

[1975] Cap. III: La conversione del Naturalismo.

Intorno al 1880 la letteratura europea sperimentò il più grande allargamento delle sue frontiere dai tempi del Medioevo: apparvero, in primo luogo, le letterature scandinave, e poi la letteratura russa. “Apparvero” è un modo di dire. La letteratura russa aveva già prodotto un Puškin e un Gogol’; ma solo i romanzi di Turgenev furono ricevuti nell’Europa occidentale come sintomi della presenza di problemi seri, urgenti, in quel mondo interessante, pittoresco e per metà orientale; e solo la lettura di Tolstoj e di Dostoevskij insegnò agli europei a considerare quei problemi come fossero i loro. A ciò il terreno era stato preparato dalla precedente “apparizione” delle letterature scandinave, che sono tra le più antiche d’Europa e tuttavia suggerivano l’impressione di qualcosa di inedito. Le letterature danese e svedese, al di là dell’aver prodotto autori come Holberg, Oehlenschläger e Andersen, Bellman, Tegnér e Stagnelius, avevano costituito soltanto, fino ad allora, delle modeste province della civiltà tedesca. E la letteratura norvegese, che col suo ramo islandese era la più antica tra quelle esistenti in Europa, non meritava [1976] la minima attenzione. Ma proprio dalla Norvegia venne la tempesta¹. I grandi norvegesi apparvero in un momento opportuno e muniti di armi adeguate: parlavano della questione sessuale, degli affari e del capitalismo, dei problemi sociali, e parlavano di tutto ciò nel linguaggio di tutti i giorni, senza abbellimenti romantici, con la massima franchezza, e si potrebbe dire con l’indignazione di provinciali ingenui, da poco arrivati nella grande città. Parevano naturalisti come Zola. Le soluzioni che proposero non furono meno eretiche e rivoluzionarie delle “tesi” del Naturalismo francese e di tutti i radicali europei. Ma lo spirito era differente. Invece di sottomettersi al determinismo biologico ed economico, chiamarono le coscienze a liberarsi dal fatalismo emasculante. Denunciarono quel fatalismo come la conseguenza di una tradizione borghese che aveva sacrificato al suo predominio economico gli ideali liberatori che l’avevano portata al potere. Attaccando il fatalismo, i grandi scrittori nordici smontarono il “compromesso vittoriano”; e il conflitto di coscienza della borghesia si riaprì. L’apparente naturalismo norvegese era, in realtà, un tentativo di “convertire”, moralmente, il Naturalismo, che fu denunciato come conseguenza e come corrispondente del capitalismo. Proprio per questo i norvegesi apparvero, in un primo momento, “naturalisti” nel senso della propaganda di Brandes, e cioè liberatori e radicali.

Tra le ripercussioni dell’attività critica di Georg Brandes² si distinguono tre risultati differenti: aprendo la Danimarca germanizzata alle influenze francesi, Brandes aveva dato inizio alla

¹ E. GOSSE, *Studies in the Literatures of Northern Europe*, London, 1879; B. KAHLE, *Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson und ihre Zeitgenossen*, Leipzig, 1907; A. BELLESSERT, *En Scandinavie*, Paris, 1912; H. G. TOPSØE-JENSEN, *Scandinavian Literature from Brandes to Our Day*, London, 1929.

² N. d. t.: Su Brandes cfr. cap. 8.2, p. 1915.

propaganda del Naturalismo occidentale insieme a quella dell'altro "Naturalismo", quello scandinavo, aprendo a quest'ultimo le porte dell'Occidente e divulgandolo in Francia e in Inghilterra; e infine aveva introdotto i due naturalismi nel paese allora più chiuso d'Europa, la Germania, europeizzandola. La base di tutte le attività di Brandes era, pertanto, l'identificazione tra il Naturalismo francese e il "Naturalismo" della Norvegia, [1977] un'identificazione che equivaleva a una confusione. Ibsen e Bjørnson erano più vecchi di Zola, e avevano creato le loro dottrine letterarie e ideologiche al di fuori dell'ambiente del Naturalismo francese, e oltretutto prima di esso. Sarebbe più esatto parlare di un Prenaturalismo, che arrivò a influenzare il mondo occidentale solamente più tardi rispetto al Naturalismo stesso. In effetti questo Prenaturalismo scandinavo del 1870 è analogo al Preromanticismo tedesco del 1770, ed ebbe ripercussioni simili. L'ingresso di nuove letterature nel concerto della letteratura europea non obbedisce a una legge (non esistono "leggi" nella storia letteraria), bensì a un certo ritmo. Vi sono ritorni periodici del Preromanticismo dei paesi industrialmente arretrati nell'Europa settentrionale e orientale; e l'effetto è sempre un allargamento delle frontiere letterarie del continente. Conformemente a un altro ritmo, il paese che penetra per primo è quasi sempre il più arretrato, in questo caso la Norvegia. In realtà, Brandes disponeva quasi soltanto di norvegesi da presentare alla Germania e all'Europa. La letteratura svedese non iniziò a rinnovarsi prima della fine degli anni Ottanta dell'Ottocento. Gli stessi danesi, dal canto loro, furono i primi a ribellarsi contro quella confusione tra naturalismi, prendendo le distanze da Brandes. In compenso la Norvegia si presentò con una squadra sorprendente: Ibsen, Bjørnson, Lie, Kielland, Elster; e subito dopo sorgeranno Garborg, Amalie Skram, Obstfelder e Hamsun³. Brandes li collocò tranquillamente (o meglio, appassionatamente) accanto ai suoi compatrioti Jens Peter Jacobsen, Drachmann, Erik Skram e Pontoppidan, discepoli del Romanticismo occidentale divenuti adepti del Naturalismo occidentale. Fu l'origine di una serie di confusioni senza fine.

La più deplorabile di queste confusioni fu quella tra Ibsen e Bjørnson. Si tratta dei due migliori nomi della letteratura norvegese: apparvero insieme sull'orizzonte europeo, intrattennero rapporti personali, prima come intimi amici e poi come intimi nemici, per riconciliarsi poi soltanto più tardi, e solo superficialmente. Al di là di questo, Bjørnson, sebbene più giovane di quattro anni, esercitò un'evidente influenza sul compagno, in maniera tale che ogni passo decisivo di Ibsen fu preceduto da un analogo passo di Bjørnson. La confusione inevitabile arrivò a impedire il riconoscimento della differenza [1978] di valori. Oggi nessuno ha più dubbi: Bjørnson, nonostante la grande gloria e la risonanza europea, era solo un grande poeta norvegese, mentre Ibsen appartiene alla letteratura universale. Ma questa distinzione critica non basta a definire la separazione storica. In realtà

³ H. JAEGER, *Illustreret Norsk Literaturhistorie*, vol. II/1, Oslo, 1896.

Bjørnson e Ibsen provengono da radici comuni, quelle del Romanticismo scandinavo; ma si evolsero in direzioni differenti.

