararlo da Zola. Lo apprese piuttosto da Flaubert, la cui influenza si nota nel secondo romanzo, *O Primo Basilio* (Il cugino Basilio, 1878), opera ammirevole per costruzione narrativa e caratterizzazione dei personaggi. E’ un romanzo altamente drammatico, alla maniera di Balzac. E Balzac, lui sì, era il francese che Eça de Queirós più ammirava. Con un po’ meno di dilettantismo e un po’ più di forza costruttiva Eça de Queirós sarebbe stato capace di scrivere la *Comédie humaine* della società portoghese. Di questa epopea satirica ci ha dato soltanto dei frammenti; ma uno di questi frammenti è grande: il romanzo *Os Maias* (I Maia, 1888), che ripaga la perdita di quella epopea. E’ il massimo che ci si poteva aspettare nel panorama della società lisbonese del 1880, popolato da caratteri così ben definiti da diventare i rappresentanti tipici della nazione portoghese. Eça de Queirós è un grande realista: il suo [1868] panorama del Portogallo differisce molto dalle scene violentemente sentimentali del romantico Camilo Castelo Branco⁵². Ma con ciò non resta provato che il quadro di Eça de Queirós sia più fedele, più veritiero. Anche lui vedeva il Portogallo “à travers un tempérament”⁵³, il carattere di un ironico mordace, disgustato dalla vita portoghese e ironico verso ciò che lo disgustava. Allo stesso tempo c’era, in questo antipatriottismo, una certa nostalgia. E’ il procedimento di Proust. Da ciò la composizione “proustiana”, in po’ incoerente, di *Os Maias*. Nell’ironia di Eça de Queirós agisce come forza deformante il sentimento. Al suo attacco manca l’estremo coraggio distruttivo, sostituito dal sorriso di superiorità di un cavaliere che aveva molto viaggiato e che era un po’ nostalgico della vita lisbonese, per quanto inferiore se la potesse immaginare. Eça de Queirós non affossò la società portoghese né la rese migliore; ma migliorò lo stile dei giornalisti portoghesi e brasiliani. Solo in questo poteva essere imitato. Quella che era stata un’arma terribile contro la borghesia divenne il sale delle cronache domenicali dei giornali borghesi.

La borghesia è l’oggetto dell’odio di Eça de Queirós, soprattutto quella borghesia che usa le frasi fatte e gli abiti della monarchia e della Chiesa, del tradizionalismo, per coprire le proprie miserie permanenti. L’indignazione di Eça de Queirós è di ordine estetico; da ciò la sua apparente superficialità. Come il suo Fradique Mendes è anch’egli uno scettico disincantato, che abusa delle

⁵² N. d. t.: Su Castelo Branco cfr. cap. 7.3, p. 1635.

⁵³ N. d. t.: N. d. t.: “Attraverso un carattere”, citazione da Emile Zola (cfr. cap. 7.4, p. 1673).

letture di Renan e che porta baffi, bastone da passeggio e monocolo. I *dandy* del 1880 erano tutti così; ma tra di loro c'erano soltanto pochi artisti. Ed Eça de Queirós fu un grande artista.

Il suo estetismo spiega la sua scarsa fedeltà agli ideali del radicalismo. Nelle sue ultime opere appare come un regionalista portoghese con pruriti tradizionalisti. Aveva visto e sperimentato tutto ciò che Parigi aveva da offrire, e fece ritorno in Portogallo come un turista avido di nuove sensazioni esotiche. Per questo la sua ultima fase non costituisce una base sufficiente per la reinterpretazione di Antônio Sardinha⁵⁴, cui sarebbe piaciuto poter presentare Eça de Queirós e l'intera Scuola di Coimbra come dei "nazionalisti rinnovatori". Né basta, per questo, il riferimento a Camões e alla gloria perduta del Portogallo nella scena finale di *O Crime do Padre Amaro*, e neppure la parentela puramente letteraria di [1869] Eça de Queirós con Balzac. Ma per quanto arbitraria sia quella reinterpretazione, non è priva di un pizzico di verità: Eça de Queirós era una natura aristocratica, e tutti quei coimbrensi erano aristocratici intellettuali e nazionalisti. Sul nazionalismo del repubblicano Teófilo Braga non ci sono dubbi. E come ultima testimonianza abbiamo la carriera di Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894), brillante stilista che cominciò come repubblicano socialista per finire come glorificatore della monarchia portoghese e delle sue virtù tradizionali. Il tentativo di rinnovare una civiltà attraverso il rinnovamento della cultura di una élite condusse al nazionalismo.

Il discorso relativo al vero senso della Scuola di Coimbra potrebbe essere ripetuto (e lo è stato) a proposito del grande precursore spagnolo Angel Ganivet (1865-1898). Il suo *Idearium español* (Ideario Spagnolo, 1897) fornì alla "generazione del 1898" le motivazioni: l'analisi della decadenza iberica e la necessità di un rinnovamento radicale della Spagna. Il libro di questo genio sfortunato contiene tuttavia qualcosa di più del pessimismo e del radicalismo; fornisce una tipologia della storia spirituale della Spagna: il senecismo come filosofia nazionale spagnola, Don Chisciotte come eroe nazionale, la dottrina di *La vida es sueño* come ideologia iberica. Sono i temi di Unamuno⁵⁵, l'"antieuropeo"; il tentativo di Ganivet di scrivere un dramma calderoniano, *El escultor de su alma* (Lo scultore della propria anima, 1899), è una prova ulteriore del suo tradizionalismo letterario. Risulta tuttavia difficile identificare, come si è tentato di fare, questo tradizionalismo di Ganivet con il nazionalismo totalitario. I suoi romanzi filosofici, pieni di satira violenta e di anarchismo sovversivo, bastano a smentire tale tentativo.

[1870] Discussioni di questo genere non terminano mai con conclusioni definitive. Ciò che se ne può concludere è solo una tipologia di quei movimenti paralleli in Germania, Portogallo, Spagna e anche in Inghilterra e in Francia. Il primo elemento caratteristico è il pessimismo. In tutti questi casi all'inizio si trova la convinzione pessimista della fine dei tempi, di una decadenza della nazione. Ma

⁵⁴ A. SARDINHA, *O Espólio de Fradique*, in "Purgatório de Idéias", Lisboa, 1929.

⁵⁵ N. d. t.: Su Unamuno cfr. cap. 9.2, pp. 2324 ss. e cap. 9.1, pp. 2204 ss.

questa decadenza non è considerata irrimediabile. Si cerca un modello storico, e dal punto di vista della tipologia non importa se questo modello lo si trova nel Rinascimento italiano o nella tradizione medievale della propria nazione, oppure nel mito germanico, come in Wagner, o nel Barocco, come in Ganivet. Né importa, dal punto di vista della tipologia, se il radicalismo, che costituisce l'ultima conclusione e la proposta pratica per il rinnovamento, è un radicalismo democratico e socialista o un radicalismo nazionalista e reazionario. In più di un caso (come in quello della Scuola di Coimbra) sono possibili entrambe le interpretazioni; e ciò che appariva radicalismo rivoluzionario nel XIX secolo può apparire radicalismo reazionario nel XX. Taine, rinascentista alla maniera di Burckhardt, sembrava un radicale sovversivo alla gente del 1880, ma già prima del 1900 diventerà il maestro del tradizionalismo francese.

Intorno al 1880 diviene fondamentale la differenza tra l'area tedesca dell'Europa, monarchica e conservatrice, e sull'altro versante l'area occidentale, nella quale si osservano un indebolimento della borghesia e una forte corrente democratica. Democratica non solo in senso politico: si tratta di un attacco generale della *intelligenza* piccolo-borghese contro le convenzioni della società borghese; e nel mondo anglosassone, in particolare, di un attacco contro le convenzioni di ordine sessuale. Ma non è possibile una separazione netta: Dante Gabriel Rossetti, il preraffaellita, è stato incluso da Robert Buchanan tra i "criminali" della "scuola della poesia carnale". Non è possibile, e non è necessario, irrigidire gli schemi, che servono soltanto come i fili che guidano attraverso un labirinto.

La letteratura vittoriana, esaminata da vicino, si rivela quasi interamente antivittoriana. Tutti i grandi vittoriani hanno protestato contro lo spirito dominante della loro epoca; ma non tutti hanno protestato contro le stesse espressioni di quello spirito: vi è un'opposizione contro gli abusi dell'economia borghese, quella di Carlyle, Dickens e Ruskin, un'opposizione degli esteti contro l'utilitarismo, quella dei preraffaelliti, un'opposizione [1871] degli europeizzanti contro il puritanesimo e lo spirito insulare, come quella di Matthew Arnold. In generale queste opposizioni non sono radicali: si spingono fino a un certo punto, poi si conformano, aderendo al "compromesso vittoriano". Il miglior criterio per valutare questa timidezza dei grandi vittoriani è la differenza tra la loro prosa e la loro poesia, e Matthew Arnold ne è l'esempio migliore: nella prosa è un liberale impenitente, mentre nelle espressioni più dirette della poesia è altrettanto malinconico e rassegnato quanto Tennyson. L'eccezione è la poesia ottimista di Browning.

Robert Browning (1812-1889) è uno dei poeti più potenti della lingua inglese. All'inizio incontrò resistenza: i lettori, abituati alla musica di Tennyson, considerarono Browning duro e incomprensibile. A costoro venne risposto che l'apparente oscurità del poeta risiedeva solo nella sua ricchezza di allusioni erudite che soltanto i lettori colti potevano comprendere, e furono costituite

delle “*Browning Societies*” per diffondere le conoscenze necessarie e commentare le opere del poeta. L’ignoranza è una cosa che nessuno ama confessare. Tutti cominciarono a fingere ammirazione per Browning, e questo snobismo divenne così forte da sopravvivere a diversi mutamenti del gusto letterario, incontrandosi alla fine con l’ammirazione di molti “modernisti” inglesi degli anni 1920 che si riconoscevano in Browning, nella sua oscurità ermetica, nell’ampiezza del suo orizzonte cosmopolita, nella “*harshness*”⁵⁶ non convenzionale del suo verso, e per finire nel [1872] suo ottimismo. Ottimisti erano i giovani, che deprecavano il pessimismo ufficializzato di Tennyson e le elegie malinconiche dei poeti georgiani. Solo recentemente una nuova critica, basandosi su principi sociologici e su rigorosi criteri stilistici, ha messo in dubbio la qualità dell’ottimismo di Browning. Ha sottolineato come Browning fosse un grande borghese, che aveva passato la vita nei palazzi di Firenze e Venezia dedito solo agli studi, alle letture e all’arte. Non gli si nega l’entusiasmo dell’idealista, ma si sarebbe trattato di un idealismo impotente, incapace di sfuggire al proprio tempo. Da ciò deriverebbe la relativa incapacità di espressione, l’oscurità confusa. Browning sarebbe stato un parnassiano senza la cultura della forma.

L’ottimismo di Browning non si armonizza con la sua classificazione come parnassiano. Ma il poeta era, come sono gli epigoni, uno “*scholarly poet*”⁵⁷. «*This man decided not to Live but Know*»⁵⁸, dice Browning in *A Grammarian’s Funeral* (Funerale di un grammatico, 1855); e il verso gli si applica bene. La sua poesia è quella di un inglese ricco che aveva viaggiato molto e che conosceva tutte le letterature e l’arte di tutti i paesi. L’elenco delle materie dei suoi volumi di versi ha un aspetto enciclopedico: *Soliloquy of the Spanish Cloister* (Soliloquio del chiostro spagnolo, 1842), *The Laboratory - Ancien Régime* (Il laboratorio – Antico Regime, 1844), *Saul* (1890), *Cleon* (Cleone, 1855), *Abt Vogler* (L’Abate Vogler, 1864), *Rabbi Ben Ezra* (1864), *A Toccata of Galuppi’s* (Una toccata di Galuppi, 1855): quasi un carnevale storico di *dramatis personae*⁵⁹, come nei quadri dell’epoca. Come gli inglesi ricchi di un tempo, Browning preferiva l’Italia:

*Open my heart and you will see
Graved inside of it: ‘Italy’*⁶⁰,

ma meno l’Italia viva, con la quale avevano simpatizzato Byron, Shelley, Landor, nonché la sua stessa moglie Elizabeth, che non l’Italia del Rinascimento, quella dei grandi artisti (*Andrea del*

⁵⁶ N. d. t.: Durezza, asperità.

⁵⁷ N. d. t.: Poeta erudito, accademico.

⁵⁸ N. d. t.: Robert BROWNING, *A Grammarian’s Funeral*, v. 139: «Quest’uomo decise non di Vivere, ma di Sapere».

⁵⁹ N. d. t.: In latino “personaggi (di un dramma)”. *Dramatis Personae* è anche il titolo di una raccolta di poemi di Browning pubblicata nel 1864.

⁶⁰ N. d. t.: Robert BROWNING, *De Gustibus*, II, versi quartultimo e terzultimo: «Apri il mio cuore e vedrai, / Inciso al suo interno: “Italia”».

Sarto, Fra Filippo Lippi), dei vescovi miscredenti ed esteti (*The Bishop Orders His Tomb at St. Praxedis' Church*, Il vescovo ordina di costruire la propria tomba nella chiesa di Santa Prassede), delle passioni degli uomini forti (*The Statue and the Bust*, La statua e il busto). Browning è un rinascentista. Confrontando tuttavia queste poesie con gli oggetti che le hanno ispirate, è inevitabile una lieve delusione. Della bellezza armoniosa delle opere d'arte italiane entra poco nei versi dell'inglese, e non è possibile allontanare del tutto quel sospetto di incapacità d'espressione. Un'analisi comprendente [1873] rivela, tuttavia, che le aspirazioni di Browning non miravano all'armonia plastica. Il suo rinascentismo non è un piacere estetico senza lotta e senza sforzo. Il Rinascimento lo interessava come momento storico in cui uomini forti e geniali si confrontarono con pericolose crisi della morale pubblica e privata. Anche nelle poesie di altro tema, non italiano, Browning preferisce i periodi di crisi, le situazioni straordinarie, gli uomini singolari. Scelse la forma e il tono conformemente ai temi; non sempre gli fu possibile evitare espressioni oscure e prosaiche, e a volte non tentò neppure di dire alcunchè: esistono varie interpretazioni divergenti del famoso poema *Childe Roland to the Dark Tower Came* (Childe Roland alla torre nera giunse, 1855); ma lo stesso poeta confessò l'intenzione di aver voluto suggerire soltanto un'atmosfera di paura misteriosa. Questo autore di duri versi filosofici preferì, tra tutte le arti, la meno accessibile alla ragione, la musica; la sua poesia *Abt Vogler* conferì all'organista tedesco dimenticato, quasi fosse stato un Beethoven, un'aureola che il povero Vogler non possiederà mai:

*The C Major of this life...*⁶¹

Alla fine di *Abt Vogler* c'è una professione di fede: il credo di un panteismo artistico. Non sempre, ma quasi sempre, Browning intende affermare qualcosa, proclamare un messaggio; e con ragione è stato definito "un saggista in versi". La sua poesia è quella di un grande intellettuale, e un critico moderno ha paragonato i suoi monologhi drammatici con la maniera dialettica dei *metaphysical poets* del XVII secolo. Resta da definire la sua metafisica. Quale fu il messaggio di Browning?

Il panteismo luminoso di *Abt Vogler* si fonda su una grande fiducia nel mondo e nella natura umana:

*Schemes of life, its best rules and right uses, the courage that gains*⁶².

⁶¹ N. d. t.: Robert BROWNING, *Abt Vogler*, ultimo verso: «Il do maggiore della sua vita».

⁶² N. d. t.: Robert BROWNING, *Saul*, XII, v. 10: «Strategie di vita, le sue regole migliori e i giusti usi, il coraggio che ottiene».

Browning vedeva il mondo in armonia; e la più famosa delle sue opere, il piccolo dramma *Pippa Passes* (Pippa passa, 1841), culmina in un grido di giubilo:

*God's in His heaven –
All's right with the world!*⁶³

Non potrebbe esserci opposizione più netta rispetto al grave pessimismo di Tennyson; e quello dei maggiori poeti vittoriani costituisce un contrasto completo. In [1874] *Caliban upon Setebos, or Natural Theology in the Island* (Ragionamenti di Calibano su Setebos, o teologia naturale nell'isola, 1864) il liberale Browning si prese gioco dell'ingenuità dei teologi antidarwinisti; e *Bishop Blougram's Apology* (Apologia del vescovo Blougram, 1855) è l'abbozzo di una teologia molto modernista. In quest'ultimo poema incontriamo il motivo conduttore di Browning:

*Enthusiasm's the best thing, I repeat*⁶⁴.

L'ottimismo del liberale Browning era un po' sentimentale come quello di Pippa; era l'ottimismo di un uomo ricco e felice che nella vita soffrì poco. Da ciò la relativa mancanza di profondità del suo "messaggio"; e Chesterton ebbe il coraggio di affrontare le "*Browning Societies*" di due continenti, negando che Browning fosse stato un filosofo o un poeta filosofico.

Ma se non fu questo, che cosa fu? Non fu un poeta lirico, questo autore di versi così duri e così poco accessibili. L'ermetismo di Browning non ha nulla a che vedere con quello di Mallarmé o della poesia moderna. Browning è difficile perché non vuole parlare direttamente. Parla attraverso maschere che assume deliberatamente, come nei suoi famosi monologhi poetico-drammatici. Rivela le anime (tranne la propria). Non è profeta né lirico, bensì psicologo; come un romanziere, sebbene in versi. E la sua opera maggiore, *The Ring and the Book* (L'anello e il libro, 1868-69), è un romanzo in versi.

The Ring and the Book è la storia, piuttosto melodrammatica, di un crimine passionale, un po' sordido, nell'Italia del XVII secolo, dall'intreccio simile ai racconti di Stendhal; ma la tecnica narrativa del poema inglese è un'altra: i diversi personaggi raccontano, dai loro differenti punti di vista, quanto è accaduto; e il risultato è un panorama composto da diversi quadri soggettivi. Ciascuno, nel grande dramma della vita, ha la sua parte di ragione; e il liberalismo vitale di Browning non intende giudicare, ma comprendere. In questa grande generosità c'è qualcosa del

⁶³ N. d. t.: N. d. t.: Robert BROWNING, *Pippa Passes, I – Morning*: «Dio è nel Suo Cielo, / Tutto va bene nel mondo!»

⁶⁴ N. d. t.: N. d. t.: Robert BROWNING, *Bishop Blougram's Apology*, v. 562: «L'entusiasmo è la cosa migliore, lo ripeto».

sentimentalismo del XVIII secolo (e questo aspetto è fondamentale nell'interpretazione del liberal-entusiasta) ma vi è anche una certa indecisione, e perfino confusione. Nell'anima di Browning convivevano anime diverse; ciascuna desiderava esprimersi, come nell'*Odissea* le anime degli eroi morti desiderano bere il sangue per poter parlare a Ulisse; a volte la poesia di Browning è come una sinfonia male orchestrata di molte voci, confusa e oscura. Così si spiega anche la forma singolare della maggior parte delle poesie di Browning: sono monologhi drammatici (un volume si intitola *Dramatis Personae*) dalla forza di caratterizzazione shakespeariana. [1875] Browning era orgoglioso di questa invenzione poetica, e parlava di «*inquiries into species of Mankind*»⁶⁵. Non si accontenta della rappresentazione di personaggi pittoreschi, ma studia le motivazioni psicologiche, le conseguenze morali. I risultati non sempre si armonizzano bene con l'ottimismo delle affermazioni. E in realtà Browning crede nella vita solo perché crede nella trasfigurazione della vita attraverso l'arte. E' questo il tributo che Browning pagò allo spirito parnassiano dell'epoca. Ma non è un Parnassianesimo freddo, bensì un rinascimento, espressione artistica di un grande liberalismo, religioso e laico. Non è per nulla vittoriano. L'estetismo di Browning è la sua arma per proteggersi dal caos del mondo e per sfuggire alla tragedia. Sotto questo aspetto, tuttavia, anche lui rimase un vittoriano.

Corrispondente di Browning sul piano narrativo è l'arte di George Eliot (pseudonimo di Mary Ann Evans, 1819-1880). Come Browning, la Eliot diede inizio (tecnicamente e ideologicamente) a una poesia nuova, e pertanto la critica inglese parla, riguardo a lei, di “*new novel*” (nuovo romanzo); nella storia del romanzo inglese Eliot svolse il ruolo di Flaubert in Francia. I due sembrano così enormemente differenti perché il conservatorismo inglese trasmise in eredità alla scrittrice l'arte narrativa del XVIII secolo; per questo la Eliot fu una grande umorista, che aveva imparato molto da Jane Austen. E il suo punto di partenza non fu il Romanticismo, come nel caso di Flaubert, ma il protestantesimo settario. Da qui la gravità della lotta religiosa e l'elevata serietà delle preoccupazioni morali della scrittrice, autentico oracolo o “sibilla” del suo tempo.

[1876] L'arte di George Eliot non ci appare così “moderna” come ai suoi contemporanei. Da quell'epoca i cambiamenti del costume e dell'opinione pubblica sono stati così radicali, che a fatica possiamo comprendere l'indignazione della società inglese nei confronti della scrittrice che tradusse l'eretica *Vita di Gesù* di David Friedrich Strauss e visse per anni con un uomo sposato e non divorziato. Occorre dire che questi atteggiamenti coraggiosi non si rivelano chiaramente nell'opera della Eliot. I grandi romanzi soprattutto sono piuttosto tradizionali, collocandosi nella tradizione di Fielding, romanziere del realismo onnisciente. Nell'epoca vittoriana tuttavia la franchezza di Fielding appariva, nuovamente, quasi sensazionale; e le convinzioni e il coraggio della scrittrice si

⁶⁵ N. d. t.: «Indagini sulle specie dell'umanità».

rivelano nelle conclusioni che ella trasse da intrecci un po' seri e un po' umoristici, dove avviene una cosa inedita per l'ambiente vittoriano, un finale tragico al posto del consueto "lieto fine".

George Eliot cominciò dove George Sand aveva terminato: con i racconti rustici. Ma la mentalità che concepì le *Scenes of Clerical Life* (Scene della vita clericale, 1858) è differente. Lì si incontra già la mescolanza di elementi umoristici e tragici caratteristici dello spirito drammatico della scrittrice: *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton* (Le disavventure del reverendo Amos Barton) è una commedia che trae ispirazione da Fielding. L'ambiente è quello dell'ecloga alla maniera di Wordsworth, ma il senso è l'uscita dal settarismo protestante nel quale la scrittrice era stata allevata: da questo momento sarà una libera pensatrice. Ma il suo realismo innato non le permette di fare opera di propaganda alla maniera della Sand, né entrerà nei suoi romanzi la difesa dell'amore libero. La libertà interiore della scrittrice in materia religiosa si esprime, nei romanzi, soltanto come riflesso, che determina il giudizio sugli avvenimenti e sui personaggi. Ciò si rivela nell'idillio rustico *Silas Marner* (1861), in un umanitarismo meno spettacolare di quello di Dickens, come pure nel romanzo tragico *Adam Bede* (1859) che scandalizzò la società vittoriana. Per noi, oggi, il valore di *Adam Bede* risiede soprattutto nella rappresentazione fedele della vita della campagna inglese. Ma George Eliot non è idillica: è una grande intellettuale. Non sempre riuscì a mantenere puro e libero da tendenziosità il suo realismo. La propaganda degli ideali guastò due sue opere importanti, *Daniel Deronda* (1876) e *Felix Holt, the Radical* (Felix Holt, il radicale, 1866), il romanzo politico, per quanto F. R. Leavis possa mettere in risalto l'episodio altamente drammatico di Mr. Transom e suo figlio. I romanzi [1877] della Eliot sono, in generale, troppo estesi per i nostri gusti; la lettura diviene, a volte, tormentosa. *Daniel Deronda* è una delle opere più tediose della letteratura inglese, ma anche in questo romanzo F. R. Leavis può far risaltare l'episodio tragico che riguarda Gwendolen Harleth. Il lato forte della Eliot si rivela nel romanzo semi-autobiografico *The Mill on the Floss* (Il mulino sulla Floss, 1860), nel quale, in un ambiente descritto con fine umorismo, il finale tragico deriva, con la massima naturalezza, dal carattere ribelle dell'eroina Maggie Tulliver. E soprattutto nel capolavoro dell'autrice, *Middlemarch, A Study of Provincial Life* (Middlemarch, studio sulla vita provinciale, 1871-72) romanzo di una vita frustrata, o meglio di diverse vite frustrate, ma che è molto più di questo. E' un panorama completo dell'esistenza in una piccola città inglese intorno al 1830. Il panorama è ampio e ricco come la vita stessa. I destini dei numerosi personaggi si intrecciano in modo complicato; George Eliot preferì sempre, un po' come George Sand, gli intrecci melodrammatici. Anche il caso e le coincidenze svolgono un ruolo assai rilevante, forse troppo per il gusto moderno. Ma non ci sono forse casi e coincidenze anche nella realtà? La fedeltà del realismo è garantita dalla psicologia: da Shakespeare a Jane Austen nessuno ha creato così tanti personaggi indimenticabilmente vivi, come Dorothea e il vecchio Brooke, lo

pseudo-intellettuale Casaubon, la coppia Lydgate e Rosamond, e molti altri; e tutta questa multiformità dell'opera è diretta con sicurezza, potremmo dire governata, dall'infallibile senso morale della scrittrice che sa tutto e sa tutto bene. *Middlemarch* è uno dei grandi romanzi panoramici della letteratura universale.

Malgrado tutto questo e malgrado la crescente ammirazione della critica moderna, George Eliot sta ancora pagando, dopo la sua morte, il prezzo dell'ammirazione eccessiva che le tributarono i suoi contemporanei. I lettori moderni, e soprattutto i lettori giovani, la considerano ancora "antiquata". Ma questo preconetto non impedisce più di apprezzare il ruolo straordinario che George Eliot ha rivestito nell'evoluzione storica del romanzo inglese. Le grandi dimensioni dei suoi romanzi si spiegano con la necessità di preparare accuratamente e rendere comprensibile la conclusione tragica degli avvenimenti in un ambiente la cui descrizione esigeva un realismo umoristico. Per questo la Eliot tornò al realismo del romanzo inglese del XVIII secolo; e nell'epoca vittoriana questo realismo, ormai abbandonato da molto tempo, [1878] venne percepito come una novità, e perfino come una novità audace. Ma George Eliot non era un Fielding al femminile. Adottando la tecnica dell'onniscienza, senza cedere al sentimentalismo dickensiano, si spinse più lontano del grande umorista nella comprensione delle possibilità tragiche della vita umana. L'aspetto vittoriano della scrittrice era la forte coscienza della responsabilità morale, residuo della sua educazione religiosa; da ciò anche le sue reticenze rispetto al problema sessuale. L'aspetto nuovo, quello del *new novel*, fu che evitò qualsiasi magniloquenza sentimentale. Con grande fermezza seppe mettere in risalto il senso morale delle sue storie di gente umile e poco importante. Nessun grande romanziere della letteratura universale è tanto modesto, nell'atteggiamento letterario, quanto George Eliot. Ma dietro a questa modestia si scorge una curiosità drammaturgica e un senso della critica morale altrettanto forti quanto quelli del grande poeta intellettualista, Browning. Solo che la Eliot, meno complicata e meno confusa, comprese l'incompatibilità di questo moralismo con la religiosità tradizionale dell'epoca vittoriana. Da ciò la sua preferenza per i finali tragici. Era stato posto il problema religioso, senza la cui soluzione il rinascimento inglese non sarebbe stato capace di oltrepassare le frontiere di un vago estetismo.

La soluzione tardò a lungo, e le fasi dell'evoluzione furono dolorose. Un poeta come Arthur Hugh Clough (1819-1961), amico di Matthew Arnold, nato per le evocazioni musicali, i paesaggi nordici e l'elaborazione artistica di metri complicati, perse l'equilibrio nei dubbi religiosi che Tennyson, nel suo *In memoriam*, era riuscito a placare. Un altro passo avanti fu compiuto da William Hale White (1831-1913), che si servì dello pseudonimo di Mark Rutherford per firmare i suoi forti romanzi autobiografici, storie della liberazione religiosa e [1879] morale di un puritano della classe media provinciale. Tutti questi "liberatori" inglesi lottano contro le difficoltà, in maniera quasi

donchisottesca, perché sono anime intelligenti e abbastanza complicate. Ma per compiere con coraggio il passo decisivo era necessaria una certa ingenuità: e questo è il merito del romanzo *Story of an African Farm* (Storia di una fattoria africana, 1883) della sudafricana Olive Schreiner (1855-1920); il tono femminile e un po' pietista di questa opera di liberazione di una scrittrice dilettante non occulta il fatto centrale: Olive Schreiner, descrivendo la lotta di una ragazza contro le dottrine religiose e le convenzioni morali del puritanesimo, affermò chiaramente ciò che nei romanzi di George Eliot era rimasto riservato alla coscienza dell'autrice. Il corrispondente della dilettante Schreiner nei circoli dell'alta cultura fu Mary Augusta Ward (1851-1920), il cui *Robert Elsmere* (1888), storia dei dubbi religiosi e della perdita della fede di un teologo, suscitò enorme sensazione. Come scrittrice, Mary Ward non è meno dilettante di Olive Schreiner, e il realismo delle sue descrizioni della società è addirittura più superficiale. Ma la Ward diceva cose che l'altra non conosceva. Era una donna intellettualizzata, la nipote di quel Matthew Arnold che fu amico di Clough; e intorno a Matthew, che era figlio del teologo liberale Thomas Arnold, si era formato un circolo.

Thomas Arnold (1795-1842), preside e riformatore della famosa scuola di Rugby, fu uno dei maggiori pedagoghi inglesi, forse il maggiore dai tempi di Colet e di Erasmo. Anche suo figlio Matthew Arnold (1822-1888) fu un grande maestro, un professore di cultura per un'intera nazione. [1880] In tempi più tranquilli sarebbe stato un educatore sicuro di sé; ma il tempo in cui nacque lo angustió in maniera tale che il suo classicismo maestoso ci appare oggi un tentativo costante di autoeducazione, di quel “*self control*” che il padre Thomas gli aveva insegnato a Rugby. Matthew non era un vittoriano completo. Il tempo lo aveva collocato tra il suo amico Clough e sua nipote Mary Ward, e questa posizione è simbolica. Come Clough, Matthew Arnold era uno spirito religiosamente inquieto; d'altro canto, lo zio di Mary Ward è il prozio di Aldous e Julian Huxley⁶⁶, le persone più cosmopolite d'Inghilterra, nipoti dell'agnostico Thomas Henry Huxley. Lo stesso Matthew Arnold aveva studiato ad Oxford, e pareva destinato a essere un ellenista dello stile più puro. Il suo primo saggio, *On Translating Homer* (Sulla traduzione di Omero, 1861), è già l'opera di un grande *scholar* e umanista. Ma non di un umanista ortodosso. Discute la “questione omerica” ricordando Herder; e herderiano è il suo tentativo di risuscitare una letteratura dimenticata, *On the Study of Celtic Literature* (Sullo studio della letteratura celtica, 1867). Herderiano è anche il tentativo di richiamare l'attenzione sulle letterature straniere, discutendo l'ironia di Heine, il classicismo di Maurice de Guérin, lo scetticismo di Renan. Nell'Inghilterra vittoriana, isola quasi ermeticamente chiusa alle correnti letterarie del continente, questo era un lavoro da apostolo. E Arnold era un apostolo della civiltà. La sua funzione ufficiale di ispettore scolastico gli fornì

⁶⁶ N. d. t.: Su Aldous Huxley cfr. cap. 10.1, p. 2590.

l'opportunità di rompere l'isolazionismo inglese, richiamando l'attenzione sui vantaggi dell'insegnamento superiore alla maniera europea, soprattutto tedesca. Notò tuttavia due grandi ostacoli all'europeizzazione degli inglesi: l'utilitarismo economico, che riteneva di poter comprare tutto col denaro, perfino la cultura, e il puritanesimo, con il suo moralismo rigido e ostile alla bellezza. Attaccò questi due nemici nella più importante, sebbene non la migliore, delle sue opere, *Culture and Anarchy* (1869).