Il fatto fondamentale è che la Norvegia non era un paese indipendente. Dal 1381 al 1814 il Regno di Norvegia visse in un'unione dinastica con la Danimarca; le classi colte abbandonarono la lingua "nordica" per adottare quella danese. Tutta la grande letteratura norvegese del XIX secolo fu scritta in un danese poco differente da quello dell'antica capitale. La letteratura norvegese moderna comincia con l'adozione del Romanticismo danese di Oehlenschläger; le opere giovanili di Bjørnson e di Ibsen resero omaggio a questo stile. Altre influenze romantiche, di origine tedesca, determinarono l'interesse per il folclore patrio, che si rivela nelle raccolte di poesia popolare e nelle favole di Asbjørnsen, Moe e Landstad⁴, fonti di altre opere giovanili di Bjørnson e Ibsen. Si sviluppò un intenso nazionalismo, che si scontrò con un altro ostacolo: nel 1814 la Norvegia entrò in unione dinastica con la Svezia, trovandosi sotto vari aspetti a dipendere dal vicino più potente e progredito. Si formarono due partiti: il partito democratico, quello degli intellettuali piccolo-borghesi, soprattutto dei professori delle scuole inferiori, che rimasero in stretto contatto con i contadini, rivendicando la piena indipendenza del paese dalla politica svedese e dalla letteratura danese; e il partito conservatore, quello degli alti funzionari pubblici e dei grandi commercianti, fedele al re di Stoccolma e ai centri letterari di Copenaghen, perché la "piena indipendenza" della Norvegia arretrata pareva loro significare la separazione dall'Europa, la rovina del commercio e il ritorno del paese alla barbarie. Sul terreno letterario il capo dei conservatori fu Welhaven⁵ e quello dei democratici Wergeland⁶. Nel piccolo paese dai circoli letterari limitati e dalla vita pubblica stagnante, la nazione intera fu coinvolta nella lotta omerica tra i due poeti, tanto che Brandes poté parlare, più tardi, di "poetocrazia norvegese": vale a dire che tutto ruotava intorno [1979] a problemi letterari. Bjørnson, come tutti i giovani, iniziò come "democratico", e tale rimase per tutta la vita, mentre Ibsen passò, più tardi, al fronte "conservatore". In questo modo Ibsen è il successore di Welhaven e Bjørnson il successore di Wergeland. Erano uomini ostinati, questi norvegesi, incapaci di fare concessioni. Ciò che mutò, tuttavia, fu l'ambiente che li circondava. Alle influenze del Romanticismo danese e di quello tedesco seguì una fase di influenze occidentali: della letteratura francese, soprattutto nel teatro, e del positivismo e dello spirito mercantile inglesi. Nel 1864, in conseguenza di una guerra ignominiosa della Prussia contro la Danimarca, il prestigio tedesco si dissolse completamente. Nello stesso tempo la neutralità, comune e vergognosa, della Norvegia e della Svezia in questo conflitto contribuì ad eliminare, tra gli intellettuali norvegesi, i vecchi risentimenti contro la Danimarca. L'opposizione tra i due partiti perse il suo interesse

⁴ N. d. t.: Cfr. cap. 7.2, pp. 1491-1492.

⁵ N. d. t.: Su Welhaven cfr. cap. 7.3, p. 1625.

⁶ N. d. t.: Su Wergeland cfr. cap. 7.3, p. 1626.

letterario, trasformandosi in lotta politica pro o contro l'unione con la Svezia. Sorsero nuovi problemi, interni: imborghesimento, questione sociale, parità dei diritti tra i sessi, questione sessuale, antipuritanesimo e libero pensiero, problemi interiori di coscienza. Questo fu l'ambiente nel quale si confrontarono Bjørnson e Ibsen, compagni di gioventù. Ancora oggi non è facile comprendere bene le loro influenze reciproche, amichevoli e ostili; per chiarire meglio la questione, conviene studiare prima altri tre norvegesi, Lie, Kielland e Elster, grandi scrittori, ma meno universali degli altri due, e che perciò diedero maggiore importanza ai conflitti nazionali; le loro tendenze appaiono meglio definite. I tre erano più giovani di Bjørnson e Ibsen dai cinque ai diciassette anni di differenza; ma quanto alla fase più importante delle loro attività letterarie, tutti questi cinque scrittori sono perfettamente contemporanei.

Jonas Lie (1833-1908) è un grande scrittore che non ottenne mai in Europa l'apprezzamento che meritava. Lo eclissarono i due grandi concorrenti, ed egli era più [1980] ottimista degli altri, in un'epoca nella quale tutti esigevano un cuore nero. Bjørnson, utilizzando una bella immagine poetica, definì Lie «uno sparviero bianco nella nebbia grigia dell'inverno nordico». Ma non era proprio così: Lie aveva il coraggio di un tipico preromantico e la fede di un grande cuore umano. Come preromantico, scoprì nuovi ambienti sconosciuti: in *Tremasteren Fremtiden* (Il tre-alberi "Avvenire", 1872) la vita dei marinai norvegesi; in *En Malstrøm* (Un vortice, 1884) il mondo dei commercianti. Non ignorava gli aspetti meno gradevoli della vita: *Gaa paa!* (Avanti!, 1882) descrive la lotta disperata di una famiglia di armatori contro la rovina, con una forza che ricorda Verga; in *Familien paa Gilje* (La famiglia di Gilje, 1883), che è il suo capolavoro, si occupa della "vita non vissuta" nelle malinconiche fattorie dell'interno della Norvegia, così come l'avrebbe vista Turgenev. "Vita non vissuta" significa per Lie, in primo luogo, la vita matrimoniale nella quale non si compiono le promesse d'amore della giovinezza, come appare in una delle sue opere più caratteristiche e più conosciute, *Et Samliv* (Un matrimonio, 1887). E l'"ottimista" si fece sempre più cupo, provando pietà per i suoi personaggi, ma senza propagandare delle tesi. In *Dyre Rein* (1896) compare il destino dei "moderni" di allora e in particolare dei norvegesi: l'ereditarietà. Ma Lie vinse questa fase naturalista e pessimista. Si diede, per primo, al misticismo, allora di moda, ma senza alcuna ombra di angustia. E proprio le sue opere della vecchiaia sono di una freschezza sorprendente, di un umorismo molto vivo, quasi mediterraneo, così che un critico ha parlato della trasformazione del "Turgenev norvegese" in un "Daudet norvegese". Lie aveva saputo fare il suo "compromesso" con la vita, una sorta di "compromesso vittoriano", anche quanto all'arte di caratterizzare i personaggi e far sentire, senza un intervento soggettivo, l'atmosfera. Lie è un "romanziero per romanzieri", un altro motivo che spiega il suo rapido oblio da parte del pubblico europeo. In Norvegia *Familien paa Gilje* continua a essere considerata un'opera classica.

Il destino letterario di Alexander Kielland (1849-1906) fu quasi l'opposto: continua ad essere letto, sebbene la critica lo abbia condannato già da molto tempo, sia pure per motivi extraletterari. [1981] Chi di lui conosca soltanto i due volumi delle *Novelletter* (Novellette, 1879), racconti dalla tecnica raffinata e dall'ironia cinica, potrebbe pensare a Maupassant. In realtà Kielland era il più danese tra gli scrittori norvegesi, padrone di uno stile impeccabile, come pure di quella ironia mordace e un po' frivola che viene generalmente attribuita agli abitanti di Copenaghen. Kielland è per metà parigino, ribelle contro l'ambiente ipocrita e ordinario della sua provincia, soprattutto contro i pastori luterani; sostituendo a questi i preti portoghesi, Kielland sarebbe un Eça de Queirós del Nord, senza dandismo, ma in compenso con una tendenziosità più ostinata, tanto ostinata che a volte il romanziere appare diabolicamente distruttivo: una "tendenziosità per la tendenziosità". Il migliore dei suoi romanzi, *Garman og Worse* (Garman e Worse, 1880) è il primo in cui quello stesso ambiente di armatori e marinai che a Lie appariva sorridente si presenta come un inferno di duri egoismi e di sfruttamento dei poveri da parte dei monopolisti del potere economico. Nessun altro scrittore europeo è così vicino a ciò che i russi chiamavano "letteratura di denuncia", come quella di Saltykov-Ščedrin e di Nekrasov. Negli altri romanzi la tendenza è sempre "anticlericale", nella misura in cui questo aggettivo ha un senso in un paese protestante: *Skipper Worse* (Il marinaio Worse, 1882) si pone contro la setta pietista degli haugiani⁷, *Gift* (Veleno, 1883) e *Sne* (Neve, 1886) contro l'educazione religiosa. Provocò sorpresa il suo attacco, in *Jacob* (1891), ai "demagoghi"; Kielland in effetti apparteneva al "partito danese" conservatore, malgrado i suoi istinti sovversivi. In *Arbeidsfolk* (Lavoratori, 1881) tentò di sollevare gli operai, ma soprattutto contro i poteri pubblici. Kielland, esteta indignato per la turpitudine della vita provinciale, sembrava un sovversivo di professione, un anarchico. In un paese in cui i "democratici" non parlavano della questione sociale e dove perfino i giornalisti più "radicali" non osavano attaccare la chiesa statale (Bjørnson lo evitò sempre) Kielland era una figura molto scomoda. Decisero di dimenticarlo.

Kielland è, in fondo, un grande borghese, collocato al di fuori della propria classe dall'anarchismo che il suo carattere inquieto e quasi maligno gli ispirava. L'ambiente sociale della Norvegia del 1880 si riflette più fedelmente nell'opera dello sfortunato Kristian Elster (1841-1881), studente povero di origine contadina [1982] e poi intellettuale ribelle. La sua acuta intelligenza letteraria produsse almeno un'opera magistrale, *Farlige Folk* (Gente pericolosa, 1881), storia della tempesta scatenata dall'invasione delle idee "moderne" in una cittadina della provincia norvegese. L'opposizione sistematica che Elster manifestò nei confronti del proprio ambiente non era solo intellettuale. C'era in lui la sensibilità nervosa degli uomini del lontano Nord che non riescono a dormire durante le lunghe settimane estive in cui il sole non tramonta, il "sole di mezzanotte" che

⁷ N. d. t.: Haugiani: movimento pietista fondato da Hans Nielsen Hauge (1771-1824).

illumina in maniera così fantastica i quadri di Edvard Munch. In *Solskyer* (Sole tra le nuvole, 1881) descrisse con profonda emozione la vaga nostalgia, quasi mistica, di quella gente inquieta, che desidera non si sa bene cosa; un altro tema costante della letteratura norvegese, fondamentalmente preromantica.

Björnstjerne Bjørnson (11832-1910) e Ibsen⁸, ciascuno a suo modo, riassumono ciò che Lie, Kielland ed Elster avevano realizzato parzialmente. Bjørnson, preromantico e ottimista come Lie, è il grande pioniere letterario della Norvegia; è tendenzioso come Kielland, addirittura un propagandista appassionato, ma di idee opposte, quelle del partito democratico. Ciò che gli manca è la sensibilità psicologica di Elster, come un'opera d'arte alla quale manca la dimensione della profondità. Ibsen è pessimista e anarchico come Kielland, e non ha nulla di Lie; ma in compenso possiede, più di Elster, la “dimensione psicologica”, che gli fece superare l'intellettualismo dei “radicali” e lo rese capace, alla fine, di [1983] smentire i suoi stessi esordi e, entrando in una nuova fase, di dare inizio a una nuova epoca della letteratura europea.

Bjørnson, idealista sempre entusiasta, religioso senza ortodossia, democratico senza tendenze rivoluzionarie, rimase per tutta la vita quello che esprime il titolo di uno dei suoi primi racconti, “un ragazzo allegro”, perfino all'età di settant'anni. Sognatore e allo stesso tempo eloquente, Bjørnson fu più o meno quello che la gente immagina essere un romantico. Il destino lo fece nascere in un paese rustico e arretrato, e la razza lo dotò di un forte senso della realtà, così che ne risultò una specie di preromantico, come il suo fratello nello spirito Jonas Lie, ma meno riservato e più coraggioso. Come tipico preromantico, Bjørnson fece il suo ingresso nella letteratura con racconti mistici alla maniera di Auerbach, e tuttavia più freschi e originali, *Synnøve Solbakken* (1857) e *En glad gut* (Un ragazzo allegro, 1860)⁹. Rimase sempre realista nel romanticismo e romantico nell'idealismo. Come realista rinnovò il dramma storico che il Romanticismo danese di Oehlenschläger gli aveva lasciato in eredità: sostituì il verso con una prosa vigorosa, i personaggi convenzionali con caratteri rustici, i vaghi temi nordici con intrecci tratti dalla storia norvegese medievale. Così fu il suo primo dramma, *Mellem Slagene* (Tra le battaglie, 1857) in un unico atto, ma uno dei migliori “one-act plays” della letteratura universale. E con la trilogia storica *Sigurd Slembe* (Sigurd il violento, 1862) creò un'opera forse non shakespeariana, ma degna di uno Schiller. Rimase un romantico anche nelle tematiche realistiche, come nel dramma borghese *De Nygifte* (I novelli sposi, 1865), risolvendo il conflitto tra i due coniugi mediante un gradevole lieto fine. A quell'epoca Bjørnson, direttore teatrale e ottimo conoscitore delle necessità pratiche del palcoscenico, si serviva già della tecnica francese di Augier e di Dumas Figlio. Presentava e

⁸ N. d. t.: Su Ibsen si veda più avanti nel presente capitolo, p. 1986. Su Bjørnson e Ibsen si veda anche più avanti nel presente capitolo, pp. 2020-2022.

⁹ N. d. t.: Cfr. cap. 8.2, p. 1914.

risolveva “tesi” trasformando il teatro in una tribuna nella quale si discutevano problemi politici, sociali e sessuali. Bjørnson, nello stile letterario come nelle attività pratiche, era principalmente un grande oratore. Lottò per tutta la vita, e sempre per cause giuste: per l'indipendenza e la democratizzazione della Norvegia, in favore delle rivendicazioni russe di un porto non soggetto al gelo, per la libertà dei finlandesi, per le minoranze slave in Ungheria, per la revisione del processo di Dreyfuss e per l'arbitraggio obbligatorio dei conflitti internazionali. Sempre per cause giuste, e senza molta considerazione per i motivi ideologici che stavano dietro alle rivendicazioni; egli stesso non aveva alcuna ideologia. Il femminismo doveva entusiasmarlo; d'altro canto, la rivendicazione dell'amore libero lo spaventò, lui che era figlio [1984] e nipote di pastori protestanti. Ne trasse la conclusione che si doveva pretendere dagli uomini la stessa purezza, prima del matrimonio, che si pretende dalle donne: questa è la tesi di *En Hanske* (Un guanto, 1883) che fece scandalo e sensazione. In seguito Bjørnson preferì discutere la questione sessuale nei romanzi: in *Det Flager i Byen og paa Havnen* (Le bandiere nella città e nel porto, 1884) e in *Paa Guds Veje* (Per le vie del Signore, 1889) propugnò un'educazione sessuale senza false ipocrisie, per combattere sia le conseguenze fatali della simulazione, che si rivelano nell'ereditarietà, che l'anarchia sessuale dei *bohèmien*. Lo scandalo fu grande, ma Bjørnson non conosceva la paura. In *Redaktøren* (Il giornalista, 1875) attaccò i metodi criminali del giornalismo venale, e in *En Fallit* (Un fallimento, 1875), la più famosa delle sue opere teatrali, rivelò i procedimenti fraudolenti del grande commercio. Trattò nella stessa maniera coraggiosa i problemi politici, rappresentando sul palcoscenico re e ministri. Infine abbordò il più delicato tra i problemi norvegesi, la fede dei settari protestanti nelle cure miracolose e nelle ispirazioni dirette: *Øver Ævne* (Oltre le forze, 1883) è, in effetti, il suo dramma più vigoroso: l'equilibrio ammirevole tra la psicologia comprendente del misticismo e la spiegazione psicofisiologica dei fatti giustifica il successo internazionale dell'opera. L'atmosfera della parrocchia del villaggio del remoto Nord è rappresentata in maniera impressionante, ma tutto è un po' troppo chiaro, come fortemente illuminato dalle luci laterali del palcoscenico, senza la poesia intima di un Elster.

Come drammaturgo degli ideali Bjørnson è il maestro del XIX secolo, per la sicurezza con la quale sa legarli agli effetti scenici. Questo equilibrio drammaturgico ricorda Schiller: come quest'ultimo, Bjørnson ama sacrificare la coerenza ideologica alle esigenze del palcoscenico. E' tendenzioso come Kielland, e diverse volte le tendenze dei due sembrano affini; anche Bjørnson è aggressivo, ma non vuole irritare, bensì convincere. Questo figlio e nipote di pastori protestanti è apostolo, tribuno, e innanzitutto oratore. Da ciò la superficialità delle sue soluzioni, l'ottimismo accattivante dei suoi lieti finali. Nella seconda parte di *Øver Ævne* (1895) Bjørnson ampliò il panorama puramente religioso e psicologico della prima parte abbordando la questione sociale e suscitando

abbastanza impressione per la rappresentazione simbolica della lotta di classe tra l'industriale e gli operai; ma il rivoluzionario Elias Sang appare un anarchico e l'industriale Holger un superuomo, e Bjørnson finisce col chiedere la riconciliazione tra i due. E' un idealista borghese. In *En Fallit* il grande commerciante Tjaelde, colpevole di bancarotta fraudolenta, non viene condannato, ma curato moralmente dall'intervento [1985] dell'avvocato filantropo Berent, un personaggio come quello del buon zio della commedia, grazie al quel tutto finisce bene. In definitiva, l'opposizione di Bjørnson è moderata come quella dei vittoriani. Per questo la sua opera è molto invecchiata, e più nessuno la paragona a quella di Ibsen. Con tutto ciò, non conviene emettere un giudizio precipitoso che la posterità potrebbe, un giorno, annullare. I norvegesi continuano a tenere in alta considerazione la poesia lirica di Bjørnson, le cui difficoltà linguistiche la rendono inaccessibile agli altri europei. Ma questo lirismo appare diffuso in tutta l'opera di Bjørnson. L'autore di *Sigurd Slembe* e di *Øver Ævne* fu un grande poeta e una natura umana molto ricca.