[1881] Arnold dimostrò che la civiltà materiale, per quanto prospera possa essere, degenera in anarchia spirituale se non è accompagnata dalla cultura personale. E questa cultura personale Arnold non era in grado di trovarla in Inghilterra, la cui popolazione gli pareva divisa in tre gruppi: i "barbari", i "filistei" e la "plebaglia". Contro la sufficienza inglese, Arnold intese definire che cosa fosse la cultura; e questa è la pretesa di tutti i rinascentisti, anche quando il loro supremo ideale non è il Rinascimento ma il suo modello, la Grecia. L'allievo di Rugby e Oxford era discepolo di Goethe: la cultura non esiste senza l'armonia che si esprime attraverso la bellezza greca. Prendendo spunto da una distinzione di Heine, Arnold si fece sostenitore dello "spirito ellenico" contro lo "spirito ebraico", vale a dire contro il puritanesimo inglese. Il suo tentativo di dimostrare la bellezza letteraria della Bibbia ricorda, ancora una volta, Herder; solo così, riteneva Arnold, la Bibbia avrebbe potuto salvarsi in un'epoca di crescente irreligiosità che sarebbe finita ammettendo un'unica religione: quella dell'arte. Il punto di arrivo dell'attività di Arnold, figlio di un teologo ortodosso, è l'attacco al dogma ortodosso.

Fin qui Matthew Arnold sembra abbastanza ribelle. Ma tale non è la sua poesia. Non è un poeta di prim'ordine, ma è un poeta sincero, colto e perfino erudito. La poesia di Arnold è un po' fredda, professorale, "*excellent scholar's poetry*"⁶⁷. Ma dispone anche di autentici accenti lirici, riuscendo a ottenere per una volta, in *Requiescat*, una delle espressioni durevoli della poesia inglese:

*The vasty hall of Death*⁶⁸.

Arnold è altrettanto malinconico quanto Clough. La lotta interiore tra i dubbi religiosi e la fede nei valori spirituali, tra il cosmopolitismo estetico e la rispettabilità del professore e del grande borghese produsse in lui una specie di *mal du siècle* molto tipico dei migliori tra i vittoriani. In Arnold esistevano forti residui romantici: l'ammiratore di Wordsworth era anche un lettore infaticabile di Sénancour. I maggiori documenti del romanticismo arnoldiano sono due poemi dell'angoscia, *Dover Beach* (La spiaggia di Dover, 1867) e *The Scholar-Gypsy* (Lo studioso zingaro, 1853): l'angoscia dell'intellettuale di fronte alla visione di terribili tempeste:

⁶⁷ N. d. t.: Eccellente poesia per dotti.

⁶⁸ N. d. t.: Matthew ARNOLD, *Requiescat*, ultimo verso: «Le immense sale della morte».

[1882] *...confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night*⁶⁹;

ma l'inquietudine spirituale dello *scholar-gypsy* si placa nell'atmosfera umanista di Oxford. L'ultima impressione che la poesia di Arnold suggerisce è l'armonia perfetta tra il sentimento romantico e la forma classica. Nella poesia come nell'atteggiamento nei confronti della religione Arnold è un parnassiano; un critico francese ha ricordato, parlando di lui, Leconte de Lisle. Lo spirito vittoriano di Arnold non si spinge tuttavia agli estremi della cultura meramente formale e dell'anticristianesimo. Crede nell'arte come un cristiano crede in Dio, ma con la severità di un puritano. Arnold è, in primo luogo, un grande moralista. Si considerava "greco", ma era molto "ebraico". Anche Matthew, il figlio di Thomas Arnold, fu un educatore.

La prima lezione di Arnold che gli intellettuali inglesi udirono fu quella dell'estetismo cosmopolita; e l'accosero col medesimo fervore religioso con il quale Carlyle aveva abbracciato l'armonia morale del Medioevo. Per trasformare il vangelo medievalista di Carlyle nel vangelo rinascimentista dei preraffaelliti le condizioni erano disponibili nell'estetismo di Keats, nell'italianofilia di Shelley e Landor e di tutta la borghesia colta britannica, che cercava il paradiso italiano per fuggire l'atmosfera fumosa delle fabbriche inglesi.

*Open my heart and you will see
Graved inside of it, "Italy"*⁷⁰,

aveva cantato Browning, e il pittore Edward Burne-Jones aveva commentato: «Il mio corpo passa attraverso la nebbia delle strade di Londra, ma il mio spirito è a Firenze». Burne-Jones, insieme ai pittori William Holman Hunt e John Everett Millais, fondò la "*Pre-Raphaelitic Brotherhood*"⁷¹, società di monaci dell'arte dediti al culto della bellezza italiana, soprattutto di quella del Quattrocento, "prima di Raffaello": era l'arte di Frate Angelico, Perugino e Botticelli, che il critico Ruskin interpretò. Perché soltanto in quei pittori "ingenui" esisteva ancora la purezza morale, condizione della suprema bellezza fisica che meritava un culto quasi religioso. Il movimento preraffaellita⁷² [1883] contava tra i suoi adepti molti pittori e alcuni poeti. Nella storia letteraria

⁶⁹ N. d. t.: Matthew ARNOLD, *Dover Beach*, ultimi due versi: «...confusi allarmi di lotta e di fuga, / Dove eserciti ignoranti si scontrano di notte»

⁷⁰ N. d. t.: Si veda sopra nel presente capitolo, p. 1872.

⁷¹ N. d. t.: La "Fratellanza dei Preraffaelliti".

⁷² W. H. HUNT, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelitic Brotherhood*, 2 voll., London, 1905; F. E. WELBY, *The Victorian Romantics*, 1850-1870, London, 1929.

questo movimento artistico entra come un'influenza diffusa, presente nella poesia di Browning e di molti poetastri che in seguito screditarono il preraffaellismo come un evasionismo superficiale e insincero, un "romanticismo da ricchi" (Meredith). Ma tra i tanti pittori e poeti evasionisti ci fu un pittore vero, forse perché era, tra tanti italianizzanti, l'unico italiano autentico: Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

Figlio di un patriota italiano, protestante e poeta, esiliato in Inghilterra, Rossetti era un artista nato; La sua condizione contribuì a addentrarlo sempre più nel sogno di un Rinascimento fiorentino nel bel mezzo della nebbia londinese. Il preraffaellismo, per altri un artificio, era il suo ambiente naturale; ma finì per pregiudicare il suo talento. Pur senza essere un pittore di prim'ordine, avrebbe avuto forza sufficiente per realizzare illustrazioni molto poetiche di Dante e Petrarca; invece elaborò quelle illustrazioni come grandi quadri, simbolici, sensuali, in definitiva fantasie storiche secondo il gusto dell'epoca. In compenso contribuì alla poesia inglese con un realismo pittorico fino ad allora sconosciuto; il mondo di Dante e Beatrice sembrava rivelarsi fin dai primi versi di *The Blessed Damozel* (La damigella benedetta, 1850):

The blessed Damozel lean'd out

From the golden bar of Heaven;

Her eyes were deeper than the depth

Of waters still'd at even;

She had three lilies in her hand,

[1884] *And the stars in her hair were seven*⁷³.

La forza suggestiva di queste immagini è "moderna": non ha nulla a che vedere col simbolismo intellettualista della *Vita Nuova*, che Rossetti tradusse magistralmente. Un simbolismo forzato è l'unico difetto, che si riscontra casualmente, dei sonetti di *The House of Life* (La casa della vita, 1881), che sono tra i più belli di una letteratura che possedeva quelli di Shakespeare, Donne, Milton, Wordsworth e Keats. Il simbolismo di Rossetti sembra destinato a nascondere, piuttosto che a rivelare, la sua dottrina dell'unione mistica tra anime e corpi, dottrina "carnale" altamente scandalosa per i critici vittoriani. E la sensualità di Rossetti fu abbastanza morbosa. Mise il manoscritto ancora inedito di *The House of Life* nella bara di sua moglie, Elizabeth Eleanor Siddal; sette anni dopo fece riesumere il corpo dell'amata per poter pubblicare l'opera. Sembra un racconto

⁷³ N. d. t.: Dante Gabriel ROSSETTI, *The Blessed Damozel*, vv. 1-6: «La damigella benedetta si sporse / Dalla dorata balaustra del Cielo; / I suoi occhi erano più profondi delle profondità / Delle acque tranquille di sera; / Aveva tre gigli nella sua mano, / E le stelle tra i suoi capelli erano sette».

fantastico di Poe, o una follia sentimentale di un poeta “notturno” dell’epoca di Young. E nessuno più dello stesso Rossetti definì meglio questa morbosità poetica:

*Under the arch of Life, where love and death,
Terror and mystery, guard her shrine, I saw
Beauty enthroned...*⁷⁴

In questo non c’è nulla di rinascimentale, nulla di italiano. Rossetti discende dall’estetismo di Keats e di Poe; fu capace di riscoprire Blake e di anticipare il Simbolismo. La sua poesia rivela già tutto l’incanto musicale e vago dei simbolisti celtici, portando a compimento una profezia del critico Arnold. Come quest’ultimo, ma con maggior franchezza, Rossetti è una natura romantica, infranta dal vittorianesimo («*The lost days of my life until today...*»⁷⁵). La perfezione di Rossetti è meno poetica che artistica; e fu troppo artistica per il suo tempo. I preraffaelliti, spiriti e corpi pallidi, non reggevano una tale intensità, fosse anche morbosa.

Per quanto paradossale possa sembrare, il preraffaellismo non è la contraddizione, bensì l’ultimo rifugio del vittorianesimo: il suo travestimento estetico, la fuga dalla responsabilità. Reagirono allora le due forze che si trovavano riunite nel maestro Arnold: il moralismo e il razionalismo antiromantico. Da ciò le due autentiche opposizioni che pretesero di “pulire” la civiltà [1885] della borghesia inglese: quella di Ruskin e quella di Morris; e inoltre quella di Meredith e Butler.

John Ruskin (1819-1900) non è la stessa persona per gli europei continentali e per gli inglesi. Nel continente, e soprattutto in Francia, fu inteso come uno dei maggiori esteti del XIX secolo, come un prosatore insuperabile che aveva descritto nei *Modern Painters* (Pittori moderni, 5 voll., 1843-60) i quadri di Turner in maniera tale che il lettore pensava di vederli; come colui che aveva ricostruito mediante le parole, in *The Seven Lamps of Architecture* (Le sette lampade dell’architettura, 1849) le cattedrali del Medioevo, e nelle cui *The Stones of Venice* (Le pietre di Venezia, 3 voll., 1851-1853) si respira l’oscurità mistica dell’interno della Basilica di San Marco. In questo senso Ruskin esercitò una grande influenza sulla Francia di Mallarmé, Barrès e Proust. Agli inglesi Ruskin appariva invece un iconoclasta, che voleva porre l’arte al di sopra del guadagno e distruggere la società moderna in favore di sogni utopici; è l’uomo dell’eloquenza torrenziale e confusa di *Unto this Last* (Fino all’ultimo, 1860) e di *Fors clavigera* (8 voll., 1871-1884). Parte della confusione è colpa dello stesso Ruskin, spirito poco chiaro, più oratore che pensatore, che confondeva i problemi dell’arte e quelli della vita, i valori estetici e i valori morali. Arnold aveva invocato una nuova civiltà, senza

⁷⁴ N. d. t.: Dante Gabriel ROSSETTI, *Sonnet LXXVII*, vv. 1-3: «Sotto l’arco della Vita, dove amore e morte, / Terrore e mistero sorvegliano il suo santuario, Io vidi / La Bellezza seduta sul trono...»

⁷⁵ N. d. t.: Dante Gabriel ROSSETTI, *Sonnet LXXXVI*, v. 1: «I giorni perduti della mia vita fino a oggi».

definirne il contenuto. Ruskin indicò ai preraffaelliti la via dell'Italia. Ma pose subito una limitazione: non si trattava del Rinascimento del XVI secolo, arte indipendente dalla vita, e neppure del Rinascimento del secolo XV, bensì dell'arte gotica, espressione essenziale della vita degli artisti. Da ciò gli attacchi contro i pittori classicisti, come Poussin e Claude Lorrain, nei *Modern Painters*, e quelli contro l'arte menzognera e di facciata dell'alto [1886] Rinascimento nelle *Stones of Venice*. Ruskin arriva a riconoscere il male, la menzogna, nella stessa coscienza artistica che mira a scopi esterni alle necessità vitali degli uomini. All'artista oppone l'artigiano, che invece di dominare serve. In *The Seven Lamps of Architecture* Ruskin presenta una dottrina coerente di fede, sacrificio e obbedienza: l'elogio entusiasta dello stile gotico. Questo, a prima vista, appare molto vittoriano. L'epoca vittoriana apprezzava immensamente il gotico, e in questo stile aveva edificato il nuovo parlamento britannico e innumerevoli prefetture e stazioni ferroviarie, perfino quella di Calcutta. Ruskin, artista nato e puritano fino al midollo, riconobbe la menzogna neogotica. Ne diede giustamente la responsabilità al tecnico, che non è un artigiano che serve Dio, bensì un servo di Mammona. La conclusione logica di questo medievalismo antiborghese alla maniera di Carlyle (la filiazione era consapevole) è l'attacco al mondo moderno, vale a dire all'organizzazione sociale che impedisce l'autentica espressione artistica. L'arte, secondo Ruskin, è intimamente legata alla vita, ed esprime anche la struttura sociale dell'epoca. In questa idea Ruskin si rivela un contemporaneo di Marx, nelle vicinanze del quale (le loro abitazioni erano separate da pochi caseggiati) furono scritti libri come *Munera Pulveris* (Doni di polvere, 1860-63), *Sesame and Lilies* (Sesamo e gigli, 1863) e *The Crown of Wild Olive* (La corona d'ulivo selvatico, 1866), attacchi terribili al liberalismo economico, contro la libertà dell'economia per salvare la libertà dell'arte. Soprattutto *Unto this Last*, potente libello contro l'individualismo capitalista, contro il collettivismo schiavizzante della macchina e in favore di un socialismo spiritualista.

Ruskin esercitò un'influenza enorme, ma non quella che aveva desiderato. Risvegliò in innumerevoli cuori la sete di bellezza, ma non convertì nessun capitalista al cristianesimo e nessun operaio all'artigianato gotico. Il suo medievalismo era impotente, perché un medievalismo senza fede dogmatica è meramente estetico. Altrettanto estetico era il "socialismo" di Ruskin, il socialismo idillico e romantico di un discendente di Wordsworth. In effetti l'influenza di Ruskin in Inghilterra finì con il preraffaellismo che egli stesso aveva creato; ma non lo sostituì con una dottrina sociale coerente. Non era possibile risolvere i problemi sociali per mezzo di lezioni di pittura e di storia delle arti plastiche. Ma alla pittura Ruskin diede una nuova base, una dottrina sociale; alla pittura come a tutte le espressioni artistiche. L'arte allora (non è un caso isolato) si riflesse nella vita, producendo un nuovo modo di agire.

[1887] William Morris (1834-1896) vive nella storia inglese come una delle figure più singolari e più potenti del XIX secolo. Ma la sua personalità è più viva della sua opera. I suoi grandi poemi narrativi, enormi raccolte di immagini fantastiche, non trovano più lettori; le sue realizzazioni nel campo delle arti grafiche e decorative appartengono a un gusto antiquato; il suo socialismo era militante, ma utopico.

L'ingiustizia nei confronti del poeta Morris è grande, e appare irrimediabile. Non è un artista perfetto come Rossetti, ma è dotato di un potere d'immaginazione assai superiore, è un autentico visionario delle immagini. Non erano immagini originali, è vero, ma l'originalità poetica è rara in tutto il XIX secolo; e in definitiva tutta la letteratura, dal Barocco o già dal Rinascimento, è vissuta di immagini prese in prestito. Morris, che non era un italiano ma un inglese tipico, preferì al "Trecento" italiano il "Trecento" inglese; al posto di Dante scelse come modello Chaucer, romanticizzandolo secondo il gusto del secolo XIX e trattando i suoi temi come se fossero di Spenser. La formula "Chaucer – Spenser" gli fornì la possibilità di trasformare i temi medievali attraverso il romanticismo preraffaellita, sia che si trattasse di temi della leggenda celtica (*Defense of Guenevere*, La difesa di Ginevra, 1858) oppure di temi nordici (*The Story of Sigurd the Volsung*, La storia di Sigurd il Volsungo, 1876). Da Chaucer (e da Froissart) Morris apprese la finezza della sua arte poetica: trattare i temi dell'Antichità greca come fossero romanzi cavallereschi medievali. Il Medioevo aveva creato così, in tutta ingenuità, i suoi romanzi di Troia e di Alessandro il Grande; Morris scrisse così, con arte consumata, la sua opera più importante, *The Earthly Paradise* (Il paradiso terrestre, 1868-70), [1888] nel quale sono contenuti dodici racconti di argomento greco e dodici di argomento nordico o normanno, sempre nello stesso stile medievale. E' un'arte che ricorda i meravigliosi arazzi medievali del museo dell'Hotel Cluny, ma anche le decorazioni sontuose, dal gusto poco sicuro, delle case della grande borghesia del 1880. Come poeta, Morris si collocò di proposito al di fuori della realtà industriale e commerciale dell'Inghilterra moderna; un evasionismo che doveva ridurre l'arte a mero ornamento, senza funzione vitale. Morris era consapevole di questo pericolo. Si piegò nella famosa "Apology" di *The Earthly Paradise*, poesia che merita di essere considerata come una delle produzioni poetiche più significative e più rivelatrici dell'intero secolo. Morris inizia confessando l'impotenza vitale della sua arte:

*Of Heaven or Hell I have no power to sing,
I cannot ease the burden of your fears,
Or make quick-coming death a little thing,
Or bring again the pleasure of past years,
Nor for my words shall ye forget your tears,*

*Or hope again for aught that I can say,
The idle singer of an empty day*⁷⁶.

Dopo questa dichiarazione di fallimento del post-romanticismo vittoriano, tennysoniano, Morris spiega, con un paragone straordinariamente bello, lo scopo del suo poema e del medievalismo-rinascimentista dei preraffaelliti:

*Folk say, a wizard to a northern king
At Christmas-tide such wondrous things did show,
That through one window men beheld the spring,
And through another saw the summer glow,
And through a third the fruited vines a-row,
While still, unheard, but in its wonted way,
Piped the drear wind of that December day.
So with this Earthly Paradise it is...*⁷⁷

Un'arte da lanterna magica, che crea «*a shadowy isle of bliss*»⁷⁸ nel mezzo dell'oceano nordico, freddo e terribile,

[1889] *Whose ravening monsters mighty men shall slay,
Not the poor singer of an empty day*⁷⁹.

La grandezza di Morris risiede nella sua coerenza, superiore a quella di Ruskin. Ne trasse le conclusioni, affrontando la realtà. Sconfisse il vuoto, l'«*empty day*» (giorno vuoto) realizzando con le proprie mani, letteralmente, quelle immagini magiche. In qualità di socio e direttore artistico di una fabbrica di mobili e di tappezzerie creò la nuova arte decorativa che doveva dominare la fine del secolo; fondò la Kelmscott Press, pubblicando edizioni meravigliose di libri di poesia antichi e moderni, una nuova arte grafica la cui influenza arriva fino ai nostri giorni. E infine, l'autore

⁷⁶ N. d. t.: William MORRIS, *The Earthly Paradise, Apology*, vv. 1-7: «Del Cielo e dell'Inferno non ho il potere di cantare, / Non posso alleviare il peso delle tue paure, / O far sì che la morte, che giunge rapida, sia una piccola cosa, / O richiamare il piacere degli anni ormai passati, / Né per le mie parole dimenticherai le tue lacrime, / O tornerai a sperare per via di qualcosa che possa dire io, / Inutile cantore di un giorno vuoto».

⁷⁷ N. d. t.: William MORRIS, *Ibidem*, vv. 29-36: «La gente dice che un mago a un re del Nord / Nel tempo del Natale mostrò cose meravigliose, / Che da una finestra gli uomini videro la primavera, / E attraverso un'altra videro splendere l'estate, / E da una terza videro i filari delle viti cariche di frutti, / Mentre ancora, non udito, ma nel suo modo consueto, / Soffiava il tedioso vento di quel giorno di dicembre. / Così è per questo paradiso terrestre».

⁷⁸ N. d. t.: William MORRIS, *Ibidem*, v. 38: «Una vaga isola di beatitudine».

⁷⁹ N. d. t.: William MORRIS, *Ibidem*, ultimi due versi: «I cui feroci mostri saranno uccisi da uomini potenti, / Non dal povero cantore di un giorno vuoto»

dell'utopia *News from Nowhere* (Notizie da nessun luogo, 1890) decise di arruolarsi tra i “*mighty men*” (uomini potenti), per combattere i “*ravening monsters*” (feroci mostri): nel 1881 divenne membro della “Social Democratic Federation”, del partito socialista al quale dedicò l'attività dei suoi ultimi anni di vita, per costruire la nuova Gerusalemme del socialismo «*in England's green and pleasant land*»⁸⁰.

Il prezzo che dovette essere pagato per questo fu la distruzione del “compromesso vittoriano”, al quale i semi-puritani Arnold e Ruskin erano rimasti legati, mentre Morris era diventato socialista. La grande borghesia, anche la sua parte più colta, non poteva seguire questa strada, che avrebbe distrutto le fondamenta economiche della sua esistenza. Proprio i grandi intellettuali, come le famiglie Arnold e Huxley, preferirono l'atteggiamento, di minore responsabilità, dell'aristocrazia del XVIII secolo, quello cioè di lasciare da parte le questioni sociali e riservarsi i privilegi del libero pensiero, e anche di qualche altra libertà meno puritana. Figura tipica è il grande *scholar* Leslie Stephen (1832-1904), studioso dei “*free-thinkers*” (liberi pensatori) deisti del XVIII secolo e difensore di un agnosticismo non materialista contro le rivendicazioni teologiche di Newmann; uno Swift senza amarezza né misantropia, il precursore dell'antivittoriano Lytton Strachey⁸¹.

[1890] Alla medesima famiglia spirituale appartenne George Meredith (1828-1909), anticristiano convinto, darvinista senza conclusioni materialiste e, sotto questo aspetto, ancora vittoriano, un po' confuso e incapace di esprimersi in modo diretto. Un battuta molto nota afferma che «Meredith non scrisse in inglese, bensì in Meredith». Ma questo è proprio ciò che negano i più recenti critici e riabilitatori del romanziere, che elogiano l'imperitura freschezza giovanile del suo stile, soprattutto nelle descrizioni della natura. Meredith è il “*poets' novelist*”⁸². Ed è anche un poeta. Nella poesia di *Modern Love* (Amore moderno, 1862) e di *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* (Poesie e liriche della gioia della terra, 1886) (i titoli sono significativi) egli raggiunse uno stile diretto, vigoroso, che ricorda Wordsworth ma che professa una dottrina opposta: un panteismo pagano, antipuritano, allegro e intenso, senza il verbalismo di Swinburne né la morbosità di Rossetti. Oppose una vigorosa smentita al pessimismo del suo amico Hardy: mentre quest'ultimo vedeva nelle donne le vittime del determinismo biologico, Meredith le considerava le ultime creature istintive, figlie di Pan. La sua famosa frase «*Woman will be the last thing civilised by man*»⁸³ non proviene dal disprezzo, ma dalla speranza. Meredith trasse nella letteratura le conclusioni che George Eliot aveva osato trarre solo nella vita.

⁸⁰ N. d. t.: «Nel verde e piacevole paese d'Inghilterra», citazione da William Blake, cfr. cap. 6.3, p. 1167.

⁸¹ N. d. t.: Su Lytton Strachey cfr. cap. 10.1, p. 2589.

⁸² N. d. t.: “Romanziere per poeti”.

⁸³ N. d. t.: «La donna sarà l'ultima cosa ad essere civilizzata dall'uomo».

Meredith rivela alcuni punti di contatto con George Eliot e perfino con George Sand. Ritene di riconoscere l'identità tra il sentimentalismo erotico e lo stretto egoismo. «Il sentimentalismo vuole il piacere senza le sue conseguenze»: questo egoismo è il grande nemico contro [1891] il quale lotta Meredith. Il suo sforzo di disilludere i sentimentalismi romantici ricorda Flaubert; e assai flaubertiano è il suo primo grande romanzo, e secondo l'opinione di molti anche il migliore, *The Ordeal of Richard Feverel* (La prova di Richard Feverel, 1859), storia di un ragazzo guastato da un'educazione puritana che si appassiona sentimentalmente per la prima giovane che incontra e che finisce disilluso. «Le donne sono la nostra ordalia». Inizia così la lunga serie di dei romanzi-commedie di Meredith, tutti ambientati nell'alta società (*upper middle class* e aristocrazia) che vive di terre e di rendite, divertendosi col golf, col cricket e con l'arte preraffaellita, facendo e disfacciando matrimoni, concorrendo alle elezioni per la Camera dei Comuni; gente che conversa molto e che parla tramite aforismi spiritosi, che sono il mezzo espressivo preferito di Meredith, come in *Evan Harrington* (1861), *Sandra Belloni* (1887), *The Adventures of Harry Richmond* (Le avventure di Harry Richmond, 1871). Un titolo come *Lord Ormont and His Aminta* (Lord Ormond e il suo Aminta, 1894) è simbolico: sono “romanzi pastorali” della società vittoriana, ma senza false illusioni. In *Diana of the Crossways* (Diana di Crossways, 1885) Meredith perviene a una certa crudezza di osservazione; e flaubertiano, ancora una volta, è il più grande dei suoi romanzi, *The Egoist* (L'egoista, 1879), il completo smascheramento dell'eterno “eroe” di Meredith.

Tutti questi romanzi sono notevoli, e danno al lettore l'impressione di far parte, durante le ore della lettura, di quella società brillante ed esclusiva. Le commedie di Wilde⁸⁴ danno la stessa impressione, ma facilitano l'ingresso. Non così Meredith. Il suo senso sociale non è ben sviluppato. In *Beauchamp's Career* (La carriera di Beauchamp, 1876) si prende gioco dei politici radicali, e *The Tragic Comedians* (I commedianti tragici, 1880) è un libello contro Lassalle; anche il radicalismo e il socialismo sarebbero dei sentimentalismi. E' una concessione allo spirito vittoriano. In relazione a ciò sta la scarsa abilità artistica di Meredith come prosatore, per lo meno nelle analisi psicologiche; tutto ciò che dice è complicato, forse per la sua riluttanza a dirlo in modo diretto. Il flaubertismo moderato di Meredith evita i finali tragici, nella misura in cui è possibile; evita lo “chocking”⁸⁵. Evita la satira diretta, mantenendosi nell'umorismo satirico. Ha più dello Sterne che dello Swift. L'umorismo (definito “luce obliqua” nell'ammirevole saggio *An Essay on the Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit*, Saggio sull'idea di commedia e l'uso dello spirito comico, 1877) è la grande arma di Meredith contro l'egoismo e il sentimentalismo. E' lo spirito della commedia come forza sociale. Ma è una commedia legata ai costumi di [1892] una classe e

⁸⁴ Su Oscar Wilde cfr. cap. 9.1, pp. 2104 ss.

⁸⁵ N. d. t.: Non è chiaro il senso del termine chocking (soffocamento) usato qui da Carpeaux, a meno che non si tratti di un errore per shocking (ciò che colpisce, che impressiona, che provoca uno shock).

un'epoca determinate, e per questo condannata a invecchiare; e i romanzi di Meredith sono ormai molto invecchiati.

L'umorismo rivestì un ruolo piuttosto considerevole nell'opera di minare lo spirito vittoriano. La rivista umoristica "*Punch*" diede notevoli contributi a questo scopo. I critici moderni hanno richiamato l'attenzione sul fatto che William Schwenk Gilbert (1836-1911), autore di libretti di operette buffe come *The Pirates of Penzance* (I pirati di Penzance, 1879) e *The Gondoliers* (I gondolieri, 1889) per il compositore Arthur Sullivan, abbia anticipato buona parte della satira antiaristocratica e antisnobistica di Shaw. «*I don't think much of my profession*» dice il pirata di Gilbert, «*but contrasted with respectability it is comparatively honest*»⁸⁶. Il più ingegnoso e il più nascosto di questi umoristi fu Lewis Carroll (pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898), le cui *Alice's Adventures in Wonderland* (Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie, 1865) rimangono la delizia di tutti i bambini di razza anglosassone; ma non solo dei bambini. L'autore fu un erudito professore di matematica che non desiderava confessare la paternità di quei divertimenti di letteratura infantile. *Alice in Wonderland* fece una carriera stupefacente, aprendo prospettive straordinarie. Nel suo uso di combinazioni spiritose e deliberatamente assurde di parole, le "*portmanteau words*"⁸⁷, che rivelano un senso inaspettatamente simbolico, la critica moderna ha scoperto il procedimento stilistico di Joyce⁸⁸ nell'*Ulysses* e in *Finnegan's Wake*; forse ciò che lo scienziato Dodgson desiderava occultare era l'intenzione di prendersi gioco del linguaggio scientifico e tecnico. La sua opera fece una carriera opposta a quella dei *Gulliver's Travels*: la grande satira di Swift si trasformò in un libro per l'infanzia, mentre il libro di Carroll è oggi considerato un classico della lingua inglese e il precursore della letteratura "assurda" del XX secolo, pieno di misteri che solo la psicanalisi sa svelare. E ciò a cui Dodgson alluse soltanto, Butler lo disse con franchezza.

[1893] Samuel Butler (1835-1902) è l'"*enfant terrible*"⁸⁹ della letteratura vittoriana. Mentre la teologia liberale lottava per la libertà dell'esegesi biblica, Butler arrivò a resuscitare un'ipotesi di certi *free-thinkers* del XVIII secolo, che affermava che Cristo non era realmente morto sulla croce e che la sua risurrezione era un errore o una frode dei testimoni. Mentre i preraffaelliti si entusiasmarono per Firenze e Venezia, Butler affermò di aver scoperto meraviglie artistiche in una provincia così poco visitata come il Piemonte. Gli specialisti di Shakespeare dovettero indignarsi per la sua ipotesi sul senso segreto dei sonetti del poeta, e i filologi per le sue teorie sull'origine

⁸⁶ N. d. t.: «Non ho una grande opinione della mia professione, ma confrontata con la rispettabilità essa appare relativamente onesta».

⁸⁷ N. d. t.: "Parole attaccapanni", espressione resa in italiano come "parole macedonia" e indicante nuove parole ottenute fondendo insieme due o più parole esistenti.

⁸⁸ N. d. t.: Su Joyce cfr. cap 10.1, pp. 2577 ss.