Forse l'opera più durevole di Bjørnson fu l'influenza che egli esercitò su Ibsen, suo compagno più anziano ma meno risoluto. In effetti Ibsen apprese da Bjørnson la maniera realista di trattare i temi romantici della storia norvegese; in seguito, in *Redaktøren* e in *En Fallit*, Bjørnson precedette Ibsen nell'utilizzo della tecnica francese di Augier e di Dumas Figlio per rappresentare i problemi più seri della società. Sottolineare questa influenza significa definire Ibsen come una specie di edizione accresciuta e migliorata di Bjørnson, dato che le differenze di partito tra i due non ci interessano più; ma questa definizione storica è inappropriata: potrebbe servire a rendere inattuale e a svalutare il maggiore e fino a oggi il più "scomodo" drammaturgo del XX secolo. Un'altra osservazione storica richiama tuttavia l'attenzione. E' vero che entrambi, Bjørnson e Ibsen, si servirono della tecnica di Augier e di Dumas Figlio; ma quando si tratta dei punti di vista ideologici dei francesi, allora i due norvegesi agiscono in maniera opposta, come rivelano i rispettivi atteggiamenti riguardo alla questione sessuale. Il democratico Bjørnson esige la purezza morale da parte dei due sessi per garantire la purezza della famiglia; e questo, per quanto più radicale, è lo stesso atteggiamento dell'"onestissimo" Augier. Il conservatore Ibsen, tuttavia, esige, a prescindere dalla questione sessuale, la purezza della coscienza, per garantire l'integrità dell'individuo; e questo è, per quanto coerente fino al radicalismo, lo stesso atteggiamento di Dumas Figlio¹⁰. L'albero genealogico della drammaturgia di Bjørnson non risale più indietro di Scribe, "teatrologo" della borghesia che pretendeva l'uguaglianza democratica in tutte le attività. La drammaturgia di Ibsen risale, passando per Scribe, [1986] al dramma borghese di Diderot, il giornalista-poeta dell'individualismo preromantico. Bjørnson lotta in favore dell'ordine democratico della società; Ibsen vuole la libertà totale dell'individuo. Bjørnson rappresenta il "compromesso vittoriano" della democrazia col

¹⁰ N. d. t.: T. LINGE, *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen*, Paris, 1935.

liberalismo, e questa è la sua maniera, molto singolare, di essere realista e romantico allo stesso tempo.

Nessuno osa negare la grandezza di Henrik Ibsen (1828-1906); per definirla, un critico francese ha trovato la felice espressione di “Shakespeare borghese”. La formula è ambigua: ammette due accenti e due [1987] interpretazioni. Durante gli ultimi trent’anni della vita di Ibsen, il periodo dalla sua maggiore gloria internazionale, l’accento venne posto su “Shakespeare”, al quale il norvegese fu sempre paragonato. Ai critici e al pubblico importava poco della prima fase, “romantica” e realmente shakespeariana, del poeta, vedendo la sua grandezza nella seconda fase, borghese, dei drammi “a tesi”. In seguito, e fino a oggi, l’accento è stato posto sul “borghese”, deplorando la conversione di un grande romantico a un realismo di importanza soltanto effimera. La transizione dal passatismo della prima fase a quello della seconda sarebbe stata un tradimento della poesia. Ma questa critica è molto utile ai veri nemici di Ibsen, i borghesi impenitenti e gli antiborghesi inconsapevoli, che amano affermare l’inattualità dei problemi ibseniani.

Lo stesso Ibsen non riconobbe “fasi” nella sua opera. Pretese che le sue opere venissero lette in ordine cronologico, come un insieme coerente. Dopo il primo tentativo irregolare e violento (il *Catilina* (1850) dello studente) Ibsen seguì la strada del romanticismo di Oehlenschläger; *Gildet paa Solhoug* (Festa a Solhoug, 1855) è un quadro poetico dalle tinte rosee del Medioevo norvegese. Ma la cupa tragedia *Fru Inger til Østeraad* (Donna Inger di Østeraad, 1857) alla quale la critica moderna ha attribuito un’importanza speciale, rivelava già un idealismo in parte shakespeariano del conflitto storico: è un’autentica tragedia. Sopravvenne l’influenza del nuovo stile di Bjørnson (drammi storici ma realistici in una prosa arcaica) e Ibsen, conformemente al suo carattere, ne trasse subito l’estrema conseguenza: *Hærmændene paa Helgeland* (Guerrieri a Helgeland, 1858) è la drammatizzazione della versione nordica della saga dei Nibelunghi, nello stile duro delle stesse saghe: al centro non c’è l’eroismo, ma il conflitto tra l’uomo e la donna; al lettore ricorda Hebbel¹¹. Non rappresenta pertanto una nuova “fase”, quattro anni dopo, la *Kjærlighedens Komedie* (Commedia dell’amore, 1862), conflitto tra uomo e donna nell’ambiente moderno, tanto più che Ibsen, sempre prudente, non osò adottare, in questo caso, la prosa, preferendo scrivere la commedia in versi, con argute rime heiniane. Ma di fronte al finale quasi rivoluzionario (l’eroina preferisce il matrimonio con il ricco commerciante, quale migliore garanzia di felicità, all’amore del poeta romantico) il pubblico rimase indignato. I successi e gli omaggi toccarono all’amico e rivale Bjørnson, sempre fortunato. Non si può negare che Ibsen ne fu risentito. Tuttavia fu un sentimento molto superiore all’ordinaria gelosia che dà vita e intensità all’imponente tragedia storica [1988] *Kongs-Emnerne* (I pretendenti al trono, 1864): a causa dei diabolici intrighi del vescovo Niklas,

¹¹ N. d. t.: Su Hebbel cfr. cap. 8.1, p. 1724.