⁸⁹ N. d. t.: "Il bambino terribile", espressione che indica un personaggio scomodo, controcorrente, provocatore e iconoclasta.

dell'*Odissea*. Per finire, Butler osò l'incredibile: attaccò il santuario scientifico dei vittoriani, il darwinismo, pretendendo una finalità spirituale dell'evoluzione biologica, una futura super-razza libera dagli antichi preconcetti e capace di dare inizio a una nuova era dell'umanità.

Nel dilettantismo scientifico di Butler ci sono cose molto serie, come ad esempio la scoperta dell'arte barocca in Piemonte; i dilettanti e gli autodidatti, liberi dai preconcetti degli specialisti, hanno sempre una fortuna del genere. Ma esiste anche, in Butler, una grande porzione di burla; e infine molta satira mordace contro la mescolanza vittoriana di progresso razionalista e utilitarista e di puritanesimo presuntuoso. Non è casuale la coincidenza tra il nome di Samuel Butler, autore dell'*Erewhon* (1872), e quello del Samuel Butler autore dello *Hudibras*⁹⁰. "Erewhon" è l'anagramma di "nowhere"⁹¹, ma non di quel *nowhere* dal quale il socialista Morris portò notizie dell'Utopia. Il *nowhere* di Butler è la caricatura dell'Inghilterra vittoriana: tutto ciò che in essa esiste è esagerato e portato alle estreme conseguenze, assurde, come il culto della macchina. Ma non tutto è assurdo in *Erewhon*; alcune [1894] cose che vi si trovano anticipano il socialismo di Shaw e l'immoralismo di Nietzsche.

Alla fine della sua lunga vita di studioso e allevatore di pecore in Nuova Zelanda, Butler tornò a visitare *Erewhon*. Ma la *Erewhon Revisited* (Ritorno a *Erewhon*, 1901) si presentava differente, corrotta da una religione falsa, che è la caricatura maliziosa del cristianesimo. Butler, teologo apostata, fu discepolo di Voltaire; nella vecchiaia la sua satira anticristiana si trasformò nell'odio di un misantropo isolato, di un pessimista esiliato dalla società come Swift. Butler è il più radicale degli antivittoriani; tentò di distruggere il vittorianesimo almeno in se stesso, ma con dubbio successo. L'emigrazione in Nuova Zelanda non ebbe come risultato la liberazione dal vittorianesimo; Butler era perseguitato dal fantasma del puritanesimo, e alla fine decise di eliminarlo nella sua stessa culla, la famiglia inglese. *The Way of All Flesh* (trad. it. Così muore la carne, 1903) rappresenta questo tentativo di distruzione: l'utilizzo dello strumento narrativo di Thackeray per screditare un ambiente che Butler conosceva molto bene, al punto che il romanzo assunse un aspetto autobiografico, riempiendosi di vita e vigore inediti. *The Way of All Flesh* sarebbe soltanto un grande documento psicologico se non fosse stato ispirato dalla fede idealista che Butler affidò ai suoi inesauribili *Notebooks* (Taccuini): la fede in uno scopo ideale dell'evoluzione biologica, una specie di lamarckismo spiritualista, una mistica senza Dio. Butler non riuscì a liberarsi del tutto dalla teologia; rimase teologo perfino nella sua satira antiteologica, che lo colloca accanto a tanti teologi maldicenti come Erasmo, Rabelais, Swift, Sterne e l'abbé Jérôme Coignard di Anatole France.

⁹⁰ N. d. t.: Sul quale cfr. cap. 5.3, pp. 673-674.

⁹¹ N. d. t.: "Nessun luogo".

Butler esercitò una considerevole influenza sul XX secolo. George Bernard Shaw riscoprì questo autore dimenticato, sfruttandone ampiamente i paradossi provocatori; Wells prese in prestito da lui vari aspetti umoristici e proposte utopiche; Arnold Bennett rimase impressionato dall'immagine grigia della famiglia inglese; Gide rafforzò, mediante la lettura di Butler, la propria versione dell'eterno adolescente contro le leggi morali della famiglia; D. H. Lawrence proseguì con un radicalismo più forte sulla linea del sessualismo spiritualizzato. Soltanto oggi, quando nella stessa Inghilterra sono ormai scomparse le ultime vestigia di puritanesimo, *The Way of All Flesh* comincia a invecchiare sensibilmente, sia come documento personale che come “*period piece*”⁹². Ora è possibile collocare meglio, dal punto di vista storico, questo libro, che appartiene ai primi decenni del XX secolo, per quanto sia stato scritto nel XIX. Butler, l'intrepido lottatore, aveva avuto il coraggio [1895] di attaccare apertamente la più fondamentale delle istituzioni puritane. *The Way of All Flesh* fu pubblicato solo come opera postuma, all'inizio del XX secolo, collocandosi in questo modo al di fuori del proprio tempo e dando l'impressione che Butler fosse stato, nella sua epoca, un fenomeno isolato. E tuttavia non è proprio così. Esistono contemporanei autentici di Butler, come Melville, Multatuli, De Coster; e tutti costoro, anche fuori dall'Inghilterra, pagarono più cara di lui l'indipendenza di spirito.

Il più singolare tra questi “contemporanei” di Butler è l'americano Herman Melville (1819-1891). Scrisse alcuni buoni romanzi sulla vita marinara, come *Redburn: His First Voyage* (Redburn: il suo primo viaggio, 1849) e *White Jacket: or, The World in a Man-of-War* (Giacchetta bianca, o il mondo visto da una nave da guerra, 1850), per poi cadere in un completo oblio, sopravvivendo per quasi quarant'anni alla propria attività letteraria; questo intervallo di tempo corrisponde alla grande distanza, nell'opera di Butler, tra *Erewhon* e *Erewhon Revisited*. Intorno al 1920, quando Butler già conosceva la gloria, venne riscoperto anche Melville. Alcuni lettori romantici gli erano rimasti sempre fedeli, assaporando la sua opera come documento dell'epoca in cui i velieri americani navigavano il Pacifico, prima che la guerra civile ponesse fine alla marina mercantile degli Stati Uniti. Poi si scoprì in questo romantico “in ritardo” un grande poeta epico, e nelle avventure del capitano Achab contro la balena, in *Moby Dick or The Whale* (Moby Dick, o la balena, 1851), l'epopea dello spirito d'avventura americano. Melville non interruppe la propria attività letteraria volontariamente. [1896] La sua vita venne spezzata dallo scandalo provocato dal suo romanzo *Pierre: or, The Ambiguities* (Pierre, o delle ambiguità, 1852), confessione di un amore incestuoso. Ma adesso era aperta la strada dell'interpretazione psicanalitica; *Moby Dick* sarebbe stato il mostro emerso dal subconscio di un puritano che si ribellava all'ambiente che Hawthorne aveva descritto. Melville sarebbe stato un caso di “pessimismo per frustrazione”.

⁹² N. d. t.: “Documento di un'epoca”.

Con ciò rimangono ben definite le motivazioni psicologiche dell'arte di Melville, ma sono solo i motivi e non i risultati. Melville non è soltanto un "caso". Per ciascuno dei suoi motivi di ribellione contro il calvinismo del New England si può trovare un parallelo in Butler. Numerose allusioni nei suoi romanzi dimostrano la sua curiosità e le sue vaste conoscenze filosofiche e letterarie, soprattutto della letteratura elisabettiana e di quella romantica. Melville è un artista, cosa che Butler non era. Prova di ciò è la veemenza lirica del suo stile, assolutamente personale e capace di meraviglie straordinarie dell'arte narrativa, come nel racconto *Benito Cereno* (1855) facente parte di *The Piazza Tales* (I racconti della veranda, 1855). Sembra un *thriller* artisticamente elaborato, ma l'ambizione di quest'arte era molto grande. Melville pensò, per un momento, di essere lo Shakespeare del romanzo americano, uno Shakespeare romantico visto attraverso Poe, che somigliava a John Ford, il drammaturgo dell'incesto, e a John Webster, il drammaturgo della decomposizione morale. *Moby Dick* somiglia ai drammi giacobini, opera antivittoriana perché alla fine la vittoria spetta allo spirito del male. Il romanticismo di Melville, alimentato da motivazioni inconsce, per così dire "impure", non è tuttavia autentico, così come il suo pessimismo è solo una reazione al russovianismo iniziale degli idilli ambientati nel Pacifico, come *Typee* (Taipi, 1846) e *Omoo* (1847). Le intenzioni sono delle più serie; le ambizioni sono grandiose, smisurate. E altrettanto smisurato fu il suo successo postumo, dovuto, in gran parte, all'interesse psicologico del suo "caso" e al desiderio dei nordamericani di possedere un grande poeta epico. Quasi sempre, in Melville, la realizzazione rimane indietro rispetto all'intenzione, tranne forse nei racconti brevi e in *Billy Budd* (1924, postumo), basato su un'esperienza tragica. Melville non si realizza completamente quando non si basa su esperienze vissute. "Inconsapevole" di ciò, cercava di basarsi su una documentazione quasi da naturalista; *Moby Dick* è un manuale di pesca alla balena. Ciò lo avvicina a Zola, e più ancora a Multatuli. Come quest'ultimo, Melville era un romantico al quale le circostanze esterne e interiori avevano imposto il realismo. Da questa contraddizione [1897] nacque, in entrambi i casi, un atteggiamento simile a quello di Butler, l'atteggiamento satirico. In Butler e Multatuli la satira è di natura sociale; anche in Melville, al quale dobbiamo un romanzo satirico contro il ciarlatanismo nella vita americana, *The Confidence-Man* (L'uomo di fiducia, 1857), esistono motivazioni sociali dell'arte, espressione del passaggio della vita americana alla razionalizzazione capitalista, da cui la nostalgia del "tempo dei velieri". Ma Melville era un artista. Le motivazioni sociali si perdono, come in Swift, in una grande visione (si potrebbe dire la visione di un mistico) dell'esistenza umana, da *Typee*, idillio tra antropofagi, a *Moby Dick*, epopea degli sforzi inutili dell'umanità contro le forze della natura, e forse la prima opera della letteratura universale in cui al centro degli avvenimenti non si colloca l'uomo, ma la realtà oggettiva delle forze extra-umane del mare e del destino come peso materiale. Contro questo nemico vale soltanto

l'atteggiamento di Cervantes. Così in *Benito Cereno* il comportamento del capitano, che sembra pazzo ma che agisce in quel modo perchè è prigioniero dei pirati, è un simbolo della schiavizzazione dell'uomo ad opera del destino, espressione simbolica del dogma puritano della predestinazione e allusione a "*the way of all flesh*"⁹³.

Casi ideologicamente simili sono quelli di due scrittori dei Paesi Bassi poco conosciuti, così che fino ad ora non è stato tentato un confronto: Multatuli in Olanda e Charles De Coster in Belgio. Multatuli (1820-1887), che in latino significa "ho sopportato molte cose" è lo pseudonimo che Eduard Douwes Dekker adottò per giustificati motivi. Il romanticismo o l'ambizione, o piuttosto un'ambizione romantica lo portarono nelle Indie Olandesi, dove sperava di trovare un idillio russoviano; incontrò invece lo sfruttamento implacabile dei servi giavanesi da parte dell'alleanza [1898] vergognosa tra il governo coloniale e i piccoli sovrani indigeni. Il contrasto tra Dekker, quando era "residente", vale a dire governatore, del distretto di Lebak, e i suoi superiori fu violento, e portò alla sua destituzione e al suo ritorno forzato in Europa. E da questo scontro tra romanticismo e realtà nacque il maggiore romanzo della letteratura olandese, *Max Havelaar* (1860). La forma è la parodia di molti romanzi storici del Romanticismo, presentati come trascrizioni di antichi manoscritti. Batavus Droogstoppel, commerciante nel settore del caffè ad Amsterdam e incarnazione dello spirito mercantile e ipocrita degli olandesi, trova per caso un manoscritto nel quale Max Havelaar, residente dimissionario di un distretto delle Indie Olandesi, racconta la storia delle sue esperienze nella colonia. Droogstoppel è curioso di conoscere i dettagli relativi alla produzione e al commercio del caffè, ma al posto di queste informazioni si trova di fronte un'accusa violenta contro la sua stirpe e contro se stesso. *Max Havelaar* è, più che un romanzo, una raccolta di documenti intervallati da episodi inventati, il più famoso dei quali, la storia di Saidjah e Adinda, riunisce gli elementi principali dell'arte di Dekker. In primo luogo il romanticismo: amore russoviano e natura tropicale, un sentimentalismo russoviano anche nella rappresentazione degli amanti, separati dalla brutalità dei governanti e degli sfruttatori, e un umorismo allusivo, alla maniera di Dickens, nella caratterizzazione maliziosa dell'ipocrisia olandese, che approfitta del sudore dei suoi servi, soffoca nel sangue le loro ribellioni e ringrazia Dio «che ha combattuto ancora una volta a fianco degli eserciti cristiani». Qui compare il secondo elemento, l'eloquenza di un grande propagandista degli ideali umanitari, eloquenza dal fervore orientale, come si addiceva all'argomento; Multatuli fu uno dei maggiori oratori-pensatori-stilisti del XIX secolo, nonché il rinnovatore della poesia olandese. All'argomento si addice anche il terzo elemento, opposto agli altri due: gli episodi, come la storia commovente e rivoltante di Saidjah e Adinda e tanti altri, si basano su una documentazione accurata, rappresentata dalla trascrizione di processi ufficiali del

⁹³ N. d. t.: Riferimento al titolo dell'opera di Butler, cfr. sopra nel presente capitolo, p. 1894.

governo coloniale; tutta la storia di *Max Havelaar* è, in definitiva, un'autobiografia, altrettanto ben documentata quanto un romanzo di Zola. A questo metodo naturalista si collegano il successo immediato e l'importanza storica dell'opera: è il primo romanzo coloniale nel quale gli intenti sociali sono più importanti degli incanti dell'esotismo. Ciò che scosse le coscienze olandesi fu più la documentazione irrefutabile che non l'intento umanitario; il [1899] risultato fu una completa riforma dell'amministrazione coloniale, mentre il "colpevole" di tale riforma si trasformava in Multatuli, attaccato da tutti come calunniatore e nemico della patria, cacciato da un luogo all'altro, costretto a vivere per sempre in miseria e a terminare la vita in esilio.

Ecco la seconda fase dell'opera di Multatuli: la sua rivolta integrale contro tutte le convenzioni sociali, l'abbandono della moglie e il "matrimonio libero" con un'altra donna, gli attacchi furiosi, in *Minnebrieven* (Lettere d'amore, 1861) e *Ideeën* (Idee, 1862-77), contro ogni autorità politica e sociale e contro il cristianesimo, la difesa dell'amore libero e dell'anarchismo; e tutto questo furore romantico indignato si esprime nelle *Ideeën*, cioè in una raccolta di racconti, parabole, aforismi, cronache giornalistiche sulle attualità del momento interpretate come la documentazione di un naturalista-idealista. «Sono un Don Chisciotte o un santo?» si chiedeva lo stesso Dekker. Fu un Don Chisciotte del Romanticismo e un santo del radicalismo naturalista. La sua influenza morale, come germe sovversivo di un idealismo rivoluzionario, non si è ancora spenta nell'Olanda di oggi, per metà puritana e per metà socialista.

Multatuli è un radicale degli anni 1860, un'epoca di radicalismi agitati nella quale il radicalismo ottenne molti trionfi. Le idee radicali di Multatuli trionfarono altresì in un settore limitato: l'amministrazione coloniale. Ma egli stesso non venne riconosciuto, nemmeno come lo furono Butler e Melville. Tra questi ultimi e il radicalismo si frappone il loro romanticismo innato, che essi non riuscirono ad allontanare dalle loro anime, e che li sviò dalla satira sociale verso l'esotismo o l'erotismo. Soltanto accanto a questi radicali *sui generis* si comprende la figura singolare di Charles De Coster (1827-1879), così isolato che il suo nome compare a malapena nelle storie della letteratura francese, e che perfino nelle storie della letteratura belga di espressione [1900] francese ha soltanto una posizione di precursore. Ma la gloria dei decadentisti belgi (Maeterlinck, Rodenbach) è già impallidita, e Verhaeren, grande poeta, non tornerà attuale senza passare attraverso difficili discussioni. Charles De Coster, tuttavia, è il maggiore e il più originale scrittore della letteratura franco-belga, che con lui resuscitò dopo un'interruzione durata secoli. E tuttavia De Coster non era di origine francese: era fiammingo, e l'essenza germanica della sua opera ha impedito fino ad oggi il pieno riconoscimento del suo valore da parte della critica francese, mentre d'altro canto la lingua da lui adottata lo ha escluso dalla letteratura fiammingo-olandese. De Coster

è il corrispondente di Conscience⁹⁴: quest'ultimo, francese d'origine, scelse la lingua fiamminga per diventare un passatista romantico, mentre De Coster passò dalla parte francese fuggendo dal Romanticismo nazionale, del quale i suoi *Contes brabançons* (Racconti brabantini, 1861) e *Légendes flamandes* (Leggende fiamminghe, 1858) recano ancora testimonianza. De Coster divenne uno scrittore francese per ribellarsi alle convenzioni letterarie romantiche e alle convinzioni politico-religiose cattoliche della sua gente. Imitando con abilità straordinaria la lingua arcaica di Rabelais, adottò allo stesso tempo un certo spirito rabelaisiano dell'abbondanza erotica e culinaria della Francia preclassica, per evocare le Fiandre "pre-cattoliche": l'eroe dell'*Ulenspiegel* (1867), personificazione letteraria dello spirito popolare belga, è nel romanzo di De Coster l'eroe delle guerre contro l'oppressione spagnola, con una marcata tendenza anticlericale. Si può discutere se la ricostruzione dell'epoca sia altrettanto fedele quanto quella della lingua. *Ulenspiegel* ha forse tradotto meno lo spirito fiammingo del XVI secolo (i tempi non erano più quelli di Walter Scott) che non lo spirito belga che ha perdurato attraverso tutti i secoli, «*le coeur de la mère Flandre*»⁹⁵ ancora vivo, e sempre vivo nell'ambiente arcaico e pittoresco delle città belghe, i cui palazzi municipali sono ancora in piedi come un tempo e le cui strade ancora risuonano del rumore delle stesse passioni politiche. «*Ulenspiegel est notre Bible nationale*»⁹⁶, diceva Camille Lemonnier; e questo si riferisce ugualmente alla forma del libro, serie di quadri non sempre coerenti ma sempre vivi, pittoreschi, emozionanti, come i quadri di Brueghel o di Metsys («*tous les belges sont des peintres-nés*»⁹⁷). De Coster era un pittore nato e un anarchico nato, e così, con ammirevole indipendenza di spirito, morì in miseria.

Questa alleanza tra Romanticismo e radicalismo, erotismo e anarchismo continuò in piena epoca naturalista; perché si tratta più di [1901] uno stato dello spirito che di un'ideologia o di uno stile, e nulla è più facile che confondere i prodotti di questi spiriti con la letteratura naturalista nel senso di Zola, trattandosi di espressioni di un naturalismo differente, di un naturismo sfrenato, sia di ribellione sessuale, sia di politica anarchica. Un naturalista era considerato il norvegese Hans Jaeger (1854-1910), perché in tutta la letteratura del XIX secolo non esiste espressione più franca dell'amore libero di quella contenuta nei romanzi, letterariamente deboli, *Fra Kristiania-Bohème* (La bohème di Oslo, 1885) e *Syk kjaerlihet* (Giovinezza malata, 1893). Lo stesso Jaeger si considerava un socialista, e militava nel partito socialdemocratico norvegese. Solo dopo che lo scandalo provocato dai suoi romanzi era già stato quasi dimenticato, si dichiarò anarchico. La parola *bohème*, nel titolo del primo romanzo, ha peraltro un valore euristico: l'idea stessa

⁹⁴ N. d. t.: Su Conscience cfr. cap. 7.2, p. 1434.

⁹⁵ N. d. t.: «Il cuore della madre Fiandra».

⁹⁶ N. d. t.: «Ulenspiegel è la nostra Bibbia nazionale».

⁹⁷ N. d. t.: «Tutti i belgi sono pittori nati».

dell'amore libero ha origine nella *bohème* romantica, così come il proposito di riabilitare la prostituzione, come protesta contro le convenzioni sessuali della borghesia. Forse una delle ultime espressioni di questa idea è la *Magdalena* (1894) del ceco Josef Svatopluk Machar (1864-1942), novella in versi in stile romantico; Machar, poeta satirico alla maniera di Heine, adottò la distinzione di Heine e Arnold tra spirito greco e spirito ebraico per giustificare il proprio atteggiamento ribelle di anticlericale come De Coster e al contempo di socialista e nazionalista ceco; finì per diventare un compositore di versi patriottici, poeta ufficiale della Repubblica Cecoslovacca.

L'indebolimento delle convenzioni sessuali fu uno degli obiettivi più importanti dei radicali per minare la borghesia, e ha le sue radici nello spirito antiborghese della *bohème* romantica, della *Lucinde* di Friedrich Schlegel, e anche nei *Fleurs du Mal* di Baudelaire (la differenza di valori letterari non essendo importante nell'analisi dell'evoluzione storica). La porta d'ingresso delle idee *bohémien* nella letteratura borghese è un genere dal valore letterario ridotto: il teatro [1902] borghese di Parigi del Secondo Impero. Sarà ancora opportuno precisare il ruolo storico dell'opera la cui rappresentazione, oggi, sembra essere solo un'opportunità per assegnare un ruolo brillante ad attrici vanesie: *La dame aux camélias* (La signora delle camelie, 1848) di Alexandre Dumas Figlio (1824-1895). L'albero genealogico della "peccatrice penitente" è giustificata attraverso le sofferenze è molto antico: chi studi la storia di questa idea ricorderà, oltre alle Maddalene del teatro religioso spagnolo, la Francesca da Rimini di Dante; e sembra anche che un'altra Francesca da Rimini rappresenti l'"anello mancante" tra Lucinde e Marguerite Gauthier: l'eroina della tragedia *Francesca da Rimini* (1815) del romantico italiano Silvio Pellico⁹⁸; di modo che il patriota sofferente di *Le mie prigioni*, il cristiano rassegnato nelle carceri dello Spielberg, sarebbe il precursore di Dumas Figlio e addirittura di Ibsen, creatore di Nora e Rebekka West. L'evoluzione si realizzò sul palcoscenico di Parigi, all'interno del genere del "dramma borghese" che doveva a Scribe la tecnica abilissima e ad Augier⁹⁹ la "tesi" borghese e antiromantica. *La dama aux camélias* di Dumas Figlio difendeva la libertà erotica dei figli contro le convenzioni rigorose della famiglia francese, delle quali la "prostituta virtuosa" diviene vittima. In questo c'è molto di George Sand e della "gioventù dorata", e più della *bohème* di Musset che di quella di Murger. Come Scribe aveva ridotto gli avvenimenti storici "spiegandoli" come complicazioni di natura personale, Dumas Figlio, discepolo di Scribe per quanto riguarda la tecnica drammaturgica, ridusse i problemi sociali a conflitti tra generazioni, conflitti di natura erotica o finanziaria, e in definitiva [1903] conflitti che appartengono meno alla società in generale che non alla "società" parigina che di quella faceva parte, e che il pubblico di Parigi e del mondo intero ammirava con ingenuo snobismo. La parola

⁹⁸ N. d. t.: Su Pellico cfr. cap. 7.3, p. 1623.

⁹⁹ N. d. t.: Su Augier cfr. cap. 8.1, p. 1723.

“sociale”, in Dumas Figlio, ha il senso che questo termine ha nella cronaca sociale dei giornali. Il drammaturgo si sforzò sempre di dare un certo rilievo “sociologico” alle sue opere: e soprattutto le prefazioni parlano, con tono grave, dei pericoli che minacciano la famiglia francese, delle forze che stanno corrompendo la morale della nazione; ma quelle stesse opere, composte di conversazioni argute ed effetti scenici clamorosi, smentiscono la serietà di quelle preoccupazioni moralistiche e sociologiche, puri e semplici strumenti per occultare la vuota frivolezza dei “problemi” e delle “soluzioni”. Dumas Figlio è un continuatore di Scribe, e il teatro parigino seguì la sua strada, per finire nell’abilità frivola e divertente di Victorien Sardou (1831-1908). Nell’evoluzione delle idee letterarie in Francia questo teatro cessò di essere un fattore decisivo, di modo che a partire da quel momento il rinnovamento del teatro francese venne a dipendere dalla rottura completa con la tradizione scribiana; rottura che fu realizzata da Becque e dal “*Tréâtre Libre*” di Antoine. Ma al di fuori della Francia la tecnica drammaturgica di Scribe, Augier e Dumas Figlio poteva servire per farla finita con le inattualità romantiche e richiamare l’attenzione del pubblico impreparato sui problemi della realtà sociale rappresentati sul palcoscenico; fu questo l’intervento della “tecnica francese” nella carriera drammaturgica di Bjørnson e Ibsen¹⁰⁰.

Il problema della *bohème* non poteva, comunque, essere dibattuto con serietà in teatri che dipendevano dal pubblico borghese. La discussione proseguì nel romanzo, al quale Flaubert aveva conquistato la libertà di rappresentare la corruzione documentata; soprattutto in quella parte della produzione narrativa che rimase ai margini del grande mercato librario parigino, romanzi scritti da artisti professionisti per i letterati professionisti. Tale è il “romanzo per romanzieri”¹⁰¹ dei fratelli Edmond (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870), che scopre ambienti e corruzioni sconosciuti, e scopre la medesima corruzione nel ben conosciuto ambiente borghese [1904]. In questo modo si rivela, in *Charles Demailly* (1860), l’ambiente degli “uomini di lettere” professionisti, in *Soeur Philomène* (Suor Filomena, 1861) il mondo degli ospedali, in *Rennée Mauperin* (1864) la vita delle ragazze dell’alta società, in *Germinie Lacerteux* (1865) il mondo delle domestiche, e in *Manette Salomon* (1867) quello degli artisti. Il risultato fu desolante: quella corruzione morale che i borghesi denunciavano nella *bohème* è comune a tutte le classi, di modo che la “questione della *bohème*” viene a trasformarsi in questione sociale nel senso più ampio del termine. E anche in senso sociologico, perché essendo quella corruzione indipendente dal livello di educazione e dalle credenze di qualunque specie, non dipende neppure dagli individui, che sono meri burattini delle convenzioni e degli istinti; la corruzione è il frutto di tutti gli ambienti sociali, e differisce soltanto per i pretesti morali e per le espressioni verbali. Da ciò risultavano gli obblighi del romanziero: basare le proprie opere su un’esperienza degna di fede, documentata, e

¹⁰⁰ J. MARSAN, *Théâtre d’hier et théâtre d’aujourd’hui*, Paris, 1926.

¹⁰¹ N. d. t.: Così traduciamo l’espressione inglese di Carpeaux “*novelist’s novel*”.

rappresentare tale documentazione sociologica col linguaggio dell'ambiente descritto e con i particolari caratteristici del relativo ambiente sociale. Tutto questo si era già sviluppato o era contenuto in germe in Flaubert; ma questi aveva applicato il processo solo alle questioni di ordine personale. «*Madame Bovary, c'est moi*»¹⁰² aveva detto Flaubert, ma *Madame Bovary* come tipo e il “bovarismo” come malattia sociale sono creazioni della critica letteraria passata attraverso le lezioni di Taine e Zola. I fratelli Goncourt sembrano occupare una posizione intermedia in questa evoluzione: dopo il realista Flaubert i primi naturalisti sono loro.

[1905] Questa opinione che vede nei fratelli Goncourt dei semplici precursori è oggi così saldamente radicata che nessuno, o quasi, legge più i loro romanzi. E' questa una delle più gravi ingiustizie letterarie: non sono certamente opere durevoli, ma sono romanzi di grande valore e del più alto interesse. La critica moderna lo ha già detto; ma il successo del lavoro di riabilitazione è dubbio. Rimangono ancora più letti i brillanti studi dei due fratelli sull'arte e sulla società del Rococò, ma la maggior gloria letteraria dei Goncourt è il loro *Journal* (Diario, 1851-1896), vasta cronaca sociale, letteraria e artistica del Secondo Impero, uno dei grandi documenti della storia della civiltà francese. La lettura del *Journal* non rivela, negli autori, interessi di sociologia scientifica; i due sono anzi contemporanei del “*Parnasse*”, esteti raffinati, preoccupatissimi di cogliere sottigliezze stilistiche e sintattiche. Il moralismo dei Goncourt non è il moralismo politico di Taine né il moralismo sociale di Zola, e nemmeno il moralismo romantico e allo stesso tempo antiromantico di Flaubert; è piuttosto il moralismo sentimentale del XVIII secolo, dove i Goncourt erano di casa. Proseguono la tradizione narrativa dell'*abbé* Prévost, di Laclos, di Restif de la Bretonne. Da ciò la loro “estetica del brutto”, che rappresenta i vizi e le perversioni con tutte le loro sfumature in uno stile complicato, altamente impressionista. Il moralismo dei Goncourt è quello degli esteti che sentono la loro esistenza minacciata dalla decadenza della società; e come i loro precursori dell'epoca del Rococò aspettano e temono una catastrofe morale. Il loro “rococoismo” è l'equivalente del “rinascentismo” tedesco nelle sue ultime fasi; al mondo parigino degli anni precedenti il 1870 essi presentano un modello di civiltà autentica, complemento del loro naturalismo narrativo.

Il romanzo dei Goncourt non avrebbe forse dato come ultimo risultato il naturalismo di Zola, se non si fosse realizzata la loro preoccupazione: nel 1870 la società decadente del Secondo Impero crollò. Il pessimismo che già aveva preceduto l'“*année terrible*”¹⁰³ si rivelò una previsione “sovrastrutturale”. Una generazione intera morì nel 1870: Sainte-Beuve, Mérimée, Jules de Goncourt; i sopravvissuti disperarono (Renan consigliò di non disturbare l'agonia della Francia). Tre soluzioni erano possibili e furono affrontate: la reazione politica, preconizzata da Renan nella

¹⁰² N. d. t.: «*Madame Bovary sono io*».

¹⁰³ N. d. t.: “L'anno terribile”, il 1870.

Réforme intellectuelle et morale; l'abbandono di tutte le illusioni, per rivolgersi ai [1906] fatti positivi, soluzione di Comte; e il radicalismo rivoluzionario, in politica quello della Comune, in letteratura quello di Rimbaud. Tutte e tre le correnti si incontrano in Taine, che è un po' la figura centrale della letteratura francese della seconda metà del XIX secolo.

Hippolyte Taine (1828-1893) è oggi meno letto di un tempo; da ciò la necessità di ribadire l'affermazione che si tratta di uno scrittore molto grande. La critica ha censurato aspramente il suo stile retorico, pieno di metafore, quasi dimenticando il potere evocativo delle sue caratterizzazioni della pittura veneziana e olandese, della sua spiegazione di Racine mediante l'ambiente del "*Grand Siècle*"¹⁰⁴, del confronto da lui fatto tra l'*Ifigenia* di Racine e quella di Goethe. Forse in Taine la forza costruttrice è anche superiore alla "bellezza dei passi scelti": le opere storiografiche di Renan sono raccolte di quadri incantevoli accompagnate da riflessioni piene di spirito; Taine scrisse l'epopea della letteratura inglese, l'epopea della monarchia e della rivoluzione francesi, e fu proprio questo suo potere di composizione che pregiudicò il pensatore: perché Taine pretendesse che le sue opere venissero accettate come risultati rigorosamente scientifici, e questo non è più possibile ammetterlo. La *Histoire de la littérature anglaise* (Storia della letteratura inglese, 1864) è importante per conoscere Taine: come opera scientifica risente di alcune inspiegabili lacune informative, oltre alla violenta deformazione di certi fatti e personaggi allo scopo di giustificare lo schema preconcepito. Lo stesso avviene con la storia della Rivoluzione Francese, la cui documentazione appare abbondante, ma [1907] attentamente selezionata per arrivare a determinate conclusioni politiche; dopo gli studi di Aulard, Mathiez e Soboul l'opera può ancora essere letta, ma non più consultata. Unamuno non era lontano dal vero quando definì Taine un "falsificatore geniale".

Taine però non può essere giudicato solo come ricercatore, malgrado una vita dedicata alle ricerche. Questa grande anima non era arida; non riusciva ad essere meticolosa, esatta. Il regno di Taine si trova da qualche parte tra la scienza e l'arte, là dove Montesquieu riteneva di essere uno storico e Zola di essere un sociologo. Il positivismo di Taine è così pieno di "retropensieri" artistici quanto è pieno di "retropensieri" mistici il positivismo di Comte, colui che diede il nome al programma di abbandonare le illusioni metafisiche per studiare soltanto i fatti tangibili. Taine divenne positivista così come Flaubert era diventato antiromantico; e i due atteggiamenti rivelano più d'una analogia. *Les origines de la France contemporaine* (Le origini della Francia contemporanea, 1875-93) è un romanzo storico, altrettanto ben documentato (o mal documentato) quanto *Salammbô*, ma con il realismo pessimista di una *Éducation sentimentale*¹⁰⁵ dei francesi dopo la sconfitta. Come Flaubert, Taine è pessimista, perché entrambi non credono nel risultato definitivo dell'educazione; Flaubert

¹⁰⁴ N. d. t.: Il "grande secolo" francese, il Seicento.

¹⁰⁵ N. d. t.: Riferimento a due opere di Flaubert, cfr. cap. 8.1, p. 1781 e 1785.

arrivò alla conclusione del pan-imbecillismo di *Bouvard et Pécuchet*, e Taine confessò la sua convinzione più intima: «*A proprement parler, l'homme est fou*»¹⁰⁶. Due pessimisti: Flaubert perché crede nell'incurabilità della natura umana, Taine perché crede nell'incapacità dell'uomo di vincere l'ambiente, che è il destino. Il romanziere preferito di Taine non è Flaubert, bensì Balzac, e aver compreso Balzac contro i preconcetti di Sainte-Beuve è uno dei grandi meriti di Taine come critico. Balzac, per Taine, è qualcosa di più del fondatore del romanzo realista: è il fondatore della sociologia. Balzac comprese per primo le relazioni sociali, scoprendo il sangue che circola nei tessuti della società: il denaro. E Taine fece un ulteriore passo in avanti: sostituì il determinismo economico, che era la fede non confessata del suo tempo, con il determinismo mesologico¹⁰⁷, che sarà, come Naturalismo, la fede degli ultimi decenni del XIX secolo.

La prima conclusione si riferisce alla psicologia, che viene ora subordinata allo studio dell'ambiente sociale e delle corrispondenti reazioni sul terreno psicofisico. Il modello di analisi di queste reazioni e relazioni si trovava già in *Le Rouge et Le Noir*, e la scoperta di Stendhal è un'altra grande acquisizione critica [1908] di Taine. Questo ritorno alla psicologia materialista del XVIII secolo fu inteso, nel secolo XIX, come altamente rivoluzionario e distruttivo (così lo censurò Bourget in *Le disciple*)¹⁰⁸; e questo equivoco è della massima importanza per comprendere l'interpretazione usuale di Taine intorno al 1880, e cioè come uno dei grandi ideologi del radicalismo. Ma non era proprio così. Taine, è vero, proseguì una rivoluzione; ma essendo profondamente ostile al "romanticismo sociale", come a tutto il Romanticismo, proseguì un'altra rivoluzione, anteriore, quella preromantica. Taine, come critico, è il continuatore di Herder, al quale era arrivato attraverso Madame de Staël. Come Herder, Taine non parla di psicologia individuale (già lo Shakespeare di Herder è "il tipo della drammaturgia germanica"), bensì di psicologia collettiva. Taine è il contemporaneo di Burckhardt e Gobineau. In tutte le sue caratterizzazioni delle anime collettive, di nazioni ed epoche, attraverso le espressioni artistiche, Taine si rivela il rappresentante francese del "rinascentismo", alla cui bibliografia contribuì con due opere di capitale importanza, il *Voyage en Italie* (Viaggio in Italia, 1866) e la *Philosophie de l'Art* (Filosofia dell'arte, 1865 e 1882). Ma non sono meno "rinascentiste" le sue evocazioni della civiltà greca, dell'arte olandese, e perfino (nonostante l'antipatia) di quella del "*Grand Siècle*": sono modelli di civiltà complete, presentati a un'epoca di civiltà frammentaria, in decadenza. Del resto già Stendhal considerava la Francia decadente quando fuggì in Italia, paese dell'arte viva e delle passioni più forti. E un altro grande rinascimentista occidentale, Matthew Arnold, non fu meno pessimista quanto alla situazione della civiltà inglese. Arnold, come anglosassone, credeva nel potere dell'educazione. Taine, sebbene

¹⁰⁶ N. d. t.: «Per dirla correttamente, l'uomo è folle».

¹⁰⁷ N. d. t.: Ambientale (termine antiquato utilizzato da Carpeaux).

¹⁰⁸ N. d. t.: Su Bourget cfr. cap. 8.3, p. 2034.

antigiacobino, continuò a credere nelle rivoluzioni. In Stendhal, ancora una volta, trovò la formula: l’“energia”. Taine arrivò alla pretesa di risuscitare le energie nazionali, anestetizzate dalla disillusione antiromantica; in questa sua ultima fase egli era già antirivoluzionario, vale a dire ostile alla rivoluzione giacobina, ma favorevole alla controrivoluzione. Interverrà l’influenza del “Burckhardt francese”, Numa-Denis Fustel de Coulanges (1830-1889)¹⁰⁹, a rivelare [1909] il peso della religione sulla “città” antica. E il naturalismo mesologico di Taine, che sembrava così sovversivo, si presterà ad essere il fondamento del nazionalismo pseudo-cattolico, razziale e geografico di Barrès¹¹⁰.

In una interpretazione della letteratura moderna¹¹¹ Taine è rappresentato come il legittimo continuatore di Lessing, Herder e Madame de Staël, come lo *spiritus rector*¹¹² di questa letteratura moderna; avrebbe fatto per il futuro ciò che Saint-Beuve aveva fatto per il passato. La valutazione è sicura in quanto rende conto della natura delle idee di Taine: non sono creazioni fittizie né concetti scientifici, ma simboli di un regno intermedio tra arte e scienza, quello della critica letteraria. Sono “ideali letterari”, passibili di differenti interpretazioni, tutte “giuste” e tutte “sbagliate”, perché in quel regno non vige la regola del terzo escluso. In base ai principi degli inizi del XX secolo Taine appariva principalmente come ideologo della controrivoluzione nazionalista. Ai suoi contemporanei apparivano più evidenti altre due interpretazioni: agli scrittori l’interpretazione positivista che aveva portato al naturalismo di Zola; ai pensatori filosofici e politici l’interpretazione materialista, che inquadra Taine nel movimento del nuovo radicalismo europeo.

Il giovane Zola¹¹³ vide gli ideali di Taine attraverso la fisiologia pessimista di Claude Bernard (1813-1878) che gli fornì un filo d’Arianna psicologico nel caos delle relazioni sociali, perturbate dalla corruzione del Secondo Impero e dalla sconfitta. Con ciò si vuol dire che l’influenza di Bernard su Zola, per quanto grande sia stata, non fu decisiva. La differenza fondamentale tra i Goncourt e Zola proviene dall’influenza di Taine. Sotto questa influenza il giovane romanziere modificò i propri progetti di un grande romanzo flaubertiano che doveva essere ambientato nel sud della Francia; *La Conquête de Plassans* (La conquista di Plassans, 1874), che rivela analogie abbastanza notevoli con *Madame Bovary*, [1910] è un frammento conservato del progetto originale¹¹⁴. In seguito Zola abbandonò la psicopatologia pseudo-romantica di *Thérèse Raquin* (Teresa Raquin, 1867), la più “claud-bernardiana” delle sue opere. Si allontanò anche da Flaubert, tornando a Balzac, che Taine gli aveva rivelato, riprendendo il filo della *Comédie Humaine* e

¹⁰⁹ N. d. t.: Su Fustel de Coulanges si veda anche il cap. 9.2, p. 2368.

¹¹⁰ N. d. t.: Su Barrès cfr. cap. 9.2, pp. 2369 ss.

¹¹¹ P. COLUM, *From These Roots. The Ideas That Have Made Modern Literature*, 2.a ed., New York, 1944.

¹¹² N. d. t.: Spirito guida.

¹¹³ N. d. t.: Su Zola cfr. più avanti nel presente capitolo, p. 1928 ss.

¹¹⁴ U. TOLOMEI, *Tutto Zola*, in “Letteratura”, II/4, 1939.

progettando la «*histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*»¹¹⁵, anticipazione narrativa di *Les origines de la France Contemporaine* [di Taine]. L'intento non era rivoluzionario; la rivelazione di una decadenza non può essere rivoluzionaria. Fino al 1877, epoca delle critiche ostili della stampa repubblicana contro *L'Assommoir* (L'ammazzatoio, 1877), Zola non volle essere definito un «*écrivain démocratique et quelque peu socialiste*»¹¹⁶, negando qualsiasi intento politico alla sua opera, che sarebbe stata puramente obiettiva. Lo Zola tra il 1871 e il 1877 non è ancora quello dell'«*affaire Dreyfus*» e dei *Quatre Évangiles* (Il quattro Vangeli, 1899-1903). Ma l'intenzione è una cosa e l'interpretazione è un'altra. In Francia l'opera di Zola ebbe risonanza soprattutto per la forte impressione esercitata dalle scene erotiche sulle masse dei lettori; Zola appariva un rivoluzionario scandaloso, e le proteste dei repubblicani del 1877 intendevano solo difendere «*l'honneur des classes ouvrières*»¹¹⁷ contro il calunniatore dei costumi del popolo. E fuori della Francia, in ambienti letterari più arretrati, Zola fu fatalmente interpretato come un radicale, come Taine.

Uno dei fatti caratteristici degli anni 1870 è un certo indebolimento della grande borghesia nei paesi occidentali, o piuttosto la transizione verso una fase più democratica dell'evoluzione capitalista. E' l'epoca in cui la figura del socialista elegante Lassalle entusiasma il mondo, l'anglicano ortodosso Gladstone si converte alla democrazia, e Gambetta appare come l'ultima incarnazione del demagogo giacobino. Venne a formarsi una specie di *intelligenza* europea. «Tutto ciò che ora ha valore in Europa milita sotto la bandiera della libertà e del progresso» dichiarava Georg Brandes ai suoi ascoltatori a Copenaghen; e in breve questo libero docente danese diventerà un portavoce dell'Europa radicale. Il mutamento di atmosfera è davvero radicale. Poco tempo prima il romantico Mazzini era diventato il rappresentante di quella “libertà e progresso” in Italia. [1911] Adesso toccava al post-hegeliano Francesco De Sanctis (1817-1883), il cui evoluzionismo discutibile, che stabiliva analogie tra la “storia letteraria” e la “storia civile”, non gli impedì di diventare uno straordinario interprete di Dante, Machiavelli, Manzoni e Leopardi, e l'interprete più geniale delle opere letterarie nel XIX secolo; il suo radicalismo gli diede la libertà di una critica secondo principi puramente estetici, senza perdere di vista i rapporti tra l'arte e la vita. Così scrisse la *Storia della letteratura italiana* (1870) come fosse una specie di “*origines de l'Italie contemporaine*”¹¹⁸. La dottrina estetica hegeliana di De Sanctis, attaccata dal Carducci e dai positivisti, venne subito dimenticata, per resuscitare solo molto più tardi grazie agli sforzi di Croce; ma le attività di De Sanctis nella vita universitaria e alla guida del ministero dell'educazione italiano contribuirono a

¹¹⁵ N. d. t.: «Storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero».

¹¹⁶ N. d. t.: Uno «scrittore democratico e un po' socialista».

¹¹⁷ N. d. t.: «L'onore delle classi operaie».

¹¹⁸ N. d. t.: Con riferimento a *Les Origines de la France contemporaine* di Taine, cfr. sopra nel presente capitolo, p. 1907.

trasformare l'anticlericalismo istituzionalizzato del nuovo regno in quel clima di libertà spirituale che fece dell'Italia del 1900 un paradiso dell'*intelligenza* europea. Questo nuovo radicalismo celebrò notevoli trionfi nell'Inghilterra vittoriana. Mentre Leslie Stephen si mantenne nell'atteggiamento riservato delle *Hours in a Library* (Ore in una biblioteca, 1874-79), Thomas Henry Huxley (1825-1895) scese in campo trasformando il darwinismo in una grande macchina da guerra contro i teologi, e rivelandosi come il tribuno più eloquente (con l'eccezione di Brandes) del nuovo radicalismo. I "positivisti" e gli agnostici inglesi [1912] non conoscevano gli imbarazzi filosofici della formazione hegeliana di De Sanctis. Henry Thomas Buckle (1821-1862), il "Taine inglese", ignora i "preconcetti metafisici", e scrive di storia senza la disprezzata "filosofia" e contro di essa. William Edward Hartpole Lecky (1838-1903), indagatore delle superstizioni antiscientifiche e dei conflitti tra teologia e progresso, è (con l'eccezione dei suoi lavori sulla storia irlandese) meno uno storico che non un grande giornalista del progressismo razionalista. Infine Herbert Spencer (1820-1903), sistematizzando i risultati della scienza e dell'antropologia secondo uno schema evoluzionista, diede al positivismo di Comte e Mill un aspetto radicale; il darwinismo, che era servito come sostegno al capitalismo implacabile dei "tempi duri", diventa con Spencer la base di una dottrina del liberalismo principalmente individualista che arriva, in *The Man versus the State* (L'uomo contro lo stato, 1884), ai confini dell'anarchismo; è il polo opposto rispetto alla dottrina politica di Hegel, che rivela perché questo neoradicalismo era incapace di allearsi con il marxismo. Tutti questi inglesi sono scrittori notevoli, soprattutto Huxley. In tutti loro vive qualcosa dell'eloquenza chiara ed elegante, senza enfasi, dei saggisti inglesi del XVIII secolo. Attraverso innumerevoli traduzioni questa prosa antiromantica conquistò l'Europa, decidendo dappertutto la vittoria del radicalismo, perfino nella Russia di Černyševskij; in misura minore, tuttavia, in Germania, all'epoca chiusa nel suo prussianesimo presuntuoso e nel suo provincialismo malinconico, che sognava il Rinascimento. Con la scomparsa dell'influenza di Hegel la Germania perse le sue sfere di influenza culturale al di fuori delle proprie frontiere politiche, a vantaggio del radicalismo. Perse influenza in Olanda, il paese di Multatuli, dove ora Allard Pierson (1831-1896), pastore apostata, [1913] poteva difendere le idee di Renan, mentre Conrad Busken Huet (1826-1886) poteva realizzare un'autentica rivoluzione intellettuale distinguendo, nella letteratura, tra valori morali e valori estetici e tra valore permanente e valore storico, e condannando in base al primo criterio i romanzi di Wolff e Deken, e in base al secondo metà dei "classici" olandesi, soprattutto Cats; rifiutando la letteratura patriottica di Tollens e Van Lennep; evidenziando, da buon "rinascentista" e poeta parnassiano nei momenti liberi, l'armonia della civiltà olandese del XVII secolo, e cercando una nuova età dell'oro delle lettere attraverso il radicalismo innovatore. E in

effetti il “movimento del 1880”, la più grande rivoluzione nella storia della letteratura olandese, già bussava alla porta.

Soprattutto, la civiltà tedesca perse la propria influenza nei pesi nordici. I danesi Baggesen e Oehlenschläger scrissero parte delle loro opere in tedesco, o tradussero i loro lavori nella lingua parlata nello Schleswig, provincia tedesca della Danimarca. I problemi discussi da Heiberg, Goldschmidt, Kierkegaard, Paludan-Müller erano problemi della civiltà tedesca. Anche in Svezia, paese più lontano, il post-romanticismo tedesco continuava a dominare. “Tedesco” è il finno-svedese Johan Ludwig Runeberg (1804-1877), il poeta più popolare della lingua svedese, cantore del paesaggio finlandese e della vita degli svedesi in quel paese sotto la dominazione russa. *Fänrik Ståls sägner* (Le storie dell’alfiere Stål, 1848-60), epopea della guerra disperata dei finno-svedesi contro i russi nel 1809, divenne il poema nazionale della Svezia. Si tratta di ballate alla maniera di Uhland, ed è difficile dire se elevino il sentimento patriottico [1914] o se piuttosto corrompano il gusto poetico della gioventù delle scuole. Agli stessi fini contribuiscono i racconti popolari, notissimi, di un altro finno-svedese, Zakris Topelius (1818-1898), racconti storici, racconti umoristici e favole prodotti di un post-romanticismo senza pretese nel quale si formerà l’arte di Selma Lagerlöf. Dallo spirito del post-romanticismo tedesco nacque anche il famoso racconto *Phantasterne* (I sognatori, 1857) del danese Hans Egede Schack (1820-1859), che si inquadra nella letteratura “provinciale” tedesca, tra Raabe e Storm. Per finire, al “ciclo tedesco” appartengono ancora i primi racconti rustici di Bjørnson¹¹⁹, *Synnøve Solbakken* (1857), *Arne* (1858) e *En glad gut* (Un ragazzo allegro, 1860). Sono racconti alla maniera di Auerbach, ma meno ingenui, con tutta la freschezza dell’ambiente rustico norvegese, fino ad allora terra incognita. E’ una specie di nuovo “scandinavismo”, differente da quello dei preromantici per il realismo e l’atteggiamento; la scoperta di nuove regioni geografiche da parte della letteratura è sempre legata a un atteggiamento preromantico, e l’arte di Bjørnson e dei suoi contemporanei avrà realmente, in Europa, gli effetti di un nuovo Preromanticismo. Ma Bjørnson è un fervente radicale, entusiasta del progresso.

L’idillio tedesco-scandinavo aveva subito un primo colpo nel 1848, quando i liberali tedeschi tentarono di dimostrare la loro vocazione nazionalista attaccando la provincia danese dello Schleswig. Nel 1864 la Prussia riuscì a conquistare quella provincia, strappando in questo modo alla Danimarca metà del suo territorio. Da quel momento la Danimarca divenne decisamente germanofoba, accompagnata in questo sentimento dagli intellettuali norvegesi e svedesi; e l’influenza letteraria e filosofica dei tedeschi, ancora difesa per un certo tempo dai circoli conservatori, cedette il posto al liberalismo e al radicalismo di origine inglese e francese. Il portavoce di questo cambiamento fu il critico Brandes. [1915] In circostanze normali, la sua azione

¹¹⁹ N. d. t.: Su Bjørnson cfr. cap. 8.3, in particolare pp. 1982 ss.

si sarebbe limitata al Nord dell'Europa; accadde tuttavia che nello stesso periodo le letterature scandinave, fino ad allora provinciali, venissero ad acquistare improvvisamente un'inaspettata importanza europea; e Brandes divenne il profeta del Naturalismo, un critico di risonanza universale.

Georg Brandes (1842-1927) apparteneva alla borghesia ebraica di Copenaghen, e rivelò sempre i tratti caratteristici della sua origine, come il grande talento nell'analisi logica, uno spirito quasi francese e il liberalismo di autodifesa di una minoranza minacciata. Come critico psicologico regge il confronto con Sainte-Beuve; la sua rivelazione dello spirito morboso nel poeta Tegnér, apparentemente classico, è magistrale. Come liberale adottò le dottrine di Mill, Buckle, Renan e Taine, assumendo un atteggiamento marcatamente anticristiano. Il suo ideale letterario era il "Naturalismo", concetto nel quale confondeva Balzac, Flaubert, Zola e in definitiva tutto ciò che trattava tematiche moderne e si prestava ad interpretazioni radicali, così che anche Bjørnson, Ibsen, Tolstoj e Dostoevskij gli parvero "naturalisti". Da questo punto di vista fece il processo all'"aladinismo"¹²⁰ romantico e irresponsabile dei danesi, che a suo modo di vedere era responsabile della sconfitta del 1864; e con la medesima severità giudicò Kierkegaard, mentre diede una nuova interpretazione luminosa ed entusiasta di Holberg, eroe dell'"illuminismo" danese. Osservando come i suoi compatrioti, formati nello spirito angusto di una provincia tedesca, conoscessero poco i grandi nomi stranieri che egli citava a proprio sostegno, Brandes decise di abbozzare una panoramica della letteratura [1916] europea moderna, una specie di "*origines de l'Europe littéraire contemporaine*". Queste sue *Hovedstrømninger i det 19e Aarhundredes Lieteratur* (Principali correnti nella letteratura del XIX secolo, 1871-92) non possono essere considerate un'opera di storiografia esatta; sono piuttosto un romanzo storico ben documentato, un libello contro qualunque tipo di Romanticismo, che secondo Brandes sarebbe stato una mera mistura di sogni morbosi e di reazione politica. Quest'opera, incontrandosi con una forte corrente europea, fu tradotta in tutte le lingue ed ebbe un'influenza enorme, a tal punto che il critico, in appoggio alla propria tesi "modernista", poteva citare alcuni nomi di poeti scandinavi ai quali la sua propaganda aveva guadagnato senza difficoltà una celebrità universale: Jacobsen, Bjørnson, Hamsun, Strindberg e, primo tra tutti, Ibsen¹²¹. Al trionfo europeo di Ibsen, drammaturgo provinciale di un paese a quei tempi quasi fuori dall'Europa, il nome di Brandes è legato indissolubilmente.

Brandes si mantenne sempre fedele al liberalismo radicale. L'ultima delle sue grandi opere biografiche è una riabilitazione di Voltaire. Si nota, nelle ultime opere del critico, una certa amarezza, come quella di un solitario deluso dalla direzione che le cose del mondo avevano preso; ed è in relazione a questo l'unica oscillazione ideologica nella vita di Brandes, che intorno al 1890

¹²⁰ N. d. t.: Cfr. cap. 7.2, pp. 1503-1504 (con riferimento all'*Aladdin* di Oehlenschläger) e p. 1529.

¹²¹ N. d. t.: Su Ibsen, autore molto citato da Carpeaux, cfr. cap. 8.3, p. 1896 ss.

parve abbandonare per un momento la bandiera del radicalismo, proclamandosi nicciano. Anche Nietzsche, peraltro, è una rivelazione di Brandes al mondo. Brandes tuttavia non aveva abbandonato i suoi compagni; furono i suoi discepoli danesi che abbandonarono lui.

Il “Naturalismo” danese tra il 1870 e il 1890 è un movimento singolare; scatenò passioni letterarie, politiche e personali così forti che perfino oggi non è stato ancora possibile scrivere una storia imparziale di quegli avvenimenti, ed esistono soltanto libelli favorevoli o contrari¹²². Ma così come la piccola Danimarca si è già dimostrata utile come limitato campo di [1917] osservazione per lo studio del *Biedermeier* letterario in Europa, anche l’evoluzione del Naturalismo in quel piccolo paese riveste un valore esemplare.

Quando Brandes apparve, la nuova generazione lo appoggiò con entusiasmo contro la resistenza dura dei conservatori letterari e politici. Nel 1871, quando il critico cominciò a tenere presso l’università di Copenaghen le lezioni che avrebbero formato la base delle sue *Hovedstrømninger*, la vittoria era ormai ottenuta. Nel 1877 le umiliazioni che dovette subire da parte dei conservatori gli fecero preferire l’esilio volontario in Germania. Ma quando tornò in Danimarca, nel 1883, ormai famoso come figura europea, si vide abbandonato da quasi tutti i suoi discepoli danesi. Gli rimase sempre fedele soltanto suo fratello Edvard Brandes (1847-1931), abile drammaturgo che trattava problemi ibseniani, ma più nello spirito della commedia francese di Dumas Figlio; *Et Besøg* (Una visita, 1882) è anche un’ottima opera. Edvard Brandes diede scandalo con romanzi nei quali raccomandava l’amore libero; e tutta la sua vita fu piena di amare polemiche. Fu un eccellente critico teatrale e un grande giornalista; nel 1884 fondò il “*Politiken*”, il grande giornale della democrazia danese, che vinse politicamente nel momento in cui ebbe termine il corrispondente movimento letterario. Tra tutti i brandesiani danesi solo Sophus Schandorph (1836-1901) incarnò le due tendenze del maestro, essendo sia naturalista che libero pensatore. In *Uden Midtpunkt* (Senza centro, 1878) attaccò il pallido estetismo degli ultimi romantici; in *Smaafolk* (Gente da poco, 1880) descrisse, con lo stile di Zola e con emozione, la vita miserevole delle domestiche; in *Frigjort* (Liberato, 1896) denunciò le sette protestanti, molto potenti in Danimarca. Con tutto ciò, è difficile definire Schandorph un naturalista. Era un filologo dalla grande erudizione e dalla curiosità ancor più grande, versato nelle opere di Rabelais e di Gozzi; nel descrivere il “caos” moderno apprezzava l’opportunità di impiegare espressioni forti, pittoresche, arcaiche. Era un notevole umorista, a volte grossolano, cosa che a quel tempo sembrava naturalista. [1918] Dai naturalisti autentici si distingueva per il suo roseo ottimismo, a volte frivolo.

“Naturalismo” aveva un altro significato per Holger Drachmann (1846-1908), il poeta lirico del movimento: un pretesto per liberare tutti gli istinti, non sempre buoni, della sua vitalità e del suo

¹²² J. JØRGENSEN, *Essays*, Copenhagen, 1906; G. BRANDES: *Danmark*, 3 voll., Copenhagen, 1919; J. BOMHOLT, *Dansk Digtning fra den industrielle Revolution til vore Dage*, Copenhagen, 1930.

temperamento, senza i freni delle convenzioni religiose o borghesi. Era un romantico ribelle, un piccolo borghese con il gesto di Byron e l'“ellenismo” di Heine, del tutto indifferente al prossimo, che soleva sacrificare al proprio “io” esigente. I temi della sua poesia sono tanto vari quanto lo permetteva quell'egocentrismo dispotico: la donna, innanzitutto, poi il vino; e poi il piacere irresistibile di camminare, di vagabondare, il paesaggio danese, i boschi, le dune della spiaggia, il mare; e tutto ciò si rifletteva in grida di allegria, ribellione, tenerezza e lamento, senz'altra disciplina che una certa ristrettezza dell'orizzonte intellettuale. Ma Drachmann era un grande musico della lingua, il più grande in quella lingua musicale che è la lingua danese. Invase tutti i generi, il romanzo, il dramma, ma rimase sempre lirico, il più abbondante della sua letteratura e, in questo senso, il poeta più ricco delle letterature nordiche. Ciò che gli mancava completamente è il contenuto intellettuale. Il suo romanticismo è, secondo le definizioni francesi, “espansione dell'io”. Drachmann doveva abbandonare il movimento di Brandes non per aderire a un altro gruppo, ma solo per rimanere Holger Drachmann. Il commentario in prosa della sua opera non sono i suoi primi romanzi, ma quelli di Erik Skram (1847-1923), propagandista del libero amore, che tuttavia deve la sua permanenza [1919] nella letteratura danese al fine romanzo psicologico *Gertrude Coldbjørnsen* (1879), che si colloca tra *Phantasterne* di Schack e i racconti di Jacobsen.

Jens Peter Jacobsen (1847-1885) venne soprannominato l'“Ariel del Naturalismo danese”. In realtà è una figura angelica, una delle più delicate della fine dell'Ottocento, e la sua presenza tra i radicali positivisti di Brandes e i naturalisti alla maniera di Zola appare come un errore della storia. Jacobsen scrisse pochi racconti, molto delicati, un romanzo psicologico, *Niels Lhyne* (1880), del più intenso lirismo, un romanzo storico, *Fru Marie Grubbe* (La signora Maria Grubbe, 1876), che si compone di una serie di quadri impressionisti, e alcune poesie in versi liberi. In tutto egli sembra appartenere al Simbolismo, al quale lo destinavano la delicatezza del suo corpo, minato dalla tubercolosi, e del suo spirito lirico. Ma Jacobsen ignorava, come la Danimarca del suo tempo, il Simbolismo; aderì con tutto il cuore ai fratelli Brandes, che accanto a lui sembravano dei plebei. Non tradì il movimento brandesiano, perché morì prima che questo si dissolvesse; e malgrado tutto ciò che è stato detto, non pare probabile che, se fosse vissuto più a lungo, più tardi lo avrebbe abbandonato. Gli fu sempre impossibile professare una fede più positiva, fosse anche quella vaga del neoromanticismo, perché era uno spirito ironico, discendente da un romanticismo raro, distruttivo senza eloquenza, così privo di retorica da farlo sembrare il più antiromantico dei romantici.

I biografi affermano che Jacobsen prese presto la fede; e forse non l'ebbe mai. Studiò botanica, diventando il primo darwinista della Danimarca e abbracciando il radicalismo antireligioso del suo amico Georg Brandes. La sua opera principale, il romanzo *Niels Lhyne*, fu definito la “Bibbia

dell'ateismo"; e in effetti l'ateismo è l'unico punto fermo a cui si appoggia Niels Lhyne, uomo dalla natura aristocratica, leggermente decadente, abulico, incapace di esercitare una professione seria, che attraversa [1920] mille avventure e disillusioni erotiche fino alla morte in guerra nel 1864, una morte da ateo impenitente, ma con il lirismo di un santo. *Niels Lhyne*, è più un racconto che un romanzo, una serie di quadri impressionisti che ricordano l'arte di Degas, a quei tempi mal compresa come fosse il corrispondente della letteratura naturalista. Per quanto riguarda la tecnica pittorica, l'arte degli impressionisti francesi ci appare oggi più vicina al Simbolismo; e lo stesso accade con l'arte verbale di Jacobsen: è proprio "arte verbale", lo stile più elaborato e più fine che sia stato scritto, alla fine del XIX secolo, in qualunque lingua. A volte, soprattutto nei piccoli racconti, l'arte di Jacobsen si avvicina ai virtuosismi gongoristi. Ma lo spirito della pittura degli impressionisti francesi è proprio quello naturalista: l'atomizzazione delle impressioni soggettive e la loro oggettivazione sotto la pressione di una forza extrasoggettiva e puramente materiale: la luce, intesa come fenomeno fisico. Nelle descrizioni di Jacobsen anche la luce assume un grande ruolo, perché dalle modificazioni dell'illuminazione dipende la stessa "anima delle cose". Alla capacità di osservazione dello scienziato specialista Jacobsen unì la sensibilità acuta del malato, vedendo ciò che nessuno aveva mai visto prima. Lo sfondo del suo lirismo è altrettanto triste quanto la fisiologia sperimentale di Zola; ed essendo Jacobsen un grande artista della parola, impiegò la propria arte per oggettivare in parole la filosofia fatalista del naturalismo ateo. Non era un romanziere nato; era un artista dei valori plastici. Il suo romanzo storico *Fru Marie Grubbe* è, grazie all'artificio verbale di un'imitazione perfetta del linguaggio arcaico, una ricostruzione ammirevole della Danimarca della fine del XVII secolo; ancora una volta si tratta di quadri impressionisti che accompagnano il cammino della vita, in discesa, di una donna aristocratica vittima dei suoi istinti. Il finale è una professione di fede fatalista. Jacobsen non si abbandonò al romanticismo, nonostante i molti commiati lirici che compongono la sua opera, fino a quello commovente nel finale del suo ultimo racconto, *Fru Fønss* (La signora Fonss, 1882) che fu il commiato definitivo del poeta.