nessuno sa chi sia l'erede legittimo della corona norvegese; ma Haakon vince grazie alla sua genialità inconsapevole e spontanea, sconfiggendo lo scettico Skule che dubita fortemente di se stesso. Quanto alla tecnica teatrale, questo è il dramma più perfetto di Ibsen; ma la vittoria dell'"inconsapevolezza", sia pure geniale, non lo soddisfece: fu necessario trasformarla in esigenza consapevole di una volontà sicura. E' ciò che fa *Brand* (1866), il terribile pastore protestante kierkegaardiano, che tutto sacrifica alla sua fede totale e senza compromessi. Ma una tale assoluta autenticità non si incontra in Norvegia né nel resto del mondo. Per questo *Peer Gynt* (1867) soccombe alle tentazioni, eroe moderno nel quale poesia romantica e menzogna si identificano permettendogli di combinare tra loro affari e nostalgie un po' erotiche un po' metafisiche. *Peer Gynt* è, fino a oggi, la maggiore opera letteraria di contenuto filosofico che sia stata scritta dopo il *Faust*. Ibsen applicò la lezione alla Norvegia a lui contemporanea soltanto accidentalmente, nella sua prima commedia in prosa, *De Unges Forbund* (La lega dei giovani, 1869), satira holberghiana contro i demagoghi del partito bjørnsoniano che provocò un enorme scandalo, la cui conseguenza fu l'esilio volontario di Ibsen per vent'anni. Già l'occupava, allora, la "biologia" *Kejser og Galilæer* (L'imperatore e il Galileo, 1873) nella quale la lotta tra l'imperatore pagano Giuliano e il cristianesimo apre la prospettiva dialettica di un "Terzo Regno" di libertà morale. Comincia, subito dopo, la serie dei drammi realistici, "moderni"; ed è qui che si suole porre la linea di separazione tra le due "fasi". In realtà esiste una cesura che precede *Kejser og Galilæer*, ed è l'ultimo dramma rivoluzionario. Ancora una volta intervenne l'influenza di Bjørnson, consacrato dal successo di *En Fallit*. Anche in *Samfundets Støtter* (Le colonne della società, 1877) si tratta di una bancarotta fraudolenta di un grande borghese, ma la satira è molto più incisiva, attaccando le stesse "colonne della società"; e soltanto il finale, ancora ottimista, esprime la fede nelle classi non emancipate: «Le donne e gli operai sono le autentiche colonne della società». Per l'emancipazione della donna Ibsen si batte con *Et Dukkehjem* (Casa di bambola, 1879): Nora, liberandosi, abbandona il marito e la famiglia. Lo scandalo, questa volta, fu altrettanto grande quanto il successo. Ma se Nora fosse rimasta? Allora avrebbe forse subito il destino di Helene Alving in *Gengangere* (Spettri, 1881), sacrificandosi al marito sifilitico e vedendo il figlio soccombere alla tara ereditata. E' una tragedia classica, che obbedisce alle tre unità aristoteliche. Ma la critica e il pubblico notarono soltanto [1989] il tema naturalista, e levarono la voce contro il nemico sovversivo della società. Rispose loro *En Folkefiende* (Un nemico del popolo, 1882), l'accusa furiosa dell'idealista Stockmann contro la "maggioranza compatta" che si dà arie democratiche e vive delle "fonti avvelenate" dei suoi affari. In *En Folkefiende* Ibsen non si limitò a giudicare al società; giudicò, ancora una volta, se stesso, esaminando a fondo il proprio idealismo dell'"esigenza morale" che la grande maggioranza degli uomini non sopporta. *Vildanden* (L'anitra selvatica, 1884), satira tragica, ritratto di un mediocre che

ha bisogno di mentire per vivere, sembra condannare l'“esigenza morale” e tutto ciò che Ibsen aveva detto a partire da *Brand*. Ma è la conclusione rigorosamente logica di *En Folkefiende*, e la base di ciò che, in *Rosmersholm* (La casa dei Rosmer, 1886), dirà l'anarchico Ulrik Brendel commentando l'impossibilità e le conseguenze criminali dell'assoluta libertà morale degli eroi Rosmer e Rebekka. In questo modo Ellida, la *Fruen fra Havet* (La donna del mare, 1888), fa bene a non obbedire alla seduzione del misterioso straniero e a ritornare alla famiglia borghese. Ecco un finale alla maniera di Lie; è la prima incoerenza di Ibsen, che prepara la sua prossima conversione a un altro stile di pensiero, sebbene sempre all'interno dello stile realista.

Ibsen somiglia molto a Kielland: è un accusatore sovversivo. Dal *Catilina* fino al momento in cui creò il personaggio di Ulrik Brendel egli fu sempre, nell'omogeneità ammirevole della sua opera, un anarchico. E questo suo anarchismo è tanto più terribile in quanto è la conclusione rigorosamente logica del liberalismo. Da qui l'attualità permanente dei problemi ibseniani, nella misura in cui continua a esistere la società borghese: Bernik continua ad armare navi bene assicurate che non reggono l'alto mare; denunciando dubbie attività patriottiche, Stockmann continua a essere perseguitato dalla “maggioranza compatta”. Nel naturalismo moralista di Ibsen lo stile di pensiero e di azione sperimenta i terrori di una confessione davanti a un giudice; e questo giudice è il poeta della stessa borghesia, lo “Shakespeare borghese”. Il critico tedesco Wais ha voluto riproporre la tesi delle due fasi di Ibsen, caratterizzando la prima come “passatismo” e la seconda come “futurismo”. Ma l'“esigenza morale” che Ibsen presenta al mondo è, per definizione, sovratemporale. La differenza tra passato e futuro non ha importanza: il conflitto tra lo scetticismo e la necessità di agire è il medesimo in *Kongs-Emnerne* e in *Vildanden*; la volontà di dirigere [1990] moralmente questo mondo va incontro allo stesso disastro di *Brand* e in *En Folkefiende*; le conseguenze dell'irresponsabilità sono ugualmente pseudopoetiche e criminali in *Peer Gynt* e in *Rosmersholm*. Le tesi di Ibsen non sono antiquate. Perfino il problema di Nora non è stato superato, poichè in *Et Dukkehjem* non si tratta dell'emancipazione delle donne, ma dell'obbligo di ciascuno di assumersi la responsabilità dei propri atti. Grazie a questa capacità di durare, *Brand* e *Peer Gynt* sono opere gigantesche di una nuova poesia mitologica, che realizza ciò che Wagner intendeva realizzare; ma la medesima durevolezza è anche l'attributo dei personaggi e delle idee nei drammi della “fase moderna”, e realizza ciò che intendeva realizzare Hebbel.

Ibsen è un grande poeta. Al di là di questo, possiede un'abilità teatrale quasi diabolica. Né in Sofocle né in Shakespeare si trova qualcosa di paragonabile all'infallibilità della composizione drammaturgica di *Kongs-Emnerne* e *Gengangere*. Più ancora che nei casi di Shakespeare e di Molière occorre sottolineare che Ibsen fu, innanzitutto, un drammaturgo di professione. Tutto, nella sua opera, le scene, i dialoghi, i fatti secondari, appare naturalissimo, come nella vita di tutti i

giorni; ma è un'illusione creata magistralmente, perché tutto ciò è rigorosamente e sapientemente subordinato alla costruzione drammaturgica. Comunque, non si tratta di semplice ingegneria teatrale; fu quella sua "elevata serietà" ciò che lo autorizzò a giudicare il mondo, perché l'autore di *Kongs-Emnerne* e *Vildanden* giudicò continuamente se stesso, come confessò in un piccolo poema epigrammatico:

At leve er krig méd trolde
I hjertets og hjernens hvaelv;
At digte – der er at holde
*Dommedag over sig selv*¹²:

«Vivere significa lottare contro i fantasmi del proprio cervello e del proprio cuore; Poetare significa giudicare se stessi». Per mezzo di un apparente naturalismo, Ibsen riuscì a realizzare il programma del critico borghese Matthew Arnold, secondo il quale la poesia è "*criticism of life*"¹³. Il risultato fu l'inversione e la conversione del Naturalismo, perché Ibsen era un realista specificamente nordico, un realista sognatore, e si potrebbe dire un preromantico.

L'arma di questo nuovo Preromanticismo, che precede il Neoromanticismo simbolista, era la tecnica teatrale dei francesi Augier¹⁴ e Dumas Figlio¹⁵. [1991] Ciò contribuì molto alle vittorie schiaccianti di Ibsen nei teatri, che ne fecero il drammaturgo più rappresentato del secolo, colui che rinnovò completamente l'arte scenica con il nuovo stile di parlare, sul palcoscenico, il linguaggio di tutti i giorni, e di presentare al pubblico lo specchio della sua stessa vita¹⁶. *Samfundets Støtter*, *Et Dukkehjem* e *Gengangere* hanno dominato tutti i repertori. Per rappresentare Ibsen furono creati nuovi teatri. I grandi attori italiani, come Eleonora Duse e Irma Grammatica, Novello Novelli e Ermete Zacconi portarono le opere di Ibsen in America e in Australia.

Ibsen riuscì a conquistare il teatro più conservatore del mondo, quello di Parigi. Nel 1887 André Antoine fondò il "Théâtre Libre"¹⁷ per rappresentare le opere di Ibsen e degli ibseniani francesi. Ma questi ultimi, presi dallo stile scenico di Augier e Dumas Figlio e pericolosamente vicini alla tradizione di Scribe, non riuscirono a mantenere la serietà del modello. Paul Hervieu (1857-1915) si limitò a sostituire le "tesi" di Dumas Figlio con altre tesi più avanzate di "morale matrimoniale",

¹² Henrik IBSEN, *Et Vers*.

¹³ N. d. t.: Critica della vita.

¹⁴ N. d. t.: Su Augier cfr. cap. 8.1, p. 1723.

¹⁵ N. d. t.: Su Dumas Figlio cfr. cap. 8.2, p. 1902 ss.

¹⁶ J. BAB, *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Buehne seit 1870*, Leipzig, 1928; W. ARCHER, *The Old Drama and The New*, New York, 1929.

¹⁷ A. THALASSO, *Le Théâtre Libre, essai critique, historique et documentaire*, Paris, 1909; S. M. WAXMAN, *Antoine and the Théâtre Libre*, New York, 1916.

restando un “Ibsen dei *boulevard*”; Eugène Brieux (1858-1932) osò rappresentare sul palcoscenico giudici corrotti, sifilitici ereditari e altri personaggi ibseniani; pretese di insegnare riforme morali e finì per essere un moralista secondo il gusto della “Académie Goncourt”. Il più serio fu François de Curel (1854-1928), che drammatizzò i grandi problemi della scienza e della fede, del capitale e del lavoro, della felicità individuale e del patriottismo. Drammaturgo dalla serietà totale e dalla notevole incapacità [1992] teatrale, fu ricevuto all’Académie Française con tutti gli onori; questo critico della borghesia era egli stesso uno dei “fossili”, un aristocratico legato alla grande industria siderurgica.

Ibsen creò il teatro moderno in Inghilterra, dove da secoli non esisteva un teatro serio. Fu il grande critico teatrale William Archer¹⁸ a tradurre le opere di Ibsen e a organizzare le prime rappresentazioni, difendendo animatamente i suoi protetti, gli ibseniani inglesi, e arrivando al paradosso di pretendere di dimostrare la superiorità dei Pinero, Jones e Shaw sui drammaturghi elisabettiani. Arthur Wing Pinero (1855-1934) rivelò almeno il coraggio, in *The Second Mrs. Tanqueray* (La seconda moglie, 1893), di rappresentare un suicidio. “*Enfin Malherbe vint*”¹⁹: George Bernard Shaw (1856-1950), l’autore di *The Quintessence of Ibsenism* (La quintessenza dell’ibsenismo, 1891), era socialista, e questo conferì maggior consistenza alle sue tesi. La rappresentazione di *Widowers’ Houses* (La casa del vedovo), nel 1892, non rappresenta soltanto una data storica del teatro inglese, ma anche una data nella storia della coscienza inglese: i *gentlemen* in platea sentirono dire che il loro tenore di vita si basava, spesso, sugli affitti ricavati dalla miseria e dal vizio degli *shums*²⁰. Di conseguenza non suscitò più sorpresa *Mrs. Warren’s Profession* (1902), vale a dire la professione del lenocinio. Il poeta romantico Marchbanks, in *Candida* (1894), è ancora un personaggio ibseniano, un Hjalmar Ekdal preraffaellita; ma ormai si tratta di problemi sociali che saranno del XX secolo. *Arms and the Man* (Le armi e l’uomo, 1894) è la prima grande farsa di Shaw, il primo esempio di uno stile suo e nuovo.

Infine, l’affermazione secondo cui Ibsen creò il nuovo teatro tedesco è vera; ma non è tutta la verità. In Germania, intorno al 1880, Ibsen interpretò esattamente il ruolo che Shakespeare aveva interpretato nel 1770: quello cioè del creatore di una nuova epoca della letteratura tedesca. In quel periodo di industrializzazione rapidissima, di prosperità inedita della borghesia, di inedito sfruttamento delle [1993] masse operaie e di implacabile assolutismo dell’amministrazione prussiana, la letteratura tedesca si trovava in una condizione di decadenza scandalosa. Keller, Raabe e Conrad Ferdinand Meyer, grandi scrittori di un tempo ormai passato, erano considerati figure

¹⁸ William ARCHER (1856-1924), *The Theatrical World* (1894/1898); *The Old Drama and the New* (1923; edizione americana, 1929).

¹⁹ N. d. t.: N. d. t.: “Infine venne Malherbe”, da un verso di Boileau (cfr. cap. 5.1, p. 575) qui con riferimento al ruolo di riformatore di Malherbe.

²⁰ N. d. t.: I quartieri poveri, i bassifondi.

marginali. Nessuno conosceva i nomi di Liliencron e Nietzsche. Il mondo ufficiale ammirava Wagner, i borghesi leggevano Heyse. Spielhagen passava per essere molto avanzato. Fu allora che si ribellarono i “giovani” o, come si diceva per analogia con la “Giovane Germania”, la “giovannissima Germania”, ed ebbe inizio una lotta omerica²¹.

La prima breccia si aprì a Monaco. Il romanziere Michael Georg Conradi fondò nel 1885 la rivista “*Die Gesellschaft*” (“La Società”), attaccando gli epigoni e facendo propaganda in favore di Zola. Ma le critiche furono migliori delle realizzazioni. Tra i “giovannissimi tedeschi” emersero soltanto, per il momento, delle figure mediocri, con la sole eccezione di Conradi, poeta della disperazione, che ricordava molto i “geni” dello *Sturm und Drang* del 1770. La Germania in via di industrializzazione generava un nuovo Preromanticismo. La poesia lirica di Hermann Conradi (1862-1890), romantica, musicale e piena di macchie di un cattivo gusto totale, è molto vicina al naturalismo romantico di un Kristian Elster. All’età di ventotto anni la morte lo salvò da un suicidio quasi certo. «*Ich aber werde bald vergessen*»²², aveva detto in una delle sue poesie più commosse, profetizzando il proprio oblio dopo l’apparizione di poeti più grandi. Ma questi arrivarono altrove, nel teatro.

La situazione del teatro tedesco era ancor più disperata di quella della letteratura in generale. Non c’erano mai stati, a dire il vero, tanti attori di prim’ordine come a quell’epoca, nel Teatro Imperiale (Burgtheater) di Vienna e anche nel Teatro Lessing di Berlino. Ma Sonnenthal, Lewinsky e Mittewurzer a Vienna, Matkowky e Haase a Berlino non trovavano un repertorio adeguato. Le rappresentazioni dei “classici”, come Shakespeare e Schiller, erano pietrificate nello stile di un idealismo convenzionale per le domeniche, mentre nei giorni feriali andavano in scena Augier, Dumas Figlio e i [1994] suoi miserevoli imitatori tedeschi. I “moderni” rimanevano rigorosamente esclusi in quanto “indecenti”. Ibsen era già conosciuto, ma nei teatri ufficiali venivano ammessi soltanto *Hærmændene paa Helgeland* e *Kongs-Emnerne*. L’influenza di Brandes, che all’epoca viveva a Berlino, si fece sentire solo sui lettori giovani, entusiasti per *Samfundets Støtter*. La rappresentazione di *Gengangere* fu addirittura proibita dalla polizia.

Il primo grande successo di Ibsen in Germania fu *Et Dukkehjem*, perché le principali attrici desideravano brillare nel ruolo di Nora. Ciò vuol dire che Ibsen veniva inteso come un fabbricatore di drammi dall’effetto rimbombante, come un Sardou del Nord. Così lo intese Hermann Sudermann (1857-1928), autore di un eccellente romanzo realista alla maniera di Bjørnson, *Frau Sorge* (trad. it. La fata del dolore, 1887); rappresentò sul palcoscenico, con una straordinaria abilità tecnica, i

²¹ A. SOERGEL, *Dichtung und Dichter der Zeit*, vol. I, 19.a ed., Leipzig, 1928; L. FISCHER, *Der Kampf um den Naturalismus*, Berna, 1930.

²² N. d. t.: Hermann CONRADI, *Schwarze Blätter, Ich weiß – ich weiß: Nur wie ein Meteor*, ultimo verso: «Io però verrò presto dimenticato».

circoli aristocratici e borghesi della nuova Berlino, e in *Heimat* (La patria, 1893) creò il grande ruolo di Magda, che portò l'opera in tutto il mondo. In innumerevoli tragedie e commedie “naturaliste”, sempre coronate da facili successi, Sudermann abusava palesemente delle formule e dei trucchi drammaturgici di Ibsen. Fu celebrato come un rinnovatore del teatro europeo; in seguito la critica seria dovette lavorare per anni per demolire la sua falsa celebrità e per aprire la strada verso la verità.