Jacobsen ha lasciato poesie in versi liberi; non coltivò molto il genere poetico, perché sia Brandes che lui stesso ritenevano che il tempo della poesia lirica fosse ormai terminato. Con tutto ciò, in quelle poesie Jacobsen si rivela un precursore del Simbolismo. Se si eccettua Kiekergaard, è lui lo scrittore danese che ha esercitato la maggiore influenza all'estero, non sui naturalisti e in relazione al suo ateismo, ma sui simbolisti e in relazione all'angoscia segreta [1921] che si agita nella "morte difficile" di Niels Lhyne e nella rassegnazione fatalista di Marie Grubbe. Solo i simbolisti arrivarono ad apprezzare gli "stati d'animo" di questo Amleto moderno, principe della letteratura danese. Solo un Rilke arriverà a comprendere il fondo metafisico dell'abulia dell'ateo Niels Lhyne. Il fatto che Jacobsen abbia esercitato una profonda impressione su Rilke (basta menzionare *I*

quaderni di Malte Laurids Brigge) non è una prova del suo simbolismo né del suo misticismo; rivela soltanto l'indipendenza della sua arte da qualunque mutamento del gusto letterario, e rivela la possibilità che un'angoscia quasi kierkegaardiana stesse nascosta in fondo al cosiddetto Naturalismo danese.

Questa angoscia assunse una forma pienamente naturalista nello scrittore più potente di tutta la letteratura danese, Henrik Pontoppidan (1857-1943). La critica esita a definire "letteratura" l'insieme imponente delle sue opere, tanto questo appare un'espressione spontanea del suolo dello Jutland, dello spirito dei contadini poveri e tenaci di quella terra. In effetti Pontoppidan è di origine popolare. Proviene dalla "letteratura dei maestri di scuola", dei vicari e dei professori delle scuole inferiori, che osservavano da vicino la loro gente e annotavano le loro osservazioni con un realismo senza pretese. Pontoppidan appartiene a quella stessa famiglia. Solo che i suoi primi racconti, che sono stati definiti "naturalisti", sono più amari. Quegli scrittori popolari, per quanto senza una grande formazione letteraria, conservavano fedelmente i resti del Romanticismo, decaduto al livello di subletteratura; Pontoppidan è decisamente antiromantico: la sua natura di sobrio contadino reagisce contro il lirismo idillico, non crede negli abbellimenti artificiosi di questa vita dura ed è ostile a tutti coloro che pretendono di falsificare la realtà, e soprattutto ai settari che promettono il Cielo ai poveri a condizione che sopportino senza opporre resistenza l'oppressione dei ricchi e dei potenti. Contro la più importante di queste sette, quella dei seguaci di Grundtvig¹²³, Pontoppidan lanciò [1922] la sua prima grande opera, *Det forjaettede Land* (La terra promessa, 1891-95), costituita da un ciclo di tre romanzi: *Muld* (La terra), *Det forjaettede Land* (La terra promessa) e *Dommens Dag* (Il giorno del giudizio). E' un grande panorama della vita nelle campagne danesi intorno al 1880, della lotta degli agitatori socialisti contro le classi conservatrici che godevano dell'appoggio dei "grundtvigiani". Quei maestri di scuola erano luterani ortodossi, mentre Pontoppidan è risolutamente anticristiano, e la sua filosofia è quella dei radicali; e brandesiano è anche il suo antiromanticismo: «Abbiamo sempre sognato, e non abbiamo mai realizzato nulla». La sua tendenza, come quella degli scritti contemporanei di Brandes, è di opposizione al mito nazionale dell'"Aladdin", al quale la sorte offre tutto in dono.

Allontanandosi da Brandes, Pontoppidan si mantenne fedele al suo romanticismo: ma la sincerità incorruttibile del contadino aveva riconosciuto la porzione di illusionismo nelle promesse dei radicali, e a lui poco importava se la *forjaettede Land*, la terra promessa, fosse promessa dai settari cristiani o dai giornalisti radicali. Si comprende così la tendenza della sua opera maggiore, *Lykke Per* (Pietro il fortunato, 1898-1904), ciclo di otto romanzi brevi che ruota attorno a Per Sidonius, un Aladdin alla rovescia sconfitto dall'ambiente. La descrizione di questo ambiente è una delle grandi

¹²³ N. d. t.: Su Grundtvig cfr. cap. 7.2, p. 1504.

satire della letteratura universale, satira di un uomo al di sopra delle parti e ugualmente indignato contro i conservatori cristiani e contro i demagoghi radicali, nelle cui agitazioni scopre le manovre della borghesia di Copenaghen per mobilitare i proprietari terrieri delle campagne. In *Den gamle Adam* (Il vecchio Adamo, 1894) aveva già denunciato la propaganda dell'amore libero come un nuovo romanticismo; e *Lykke Per*, il nuovo Adam Homo¹²⁴, finisce nella rassegnazione fatalista; per lui come per il suo creatore non esisteva il conforto del cristianesimo. Degna di nota è la composizione di *Lykke Per*: la forma ciclica, quella di Zola e di diversi altri naturalisti, era così adatta agli scopi di Pontoppidan che egli la impiegò ancora una volta nella terza delle sue grandi opere, *De Dødes Riges* (Il regno della Morte, 1917), composizione di cinque romanzi che mostrano, attraverso le vite di due soggetti rappresentativi (il penseroso Forben e il sognatore Jytte) il romanticismo dell'altro ieri e l'antiromanticismo di ieri; e a Pontoppidan sembrò che entrambi avessero fallito. La "terra promessa" si era trasformata in "regno della morte".

Pontoppidan ricevette nel 1917 il premio Nobel, ma neanche questo successo pubblico gli garantì l'attenzione universale che meritava. Forse di ciò fu responsabile il suo sconcolato nichilismo. Gli stranieri arrivarono soltanto ad apprezzare le raffinate [1923] descrizioni dei paesaggi dei suoi racconti. Al mondo esterno Pontoppidan appariva un regionalista. Nella stessa Danimarca soltanto la letteratura regionalista dei contadini dello Jutland lo seguì. Johan Skjoldborg (1861-1936), i cui romanzi costituiscono il documento prezioso della penetrazione del socialismo tra le popolazioni agricole del Nord Europa, e Harry Søiberg (1880-1954), la cui trilogia *De Levendes Land* (Il paese dei vivi, 1916-20) intende smentire il "paese dei morti" di Pontoppidan, contrapponendo al falso cristianesimo dei ricchi il cristianesimo autentico dei poveri.

Le angustie religiose costituirono la base delle reazioni più forti contro Brandes. Ma la via del ritorno al cristianesimo luterano degli antenati era definitivamente preclusa, per lo meno per gli intellettuali di Copenaghen, tra i quali vennero tentate nuove esperienze spirituali. Karl Gjellerup (1857-1919), che fu uno dei naturalisti più radicali, fu il primo a dedicarsi al mito germanico, interpretandolo alla maniera di Wagner; e attraverso Wagner e Schopenhauer arrivò al buddismo, scrivendo grandi romanzi, scientificamente documentati, sugli "otto sentieri della salvezza" e la metempsicosi. Nel 1917 gli fu assegnata la metà del premio Nobel per controbilanciare gli effetti dell'altra metà, assegnata a Pontoppidan; ma perfino nella stessa Danimarca fu censurata l'inopportunità dell'omaggio allo scrittore pretenzioso e incapace, che non era neppure in grado di padroneggiare bene la lingua e che veniva letto soltanto in Germania, dove risiedeva. La soluzione radicale, per quanto la più inattesa di tutte nel Nord protestante, fu trovata da Johannes Jørgensen (1866-1956). Naturalista in prosa e simbolista [1924] in poesia, ad Assisi si convertì al

¹²⁴ N. d. t.: Riferimento all'opera di Paludan-Müller, cfr. cap. 8.1, pp. 1810-11.

cattolicesimo. La sua biografia di San Francesco è una delle più belle tra gli innumerevoli libri scritti sul santo; e la sua autobiografia, *Mit Livs Legende* (La leggenda della mia vita, 1916-19), è il grande documento finale del brandesianismo. Jørgensen fu un notevole poeta lirico, ma la sua conversione quasi lo esclude dalla vita letteraria del Nord Europa, limitandone l'influenza.

La sconfitta di Brandes recò più danno alla letteratura danese che non al critico, separandola dal movimento europeo e causandole uno strano ritardo, un nuovo provincialismo. La maggioranza degli scrittori danesi, e non solo i peggiori tra loro, continuò a oscillare tra la satira naturalista di Schandorph e il lirismo post-romantico di Drachmann. Gustav Wied (1858-1914), si considerava un naturalista, ma era in realtà un grande satirico, nemico irritato di tutto ciò che era brutto e ridicolo nella società moderna. In *Pastor Sørensen og Co.* (Il pastore Sørensen e gli altri, 1913) si prese gioco dei bigotti, in *Fædrene aede Druer* (I padri degli Aede Druer, 1908) dei borghesi, e in *Slaegten* (La stirpe, 1898) dei decadentisti, sempre con un'indignazione amara e col cinismo di un ipersensibile; finì suicida, cosa che nel 1914 fu come il segnale della fine di un'epoca. I poeti che succedettero a Drachmann si ritirarono in un romanticismo un po' facile, come Edvard Blaumüller (1851-1911), peraltro considerato uno dei maggiori artisti del verso in lingua danese, e Ludvig Holstein (1864-1943), che sostituì ai paesaggi impressionisti del maestro idilli inoffensivi, quadretti graziosi che ricordano la pittura del *Biedermeier* danese di Marstrand e Skovgaard, paragone che non intende sminuire, ma al contrario evidenziare le qualità artistiche. Infine la poesia alla maniera di Drachmann, [1925] così rivoluzionaria ai suoi tempi, raggiunse gli onori ufficiali con Rørdam¹²⁵, grande poeta in un genere minore, quello degli idilli rustici, dei paesaggi impressionisti e delle poesie patriottiche, il "poeta laureato" del popolo danese. La letteratura danese aveva ormai smesso di esercitare un'influenza sull'Europa.

La sconfitta di Brandes in Danimarca fu un caso di importanza locale; quel caso non si ripeté in Norvegia, la cui letteratura aveva trovato in Brandes il maggior propagandista, perché soltanto in Danimarca l'influenza di Brandes era stata così grande da permettergli di imporre al paese il suo concetto di Naturalismo, provocando poi una reazione ostile. Evidentemente esiste una differenza essenziale tra il Naturalismo francese ed europeo e il "Naturalismo" scandinavo; ma Brandes, intenzionalmente o per un equivoco, li confuse. «Tutto ciò che ora ha valore in Europa milita sotto la bandiera della libertà e del progresso» aveva dichiarato Brandes in quella famosa lezione di Copenaghen, aggiungendo: «In Inghilterra Mill e Darwin, Spencer e Swinburne; in Francia Taine e Renan, Zola, Flaubert e i Goncourt; in Germania Auerbach, Paul Heyse e Gottfried Keller; in Italia Carducci; in Russia Turgenev, Dostoevskij e Tolstoj». L'elenco di nomi non poteva essere più eterogeneo, e la confusione si diffuse ovunque la propaganda di Brandes esercitava influenza.

¹²⁵ N. d. t.: Su Rørdam cfr. cap. 9.2, p. 2316.

Nell'introduzione di un libro famoso¹²⁶ sulle origini del Naturalismo in Germania, vengono citati come i rappresentanti principali dell'antinaturalismo europeo Balzac, Flaubert, i Goncourts, Zola, Tolstoj, Dostoevskij, Bjørnson e Ibsen. E' necessario far chiarezza in queste confusioni. I nomi la cui presenza in quella frase di Brandes appare più strana sono quelli di Swinburne, Heyse e Carducci; Brandes li scelse perché gli apparivano anticristiani, pagani. In maniera ingenua identificò il radicalismo ("libertà e progresso") con il Realismo e il Naturalismo letterari. E' possibile chiarire meglio le cose abbozzando un panorama geografico della diffusione del Naturalismo, o meglio dei differenti naturalismi.

La frontiera passa, più o meno, per Berlino. A ovest di questa linea di divisione, in Francia, nei Paesi Bassi, in Irlanda e in Inghilterra, si incontrano [1926] i rappresentanti dei "naturalismi europei"; ad est, nella Germania orientale, in Scandinavia e soprattutto in Russia, si trovano i rappresentanti di altri "naturalismi" differenti, che oggi non ci sembrano naturalisti. E' il caso del realista nordamericano Howells¹²⁷, che fu solo un simpatizzante dello zolismo, mentre l'opera di Stephen Crane¹²⁸ è già un ponte verso il neonaturalismo successivo di Dreiser. Ma soprattutto in Russia non vi fu un naturalismo in senso proprio, forse perché tutta la letteratura russa dell'epoca era naturalista, ma in un senso che non ha niente a che vedere con il naturalismo di Zola. Un Rešetnikov¹²⁹ o un Uspenskij¹³⁰ precedono Zola, mentre il più zoliano dei russi, Kuprin¹³¹ appartiene già al XX secolo. Ci sono poi alcune figure atipiche, dalle origini geografiche molto diverse, ma che rivelano evidenti analogie: Verga in Italia, Pérez Galdós in Spagna, Hardy in Inghilterra. Il caso meno tipico di tutti è quello della Germania, nella quale il Naturalismo entrò molto tardi, non trovando un'eco degna di nota nella Renania e nel Sud, ma entusiasmando le regioni orientali; il giovane Hauptmann¹³² è della Slesia, Conrad¹³³ della Sassonia, Holz¹³⁴ e Sudermann della Prussia orientale, Kretzer¹³⁵ della Posnania. I naturalisti tedeschi hanno la stessa origine dei preromantici dello "*Sturm und Drang*", come Hamann, Herder e Lenz. Paragonabili agli "*Sturmer*" del 1830, come Gräbe e Georg Büchner, essi rappresentano una terza ondata preromantica in Germania; e tutto il Naturalismo scandinavo (e quello slavo) rivela le medesime caratteristiche preromantiche di un interesse forte, ma soprattutto sentimentale, per i problemi

¹²⁶ A. SOERGEL, *Dichtung und Dichter der Zeit*, vol. I, 19.a ed., Leipzig, 1928.

¹²⁷ N. d. t.: Su Howells cfr. cap. 8.3, p. 2059.

¹²⁸ N. d. t.: Su Crane cfr. cap. 8.3, p. 2061.

¹²⁹ N. d. t.: Su Rešetnikov cfr. cap. 8.3, p. 2003.

¹³⁰ N. d. t.: Su Uspenskij cfr. cap. 8.3, p. 2003.

¹³¹ N. d. t.: Su Kuprin cfr. cap. 8.3, p. 2007.

¹³² N. d. t.: Su Hauptmann cfr. cap. 8.3, p. 1996.

¹³³ N. d. t.: Su Conrad cfr. cap. 8.3, p. 1993.

¹³⁴ N. d. t.: Su Holz cfr. cap. 8.3, p. 1995.

¹³⁵ N. d. t.: Su Kretzer cfr. cap. 8.3, p. 1998.

sociali e di tentativi di fuga in un misticismo romantico. Così la norvegese Amalie Skram¹³⁶ e il giovane Strindberg¹³⁷. Questo sentimento è comune anche in quel gruppo di italiani, i “veristi”, ai quali conviene associare l’eretico Pérez Galdós e il [1927] manicheo Hardy. Il siciliano Verga e lo spagnolo Pérez Galdós rappresentano regioni dal feudalesimo decadente, prima che iniziasse l’industrializzazione; Hardy nacque e visse in una regione agricola arretrata nel bel mezzo dell’Inghilterra altamente industrializzata. Le esperienze del 1770 e del 1830 avevano già mostrato la corrispondenza tra Preromanticismo e rivoluzione industriale. Intorno al 1880 la stessa situazione regnava in Scandinavia e in Russia. E in Germania la Renania, già molto industrializzata, e il Sud placidamente agricolo non risposero all’appello del Naturalismo, mentre la Germania orientale, in corso di industrializzazione, si apriva ampiamente alle influenze scandinave e russe. Si tratta di un nuovo “avvento della borghesia”. Il conflitto tra gli ideali del liberalismo e le realizzazioni del capitalismo si ripete nell’Europa orientale e settentrionale; Bjørnson e Ibsen, Tolstoj e Dostoevskij rivolgono alla borghesia le loro “domande” imbarazzanti. Il coraggio tuttavia di “documentare” quelle “domande” fu fornito dal Naturalismo occidentale, che insegnò a scoprire i nuovi ambienti proletari e semiproletari e a descriverli in modo implacabile. Da ciò la presenza di “intermediari”, naturalisti alla maniera occidentale, nell’Europa orientale e in Scandinavia. Da ciò l’importanza di Brandes, che incorporò il “Naturalismo” orientale al movimento occidentale senza però comprenderlo, e che perciò fu sconfitto, alla fine, nella sua stessa terra.

Il Naturalismo propriamente detto, causa di tante liberazioni, limitazioni ed equivoci, è il Naturalismo francese; ed è indispensabile definirlo meglio in rapporto al Realismo che lo ha preceduto¹³⁸. Balzac osserva i fatti sociali e li giudica in base alla sua ideologia. Questa gli fornisce anche lo schema nel quale egli inquadra le sue osservazioni: un universo sociale, chiuso e statico, composto di classi più o meno rigidamente separate. Gli individui esistono solo in quanto membri di queste classi. Si distinguono, nel loro ambiente, per le passioni che li muovono, passioni o anche manie; gli individui di Balzac diventano tipi, personificazioni di idee astratte. Ma gli individui di Zola non sono astrazioni personificate: sono, al contrario, “casi” atipici, esemplificazioni di concetti astratti. Non sono maniaci ossessionati da una determinata passione. Può addirittura accadere che non abbiano alcun carattere definito. Perché il mondo di Zola non è statico: è un movimento [1928] in evoluzione, secondo le leggi della biologia, del darwinismo, dell’ereditarietà. La mera osservazione dei fatti sociali non basta più per dominarlo. E’ necessaria, pertanto, una teoria scientifica. E questa è il determinismo di Claude Bernard, che fornisce delle ragioni per il comportamento degli individui. Ma, paradossalmente, questa teoria non determina il

¹³⁶ N. d. t.: Su Amalie Skram cfr. cap. 8.3, p. 2028.

¹³⁷ N. d. t.: Su Strindberg cfr. cap. 8.3, p. 2029.

¹³⁸ G. LUKÁCS, *Theorie des Romans*, Berlin, 1920; R. J. HUMM, *Der Gesellschaftsroman*, Zürich, 1949.

comportamento ideologico del romanziere, che si colloca su un piano superiore rispetto al determinismo: ha i suoi ideali, che rivelerà nel romanzo finale del suo ciclo, *Le Docteur Pascal* (Il dottor Pascal, 1893), e nei suoi ultimi romanzi raccolti sotto il titolo caratteristico di *Les Quatre Évangiles* (Il quattro Vangeli, 1899-1903).

Zola proveniva dal “Romanticismo sociale” di Hugo, e finì come socialista utopico e romantico. L’industrializzazione era giunta alla fine della sua prima fase; il libero scambio cominciava a cedere al protezionismo. In mezzo a una grande prosperità della borghesia industriale, di una “*gilded age*” (età dell’oro), secondo l’espressione nordamericana, si abbassava il livello di vita della piccola borghesia, che si avviava verso la proletarizzazione. Da ciò la comparsa del radicalismo, che parlava un linguaggio rivoluzionario, senza tuttavia arrivare al socialismo marxista. La scoperta di nuovi ambienti proletari e semiproletari portò al pessimismo e al fatalismo più disperati, espressioni letterarie dei un determinismo economico che è il destino di questa generazione di radicali. Il grande poeta di questo destino moderno è Zola; ma le sue origini sono romantiche, hugoniane, e questo conferisce alla sua attività letteraria, fin dall’inizio, un aspetto rivoluzionario. E in mezzo al Parnassianesimo, che aveva consapevolmente rinunciato alla funzione pubblica dell’arte, Zola rinunciò alla qualifica di “artista” per assumere l’atteggiamento di Hugo, quello di un vate della sua epoca e di un profeta del futuro.

Il nome di Émile Zola¹³⁹ (1840-1902) non figura di solito nelle discussioni sui problemi del romanzo moderno; e certi critici d’avanguardia arrivano ad [1929] affermare che “Zola non viene più letto”. Questa affermazione non corrisponde a verità. Zola non è più letto dagli intellettuali snob delle avanguardie letterarie, che tuttavia sfruttano la libertà che Zola ha conquistato: quella di dire tutto e di dirlo con franchezza; perfino un romanziere raffinato come Henry James, il modello dell’avanguardia di oggi, ha celebrato Zola come il liberatore che aveva strappato il genere dalle mani delle dame (di entrambi i sessi) che scrivevano “*virginibus puerisque*”¹⁴⁰, escludendo qualunque esperienza adulta. E Zola continua ad essere letto. In innumerevoli edizioni e traduzioni economiche la sua opera circola in tutto il mondo, costituendo per innumerevoli lettori la prima iniziazione, e quella definitiva, alla letteratura. Tra tutti questi lettori ve ne sono molti ai quali la lettura di Zola suggerisce l’idea di scrivere un romanzo basato sulle loro esperienze in ambienti che lo stesso Zola aveva scoperto; il suo metodo è evidentemente quello adatto per allargare gli orizzonti letterari, non nella dimensione della profondità, ma in quella dell’ampiezza. Da ciò deriva l’influenza permanente che Zola esercita sui giovani romanzieri dell’America Latina e dei paesi asiatici e africani. Il metodo di Zola permette alla luce di penetrare in luoghi nascosti. Non c’è nulla di “misterioso” nella sua opera né nella sua personalità di piccolo borghese timido e ambizioso,

¹³⁹ N. d. t.: Su Zola si veda anche sopra nel presente capitolo, p. 1909 e inoltre il cap. 8.3, pp. 2064-2065.

¹⁴⁰ N. d. t.: “Per fanciulle e bambini”.

lavoratore assiduo, scrittore professionista con desideri dichiarati di farsi pubblicità e guadagnare soldi. Zola ha molto del giornalista, del *reporter*; e in qualità di *reporter* scoprì il mondo moderno al quale, fino ad allora, la letteratura non aveva prestato la dovuta attenzione: in *La curée* (La cuccagna, 1872) scoprì i rapporti tra la politica e i grandi affari; in *Son Excellence Eugène Rougon* (Sua Eccellenza Eugène Rougon, 1876) la politica e l'amministrazione del [1930] paese; in *La Conquête de Plassans* (La conquista di Plassans, 1874) il clero; in *Nana* (1880) la società dei nuovi ricchi e delle sue costose prostitute; in *L'Argent* (Il denaro, 1891) la borsa valori; in *Au Bonheur des Dames* (Al paradiso delle signore, 1883) il grande commercio; in *Pot-Bouille* (Quel che bolle in pentola, 1882) il rovescio sporco della vita borghese; in *L'Oeuvre* (L'opera, 1886) la miseria degli artisti e degli intellettuali; in *La bête humaine* (La bestia umana, 1890) la corruzione della provincia; in *Le ventre de Paris* (Il ventre di Parigi, 1873) e *L'Assommoir* (L'ammazzatoio, 1877) la corruzione del proletariato; in *Germinal* (Germinal, 1885) lo sfruttamento dei minatori; in *La Terre* (La terra, 1887) i contadini ridotti ad animali. E' necessario notare l'enorme coraggio che si rivela nella conquista di questi nuovi continenti letterari e nella scoperta di aspetti completamente nuovi di argomenti trattati mille volte, come in *La Terre*, «*les Géorgiques de la crapule*»¹⁴¹. E' necessario ricordare le dimensioni di questo monumento colossale che sono i venti volumi del ciclo dei *Rougon-Macquart* (1871-1893) per affermare che è nella capacità di quel modesto piccolo borghese di erigere un tale monumento che risiede il "mistero" di Zola.

Il problema dei *Rougon-Macquart*, e cioè il problema di Zola, scompare dietro all'opera: risiede nella costruzione, nella composizione. Fino a quel momento si era riusciti, al massimo, a riunire diversi romanzi formando un panorama coerente, come nella *Comédie Humaine* di Balzac o, in proporzioni minori, nelle *Barsetshire Chronicles* di Trollope¹⁴². Zola fece di più. Stabilì una relazione dinamica tra i romanzi del suo ciclo. Come in Balzac, i suoi personaggi ritornano in romanzi differenti, ma non soltanto per rappresentare determinate classi, bensì per continuare l'azione. Dal colpo di stato di Napoleone III, in *La Fortune des Rougon* (La fortuna dei Rugon, 1871), fino alla catastrofe del Secondo Impero, in *La Débâcle* (La disfatta, 1892), il ciclo di Zola costituisce un panorama in movimento, un immenso romanzo storico che non poteva essere solo un romanzo perché comprendeva la società intera, era un ciclo di romanzi storici che veniva dal passato, come la Francia di *Les origines de la France contemporaine* di Taine, e correva verso il futuro disastroso come la locomotiva di *La bête humaine*. Si tratta, come si notò subito, di un'epopea, l'unica grande epopea della letteratura francese, la "*Légende des vingt années*"¹⁴³ della

¹⁴¹ N. d. t.: «Le Georgiche della plebaglia», espressione con cui Anatole France definì *La Terre* di Zola.

¹⁴² N. d. t.: Su Trollope cfr. cap. 8.1, pp. 1739 ss.

¹⁴³ N. d. t.: "La leggenda dei vent'anni".

Francia. Lo spirito hugoniano, nell'autore di questa nuova "*Legende du siècle*"¹⁴⁴, è evidente. Uno dei suoi progressi, in rapporto a Balzac, è l'adozione del linguaggio plebeo, autentico, del popolo della vita quotidiana, il linguaggio che spaventò i contemporanei e che è una delle conquiste più importanti di Zola. In rapporto a Flaubert, il progresso (nella misura in cui vi è progresso nell'arte) consiste nella comprensione del fatto che il romanzo non è un poema e non sopporta l'elaborazione dei processi [1931] stilistici flaubertiani, perché non ne ha bisogno. In contraddizione con questo naturalismo stilistico sta il romanticismo segreto di Zola, il gusto per i verbalismi descrittivi, per i simboli eloquenti; ed è questa combinazione che rende abominevole (dal punto di vista estetico) lo stile di Zola, e che contribuì a sminuirlo agli occhi delle avanguardie letterarie. Non poteva esserci cosa peggiore di un Hugo della prosa: e questo è Zola. Ma è un Hugo alla rovescia. La sua sfiducia nei confronti degli eccessi dell'immaginazione romantica gli ispirò il materialismo, che si vede solo nella natura e nella vita, fecondità di creazione e abbondanza di decomposizione. Anche questo è uno dei grandi simboli zoliani. L'origine psicologica della sua letteratura e del suo pessimismo è la disillusione del 1848: la decomposizione morale della Francia seguita dalla decomposizione politica e militare. Zola era, fin dall'inizio, un repubblicano disilluso, che invece di adottare l'atteggiamento di resistenza di Hugo si decise per quello di Flaubert, per l'oggettivismo realista come via per l'analisi del disastro.

L'influenza di Flaubert su Zola fu decisiva. Pare addirittura che Zola intendesse diventare il Flaubert della sua terra, il sud della Francia. Vi sono tracce di questo in *La conquête de Plassans*, in personaggi che sono versioni meridionali di quelli di *Madame Bovary*; e ugualmente nella parte idillica di *La Fortune des Rougon*. Le teorie psicofisiologiche di Claude Bernard, invece di sviarlo da quel cammino, gli offrirono un nuovo strumento di analisi per lo scopo che aveva in mente. *Thérèse Raquin* (Teresa Raquin, 1867)¹⁴⁵ e *Madeleine Féral* (Maddalena Féral, 1868) sono romanzi flaubertiani dove gli imbecilli sono sostituiti dai nevrotici. La catastrofe del 1870, tuttavia, aprì gli occhi al romanziere sull'estensione della malattia, vera e propria decadenza psicofisica della nazione. Abbandonò del tutto il radicalismo, quello romantico di Hugo e quello artistico di Flaubert. Divenne un repubblicano-conservatore, per lo meno in letteratura. Zola fu l'unico, a quanto pare, che già allora comprese il senso dell'opera di Taine, al punto di anticipare il piano di quest'ultimo concependo il progetto di "*Les origines de la France actuelle*"¹⁴⁶. Il compito era quello di chiarire i motivi della decadenza e di appurare le responsabilità. Fu allora, tra il 1870 e il 1871, che *La Fortune des Rougon*, romanzo flaubertiano della corruzione in provincia, si trasformò in pietra di

¹⁴⁴ N. d. t.: "Leggenda del secolo", con riferimento alla raccolta di poemi di Victor Hugo intitolata *La Légende des siècles* (La leggenda dei secoli) (cfr. cap. 7.3, pp. 1620).

¹⁴⁵ N. d. t.: Si veda sopra nel presente capitolo, p. 1910.

¹⁴⁶ N. d. t.: "Le origini della Francia attuale".

fondazione del monumento alla bassezza della Francia moderna. Il romanzo perse la sua valenza psicologica per acquisire, in compenso, l'importanza storiografica di un documento tainiano. Ma mentre Taine scrisse ed agì come uno storico, dai grandi orizzonti politici, Zola si avvicinò [1932] al medesimo soggetto, la Francia, come il moralista piccolo-borghese che sempre rimase, spaventato, timoroso e contrariato. Come francese si sentiva corresponsabile, e tutti i suoi sforzi hanno lo scopo di ridurre quella responsabilità collettiva. Il mezzo per ottenere questo scopo era la teoria dell'ereditarietà di Claude Bernard, il determinismo psicofisiologico al quale nessuno sfugge. E in nessun luogo la forza di questo destino moderno era maggiore e più evidente che negli strati inferiori della popolazione, soggetti senza difesa a tutte le pressioni economiche e ambientali. Qui sta la grande originalità di Zola. Né Balzac né Flaubert presero atto del "quarto stato"¹⁴⁷; Zola scoprì il proletariato, erigendolo a eroe anonimo della sua epopea; e fu anche il primo ad applicare i procedimenti stilistici dell'epopea ai temi più bassi e più volgari, non per prendersene gioco (come era avvenuto nell'epopea eroicomica) ma per elevarli a una dignità epica. Se in questo vi è stato un precursore, non è stato l'Hugo dei *Misérables*, ma Eugène Sue, l'autore dei *Mystères du Peuple ou Histoire d'une famille de proletaires à travers les âges* (I misteri del popolo, o storia di una famiglia proletaria attraverso le epoche, 1849-57)¹⁴⁸. Zola trasformò il romanticismo plebeo di Sue in realismo proletario, vale a dire in naturalismo. E a questo fine sostituì la documentazione psicologica e mesologica di Flaubert con la documentazione sociologica, creando grandi panorami della società, messi in moto dal potere di simbolizzazione della poesia hugoniana. Già questo non è poco; ma Zola fece anche di più. Il suo procedimento narrativo gli impedì di creare dei caratteri; nessuno dei suoi innumerevoli personaggi entrò nella categoria degli Amleto, Faust e Don Juan. Ma questo procedimento gli permise di creare dei tipi collettivi, il popolo di "*Les Halles*", la strada degli operai parigini, la comunità delle domestiche in *Pot-Bouille*, la masse degli scioperanti in *Geminal*, le bestie umane di *La Terre*, l'esercito che corre verso la sconfitta in *La Débâcle*. In Zola c'è qualcosa di Michelangelo, così come nel suo contemporaneo Honoré Daumier¹⁴⁹. A volte i suoi monumenti della bassezza sono caricature grandiose, una delle quali, *La Terre*, arrivò a spaventare i suoi stessi discepoli. L'"abisso" di Zola è il suo pessimismo sociale, risultato della combinazione tra il determinismo del realista proletario, discepolo di Sue, Flaubert e Taine, e il moralismo puritano del piccolo borghese francese con un desiderio interiore di ritornare alla terra. Un marxista, come Lukács, può condannare questa mentalità come passiva e semi-rivoluzionaria. Un tipico radicale francese, Jules Romains, può celebrare Zola come «un saint de [1933] notre calendrier»¹⁵⁰. In Zola

¹⁴⁷ N. d. t.: La classe operaia e contadina.