Il colpo decisivo alla formula “la domenica Schiller, negli altri giorni le farse” venne sferrato dai discepoli tedeschi di Brandes, tra i quali, in prima linea, i critici Otto Brahm e Paul Schlenther. Il teatro doveva servire da breccia per far crollare la muraglia cinese che circondava l'orgoglio tedesco, e per rendere nuovamente europea la Germania mediante il Naturalismo europeo. Ma ciò che arrivò attraverso Brandes non fu il Naturalismo materialista dei francesi, bensì il “Naturalismo” preromantico degli scandinavi, che si incontrò col Preromanticismo corrispondente all'industrializzazione della Germania settentrionale e orientale. Dalla Prussia orientale e dalla Slesia vennero, come nel 1770, i rinnovatori, come Hauptmann e Holz. Nel 1889 Brahm fondò a Berlino la “*Freie Bühne*” (“Libero Palcoscenico”), società di rappresentazioni teatrali riservata [1995] ai propri soci, cosa che impediva l'intervento della censura. Le prime opere rappresentate furono *Gengangere* di Ibsen e *Vor Sonnenaufgang* (Prima dell'aurora, 1889) di Gerhart Hauptmann. Vi fu un epico scontro con il pubblico spaventato²³; il vecchio realista Fontane aiutò molto i giovani. Nel 1894 Brahm poteva già fondare il grande “*Deutsches Theater*” (Teatro Tedesco), nel quale una squadra di attori straordinari (Else Lehmann, Agnes Sorma, Rittner e Sauer) creò un nuovo stile che otteneva effetti autenticamente tragici senza falsa retorica, usando il linguaggio della vita quotidiana e addirittura il dialetto dei contadini della Slesia.

Questo nuovo stile fu merito degli scrittori, oggi quasi dimenticati, Holz e Schlaf. Arno Holz (1863-1929) era, per sua natura, un raffinato lirico postromantico, nello stile popolare della poesia tedesca: in versi tradizionali proclamò, nel *Buch der Zeit* (Il libro dell'epoca, 1885), il Naturalismo e il socialismo, «inserendo glosse vermiglie nel libro nero dei peccati del nostro tempo». Soltanto più tardi si liberò della metrica tradizionale, componendo il famoso volume *Phantasus* (1898) in versi liberi, whitmaniani. Elaborò una poetica che oggi è considerata la precorritrice della poesia concreta; nel XX secolo, dopo un lungo periodo di oblio, Holz è tornato a essere nuovamente apprezzato. Johannes Schlaf (1862-1941) era una natura tormentata dalle angustie religiose. Solo raramente riuscì a raggiungere la poesia pura, come nello splendido idillio naturalistico *Frühling* (Primavera, 1984); tra le sue opere, perfino una tragedia naturalista come *Meister Oelze* (Mastro Oelze, 1892) dà l'impressione di una lotta cosmica nell'anima di un povero operaio. Holz e Schlaf

²³ Heinrich HART, *Literarische Erinnerungen*, Berlin, 1906.

scrissero in collaborazione i tre piccoli racconti dialogati che compongono il volume *Papa Hamlet* (Papà Amleto, 1889), imitando con acutissima capacità di osservazione il linguaggio quotidiano fatto di frasi incomplete, capace di [1996] produrre effetti comici e tragici, di suggerire prospettive e angustie. All'epoca il prestigio degli scandinavi era così grande che Holz e Schlaf pubblicarono il loro volumetto con lo pseudonimo di "Bjarne P. Holmsen"; e a questo poeta norvegese immaginario Hauptmann dedicò, «colmo di gratitudine per i decisivi suggerimenti ricevuti», il suo primo dramma, *Vor Sonnenaufgang*.

Gerhart Hauptmann (1862-1946)²⁴ era un giovane scultore e poeta dilettante, il tipo dell'adolescente schilleriano pieno di idealismo e di una vaga nostalgia del nuovo, ma preso dall'epigonismo. Un postromantico che, all'improvviso, diventò preromantico quando conobbe Zola, Ibsen e "Bjarne P. Holmsen". Questi gli infusero il coraggio di scrivere *Vor Sonnenaufgang* (Prima dell'aurora, 1889), la tragedia di un giovane ingegnere socialista incapace di vincere l'atmosfera pesante di un villaggio della Slesia in piena industrializzazione: operai e contadini trasformati in bestie dallo sfruttamento, dall'alcool e dalla sifilide. Il dramma è naturalista, rappresentando senza abbellimenti la curda verità e imitando con esattezza fonografica il linguaggio di quella gente. Hauptmann tuttavia intendeva essere naturalista, e non obiettivo: lo "slancio vitale" della sua creazione fu e rimase sempre l'immensa compassione per la miseria del [1997] popolo, dei diseredati e degli sfortunati. Ma non divenne mai membro del partito socialista, né aderì all'ideologia marxista; fu "socialista" in un senso molto vago del termine: in fondo, fu un erede delle tradizioni umanitarie della parte migliore della borghesia colta tedesca; più tardi, ormai vecchio, apprezzò la somiglianza casuale della propria testa con quella del vecchio Goethe. Hauptmann non aveva una propria ideologia e neppure degli ideali: l'eroe del suo dramma "ideologico" *Einsame Menschen* (Uomini solitari, 1891) è un libero pensatore senza forza di volontà, una caricatura di Rosmer²⁵. Questo drammaturgo non fu un grande intellettuale. Alla mancanza di idee, nella sua opera, corrisponde l'incoerenza, e addirittura la mancanza di abilità nella composizione drammaturgica. Ma fu un grande artista per la sua capacità di creare atmosfere. I suoi drammi migliori sembrano la drammatizzazione di tristi ballate, come quelle cantate dal popolo. Così è la sua opera più durevole, *Die Weber* (I tessitori, 1893): senza un intreccio coerente, è un "quadro" della rivolta dei tessitori slesiani del 1840, resi disperati dalla vittoria delle macchine e dalla fame. Una rivolta senza conseguenze e un dramma incoerente, senza altro eroe che la massa, che non è capace di agire e si disperde dolorosamente. Ma non si è mai udito in un teatro un canto più commosso della sofferenza umana, se non in un altro dramma di Hauptmann, *Hanneles Himmelfahrt* (L'ascensione di Annele, 1893): un'altra tragedia "passiva", quella di una bambina martirizzata che muore tra febbricitanti allucinazioni del Cielo.

²⁴ N. d. t.: Su Hauptmann si veda anche più avanti nel presente capitolo, p. 2023.

²⁵ N. d. t.: Riferimento al protagonista di *Rosmersholm* di Ibsen.

Tutti gli “eroi” di Hauptmann sono dei disgraziati abulici; Fuhrmann Henschel e Rose Bernd, altre vittime commoventi delle condizioni sociali e della cattiveria dei più forti, finiscono suicidi. Sono altrettanto incapaci di agire quanto i tessitori, quanto lo stesso Hauptmann, che vacillò continuamente tra gli stili. Tentò di tutto, e a volte fece centro: *Der Biberpelz* (La pelliccia di castoreo, 1893) è una brillante satira contro l’arroganza imbecille dell’amministrazione prussiana, ed è l’unica opera di Hauptmann nella quale si coglie l’autentica lotta di classe, per quanto ingaggiata, picarescamente, da ladri e ricettatori; non una guerra, ma una guerriglia del proletariato. *Florian Geyer* (1896), per finire, è un grande e un po’ confuso panorama storico della rivolta contadina del XVI secolo. Il finale delle tragedie di Hauptmann non è mai tragico, è sempre soltanto triste. Ma lo salva l’intenso lirismo del suo cuore. In *Die Weber* un piccolo borghese si prende gioco delle impotenti grida rivoluzionarie dei tessitori, ma un vecchio operaio, che pure disapprova la rivolta, risponde discolpandoli: «Mio Dio, tutte le creature hanno un rimpianto» E questo rimpianto è la forza del poeta Gerard Hauptmann, un cuore umanissimo.

[1998] Ed è una forza lirica, che la prosa narrativa non seppe imitare. Max Kretzer (1854-1941), lo “Zola di Berlino”, passò per un innovatore perché descrisse i quartieri degradati; ma il suo stile è quello di Spielhagen. Neanche Kretzer era socialista, e finì in un vago tolstoismo. L’atmosfera dei suburbi si respira meglio in *Das tagliche Brot* (Il pane quotidiano, 1900) di Clara Viebig (1860-1952), romanzo di una bambina infelice (uno dei temi prediletti dal Naturalismo).