¹⁴⁸ N. d. t.: Su Eugène Sue cfr. cap. 7.4, p. 1683.

¹⁴⁹ N. d. t.: Honoré Daumier (1808-1879), pittore francese.

¹⁵⁰ N. d. t.: «Un santo del nostro calendario».

c'è ancora abbastanza romanticismo sociale. Zola vinse questa contraddizione mediante il romanticismo hugoniano, che gli permise di riassumere il ruolo pubblico dello scrittore rinunciando agli onori dell'élite artistica. Il problema sussiste: appare, di nuovo, in tutta la letteratura naturalista di oggi, nei romanzieri neonaturalisti, risentendo della contraddizione tra oggettivismo sociologico e moralismo della propaganda sociale e politica. Ma è una contraddizione feconda; in essa risiede la risonanza internazionale e durevole di Zola.

L'influenza di Zola in Francia appare duratura solo per quanto riguarda un aspetto della sua opera: lo stile, che in lui pare essere il peggiore. Ma è notevole il ruolo liberatorio che egli svolse, portando a termine l'opera del Romanticismo e ponendo fine agli ultimi resti delle "buone maniere" classiciste. A partire da Zola metà della letteratura francese parla la lingua della vita reale, mentre l'altra metà rimane, in qualche modo, parnassiana. In compenso, è difficile parlare di un romanzo naturalista in Francia¹⁵¹. Maupassant appartiene a un'altra stirpe e Huysmans non fu l'unico ad apostatare. Romanzo naturalista francese significa Zola, più qualche mediocrità. Il motivo si trova in quella contraddizione. L'oggettivismo sociologico impedì la critica sociale che è la ragion d'essere della letteratura naturalista. Quando Zola superò definitivamente la contraddizione, abbracciando il socialismo (un socialismo neoromantico, a dire il vero) era già evidente che i suoi discepoli borghesi non potevano seguirlo su quella strada. La storia del Naturalismo francese è una storia di apostasie.

All'inizio quei discepoli formarono un gruppo attorno al maestro che si diede il nome di "gruppo di Médan", dalla località presso Parigi in cui Zola soleva riunirli, la domenica, nella sua casa di campagna. Nel 1880 pubblicarono un volume di racconti, *Les Soirées de Médan* (Le serate di Médan, 1880): questa data rappresenta l'apice del Naturalismo francese. Di questi racconti uno dei migliori, *L'attaque du moulin* (L'attacco del mulino), era di Zola, mentre il capolavoro, *Boule de suif* (Palla di sevo), fu il contributo del flaubertiano Maupassant. [1934] Un terzo collaboratore, Huysmans, autore di *Sac au dos* (Zaino in spalla), non tarderà ad abbandonare il gruppo. Gli altri tre autori, fedeli al maestro, Léon Hennique (1850-1935), Paul Alexis (1847-1901) e Henry Céard (1851-1924), erano sinceri ma mediocri, sfruttatori del Naturalismo come moda letteraria.

Sette anni dopo, sul "*Figaro*" del 18 agosto 1887, Bonnetain, Rosny, Descaves, Marguerite e Guiches protestarono pubblicamente contro l'opera più radicale del loro maestro, *La Terre*. Altri quattro anni, e Jules Huret pubblicherà sull'"*Echo de Paris*" il risultato della sua *Enquête sur l'évolution littéraire* (Inchiesta sull'evoluzione letteraria, 1891): il Naturalismo non esiste più. Vale a dire, i naturalisti si erano rifiutati di seguire il maestro lungo la strada della critica sociale. Erano meno zoliani che non goncourtiani. La maggioranza di loro, amici di Alphonse Daudet, entreranno

¹⁵¹ P. MARTINO, *Le naturalisme français*, Paris, 1923; L. DEFFOUX, *Le naturalisme*, Paris, 1929; R. DUMESNIL, *L'époque réaliste et naturaliste*, Paris, 1946; Ch. BEUCHAT, *Histoire du naturalisme français*, 2 voll., Paris, 1949.

a far parte dell'“*Académie Goncourt*”, futuro centro di reazionari politici e sociali. Vi sono poche eccezioni, tra le quali non si incontrano i fratelli Joseph-Henry Rosny (1856-1940) e Justin Rosny (1859-1948), sviati dal Naturalismo da un'attività di poligrafi feconda, ma dai risultati effimeri. Zoliano autentico è Lucien Descaves (1861-1949), cronista vigoroso delle miserie della vita militare in tempo di pace, delle violenze e delle bestialità nelle caserme; finirà per diventare un idealista, come Zola. Paul Margueritte (1860-1918) e Victor Margueritte (1866-1942) producono la cronaca narrativa, abbastanza forte, degli “anni terribili”, il 1870 e il 1871; dopo la morte di Paul, Victor si farà notare con romanzi [1935] che provocheranno il pubblico scandalo. Paul Adam (1862-1920), che per lo stile somiglia a Zola e per il “grande afflato epico” a Hugo, divenne il romanziere dell'epopea napoleonica, fedele agli ideali giacobini; una specie di masso erratico in mezzo agli apostati. Quanto agli altri membri dell'“*Académie Goncourt*”, non è il caso di far loro pubblicità.

«*La République sera naturaliste ou elle ne sera pas*»¹⁵², aveva detto Zola; ma i suoi discepoli lo smentirono. Smisero di essere naturalisti, e la repubblica continuò a esistere, seppure diventando dapprima opportunistica e poi francamente reazionaria. Quando Zola insorse in difesa di Dreyfus, trovò ormai l'opposizione compatta degli intellettuali francesi. Il ruolo liberatore del Naturalismo, in senso sociale, rimase riservato a pochi “estranei”. Il migliore tra loro, di gran lunga, è Jules Vallès (1832-1885). Per motivi meschini di rancore politico questo grande giornalista e polemista, combattente della Comune del 1870, rimase per molto tempo escluso dalla storia letteraria ufficiale. Oggi i critici comunisti lo celebrano come un grande precursore; ma hanno il diritto di farlo nello stesso senso in cui hanno quello di considerare *Les Misérables* un romanzo pre-socialista. Vallès fu un autentico romantico hugoniano (cosa che rivela anche nel suo stile fortemente lirico) che le esperienze di una vita dolorosa e ardente portarono ad adottare procedimenti letterari simili a quelli del Naturalismo. La sua trilogia di romanzi, con al centro il personaggio autobiografico di Jacques Vingtras, è un grandioso panorama della Francia del 1870, che impressionò lo stesso Taine. L'ultimo di questi esponenti marginali del Naturalismo [1936] fu George Darien (pseudonimo di Georges Hippolyte Adrien, 1862-1921), che fece scandalo con una satira dell'esercito francese; il suo romanzo *Le voleur* (Il ladro, 1897), interessante documento di satira antiborghese e di anarchismo immoralista, è stato riesumato da un ingiusto oblio soltanto di recente.

Furono questi autori marginali a continuare l'opera di critica sociale del Naturalismo. All'epoca si era soliti considerare come naturalisti tutti coloro che facevano critica sociale, inclusi realisti come Alas (Clarín)¹⁵³ e Eça de Queirós¹⁵⁴ e tutti quelli che facevano uso di un linguaggio franco, senza

¹⁵² N. d. t.: «La Repubblica sarà naturalista, o non sarà».

¹⁵³ N. d. t.: Su Leopoldo Alas (Clarín) cfr. cap. 8.1, p. 1807.

¹⁵⁴ N. d. t.: Su Eça de Queirós si veda sopra nel presente capitolo, p. 1866.

reticenze, come Maupassant¹⁵⁵. Quest'ultimo fu seguito, senza un programma letterario specifico, dai collaboratori letterari dei circoli radicali, tra i quali merita di essere segnalato il finlandese Juhani Aho (1861-1921), allora famosissimo e tradotto in tutte le lingue, uno scrittore ironico, elegante come Eça de Queirós. Anche Aho scoprì un nuovo ambiente, quello della vita dei vicari luterani nel selvaggio interno della Finlandia. Separato dalle correnti letterarie europee, scrisse in seguito i migliori romanzi storici della letteratura finlandese.

La funzione critica della letteratura naturalista degenerò, infine, in letteratura scandalistica, e questa definizione si addice anche a gran parte della produzione dell'ultimo zoliano, Octave Mirbeau (1848-1917), eccellente giornalista e buon critico delle arti plastiche, i cui romanzi sarebbero già stati dimenticati se non fosse stato per la vitalità indistruttibile della sua vigorosa commedia *Les affaires sont les affaires* (Gli affari sono gli affari, 1903), una delle ultime grandi opere del teatro realista francese.

[1937] Attraverso Taine entrò nel Naturalismo occidentale un elemento preromantico: lo zelo di Herder, lontano maestro di Taine, per la scoperta di nuove letterature, nuove società, nuovi ambienti e paesi. In questo modo il Naturalismo rinvigorì letterature sonnolente, scoprì classi sociali sconosciute, ampliò immensamente gli orizzonti dell'Europa letteraria, quasi sempre accompagnato dall'indignazione dei conservatori. Uno dei grandi avvenimenti della storia letteraria inglese è la traduzione inglese dei *Rougon-Macquart* [di Zola] ad opera di Henry Vizetelly (1820-1894), che fu crudelmente perseguitato dalle associazioni che pretendevano di "combattere il vizio e promuovere la morale pubblica". Lo scandalo si ripeté quando George Moore (1852-1933) pubblicò i primi romanzi naturalisti in lingua inglese, *A Mummer's Wife* (La moglie del pagliaccio, 1885), contenente descrizioni esplicite della vita delle prostitute, e soprattutto *Esther Waters* (1894), panoramica impressionante della passione per l'ippica tra gli strati inferiori della popolazione inglese, con digressioni sulla vita delle domestiche sedotte, sulla miseria degli ospedali e sui comizi dei settari. Gli ammiratori francesi e tedeschi di Moore trovarono in questo eccellente romanzo profondi motivi di critica morale e religiosa; ma l'autore si era ben documentato soltanto per "sbalordire i borghesi", e diventerà, poco dopo, uno dei capi dell'estetismo simbolista.

La tendenza preromantica del Naturalismo si rivela bene in alcuni paesi dall'industrializzazione relativamente recente, come il Belgio. Là emerse uno zoliano autentico, Camille Lemonnier (1844-1913): il suo *Happe-chair* (Sbirro, 1886), che si svolge nell'ambiente dei minatori belgi, è un corrispondente non indegno del *Germinal* [di Zola]. Lemonnier, il primo grande scrittore della letteratura belga di espressione francese dopo Charles De Coster, era uno stilista formidabile e una persona dal grande cuore. Dei suoi molti romanzi, più forti o [1938] più deboli, nessuno è mediocre;

¹⁵⁵ N. d. t.: Su Maupassant si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1954.

c'è sempre qualche descrizione impressionante che ricorda il genio pittorico della razza fiamminga. A questa apparteneva anche, sebbene abbia scritto in francese, Georges Eekhoud (1854-1927), i cui racconti di vita contadina nel Kempen, regione incolta nei pressi di Anversa, competono con *La Terre* per la brutale franchezza e superano il romanzo di Zola per l'intensa forza drammatica. Il grande romanzo di Eekhoud, *La Nouvelle Carthage* (La nuova Cartagine, 1888), è il documento dell'evoluzione della vecchia Anversa provinciale in un porto mondiale, centro di ricchezze borghesi e miserie proletarie. In lingua fiamminga Cyriel Buysse (1859-1932) descrisse la vita dei contadini, dei vagabondi e dei mendicanti delle proverbiali "Fiandre povere", le "*Arm Vlaanderen*", con intenso sentimento umano; e se la sua lingua fosse più diffusa, sarebbe già stato riconosciuto come uno dei grandi romanzieri rustici della letteratura universale. E in Olanda, i cui puritani non vollero aprire le porte a Zola, Herman Heijermans (1864-1924) scoprì un ambiente del tutto sconosciuto, il quartiere dei tagliatori di diamanti ebrei di Amsterdam, che rappresentò in romanzi e soprattutto in opere teatrali di notevole abilità, per quanto superficiali.

Il mondo mediterraneo, nel quale era nato Zola, ricevette il Naturalismo con l'entusiasmo abituale della gente del Sud. Anche realisti ideologicamente meno avanzati come Matilde Serao-Scarfoglio¹⁵⁶, in Italia, ed Emilia Pardo Bazán¹⁵⁷, [1939] in Spagna, fecero uso dei procedimenti naturalisti per rivelare l'una la miseria allegra di Napoli, l'altra la rudezza della vita contadina della Galizia. C'è qualcosa del calore mediterraneo delle strade di Barcellona nei romanzi del catalano Narcís Oller (1846-1930), che Zola ammirò al punto da promuoverne traduzioni in francese, mentre il narratore catalano Joaquín Ruyra (1858-1939), meno conosciuto, resiste meglio al tempo per la severità quasi classica del suo stile rustico e per il profondo sentimento umano che ha ispirato, nei suoi confronti, paragoni con i grandi narratori russi. In generale, i naturalisti mediterranei non rinnegano una vena hugoniana di eloquenza torrenziale e di radicalismo romantico. Il catalano Prudenci Bertrana (1867-1941) agitò i suoi compatrioti più per le tendenze eretiche in materia religiosa e morale che non per il vigore non comune del suo stile; e lo spagnolo Felipe Trigo (1864-1916) dovette un grande successo editoriale all'abile mistura di erotismo sfrenato, travestito da analisi psicologica, e di anarchismo violento rivestito di frasi nicciane. Il vertice di questo naturalismo meridionale è rappresentato dallo spagnolo Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), anarchico eloquente in *La Catedral* (La cattedrale, 1903) e *La Bodega* (La vendemmia, 1905), che ottenne un successo internazionale con gli effetti brutali di *Sangre y Arena* (Sangue e arena, 1908) e la propaganda politica di *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (I quattro cavalieri dell'Apocalisse, 1908). [1940] A partire da quel momento l'immensa popolarità di Blasco Ibáñez ha subito una brusca caduta, e c'è già chi gli nega qualsiasi valore letterario. Ma Blasco Ibáñez era uno scrittore

¹⁵⁶ N. d. t.: Su Matilde Serao cfr. cap. 8.1, p. 1809.

¹⁵⁷ N. d. t.: Su Emilia Pardo Bazán cfr. cap. 8.1, p. 1808.

notevole, nella misura in cui si mantenne fedele allo zolismo autentico: *Arroz y Tartana* (Riso e tartana, 1894), *La Barraca* (La baracca, 1898) e *Cañas y barro* (Canne e fango, 1902) sono quadri ben dipinti della vita proletaria della regione di Valencia, calore e miseria, superstizione e anarchismo.

In America Latina il Naturalismo non arrivò attraverso la Spagna, ma direttamente dalla Francia, per esercitarvi un'influenza profonda e durevole. Sono già naturalisti i temi del messicano Rafael Delgado, (1853-1914), sebbene trattati con moderazione e una certa poesia post-romantica. Il grande naturalista del Messico e il maggiore dell'America spagnola fu Federico Gamboa (1864-1939) che compensò la debolezza dello stile con le idee elevate di riforma sociale in uno spirito religioso, un po' tolstoiano; il successo di *Santa* (1903), romanzo di una prostituta, meritò traduzioni in varie lingue. Solo di recente è stata prestata la dovuta attenzione al cileno Baldomero Lillo (1867-1923), che denunciò le miserevoli condizioni di vita nelle miniere di salnitro. Infine, numerosi sono i naturalisti argentini: il Naturalismo mostrò sempre un gusto particolare per i quadri urbani, e Buenos Aires era la prima grande città del continente. Lì Eugenio Cambaceres (1843-1889), uno dei primi zoliani, dovette sopportare gli scandali che toccano ai pionieri. Le opere di Zola vennero tradotte dal giornalista Roberto Payró (1867-1928), socialista militante e autore di racconti "gaucheschi"¹⁵⁸. [1941] Il migliore tra tutti questi argentini è il "gauchesco" Benito Lynch (1885-1951), dal realismo solido e obiettivo; il suo capolavoro, *El inglés de los huesos* (L'inglese delle ossa, 1924), possiede un valore durevole. Il Naturalismo argentino raggiunse un'importanza particolare nelle opere drammatiche di un uruguaiano, Florencio Sánchez (1875-1910); le sue "tesi" sono ormai invecchiate (in quell'epoca di compagnie teatrali itineranti che diffondevano il repertorio di Ibsen ogni drammaturgo doveva esporre delle "tesi") ma non sono artificiali: sono il prodotto dell'indignazione di un scrittore proletario che osservava la realtà sudamericana. La tecnica drammaturgica di Sánchez è primitiva: il suo è un teatro popolare; ma i suoi caratteri rimangono vivi, i suoi effetti scenici emozionano ancora, la sua arte non è arte ma verità. Sánchez morì presto, e le speranze di un grande teatro argentino non si realizzarono. Il Naturalismo, tuttavia, proseguiva in uno scrittore trascurato e superficiale, ma vigoroso, come Manuel Gálvez (1882-1962), la cui *Maestra normal* (La maestra della scuola normale, 1914) colloca uno dei temi preferiti del Naturalismo internazionale nel nuovo ambiente della provincia argentina; notevole è il suo panorama storico della guerra contro il Paraguay.

La priorità del Naturalismo latinoamericano, per quanto riguarda sia la cronologia che il valore, spetta al brasiliano Aluísio Azevedo (1857-1913). Ha [1942] i difetti di tutti i naturalisti minori ed è poco originale, come uno Zola o meglio un Mirabeau di Rio de Janeiro; ma i suoi romanzi

¹⁵⁸ N. d. t.: Riguardanti i *gauchos*, mandriani delle praterie argentine e uruguaiane.

suggeriscono ancor oggi l'impressione di essere "pieni di vita", e il merito di aver scoperto la vita delle classi inferiori nella capitale brasiliana conferisce un valore permanente a opere che si sono ormai trasformate in documenti di sociologia storica. L'ultimo di questi naturalisti brasiliani è Raul Pompéia (1863-1895), il cui famoso romanzo *O Ateneu* (L'Ateneo, 1888) si avvicina, tuttavia, all'impressionismo di un romanzo psicologico.

Sociologia storica, perché i rapidi cambiamenti nella vita urbana dei paesi latinoamericani fecero invecchiare tutti quei romanzi naturalisti; e in effetti non fu questa la strada lungo la quale l'influenza di Zola si perpetuò in America Latina: fu invece quella di un nuovo indianismo di tendenza sociale. Il ruolo di precursore spetta al romanzo *Aves sin nido* (Uccelli senza nido, 1889) della scrittrice peruviana Clorinda Matto de Turner (1852-1909), nel quale si descrive l'oppressione degli indios esercitata dai signori bianchi. Lì era indicato il futuro del romanzo naturalista "indio-americano" rurale, che sarà quello di José María Arguedas e Ciro Alegria.

Solo per dimostrare l'enorme estensione dell'influenza di Zola, creatore di una nuova letteratura universale, ricordiamo il romanzo naturalista di altre regioni, geograficamente opposte: il ceco Matěj Anastasia Šimáček (1860-1913), ancora in parte realista e sentimentale, osservatore "filosofico" della vita borghese della capitale, e un altro ceco, Vilém Mrštík (1863-1912), zoliano che produsse le prime descrizioni obiettive dei quartieri storici di Praga; e in fine l'ungherese Sándor Bródy (1863-1924), che deve tuttavia una certa rinomanza internazionale alle sue opere drammatiche, la più conosciuta delle quali tratta il caso, tanto caro ai naturalisti, della giovane professoressa sedotta.

[1943] I naturalisti fecero vari tentativi di impadronirsi del teatro. Lo stesso Zola drammatizzò alcuni dei suoi romanzi. Nel teatro, dove i conflitti ideologici si personificano, la letteratura naturalista pareva trovare lo strumento sovrano per esercitare la propria funzione di critica sociale. Il successo, tuttavia, rimase dubbio. La tecnica era già pronta: era il teatro borghese di Augier e di Dumas Figlio. Ma mentre i "naturalisti" appartenenti all'altra "area" del Naturalismo, come un Bjørnson o un Ibsen, poterono impiegare questa tecnica per creare il teatro moderno, i naturalisti francesi furono impossibilitati a seguire la stessa strada: per loro la tecnica del teatro borghese era compromessa, degenerata nel "*théâtre de boulevard*" di Sardou. Dovettero affiliarsi alla tradizione opposta, quella della "*comédie gaie*" (commedia allegra), che si prendeva gioco delle "tesi" della commedia borghese "seria". Il maestro della commedia allegra fu Eugène Labiche (1815-1888), creatore di scene dalla comicità "*endiablée*"¹⁵⁹, ma senza pensare alla critica sociale. Questa compare, come satira, nei libretti che Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908) scrissero per le opere di Jacques Offenbach (1819-1880), parodie geniali del gusto e dei costumi del

¹⁵⁹ N. d. t.: Indiviolata, nel senso di vivace, ardita, impetuosa.

Secondo Impero. La posterità confuse Offenbach con le futili o sentimentali operette viennesi, e in questo oblio andò perduto il vero senso dei testi di Meilhac e Halévy, che sono glosse ai margini dell'opera di Zola, elevati dalla musica di Offenbach al livello di un delizioso regno dei sogni dell'assurdo. La commedia allegra abbandonò, poi, ogni ambizione letteraria, con la singolare eccezione di Georges Courteline (1858-1929), conoscitore insuperabile della vita burocratica negli uffici pubblici, della [1944] gente che popola i tribunali e gravita intorno ad essi, dei commissari di polizia e della vita di quartiere. Courteline rappresentò tutto ciò in piccole opere di una comicità straordinaria, ponendosi dal punto di vista del piccolo borghese parigino vittima delle traversie burocratiche create da altri piccoli borghesi parigini investiti dei poteri pubblici. Arrivò a rappresentare un martirologio umoristico della vita quotidiana; e *Boubouroche* (1893), la sua “grande” commedia, è come la summa di tutte le sue esperienze comiche, anche abbastanza amare. Courteline non era un “*boulevardier*”¹⁶⁰ leggero; è stato paragonato a Molière, o piuttosto all'Alceste¹⁶¹ di Molière. Le sue situazioni comiche risultano dall'eterna stupidità e cattiveria del genere umano. Courteline è un pessimista, incapace di ridere; fa solo ridere gli altri, mentre i suoi personaggi si irritano e piangono con lui.

Un personaggio di Courteline: ecco la definizione di Henry Becque (1837-1899), tipo del piccolo burocrate posseduto per trent'anni dall'idea fissa di diventare un drammaturgo, che sopportò ogni sorta di contrarietà, si difese in polemiche violente e inutili, e finì poi sconfitto e ridicolo. Questo Becque era un grande drammaturgo, sebbene fosse un genio sfortunato. *Les Corbeaux* (I corvi, 1882), commedia sugli intrighi intorno ai debiti di un defunto, sarebbe degna di Ben Jonson; e *La Parisienne* (La parigina, 1885) è l'unica commedia sul “triangolo erotico” che resista al tempo, essendo ormai diventata un classico come le commedie di Molière, perché Becque non osserva l'amore adulterino come un allegro gaudente né come un moralista e un propagandista di riforme radicali, bensì con la serenità dello stoico, che considera naturale la perversità di ciò che avviene in questo mondo. Il pessimismo amaro di Becque è frutto delle sue convinzioni drammaturgiche. Intese rappresentare sul palcoscenico le cose della vita con la stessa franchezza e obiettività di Zola nei suoi romanzi, ma quello che trovò nei teatri di Parigi furono le convenzioni drammaturgiche di Scribe, Augier, Dumas Figlio e Sardou: le “tesi” insincere e triviali, gli intrighi complicati [1945] che non provano nulla ma devono divertire o spaventare gli spettatori, le “grandi scene” inverosimili, i finali altisonanti, una serie di imposture sceniche che falsificano la verità dei “fatti”. Becque pretendeva di rappresentare soltanto i “fatti”. Per questo abolì la tesi, abolì l'intrigo, abolì i finali. Le sue commedie devono¹⁶² essere considerate come satire contro la vita teatrale dell'epoca:

¹⁶⁰ N. d. t.: Un autore del *théâtre de boulevard*, come Sardou.

¹⁶¹ N. d. t.: Il protagonista de *Il misantropo*.

¹⁶² N. d. t.: Nell'originale si legge *não devem* (non devono), ma la negazione pare contraddittoria rispetto a che segue.

Les Corbeaux contro l'onestà dei commercianti di Augier, *La Parisienne* contro il moralismo *bohémien* di Dumas Figlio.

La contraddizione tra moralismo e determinismo che era presente in Zola a che impedì alla letteratura naturalista di svolgere il suo ruolo di critica radicale non poteva non generare un pessimismo profondo, che segna le ultime e maggiori opere del Naturalismo occidentale, espressioni della disperazione, dell'incapacità di modificare i disegni del destino biologico ed economico. In primo luogo, questo pessimismo si esprime in una "*poetry of despair*"¹⁶³ (l'espressione è usuale tra i critici inglesi) ed essendo questa poesia pessimista contemporanea al Decadentismo nella letteratura francese e in altre letterature, occorre innanzitutto distinguere le due correnti. La loro epoca la aveva già distinte bene, dando ampia risonanza al Decadentismo di Verlaine, Samain e Rodenbach, e rifiutando l'influenza di Laforgue, la cui azione sulla poesia moderna non cominciò prima del 1910 o del 1920. Lo stile dei decadentisti è il Simbolismo, al quale appartengono; si trattò di un'evoluzione (per quanto i simbolisti lo negassero) dello stile parnassiano, mentre la *poetry of despair* ha origini romantiche in Byron, Heine e Schopenhauer, i tre autori preferiti di Laforgue, che influirono anche sugli altri "poeti disperati". Questi amavano riferirsi a Baudelaire, ma non alla sua angoscia religiosa, che all'epoca non era ancora stata percepita, bensì al suo satanismo e amoralismo. Perché i decadentisti sono dei convertiti, o per lo meno rimangono sulla porta della Chiesa, mentre i "disperati" sono irreligiosi, liberi pensatori, radicali, piccoli borghesi e intellettuali proletarizzati. I decadentisti esprimeranno l'angustia di una crisi economico-sociale della borghesia di fine secolo; i "disperati" esprimeranno l'angustia dei radicali proletarizzati la cui volontà era stata spezzata dal destino del determinismo; molti di loro appartengono alla *bohème*, il che rivela una volta di più le origini romantiche della loro poesia. I decadentisti formarono gruppi, "scuole"; i "disperati" si trovano in un isolamento caratteristico.

[1946] Quasi tutti, in vita, passarono inosservati; ma posteriori ondate di *poetry of despair* ne rinnovarono la memoria, rivendicandoli come precursori. In questo modo, il grande poeta modernista ungherese Ady¹⁶⁴, avversato come rivoluzionario contro le tradizioni della poesia ungherese, richiamò l'attenzione su János Vajda (1827-1897), un post-romantico morboso degli anni 1870, per avere un precursore, un punto di riferimento nel passato. Ma Vajda era piuttosto un epigono di Heine e di Byron, dal quale prese in prestito la tecnica dei racconti in versi; e sarebbe soltanto un Baudelaire fasullo se il romanzo in parte doloroso e in parte grottesco che egli scrisse in versi¹⁶⁵ non fosse stato l'espressione sincera di una esperienza personale.

¹⁶³ N. d. t.: Poetica della disperazione.

¹⁶⁴ N. d. t.: Su Ady cfr. cap. 9.2, p. 2429.

¹⁶⁵ N. d. t.: *Találkozások* (Incontri) del 1877.

Come un Ariel accanto a questo Calibano orientale appare la poetessa galiziana Rosalía de Castro (1837-1885), che è, accanto a Pondal¹⁶⁶, il primo poeta di quella piccola nazione dai tempi del Medioevo, ma anche una grande poetessa che farebbe onore a qualunque letteratura. In suo volume di poesie in lingua castigliana bastò affinché un critico come Azorín la definisse «il maggior poeta spagnolo del XIX secolo»; e si afferma che la varietà non convenzionale dei suoi metri e dei suoi ritmi abbia influenzato il nicaraguense Rubén Darío, il rinnovatore della poesia spagnola moderna. Sarebbe una risonanza incredibile per la modesta poetessa regionalista dei *Cantares gallegos* (Canti galiziani, 1863), poetessa romantica del malinconico paesaggio della Galizia, della “nostalgia nazionale”, che cantava:

Qu’ a gaita gallega

*Non canta, que chora*¹⁶⁷.

[1947] In fondo a questa poesia dal tono popolare, così simile ai *cantares* galiziani di tutte le epoche, risiedono le angustie dell’anima popolare, residui di arcaiche credenze della razza celtica:

Tenho medo d’unha cosa

*Que vive e que no se ve*¹⁶⁸,

mentre in *En las orillas del Sar* (Sulle rive del Sar, 1884), in lingua spagnola, meno arcaica, lo stesso sentimento trova un’espressione moderna:

Inaplicable angustia,

*hondo dolor del alma...*¹⁶⁹

Rosalía de Castro è “moderna”, nel senso che è stata una contemporanea autentica della *poetry of despair*; in un altro senso ella è più moderna di tutti quei “disperati”, perché la sua compassione di donna sensibile e infelice per la miseria del suo popolo le fece scoprire i motivi sociali di quella “*inexplicable angustia*” nel paese degli emigranti e degli orfani:

¹⁶⁶ N. d. t.: Su Pondal cfr. cap. 8.1, p. 1766.

¹⁶⁷ N. d. t.: Rosalía DE CASTRO, *A gaita gallega. Resposta*, ultimi due versi: «Che la cornamusa galiziana non canta, ma piange».

¹⁶⁸ N. d. t.: «Ho paura di una cosa / che vive e che non si vede».

¹⁶⁹ N. d. t.: I versi citati appartengono in realtà al poema *Inexplicable angustia*, vv. 1-2: «Inspiegabile angoscia, profondo dolore della mia anima».

*Este vaise y aquél vaise,
E todos, todos se van;
Galicia, sin homes quedas
Que te poidan traballar.
Tés, en cambio, orfos e orfas
E campos de soledad.*¹⁷⁰

I versi bianchi e i ritmi irregolari di Rosalía de Castro costituiscono una rivoluzione dello stile poetico nazionale spagnolo. Anche nell'ultimo libro, in castigliano, dell'umile poetessa non mancano motivi sorprendenti:

*...Que soy menos que un átomo leve
Perdido en el universo;
Nada, en fin..., y que al cabo en la nada
Han de perderse mis restos*¹⁷¹

che rivelano un'autentica contemporanea di Laforgue¹⁷² e di "Thomson B. V."¹⁷³.

[1948] Meno provinciale e più pungente è il portoghese Cesário Verde (1855-1886), le cui poesie furono pubblicate soltanto dopo la sua morte, e che solo ai giorni nostri trovò la comprensione dovuta al suo genio. A prima vista sembra anche lui un nostalgico di vecchia stirpe, sperduto nella Lisbona moderna:

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer*¹⁷⁴.

¹⁷⁰ N. d. t.: Rosalía DE CASTRO, *Follas novas, ¡Prá á Habana!*, V: « Questo se ne va e quello se ne va, / E tutti, tutti se ne vanno; / Galizia, senza uomini rimani / Che ti possano lavorare. / In cambio hai orfani e orfane / E campi di solitudine»

¹⁷¹ N. d. t.: Rosalía DE CASTRO, *En las orillas del Sar* (1884), *Si medito en tu eterna grandeza*, vv. 7-10: «Che sono meno di un atomo lieve / Perduto nell'universo; / Nulla, indefinitiva..., e che alla fine nel nulla / Si perderanno i miei resti».

¹⁷² N. d. t.: Su Laforgue si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1951.

¹⁷³ N. d. t.: Su James Thomson si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1953.

¹⁷⁴ N. d. t.: Cesário VERDE, *O sentimento d'um Occidental*, I, *Ave Marias*, vv. 1-4: «Nelle nostre strade, quando scende la notte, / C'è una tale mestizia, una tale malinconia, / Che le ombre, il brusio, il Tago, l'aria di mare / Risvegliano in me un desiderio assurdo di soffrire».

Ma Cesário Verde era un naturalista consapevole. Nemico dell'eloquenza romantica dei suoi contemporanei hugoniani, pretese di cristallizzare in versi parnassiani le cose più triviali della vita quotidiana, "le automobili a noleggio" e i "maestri carpentieri", gli "hotel alla moda", i "dentisti" e le "borghesucce del cattolicesimo". Imitò il gesto di Baudelaire nei *Tableaux parisiens*:

*E eu passo, tão calado como a morte,
Nesta velha cidade tão sombria*¹⁷⁵.

Sedotto da Baudelaire, Cesário Verde cominciò ad addentrarsi nel lato brutto della realtà, nel

*...bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção*¹⁷⁶.

Ma dietro la facciata naturalista appaiono visioni fantastiche:

*Inflama-se um palácio em face de um casebre*¹⁷⁷

osservate con rara sensibilità coloristica; sogno e realtà si mescolano in maniera inestricabile, e la "vecchia città oscura" si trasfigura in un finale apocalittico. Cesário Verde avrebbe potuto essere il maggior poeta del Naturalismo. [1949] Se qualcuno può essergli paragonato, questi è un poeta brasiliano, che da lui fu influenzato: Augusto dos Anjos (1884-1914), il poeta dell'"angustia assurda e tragicomica" pregiudicato dalla forma parnassiana e ancor più dal cattivo gusto per il "linguaggio scientifico" dei semicolti che in quanto provinciale adottò. Pur ammettendo tutto questo, egli rimane ancora qualcosa di più di un malinconico funereo, di un pessimista furioso: l'autore di *As Cismas do Destino* (Gli scirmi del destino) e *Último Credo* (Ultimo Credo) è il poeta più strano e più originale della letteratura brasiliana.

Il satanismo, "naturalista" in tutti i sensi, da quello autentico a quello falso, raggiunse un vertice precoce e mai oltrepassato in *Les Chants de Maldoror* (I canti di Maldoror, 1869) del Comte de Lautréamont (1846-1870), pseudonimo di uno sconosciuto Isidore Lucien Ducasse che finì, all'età di ventiquattro anni, in non si sa quale fossa comune della Parigi rivoluzionaria del 1870. Cominciò

¹⁷⁵ N. d. t.: Cesário VERDE, *Septentrional*, vv. 45-46: «E io passo, silenzioso come la morte, / Per questa vecchia città così oscura».

¹⁷⁶ N. d. t.: Cesário VERDE, *O sentimento d'um Occidental*, I, *Ave Marias*, ultimi due versi: «...quartiere dove miagolano i gatti, / E il pesce marcio genera focolai d'infezione».

¹⁷⁷ N. d. t.: Cesário VERDE, *O sentimento d'um Occidental*, II, *Noite fechada*, v. 28: «S'incendia un palazzo di fronte a una stamberga».

col dichiarare, di fronte a un universo vuoto che non lo ascoltava: «*Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre*»¹⁷⁸. Nessuno ascoltò questo “monologo frenetico di un pazzo”, nessuno prestò attenzione al suo avvertimento: «*Si quelqu'un a du génie, on le fait passer pour un idiot*»¹⁷⁹. Pare sia stato Gide il primo che, intorno al 1905, abbia letto con emozione queste «*paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur*»¹⁸⁰, come lo stesso Lautréamont definì la propria strana poesia in prosa. Quello che Gide intendeva fu proprio ciò che Lautréamont, fingendosi [1950] “*froid*” e “*sans être ému*”¹⁸¹, non volle confessare: i motivi psicologici, la rivolta contro le convenzioni familiari, pervertita in rivolta contro tutte le convenzioni, e, infine, contro la convenzione dell'esistenza del mondo: «*J'ai reçu la vie comme une blessure [...] Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtement que je lui inflige*»¹⁸². Come Ivan Karamazov di Dostoevskij, Lautréamont non accettò “il biglietto d'ingresso per il mondo”. Pretese di distruggere la creazione per mezzo di un profluvio di sarcasmi funerei; e cinquant'anni più tardi venne il giorno in cui “tutto il mondo” di Parigi accettò questa visione. «*Gardez-vous de l'impression pénible que [ma strophe] ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vos imaginations troublées*»¹⁸³, avvertiva Lautréamont; ma non c'era più bisogno di un tale avvertimento per le “*imaginationes troublées*” del 1920, quando i dadaisti e poi surrealisti scoprirono l’“Epopèa del Male” in quelle “libere associazioni di un demone ribelle”, paragonando la “*grandeur infernale*” di Lautréamont alla “notte oscura” della poesia mistica. Ciò che rimane è un'emozione profonda in una forma non tradizionale, vale a dire una poesia che emerge dalle profondità “immorali” del subconscio e che non è controllata dalla “censura” dell'intelligenza, cosa che sarà la delizia dei surrealisti. «*J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux*»¹⁸⁴: questa è poesia autentica; ma verrà presa in considerazione soltanto in un'epoca di “*imaginationes troublées*”. Per il momento, Lautréamont è ancora oggetto di studi psicanalitici e di tesi esistenzialiste; ma già si può prevedere il giorno in cui sarà nuovamente dimenticato, per poi essere ancora, altre volte, riscoperto.

E' già stato riscoperto anche Tristan Corbière (1845-1875), “poeta maledetto” che iniziò come antiromantico e si evolse, con coerenza quasi maniacale, fino a diventare un antipoeta, rinnegando il

¹⁷⁸ N. d. t.: LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, Chant I, Vieil Océan*: «Io mi propongo, senza emozionarmi, di declamare a gran voce la strofa seria e fredda che state per sentire».

¹⁷⁹ N. d. t.: LAUTRÉAMONT, *Ibidem*: «Se qualcuno ha del genio, lo si fa passare per un idiota».

¹⁸⁰ N. d. t.: «Parole insensate, per quanto piene d'una infernale grandezza».

¹⁸¹ N. d. t.: Freddo e senza essere emozionato.

¹⁸² N. d. t.: LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, Chant III*: «Ho ricevuto la vita come una ferita [...] Voglio che il Creatore ne contempli, per ogni ora della sua eternità, il crepaccio spalancato. Questo è il castigo che gli infliggo».

¹⁸³ N. d. t.: LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, Chant I*: «Guardatevi dell'impressione sgradevole che [la mia strofa] non mancherà di lasciare, come un avvizzimento, nelle vostre immaginazioni turbate».

¹⁸⁴ N. d. t.: LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, Chant IV*: «Avevo udito cigolii di catene e gemiti di dolore».

lirismo e la stessa letteratura. Il suo umorismo [1951] selvaggio e blasfemo non nasconde, ma anzi intensifica l'emozione. L'espressione deliberatamente antiletteraria si avvicina alla parlata colloquiale, che fu, negli anni 1920, l'ideale della nuova poesia inglese. In effetti Corbière è più considerato in Inghilterra che non in Francia. Che è quello che fu, per motivi simili, il destino postumo di Jules Laforgue (1860-1887), certamente il maggiore tra i "disperati", e anche qualcosa di più. Esistono almeno tre Laforgue differenti: il pessimista, il disperato e il modernista.

Un couchant des Cosmogonies!

*Ah! Que la vie est quotidiene...*¹⁸⁵

In questi due versi i vari aspetti della poesia di Laforgue si trovano riuniti. Nel primo verso si rivela l'ultimo byroniano, che già aveva letto molto Schopenhauer e ancor più Eduard von Hartmann, il Laforgue delle visioni apocalittiche de *L'Impossible* (L'Impossibile), dei filosofemi di *L'Eternel Féminin* (L'eterno femminile) e di *Hamlet*. Un post-parnassiano, pessimista come i parnassiani ma superiore a loro e allo stesso Lautréamont per la coscienza ironica, per l'umorismo. Il secondo verso rivela un grande poeta "minore", il "fantaisiste" tra intellettuali proletarizzati e tubercolotici. Il poeta delle "dimanches", della melodia delle domeniche in cui i diseredati dalla sorte sentono «*toute la misère des grands centres*»¹⁸⁶; il poeta dei risentimenti e delle invidie, che ascolta i «*pianos qu'on entend dans les quartiers aisés*»¹⁸⁷. Da Heine proviene il suo modo di ironizzare sul male che lo minava¹⁸⁸; la preferenza del malinconico moribondo per le maschere e per le fantasie dei carnevali sarà quella di tutti i "fantaisistes". Laforgue, molto influenzato dal *Lied* tedesco, seppe francesizzare e latinizzare perfettamente questa influenza; in seguito saranno laforguiane le malinconiche sere delle domeniche belghe di Georges Rodenbach e le maschere del carnevale italiano di Gozzano e tanti altri. E', questo Laforgue, il sentimentista ironico, il [1952] poeta minore che impressionò profondamente il Decadentismo europeo. E a volte, come in *L'Hiver qui vient* (L'inverno che viene), quando la paura del freddo che prova il malato gli strappa il verso

*C'est la saison. Oh déchirements! C'est la saison!*¹⁸⁹

¹⁸⁵ N. d. t.: Jules LAFORGUE, *Complainte sur certain ennui*, vv. 1-2: «Un tramonto delle Cosmogonie! Ah! Com'è quotidiana la vita...».

¹⁸⁶ N. d. t.: Jules LAFORGUE, *L'Hiver qui vient*, v. 69: «Tutta la miseria dei grandi centri».

¹⁸⁷ N. d. t.: Jules LAFORGUE, *Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés*, titolo: «I pianoforti che si sentono suonare nei quartieri agiati».

¹⁸⁸ N. d. t.: La tubercolosi.

¹⁸⁹ N. d. t.: Jules LAFORGUE, *L'Hiver qui vient*, terzultimo verso: «E' la stagione! Oh tormento! E' la stagione!».

il poeta minore diventa “maggiore” per sempre. Infine vi è un terzo Laforgue, quello che accostò in due versi vicini le “Cosmogonie” e “la vita quotidiana”. E’ il Laforgue che sa vedere i misteri del mondo dietro alle cose triviali della vita quotidiana, e parlare degli “abissi” nel linguaggio colloquiale di tutti i giorni. Il discepolo di Eduard von Hartmann addusse come fonte di queste ispirazioni il subconscio; nel sogno compare la stessa mescolanza. Così Laforgue parlava nella lingua simbolica del sogno, per allusioni e libere associazioni, senza coerenza logica, arrivando a rompere la sintassi e la metrica tradizionali, creando il verso libero e il linguaggio poetico dei surrealisti, di T. S. Eliot e dei modernisti americani.

L’ambizione della *poetry of despair* di trasformare in poesia la filosofia dell’epoca fu pienamente realizzata solo da Mihai Eminescu (1850-1889), l’unico poeta universale della letteratura rumena. Aveva compiuto vasti studi all’estero, e slegandosi dalla fraseologia liberale della quale i latifondisti, la classe dirigente rumena, approfittavano a proprio vantaggio, aderì come giornalista a “*Junimea*” (“La Gioventù”), il movimento degli intellettuali d’opposizione, vale a dire conservatori. Il poeta si formò da autodidatta un’immensa cultura letteraria e filosofica. Amava molto Heine e Gautier. Il “suo” filosofo era Schopenhauer, il che basta già per classificarlo come *poet of despair*. Ottenne ciò che nessun altro poeta europeo era riuscito a ottenere, e cioè di trasformare in poesia personale la terminologia del filosofo. In *Dionis* (Dioniso) trasfigurò l’idea secondo cui la vita è un momento di sogno perturbato [1953] tra le armonie della non-esistenza; l’uomo è una creatura superflua in questa fantasmagoria di universi immaginari e deve scomparire dalla faccia della terra condannata (*Glosa*, Glossa). Nell’estrema disperazione, il conservatore Eminescu conservò soltanto una fede, quella nel valore della sua razza latina, per quanto anch’essa condannata a scomparire nel mondo ostile dei slavi (*Rugaciunea unui dac*, La preghiera di un daco). Eminescu si sbagliava quanto alle origini latine del suo “razzismo”; residui di arcaiche miscredenze slave risorgevano nelle visioni fantastiche del suo occultismo filosofico, visioni che lo fecero finire nella follia. Nella letteratura rumena la figura impressionante di Eminescu soffocò, per molto tempo, tutto ciò che non era pessimismo post-romantico. Solo dopo decenni si scoprì nell’arcaismo rustico del suo linguaggio un’altra fonte della poesia moderna.

La risonanza europea di Eminescu fu impedita, malgrado le molte traduzioni, dalla ridotta diffusione della sua lingua. Ma non fu solo questo. La resistenza istintiva del pubblico e della critica contro tutta la poesia coerentemente pessimista si manifesta anche nel destino dell’Eminescu inglese, James Thomson (1834-1882), il più tipico dei *poets of despair*, intellettuale poverissimo, soffocato dal determinismo economico e dedito all’alcol. Il suo grande poema *The City of Dreadful Night* (La città della terribile notte, 1874), espressione del pessimismo schopenhaueriano e di un ateismo radicale, ha subito le valutazioni più divergenti, venendo considerato mera eloquenza,

vigorosa ma pseudofilosofica, di un romantico tormentato, oppure uno dei grandi poemi filosofici della letteratura inglese, paragonabile all'*Essay on Man* di Pope, a *Excursion* di Wordsworth e ad *Alastor* di Shelley. Gli ammiratori di Thomson amano elogiare *The City of Dreadful Night* a scapito di *In memoriam* di Tennyson; altri considerano Thomson, tutt'al più, un idillico rustico, popolare, che vaga nei labirinti di un genere falso.

[1954] Il maggior difetto di Thomson è forse la sua forma: la metrica tradizionale, impiegata in maniere un po' meccanica. Laforgue si salvò grazie al verso libero, che si avvicina alla prosa; e anche Cesário Verde sarebbe stato, secondo João Gaspar Simões, uno spirito sostanzialmente prosaico. La tematica e l'intento della *poetry of despair* esigevano la prosa. Solo nella prosa era possibile esprimere esattamente il problema che angustia i "radicali": la contraddizione tra il radicalismo delle rivendicazioni e il determinismo delle condizioni. Da ciò l'importanza, all'epoca, del romanzo pessimista e addirittura fatalista, e la comparsa, nello stesso periodo, di figure straordinarie come Verga, Pérez Galdós e Hardy, nelle quali si rivela con la maggiore chiarezza la relazione tra capitalismo e pessimismo, che rappresenta il fatto fondamentale della letteratura del 1870.

Nell'opera di Zola è presente il destino, ma non il fatalismo; il discendente di Hugo conservò sempre un po' di fiducia nei "grandi principi" libertari, e finirà per diventare un profeta dell'ottimismo sociale. Il fatalismo nasce dall'assenza di speranza della vita *bohémien*, e compare inizialmente in Huysmans¹⁹⁰, i cui romanzi *Les soeurs Vatar* (Le sorelle Vatar, 1879) e *A vau-l'eau* (Alla deriva, 1882) lasciano presagire la mentalità, seppure non l'arte, di Maupassant.

Ai nostri nonni e ai nostri padri Guy de Maupassant (1850-1893) pareva il simbolo della Parigi del 1880, della città dei piaceri erotici più raffinati, del lusso della [1955] "gioventù dorata", dei divertimenti scandalosi del principe di Galles; intima nostalgia dei borghesi benestanti di ogni paese, e dei viaggi di nozze. Le edizioni e le traduzioni a buon mercato di Maupassant (nelle illustrazioni compaiono figure di personaggi eleganti con baffi, cilindro e bastone da passeggio e di signore del "*demimonde*"¹⁹¹ col vitino di vespa ed enormi cappelli) hanno perpetuato fino ai nostri giorni quelle gradevoli illusioni dei "bei tempi andati". Quando l'allegro ed elegante Maupassant morì pazzo, i moralisti sollevarono il dito del sapiente ammonendo severamente la gioventù; oggi i suoi racconti "immorali", avendo perduto molto del loro incanto di "frutti proibiti", sono ormai utilizzati come lezioni di buono stile francese per le studentesse del collegio di Sion; e Maupassant appare a molti antiquato, come quei baffi e quei cappelli. Uno dei suoi racconti, il primo, quello che più offende le buone maniere borghesi, *Boule de suif* (Palla di sego, 1880), è entrato nel novero delle opere classiche con tutti gli onori ufficiali. Uno dei suoi ultimi racconti, *Le Horla* (L'Horla,

¹⁹⁰ N. d. t.: Su Huysmans cfr. il cap. 8.3, pp. 2065 ss.

¹⁹¹ N. d. t.: Ambiente sociale corrotto che ostenta il lusso, con particolare riferimento alle cortigiane d'alto bordo.

1887), è studiato dagli specialisti di psicopatologia come un interessante caso di allucinazione angosciosa. Per il resto, il nome di Maupassant non compare più nelle discussioni letterarie. *La Maison Tellier* (La casa Tellier, 1881), *Monsieur parent* (Il signor Parent, 1886), *Miss Harriet* (1884), *En Famille* (In famiglia, 1881), *Une partie de campagne* (Una scampagnata, 1881), *Sur l'eau* (Sull'acqua, 1888), ecc., (quanti capolavori!) tutti questi racconti sono letti, in edizioni economiche, dai lettori meno esigenti. La rilettura tuttavia sorprende: è un narratore dalla maestria singolare, forse il maggiore dopo Boccaccio e Cervantes. E il racconto *Sur l'eau* rivela un grande scrittore tragico. Maupassant non è il miniaturista dei piaceri animali; una tristezza infinita irradia dalle sue variegate pagine, la monotonia del “*post coitum omne animal triste*”¹⁹². Maupassant appare molto vario, trattando le avventure comiche o tragicomiche della “gioventù dorata”, le miserie della *bohème*, la vita dei rematori all'aria aperta, la stupidità miserabile dei burocrati e dei piccoli borghesi, l'avarizia e l'ostinazione dei contadini normanni: «*plus ça change, plus c'est la même chose*»¹⁹³. Maupassant è divertentissimo, ma monotono. Non ha una grande cultura. La sua intelligenza è limitata dall'orizzonte ristretto della sua esperienza umana. Per questo preferisce i personaggi semplici e semplicistici, le motivazioni più evidenti, gli intrecci leggeri. Ma con questi suoi difetti Maupassant costruì la maestria della sua tecnica. Maupassant è il creatore della “*short story*” (racconto breve), caratterizzata da uno o due colpi di scena repentini che producono l'effetto finale infallibile. In questa [1956] tecnica è un maestro ineguagliato; e non si tratta di una tecnica meccanica. Non serve solo a sorprendere il lettore, ma anche a irritare certi lettori. Il *bohémien* Maupassant intende di “sbalordire il borghese”, come il suo padrino e maestro Flaubert. Nel suo primo racconto, *Boule de suif*, i borghesi sono i codardi di fronte al nemico invasore, mentre la prostituta è la patriota eroica; e subito dopo, ne *La Maison Tellier*, il bordello è il posto più alla moda della piccola città normanna e il punto di incontro dei cittadini più onorati. Da Flaubert Maupassant apprese (secondo quanto lui stesso ammette) l'osservazione esatta dei fatti esterni e la trasposizione esatta delle impressioni vivide attraverso la lingua. Il suo naturalismo è una teoria e una pratica della superficie delle cose, sia essa la superficie epidermica degli amori facili, sia il gioco di luci sulla superficie dell'acqua della Senna, sia la superficie psicologica dei piccoli borghesi parigini o dei contadini normanni che sono composti da un solo materiale omogeneo, stupidità o avarizia. Il materialismo di Maupassant non è, come quello di Zola, una filosofia, ma è una maniera spontanea di vedere il mondo, una visione poetica (Benedetto Croce arrivò a considerare Maupassant un poeta). Da ciò la freschezza dei suoi quadri, soprattutto quando si tratta di vita puramente animale, come nel caso dei rematori. Se il suo contemporaneo Matthew Arnold¹⁹⁴

¹⁹² N. d. t.: “Dopo l'accoppiamento ogni animale è triste”, frase attribuita a Aristotele o a Galeno.

¹⁹³ N. d. t.: «Più cambia, più è la stessa cosa», epigramma di J.- B. A. Karr (cfr. anche cap. 4.2, p. 368).

¹⁹⁴ N. d. t.: Su Matthew Arnold si veda sopra nel presente capitolo, pp. 1879 ss.

avesse avuto notizia del narratore francese, sarebbe rimasto orripilato dalla mancanza di “*high seriousness*” (elevata serietà) che era per lui il criterio dei “classici”. Proprio per questo Maupassant è il “classico” del materialismo letterario. Maupassant non ha alcun ideale, se non quello letterario di osservare e riprodurre fedelmente la realtà, che è così triste. Maupassant è profondo nella superficialità perché ne riconosce il “senza fondo”, il vuoto di questa vita materiale, soltanto piacere e sempre il medesimo piacere; e alla fine la distruzione fatale. L’angoscia del finale. Maupassant vede sempre il fantasma del nulla dietro alle luci impressioniste. E’ uno degli scrittori più tristi della letteratura universale, il costruttore di un’autentica “*physique du Malheur*”¹⁹⁵, per quanto con una segreta nostalgia di una salute mediterranea. Il destino lo fece ammalare e morire proprio sulla riva del mare: il primo fatalista disperato tra i naturalisti.

Ma già abbiamo visto come Maupassant non sia propriamente un naturalista. E’ il più “naturale” dei realisti. E’ pessimista perché è un osservatore acutissimo, [1957] cui la realtà osservata riempie lo spirito: tutta la realtà, di tutte le cose e dell’intera esistenza umana; un’osservazione dalla quale non può risultare altra filosofia. Ma la sua epoca collegava quest’arte, paradossalmente, al giornale umoristico. Il nome di Maupassant è legato a “*Vie parisienne*” (“Vita parigina”), che ne perpetuò lo stile. Il lavoro e il successo di Maupassant erano o sembravano facili, ma era necessario scrivere molto per vivere. La sua eleganza e i suoi amori non li pagava con denaro ereditato. Il *bohémien* Maupassant si dava soltanto arie da “gioventù dorata”; in realtà fu un intellettuale che lavorava duro, radicale nel materialismo della falsa eleganza e nel fatalismo disperato. L’arte di Maupassant fu imitata innumerevoli volte, e quasi sempre senza successo. Chi più gli si avvicinò fu lo svedese Hjalmar Söderberg (1869-1941), autore di notevoli romanzi autobiografici o di testi audaci, ma soprattutto di due volumi di magistrali racconti, *Historietter* (Storielle, 1898) e *Resan till Rom* (Viaggio a Roma, 1929); un pessimista ironico.

La relazione tra *bohème* e radicalismo appare evidente nel “Verismo” italiano. Per la prima volta nella sua storia letteraria l’Italia ebbe una *bohème* per così dire organizzata: la famosa “Scapigliatura”¹⁹⁶, circolo di poeti, pittori e musicisti della Milano degli anni 1860 e 1870, subito dopo la liberazione e l’unificazione dell’Italia. Milano era la prima città moderna, borghese e industriale della Penisola, la prima nella quale gli artisti si vedevano ridotti a una condizione di esterni rispetto alla società. Disillusione e disperazione si rifugiarono in una vita irregolare di dissolutezza; quasi tutti i membri della Scapigliatura finirono alcolizzati, tubercolotici o suicidi. Di uno stile comune non è possibile parlare, se non per un post-romanticismo vago, tra Musset e Laforgue. Li univa l’avversione al Classicismo retorico di Carducci e l’ostilità contro le condizioni politiche e sociali del nuovo regno: avevano sognato un’Italia utopica, un paradiso della libertà

¹⁹⁵ N. d. t.: “Fisica della sventura”, espressione di Roland Barthes.

¹⁹⁶ P. NARDI, *La Scapigliatura*, Bologna, 1924.

repubblicana e delle arti come nel [1958] Rinascimento, e si ritrovavano in una società di commercianti e in uno stato che si basava sulla polizia. Il primo impulso dei *bohèmien* fu passatista, una retrospettiva storica per comprendere le cause della delusione. Fu ciò che intraprese Giuseppe Rovani (1818-1874) scrivendo nei *Cento anni* (1859-65) la storia di Milano tra il 1750 e il 1850. Ma l'inquietudine dei *bohèmien* mal si prestava a realizzare ciò che, in quegli stessi anni, realizzò con maggior successo lo spirito tradizionalista del rivoluzionario Ippolito Nievo¹⁹⁷. L'atmosfera della scapigliatura era lirica. E' stato detto che il pittore Emilio Praga (1839-1875) sarebbe stato un grande poeta lirico se l'alcol non lo avesse distrutto presto; è sempre difficile verificare questa affermazione, così frequente nella storia della letteratura universale. Un altro scapigliato, Igino Ugo Tarchetti (1839-1869), che morì di tubercolosi a ventotto anni, deve la sua pallida fama a un sonetto, *Ell'era così fragile e piccina*, che i giovani imparavano a memoria proprio perché Carducci l'aveva stigmatizzato come "culmine della debolezza morale e della depravazione stilistica"¹⁹⁸. In compenso sopravvive più di un sonetto di Giovanni Camerana (1845-1905) che a sua volta sopravvisse trent'anni alla Scapigliatura, uscendo infine da un mondo ormai differente tramite il suicidio. Camerana divenne parnassiano; alcuni dei suoi sonetti immortalano, con notevole perfezione, le città e i paesaggi del Piemonte.

[1959] Quando Camerana morì suicida, sopravviveva soltanto uno scapigliato, l'ultimo, sperduto come un masso erratico nel XX secolo: Carlo Dossi (pseudonimo di Alberto Pisani Dossi, 1849-1910). All'età di ventun'anni aveva tratto le somme della sua sfortunata esistenza letteraria scrivendo l'autobiografia *Vita di Alberto Pisani* (1870); scomparve poi nell'anonimato di una onorevole carriera diplomatica, concludendo la sua vita nella solitudine del villaggio di Dosso, sul Lago di Como. Nella letteratura magniloquente di Carducci non c'era posto per la prosa in sordina di Dossi, una poesia intimista tra le più fini della letteratura italiana, una serie di frammenti di osservazioni di un ritrattista (e caricaturista) di tipi popolari, con un grande cuore per gli umili e i bambini. Dossi era, per lo meno in ciò che scrisse, una personalità patologica. Il suo esempio diede inizio all'epoca del "frammentismo", della dissociazione delle opere e delle personalità letterarie in Italia. C'è, in Dossi, qualcosa di pirandelliano. Qualcuno lo classificherebbe come un precursore del Futurismo. Altri critici tuttavia (Carlo Linati gli ha dedicato pagine indimenticabili nel suo *Sulle orme di Renzo*, 1927) colgono nell'inquietudine del solitario Dossi un'eco dell'angustia del solitario Manzoni, e nel romitaggio di Dossi sul Lago di Como l'ultimo asilo dell'autentico spirito lombardo nell'epoca dell'industrializzazione brutale. Forse tutti gli scapigliati furono piccoli intellettuali

¹⁹⁷ N. d. t.: Su Nievo cfr. cap 7.2, p. 1446.

¹⁹⁸ N. d. t.: Non troviamo riferimenti per questa citazione di Carducci; in ogni caso, egli scriveva: «io dico che l'ammirazione per il sonetto «Ell'era così gracile e piccina» è una miserabile prova di rammollimento di cervello a cui quella che il Proudhon chiamava «scrofola romantica» aveva condotto la gente» (G. CARDUCCI, *Opere*, vol. XXXIII, Ediz. Naz. Bologna, 1937, p. 247).

provinciali sperduti nella città; questo per lo meno spiegherebbe la presenza, tra loro, dei futuri veristi siciliani.

I critici stranieri hanno sempre considerato il Verismo come la forma italiana del Naturalismo, poco più che una variante leggermente differente dello zolismo: la descrizione minuziosa della vita istintiva con ambizioni di analisi psicofisiologica e sociologica. Quando uno dei capolavori del Verismo, la novella *Cavalleria Rusticana* (1880) di Verga, si diffuse nel mondo come libretto dell'opera omonima di Mascagni, si ammise un altro [1960] elemento caratteristico: un certo romanticismo esotico, più o meno allo stesso modo in cui lo coltiverà, più tardi, Blasco Ibáñez. Se fosse soltanto questo, il Verismo avrebbe meritato la poca attenzione che il pubblico e la critica europei gli dedicarono. I critici italiani, ammettendo l'influenza di Zola e della teoria scientifica o pseudoscientifica, rivendicarono tuttavia una posizione singolare del Verismo¹⁹⁹ all'interno della letteratura naturalista: sottolinearono che il Naturalismo zoliano è, per sua natura, urbano, mentre il Verismo è un prodotto della Sicilia, del paesaggio più arcaico d'Italia; e ne scopriranno, distanziandolo dalla falsità romantica di Mascagni, i tratti di un'antica grandezza. Il punto debole di questa distinzione è che essa non si applica bene al Verismo nel suo insieme, se non agli aspetti esteriori. La grande eccezione, a dire il vero, è Verga, che non appartiene alla regione di Zola bensì a quella di Pérez Galdós e Hardy.

La teoria del Verismo fu abbozzata da Luigi Capuana (1839-1915), una teoria in realtà tutta zoliana: le condizioni peculiari della Sicilia, provincia dal feudalesimo arretrato in transizione verso l'economia moderna, quale campo di osservazione del "romanzo sperimentale". *Il marchese di Roccaverdina* (1901) sarebbe, allora, l'opera massima del Verismo; ma è soltanto lo studio di un "caso" alla maniera di Zola, studio in parte falsificato dalle tendenze di Capuana, un democratico un po' socialista e un po' pacifista, come all'epoca erano tutti in Italia. Capuana divenne molto popolare in patria; la sua letteratura corrispondeva al gusto medio.

Conservarsi fedeli all'obiettività richiesta dalla teoria verista fu l'ambizione di Giovanni Verga (1840-1922), sebbene il suoi esordi non lasciassero prevedere [1961] quel realismo severo. Il giovane Verga, studente e letterato a Milano, era uno scapigliato pieno di un romanticismo febbrilmente erotico e mezzo sentimentale. I suoi primi romanzi sono imitazioni (pare quasi incredibile) di Feuillet²⁰⁰. Questa fase di Verga non interesserà gli specialisti. In seguito fece ritorno all'isola natale, diventando l'esempio vivente della teoria naturalista: ricevette le influenze dell'ambiente come un impatto e mutò completamente di stile, scrivendo i primi racconti realistici della vita siciliana. "Realistici" perché il suo modo di vedere è più quello di Balzac che quello di

¹⁹⁹ L. RUSSO, *I narratori*, Roma, 1923; P. ARRIGHI, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, 1937; N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, 1947.

²⁰⁰ N. d. t.: Su Feuillet cfr. cap. 7.3, p. 1634.

Zola; tutti i grandi “fatalisti” del Naturalismo rivelano affiliazioni pre-zoliane: Verga e Pérez Galdós sono legati a Balzac, Maupassant a Flaubert, Hardy alla tradizione del teatro elisabettiano e al realismo sensazionalista di Wilkie Collins. Con Hardy, Verga ha in comune il regionalismo e il pessimismo che vede negli istinti umani, bestiali, la fonte di tutti i mali del mondo. Scrisse racconti di vita rustica, come quelli di Maupassant, ma la tecnica è meno elegante e più concisa: *Cavalleria rusticana* (1880), *La lupa* (1880) e *Rosso Malpelo* (1878) ricordano piuttosto Mérimée. Con tutto ciò, Verga è superiore ai francesi per quanto riguarda l’analisi sociologica dell’ambiente. Soprattutto nel maggior racconto di Verga, *Jeli il pastore* (1880), appare chiara la relazione tra la bestialità degli uomini e il feudalesimo decadente, che costituisce lo sfondo dei due grandi romanzi di Verga: *I Malavoglia* (1881), storia della rovina economica di una famiglia di gente di mare, e *Mastro don Gesualdo* (1889), storia di un plebeo arricchito [1962] rovinato dal matrimonio di sua figlia con un aristocratico. Questi romanzi danno testimonianza di un pessimismo disperato: il cielo azzurro della Sicilia appare altrettanto nero quanto il fumo sui *boulevards* notturni di Maupassant e la nebbia sulla pianura del Wessex di Hardy. Verga si distingue tuttavia per l’arte narrativa, incomparabilmente superiore a quella di Maupassant e di Hardy. Verga è, tra i naturalisti, il maggiore artista, per la sobrietà dello stile, lapidario ed ellittico, e per il rigore classico della composizione. Considerando la sostanza greca persistente da due millenni nella vita siciliana, il regionalista della Sicilia non può non essere un classico. Verga è stato definito il “Teocrito della decadenza moderna” e la sua opera “l’*Odissea* dei plebei”. In questo paragone con Omero e in questa allusione ai plebei risiede, realmente, la particolarità di Verga. Non è, come Zola e altri naturalisti occidentali, un intellettuale piccolo-borghese collocato in un mondo proletarizzato che ricorre a esperienze autobiografiche. Verga è un gentiluomo²⁰¹, un aristocratico siciliano che prova pietà per la miseria della “povera gente”, della quale divenne il singolare trovatore; pieno di compassione e di simpatia umana, come i grandi scrittori russi, ma collocato al di sopra del popolo. Da ciò il suo realismo imperturbabile, classico. E “classica” è anche la tristezza infinita di Verga sotto il cielo della Sicilia e davanti al Mar Ionio, che ricorda piuttosto la rappresentazione delle tragedie greche in quello stesso paesaggio, nei teatri di Siracusa e di Taormina. In tutte le opere di Verga è presente la dialettica tragica tra la volontà umana e la fatalità delle cose. Il suo fatalismo è il religioso stupore dell’uomo antico di fronte al destino; non importa ciò che questo destino decreta (in questo caso la fine del feudalesimo e dei suoi “eroi” insanguinati e sporchi). Non è diverso il tema dell’*Oresteia* [di Eschilo]: il destino decide di porre fine alla legge degli antenati. Verga sa che quella legge non era buona; e se la nuova legge, quella dei borghesi, non è migliore, la colpa sarebbe forse del poeta? Al fatalismo resta soltanto una soluzione: contemplare con calma i

²⁰¹ N. d. t.: In italiano nell’originale.

“ricorsi” della storia. In questo modo Verga raccontò le sue storie, per poi rinchiudersi, per più di trent’anni, in un silenzio sdegnoso, fino alla morte.

Ai giorni nostri il valore e la gloria di Verga non hanno smesso di crescere: tutta la narrativa italiana moderna, dal Neorealismo di Moravia e Vittorini, Berto e Brancati, Pratolini e Bernari, è di origine “verghiana”. Ma non lo compresero in questo modo i contemporanei di quel suo lungo [1963] silenzio. Sorsero equivoci intorno alla sua opera mal conosciuta. Alcuni si ostinarono ad interpretarla come mera analisi sociologica; altri videro soltanto la superficie pittoresca della tematica regionalista. La prima interpretazione prevalse in Italia, portando Federico De Roberto (1861-1927) a tentare la rappresentazione narrativa della storia sociale della Sicilia ne *I Vicerè* (1894), opera che rimase per molto tempo dimenticata, ma che ora è stata riabilitata come un potente romanzo epico. La seconda interpretazione, quella regionalista, prevalse all’estero, dove Verga fu confuso con gli effetti brutali, le canzoni e le danze pittoresche della *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Ma questo si verificò assai meglio nei romanzi e nei racconti della scrittrice sarda Grazia Deledda (1871-1936), che fu l’ultima colonna del Verismo. Non c’è motivo di disprezzare la sua arte: *Elias Portolu* (1903) e *La madre* (1920) sono tra le cose migliori che il regionalismo abbia creato, opere di un realismo serio. Ma Deledda è decadente laddove Verga era stato tragico; del resto si comprende una certa ingiusta irritazione di fronte al fatto che Verga non sia stato fino a oggi abbastanza apprezzato all’estero, malgrado gli sforzi di D. H. Lawrence e altri, mentre Grazia Deledda ha ricevuto il premio Nobel. La letteratura del grande pessimismo ha sempre incontrato una resistenza ostinata. La relazione tra capitalismo e pessimismo si rivela molto bene nel fatto che quella “suprema distinzione letteraria”, il premio Nobel, istituito dal grande capitalista, non sia stata conferita neanche a Pérez Galdós e a Hardy, i due pari di Verga.

[1964] Benito Pérez Galdós (1843-1920), sebbene più conosciuto all’estero di quanto lo sia Verga, non riuscì tuttavia a ottenere, neanche nell’estrema vecchiaia, la gloria tardiva [1965] di Hardy, creata dai critici francesi e fino ad oggi negata allo spagnolo; e bisogna aggiungere che la sua fama non può neanche lontanamente competere con quella di Maupassant. Ma Pérez Galdós è il più grande tra tutti costoro: ne riunisce le caratteristiche, compreso l’apparente regionalismo, ed è allo stesso tempo un’espressione così completa della nazione spagnola che soltanto Lope de Vega può essere menzionato accanto a lui; un confronto al quale già invita l’immenso volume della sua opera, all’incirca settanta romanzi. Gli stessi spagnoli non sempre lo hanno ammesso. I suoi grandi successi intorno al 1880, e soprattutto quello dell’opera drammatica *Electra*, nel 1901, sono dovuti meno alla comprensione letteraria che non ai pro e contro della tendenza anticlericale. Poi vi fu un calo evidente; gli esteti che seguirono i pionieri della “generazione del 1898” censurarono aspramente lo stile di Pérez Galdós, “stile da giornalista”, “stile libresco, al di sotto del pessimo”, e

criticarono gli atteggiamenti borghesi dello scrittore che pareva un “vittoriano” timido: repubblicano e perfino socialista, ma nemico della rivoluzione, anticlericale e tuttavia pieno di rispetto per il clero. Le manifestazioni di amicizia che i grandi scrittori conservatori Pereda e Menéndez y Pelayo, suoi nemici ideologici, gli rivolsero contribuirono ad alimentare i sospetti che Pérez Galdós fosse un “borghese antiquato”, sospetti rimossi forse soltanto dal disprezzo ufficiale da parte della dittatura franchista. Nell’esilio, gli intellettuali spagnoli tornarono ad ammettere la grandezza di Pérez Galdós, borghese liberale, il cui liberalismo tuttavia non esclude, ma anzi implica la grandezza.

In definitiva Pérez Galdós non fu sempre un borghese in frac e cilindro. La sua intima conoscenza di tutte le classi della sua amata città di Madrid (conoscenza della quale *Fortunata y Jacinta* (Fortunata e Giacinta, (1887) è il monumento) prova il contrario. Era un figlio della classe media, ma il suo trasferimento definitivo, quando era studente, dalle Isole Canarie, dove era nato, a Madrid significò per lui un mutamento sociale seguito da molti anni di vita *bohémien* tra studenti, giornalisti e artisti; in *La Fontana de oro* (La fontana d’oro, 1870) descrisse questo ambiente. Gli esordi di Pérez Galdós non sono meno *bohémien* di quelli di Verga e di tutti gli intellettuali radicali dell’epoca. Solo che lui li superò grazie a un lavoro immenso, una sorta di autoeducazione di uno spagnolo della vecchia stirpe alla vita moderna, processo parallelo all’europeizzazione della stessa Spagna attraverso le influenze straniere. Joaquín Casaldueiro, al quale si deve un penetrante studio sulla vita e sull’opera di Pérez Galdós, ne sottolinea le relazioni [1966] con il grande educatore ed europeizzatore Giner de los Rios, il maestro della “generazione del 1898”, dei giovani il cui patriottismo pessimista lo stesso Pérez Galdós sembra anticipare. Questo però non è del tutto esatto. Pérez Galdós era, per indole, incapace di adottare punti di vista puramente estetici; e tra le influenze tedesche che ricevette manca il nome, così importante per quelli della generazione del 1898, di Nietzsche. Per questo Pérez Galdós era un liberale nel senso più elevato del termine. Era un nemico delle belle facciate, sia quella della Spagna barocca sia quella di una Spagna modernizzata solo in superficie. Il suo concetto di liberalismo esigeva (e questo lo legò alla generazione successiva) un’educazione radicale della nazione intera a un futuro democratico. A questo scopo concepì la serie degli *Episodios nacionales* (1873-1912), analisi narrativa della storia spagnola dal principio del XIX secolo.

I quarantacinque romanzi degli *Episodios nacionales* costituiscono un’impresa gigantesca, e tuttavia meno immensa di quanto appaia. Pérez Galdós non fornisce analisi profonde o vaste panoramiche. Si limita principalmente alla città di Madrid, trattando le provincie soltanto in maniera accessoria, collocandosi di proposito del punto di vista di un uomo del popolo, o meglio di un giornalista popolare che parla al popolo. Narra senza arte, disdegna lo stile brillante, vuole

descrivere la trasformazione di quei cenci umani che erano stati gli antichi servi dello stato barocco in borghesi e operai laboriosi, che rinunceranno al fantasma dell'impero castigliano, militare ed ecclesiastico. Pérez Galdós cominciò la serie quando la Prima Repubblica spagnola pareva, nel 1873, dare inizio a una nuova era; e la interruppe quando la restaurazione della monarchia distrusse in lui questa speranza. Ma non ogni speranza. Il borghese Pérez Galdós, ormai stanco di frasi demagogiche, vuote e impotenti, aderì alla monarchia. All'interno del regime parlamentare riteneva possibile la vittoria dei nuovi valori, per i quali si battè, contro il clericalismo intollerante, nei tre grandi romanzi *Doña Perfecta* (Donna Perfetta, 1876), *Gloria* (1876-77) e *La Familia de León Roch* (La famiglia di León Roch, 1878). Lo stile è quello di Balzac, l'ideologia è opposta. E fu questa discrepanza che lo portò a superare il realismo e ad arrivare al naturalismo di Zola.

Come naturalista Pérez Galdós scrisse i suoi capolavori, i più grandi romanzi moderni della letteratura spagnola; soprattutto *Fortunata y Jacinta*, il romanzo di Madrid, è uno dei maggiori monumenti narrativi mai dedicati a una città. L'influenza di Zola è inconfondibile, ma non esclusiva; le differenze sono evidenti. I caratteri di Pérez Galdós sono più [1967] umani, meno tipici; gli intrecci complicati sono dominati con l'abilità di un grande drammaturgo, abituato a dirigere masse umane sul palcoscenico. Alle tesi, mai abbandonate, manca l'aggressività. Del grande drammaturgo Pérez Galdós possiede altresì la serena imparzialità che vive ugualmente in tutti i personaggi. E' questo ciò che Pérez de Ayala ha definito "il liberalismo di Pérez Galdós", paragonandolo all'imparzialità del Creatore verso le sue creature e all'imparzialità relativista dell'umorista Cervantes. Pérez Galdós tuttavia europeizzò la tradizione cervantiana, liberandola dal provincialismo dei Valera e dei Palacio Valdés; al di là dell'influenza di Balzac si nota quella di Dickens. Il grande spagnolo Pérez Galdós è un grande europeo.

Pérez Galdós non fu mai un materialista perfetto. I quattro romanzi nei quali il personaggio principale è l'avarissimo Torquemada simbolizzano la lotta tra lo spirito umano e la materia bruta. In *Angel Guerra* (1890-91), romanzo della Toledo mistica, già prevalgono i problemi spirituali; e alla fine di questa fase Pérez Galdós scrisse *Nazarín* (1895), il romanzo dell'autentico sacerdote, visto con gli occhi di un Tolstoj spagnolo. Avendo superato il materialismo, Pérez Galdós perse l'interesse per l'analisi narrativa dell'ambiente. Ridusse sempre più l'elemento mesologico, e arrivò all'eliminazione completa delle descrizioni e di qualunque intervento del romanziere: è il romanzo dialogato, di cui *El abuelo* (Il nonno, 1897) è il maggiore esempio. Da qui al teatro mancava solo un passo, e Pérez Galdós lo fece: approfittando della intensa drammaticità di molti dei suoi romanzi, li trasformò in drammi. E con un dramma, *Electra* (1901), ottenne il maggior successo della sua carriera letteraria.

Non fu un caso. Il teatro gli permise il confronto più intenso tra le contraddizioni dialettiche. Pérez Galdós tornò all'hegelismo, ma ora come socialista militante. Nel 1898, con la perdita delle ultime colonie, la Spagna barocca era scomparsa, e la monarchia aveva perduto la propria ragion d'essere. In quello stesso anno Pérez Galdós riprese la serie interrotta degli *Episodios nacionales*. Ma a quel punto le cose stavano diversamente: prevaleva il pessimismo dell'atmosfera del 1898. Le debolezze di quella continuazione si spiegano forse con la contraddizione tra la filosofia hegeliana della storia, che Pérez Galdós aveva adottato, e il pessimismo sempre più accentuato, di cui *Misericordia* (1897) è una prova emozionante. Pérez Galdós non credeva nella vittoria delle forze del bene; aveva letto molto Schopenhauer, avvicinandosi al fatalismo disperato di Verga [1968] e di Hardy. Ma non rimase in silenzio né si ritirò. «Per lottare non è necessario avere speranza»: questo sembrava il suo motto, un aforisma stoico. Lo stoicismo è stato la filosofia nazionale degli spagnoli di tutti i tempi. E Pérez Galdós era un grande spagnolo.

Il lui si manifesta in maniera assai chiara l'angustia permanente, non estranea a Verga, e che compare anche nel Maupassant di *L'Horla*. Evidentemente una religiosità altamente eretica, un'ortodossia alla rovescia; non può essere diversamente per i radicali. E' la religione anticristiana, quella del fatalismo. Professandola, anche Pontoppidan²⁰² si caratterizza come uno di quei grandi pessimisti. In Hardy (la vena religiosa degli inglesi è molto marcata) questa religiosità eretica giunse ad espressioni più esplicite.

Thomas Hardy (1840-1928), scrittore infaticabile, nonostante fosse perseguitato dall'indifferenza o dall'ostilità dei suoi compatrioti, raggiunse per lo meno nell'estrema [1969] vecchiaia la fama universale che aveva meritato come uno dei grandi scrittori della maggiore tra le letterature. Gli omaggi del 1920 in Inghilterra e del 1922 in Francia furono commoventi. Da allora si è avuto un leggero declino: le nuove generazioni non apprezzavano, ancora una volta, il pessimista. Ma non sanno opporre nulla allo stoicismo virile di Hardy:

Black is night's cope

But death will not appal

One who, past doubtings all,

*Waits in unhope*²⁰³.

Hardy è uno dei poeti più densi della lingua inglese. Un critico americano di tendenza molto differente, Ransom, lo colloca tra i tre maggiori poeti della sua lingua del XX secolo, accanto a

²⁰² N. d. t.: Su Pontoppidan si veda sopra nel presente capitolo, p. 1921.

²⁰³ N. d. t.: Thomas HARDY, *In Tenebris*, ultima quartina: «Il nero è la cappa della notte / Ma la morte non sconvolgerà / Uno che, dopo aver dubitato di tutto, / Aspetta privo di speranza»

Keats e a Eliot. Quei versi chiariscono bene il senso del suo naturalismo. Hardy, che potrebbe essere l'erede della migliore tradizione novellistica inglese, apprese da Zola l'importanza delle problematiche sessuali e il coraggio (inedito in Inghilterra) di parlare con franchezza di questo tabù dell'epoca vittoriana. Ma le ragioni di Hardy erano differenti. Non gli interessavano i motivi fisiologici, bensì le conseguenze morali. Era determinista come Taine e Claude Bernard, e pessimista come Schopenhauer. Sicuramente non era cristiano, perché non credeva nell'amore di Dio. Con tutto ciò, aveva qualcosa del "predicatore" di una setta, che gira di villaggio in villaggio ammonendo i peccatori e consolando gli infelici. Quanto ai motivi, riteneva responsabile il Demiurgo che aveva progettato così male l'universo, ma non responsabilizzava gli uomini per le azioni che essi commettono fatalmente, spinti da istinti innati e puniti dalla collettività stupida. Provava un'intensa compassione per le vittime, soprattutto per le donne, vittime degli istinti sessuali degli uomini, e per i piccoli intellettuali, perduti nell'incomprensione di un ambiente rustico, come confermano i suoi personaggi Tess e Jude. In quella teoria pessimista, [1970] schopenhaueriana, degli istinti risiede il naturalismo di Hardy, che egli adottò perché era egli stesso uno di quei piccoli intellettuali, che aveva passato la maggior parte della vita come architetto nella regione del Wessex, dove sono ambientati anche i suoi romanzi. Regione agricola nel mezzo dell'Inghilterra altamente industrializzata, regione semifeudale, arretrata, come la Normandia di Maupassant, la Sicilia di Verga e la Spagna di Pérez Galdós. Preso in questo paesaggio arcaico, immobile, Hardy è una rara eccezione tra i romanzieri vittoriani, paragonabile solo, sotto questo aspetto, a George Eliot: un romanziere rurale. Uno dei suoi primi romanzi, *Far from the Madding Crowd* (Via dalla pazza folla, 1874), ha come titolo un verso delle *Elegy written in a Country Chyurchyard* di Gray²⁰⁴, quel poema del XVIII secolo nel quale il bucolismo convenzionale si convertiva in lamento e in accusa nascosta. Hardy non lascerà mai quella regione del Wessex. In *The Return of the Native* (1878)²⁰⁵ la descrisse in una maniera altrettanto durevole quanto lo è quella campagna primitiva. Nei racconti *Wessex Tales* (Storie del Wessex, 1888) e *Life's Little Ironies* (Piccole ironie della vita, 1894), rappresentò con un realismo molto inglese le piccole complicazioni della vita della gente che la abita. Un critico ha paragonato i suoi grandi romanzi a un viaggio notturno dell'autore attraverso i campi: con la lanterna in mano egli cammina nella nebbia, scorgendo a destra e a sinistra le croci di quelli che sono caduti nella lotta contro il destino, e di tutti costoro conosce la storia, come un cronista del villaggio che rappresenta l'umanità.

Le storie che Hardy ha raccontato non costituiscono una lettura gradevole. Seduzione, omicidio e suicidio sono temi abituali. Lo stile è melodrammatico, a volte falsamente "poetico". Nell'ambiente rustico quegli intrecci violenti hanno anche qualcosa di una falsa teatralità. Ma se T. S. Eliot

²⁰⁴ N. d. t.: Cfr. cap. 6.3, p. 1141.

²⁰⁵ N. d. t.: Titolo tradotto in italiano come *Il ritorno al paese* o *Il ritorno alla brughiera*.

censura nel romanziere il masochismo nei confronti di se stesso e il sadismo nei confronti dei lettori, dimentica che anche questa è una vecchia tradizione inglese, sebbene non quella dei benpensanti rispettabili, ma quella dei drammaturghi elisabettiani, di Webster, Ford, Tourneur e, soprattutto, di Middleton. *Tess of the D'Urbervilles* (Tess dei d'Urbeville, 1891) è una tragedia elisabettiana, compagna di *White Devil*²⁰⁶ o di *The Changeling*²⁰⁷, piena di orrori e con un patetico appello finale al destino al posto della catarsi. È stato molto elogiato il grande potere costruttivo di Hardy, che richiama la sua professione di architetto. Altri critici ne hanno censurato la tecnica narrativa antiquata e il grande ruolo giocato dal caso, che predomina altresì nelle tragedie elisabettiane, così “inverosimili” secondo William Archer. Ma in questo c'era un'intenzione del romanziere, che [1971] parla di “*crass casualty*”²⁰⁸. Il ruolo del caso nella vita è, secondo Hardy, uno dei sintomi della cattiva progettazione dell'universo, opera di un demiurgo inferiore, come nella dottrina gnostica, di un dio che ha fallito nei suoi intenti o che sta facendo del male alle creature intenzionalmente. «*The President of the Immortals [...] had ended his sport with Tess*»²⁰⁹: questa frase conclusiva di *Tess of the D'Urbervilles* ricorda immediatamente i versi di *King Lear*:

*As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport*²¹⁰.

Hardy è stato definito “pagano”. In questo c'è qualcosa di vero, ma non è esatto. Come i drammaturghi elisabettiani, Hardy è un manicheo, definizione che dà, allo stesso tempo, la giusta misura del fatalismo di Verga e del pessimismo finale di Pérez Galdós. Un manicheo moderno tuttavia non può essere pagano: è un cristiano eretico. Hardy è il grande eretico del cristianesimo vittoriano: è anticristiano per sentimento cristiano, e considera Dio responsabile della morale ipocrita dei cristiani. Il critico Daiches afferma che Hardy non comprese bene il proprio pessimismo, considerando il crollo dei valori vittoriani come la fine apocalittica del mondo. La controprova sarebbe *Jude the Obscure* (Jude l'oscuro, 1895), la tragedia del piccolo intellettuale in un ambiente rustico che si suicida. Hardy, lo storico che «aspetta privo di speranza», sopravvisse. Ma era un'esistenza senza via d'uscita. «*A face on which time makes but little impression*»²¹¹: Du Bos ha applicato questa frase di Hardy sul paesaggio del Wessex allo stesso romanziere, che appare

²⁰⁶ N. d. t.: Tragedia di Webster, cfr. cap. 5.4, p. 755.

²⁰⁷ N. d. t.: Tragedia di Middleton, cfr. cap. 5.4, p. 747.

²⁰⁸ N. d. t.: Casualità crudele.

²⁰⁹ N. d. t.: Thomas HARDY, *Tess of the D'Urbervilles*: «Colui che presiede gli Immortali [...] aveva finito di divertirsi con Tess»

²¹⁰ N. d. t.: SHAKESPEARE, *King Lear*, atto IV, scena 1: «Come mosche per ragazzini insensati siamo noi per gli dei; / Ci uccidono per divertimento».

²¹¹ N. d. t.: Thomas HARDY, *The Return of the Native*, cap. I: «Un volto su cui il tempo non lascia che una piccola impronta».

come privo di evoluzione, senza la possibilità di evolvere. Si sono fatte molte congetture sui motivi per cui Hardy, dopo *Jude the Obscure*, abbia abbandonato il romanzo per dedicarsi solo alla poesia. La maniera ostile con la quale il suo romanzo principale era stato ricevuto non può essere l'unico motivo; né l'insoddisfazione per un romanzo regionalista. Hardy non è un regionalista, come non lo è Verga; così come Verga non discende dalla poesia dialettale siciliana, Hardy aveva poco in comune con la poesia rustica di Crabbe e Wordsworth, se non per una certa tendenza "populista"; il suo Wessex è il simbolo dell'intero universo. Ma è un universo immobile, senza storia, senza uscita. E Hardy non scrisse, poi, soltanto poesia; al contrario: compose l'enorme dramma epico *The Dynasts* (I Dinasti, 1904-1908), traducendo in storia il suo argomento narrativo. Questa opera cosmica che tenta di spiegare, [1972] attraverso l'esempio del destino di Napoleone, il destino delle povere creature, rappresenta nell'opera di Hardy quello che i romanzi dialogati sono nell'opera di Pérez Galdós. Ma Schopenhauer è una cattiva guida nel labirinto della storia; e Hardy giunse soltanto al risultato che condensò in forma epigrammatica nella poesia *In Time of the Breaking of Nations* (Al tempo dello sfacelo delle nazioni)

...yet this will go onward the same
Though Dynasties pass²¹².

Da questo Naturalismo non c'era via d'uscita.

La verità di questo fatto fu sperimentata amaramente da George Gissing (1857-1903), che è come un personaggio di Hardy. La sua ultima opera, autobiografica, *The Private Papers of Henry Ryecroft* (Le carte private di Henry Ryecroft, 1903)²¹³, rivela una personalità altamente simpatica, uno *scholar* nato, perduto nel lavoro da schiavo per gli editori e i giornali di Grub Street; i suoi romanzi seguono con la fedeltà del Naturalismo il cammino di questa vita, e i titoli sono eloquenti: *New Grub Street* (1891), *Workers in the Dawn* (Lavoratori all'alba, 1880), *The Unclassed* (I senza classe, 1884), *The Nether World* (Il mondo inferiore, 1889), e infine il titolo più significativo, *Born in Exile* (Nato in esilio, 1892).

Gissing, le cui opere sono oggi nuovamente apprezzate, fu uno dei primi naturalisti della letteratura inglese. Scoprì un nuovo ambiente, la miseria degli scrittori di professione. Grande ammiratore di Dickens, che aveva scoperto la miseria suburbana, Gissing ebbe tuttavia il coraggio di descrivere il medesimo ambiente in maniera differente, senza il minimo raggio di umorismo. Tutto è grigio,

²¹² N. d. t.: Thomas HARDY, *In Time of the Breaking of Nations*, vv. 7-8: «Ma questo continuerà ugualmente, / Sebbene le dinastie tramontino».

²¹³ N. d. t.: Titolo anche tradotto in italiano come *Il giornale intimo di Henry Ryecroft* e *I taccuini segreti di Henry Ryecroft*.

triste, addirittura sporco, come nei romanzi naturalisti più ortodossi; ma la tecnica narrativa è antica, dickensiana. Poteva essere solo così, perché Gissing, l'intellettuale fallito, era povero senza essere propriamente un proletario; non comprendeva bene i problemi sociali. Uomo triste, stanco, non rivelò nulla di eroico; non possedeva il senso tragico di Hardy. Aveva una [1973] nostalgia segreta dell'idillio, che in un'occasione, nel corso di un viaggio poi descritto in *By the Jonian Sea* (Sulla riva dello Ionio, 1901), aveva potuto vedere: lo *scholar* inglese aveva visto il mare di Verga.

Così come per Hardy, anche per altri fu grande la tentazione di cristallizzare la disperazione in versi tradizionali, "classici". John Davidson (1857-1909) fece questo tentativo in *Fleet Street Eclogues* (Ecloghe di Fleet Street, 1893), il cui titolo è come un richiamo ironico alla *Newgate Pastoral* di Gay²¹⁴; il suo verso ha qualcosa della musica di Tennyson, ma è più denso, come quello dei classicisti del XVIII secolo. Anche Davidson però si ingannava, sebbene in maniera diversa rispetto a Gissing: la filosofia di Nietzsche, invece di salvarlo dal pessimismo, lo turbò fino al punto da condurlo al suicidio.

Il più consapevole di tutti costoro fu Alfred Edward Housman (1859-1936). La sua opera non offre l'opportunità di discutere grandi problemi, se non fosse per il successo sorprendente di quella sua poesia pessimista, un successo così duraturo che Housman, tra il 1930 e il 1940, tornò ad essere uno dei poeti più letti della lingua inglese. Questo *scholar* di Cambridge, editore erudito di Lucano e Giovenale, è il portavoce degli intellettuali disperati; e nella sua inibizione morbosa che lo separò, per decenni, dal contatto con gli uomini, è un rappresentante tipico dello *spleen* inglese. Housman sembra più un "caso" psicologico che un grande poeta, e il suo successo un problema più sociologico che letterario. Ma questo successo era dovuto a qualità reali. Sebbene fosse influenzato da Heine e da Fitzgerald, la sua poesia è originale per la forma epigrammatica, come se si trattasse di epitaffi di una vita sfortunata e di una civiltà morta; come un rovescio pessimista dell'*Antologia graeca*. La poesia di Housman è poco originale e un po' monotona; ma il poeta disarmò la critica [1974] per la sua sincerità assoluta; e perfino la trivialità occasionale di quel pessimismo si salva grazie all'atmosfera del paesaggio inglese (il paesaggio di Hardy) nella quale si colloca il poeta dello Shropshire. Nella poesia di Housman non si possono negare momenti di "irrilevanza"; ma alle volte mostra un'elevata ispirazione, come nell'*Epitaph on an Army of Mercenaries* (Epitaffio per un esercito di mercenari, 1917):

These, in the day when heaven was falling,
The hour when earth's foundations fled,
Followed their mercenary calling

²¹⁴ N. d. t.: Cfr. cap. 6.2, p. 1066.

*And took their wages and are dead.
Their shoulders held the sky suspended;
They stood, and earth's foundations stay;
What God abandon'd, these defended,
And saved the sum of things for pay*²¹⁵.

In questi versi memorabili è chiaramente definita la relazione tra capitalismo e pessimismo: il poeta sa e sa dire perché le “*earth's foundations*” avevano tremato; e dal “Naturalismo” più franco, franco fino al paradosso, sorge la speranza di salvare il mondo.

Housman, lo *scholar*, sarà per molto tempo l'ultimo poeta europeo ad ispirarsi all'Antichità. Comincerà un nuovo ciclo nella storia della poesia: il Simbolismo. Ma questo poteva vincere soltanto dopo la “conversione” del Naturalismo, una conversione a nuovi ideali e a una speranza.

²¹⁵ N. d. t.: Alfred Edward Housman, *Epitaph on an Army of Mercenaries*: «Costoro, nei giorni in cui il cielo cadeva, / Nell'ora in cui le fondamenta della terra cedevano, / Seguirono la loro vocazione mercenaria / Presero la loro paga e sono morti. / Le loro spalle sostennero il cielo; / Rimasero in piedi, e le fondamenta della terra resistettero; / Ciò che Dio aveva abbandonato, essi lo difesero, / E per la loro paga salvarono ogni cosa».