Gli elementi dell’arte di Hauptmann sono il realismo preromantico e, dall’altro lato, la compassione per le vittime sfortunate del capitalismo, le vittime del determinismo economico che ai naturalisti appariva come determinismo biologico e mesologico. Da lì era difficile arrivare al marxismo; arrivarono soltanto a un “socialismo” vago, senza un’ideologia definita: è la variante sociale della conversione del Naturalismo. Questo socialismo sentimentale si incontra nelle pagine di Descaves, Gissing e Pérez Galdós; con maggior chiarezza, nella seconda parte di *Øver Ævne*²⁶; e già prima, nel grande lirico portoghese Antero de Quental²⁷ che fu membro della Prima Internazionale. Una grande corrente di lirismo sociale, tra il religioso e il rivoluzionario, percorreva intanto l’Europa. Holz le rese omaggio nel *Buch der Zeit*, e la sua riforma della metrica tradizionale venne a intensificare l’espressione della nuova sensibilità. Ma quanto alla poesia tedesca, il fatto decisivo fu la conquista, contro la resistenza degli epigoni, di una nuova sincerità, capace di produrre l’“atmosfera lirica” già presente nella poesia di Storm e Liliencron. Il nuovo contatto con il popolo portò i lirici tedeschi alla fonte perenne della loro arte, la poesia popolare. Un amico dell’ufficiale Liliencron, e in seguito l’editore delle sue opere, Richard Dehmel (1863-1920), divenne il maggior poeta sociale della letteratura tedesca: un piccolo intellettuale, [1999] egli stesso proveniente dal

²⁶ N. d. t.: Opera di Bjørnson, si veda sopra nel presente capitolo, p. 1984.

²⁷ N. d. t.: Su Quental cfr. cap. 8.1, p. 1777.

popolo. Ma il motivo fondamentale del suo lirismo era erotico. Dehmel è il poeta erotico più appassionato e più violento della poesia tedesca, a volte poeta delle orge sfrenate, altre volte poeta delle angustie sessuali che martirizzano il corpo e l'anima:

O kämst du doch!

*Die Rosen leuchten immer noch*²⁸.

Erlösungen (Redenzioni, 1891) fu il titolo del primo volume di Dehmel; e i versi parlavano soltanto di "redenzioni" fisiche. Il terzo volume si chiamava già *Weib und Welt* (Donna e Mondo, 1896): l'erotismo egocentrico veniva superato dal sentimento sociale. Nel maggiore dei suoi poemi, *Bergpsalm* (Salmo della montagna), Dehmel esprime in maniera simbolica la sua lotta interiore; nella nera foresta di pini, nei pressi di Berlino, lo assalivano tutte le angustie dell'individualismo fisico e morale, ma il panorama dell'immensa città, laggiù, piena di fumo, lavoro e miseria comune di tutti gli scuoteva l'anima, chiamandolo all'azione consapevole:

Hinab! lass' deine Sehnsucht Taten zeugen;

*Empor, Gehirn! Hinab, Herz! Auf! hinab!*²⁹

Nella conclusione di *Der Arbeitsmann* (L'operaio) Dehmel esprime il maggior rimpianto dell'operaio dell'epoca, quello di non poter disporre di più tempo libero, come una vaga minaccia; e l'*Erntelied* (Canto del raccolto) è già un grande manifesto rivoluzionario, profezia di una «tempesta che pulirà i campi, affinché più nessuno abbia fame»:

Es fegt der Sturm die Felder rein,

Es wird kein Mensch mehr Hunger schrei'n,

*Mahle, Mühle, mahle!*³⁰

Ma neanche Dehmel fu un socialista di sicure convinzioni. Si perse nuovamente nell'erotismo romanzesco del poema epico *Zwei Menschen* (Due persone, 1903). La ricca produzione di Dehmel, pregiudicata dalla forma impura e trascurata e in seguito dall'abbandono di quella mentalità

²⁸ N. d. t.: Richard DEHMEL, *Aus banger Brust*, ultimi due versi: «O se tu venissi! / Le rose risplendono ancora»

²⁹ N. d. t.: Richard DEHMEL, *Bergpsalm*, ultimi due versi: «In basso! Lascia che il tuo desiderio generi azioni; / In alto, cervello! In basso, cuore! Su! Giù!»; correggiamo qui la citazione originale di Carpeaux, che non appare precisa.

³⁰ N. d. t.: Richard DEHMEL, *Erntelied*, vv. 13-15: «La tempesta spazza i campi, / Nessun uomo griderà più che ha fame, / Macina, mulino, macina!».

socializzante, cadde quasi nell'oblio; si salvarono solo alcune poesie dall'intimo lirismo, come *Die stille Stadt* (La città silenziosa, 1896) e *Im März* (A marzo), che sarebbero degne di Liliencron.

[2000] Ciò che Dehmel fu per la Germania, fu per alcuni anni, per il mondo intero, la poetessa italiana Ada Negri (1870-1945), famosissima all'epoca e oggi dimenticata. *Fatalità* (1892) e *Tempeste* (1895), i titoli dei suoi primi volumi, esprimevano bene l'angustia dell'oppressione e la volontà rivoluzionaria della piccola insegnante, sperduta tra la miseria degli operai delle risaie lombarde e il vago socialismo sentimentale e umanitario che dominava allora tutti gli intellettuali, aspettando [un mese di maggio]

Che vinti non avrà nè vincitori,
Che non avrà nè servi nè padroni³¹.

Ada Negri non si stancò mai di ricercare uno stile personale, attraverso le angosce interiori della sua femminilità:

Madri noi siamo per l'angoscia e il pianto³².

Ma non possedeva una personalità abbastanza forte. Si perse in un decadentismo nervoso, e dopo il matrimonio con un ricco industriale abbandonò ogni aspirazione sociale. Dei suoi versi poco doveva sopravvivere, forse soltanto il ricordo del paesaggio:

Nel paese di mia madre, quando il tramonto s'insanguina obliquo sui prati...³³

Ad Ada Negri somiglia la poetessa polacca Marja Konopnicka (1842-1910), il cui poema epico *Pan Balcer w Brazylji* (Il signor Balcer in Brasile, 1910) tratta delle sofferenze dei contadini polacchi emigrati in America. La critica ritenne che la tendenza sociale pregiudicasse i versi melodiosi, romantici, della poetessa; forse fu piuttosto il romanticismo a pregiudicarne la tendenza, ispirata da un mero sentimentalismo.

[2001] Il più potente, di gran lunga, tra tutti questi poeti sociali è il meno conosciuto: il ceco Petr Bezruč (pseudonimo di Vladimír Vašek, 1867-1958), portavoce dei minatori della Slesia, all'epoca appartenente all'Austria. Ciò tuttavia non basta a definire con precisione l'autore dei *Slezské písně* (Canti della Slesia, 1909). Bezruč visse tra contadini brutalmente sfruttati dai proprietari, che

³¹ N. d. t.: Ada NEGRI, *Sciopero*, ultimi due versi.

³² N. d. t.: Ada NEGRI, *Le dolorose*, v. 33.

³³ N. d. t.: Ada NEGRI, *Nel paese di mia madre*, v. 13.

avevano scoperto nel sottosuolo dei loro latifondi il prezioso carbone trasformando quei contadini in minatori sfruttati ancor più brutalmente. Il socialismo di Bezruč è “preromantico”, vago, e include espressioni di nazionalismo aggressivo contro gli ebrei e contro i «signori laggiù a Vienna», tedeschi che opprimevano i cechi. Ma Bezruč è un ceco *sui generis*, uomo di una frontiera minacciata. I suoi compatrioti vivevano, mescolati a tedeschi e polacchi, nell’ultimo angolo del paese ceco, «là dove finisce la lingua degli antenati»; gli immigrati polacchi riempivano la regione, dando il colpo di grazia a quella isolata tribù di razza slava. Per finire, Bezruč non era un operaio. Vivendo nella solitudine di una capanna tra le montagne, Vladimir Vašek (questo il suo vero nome, rivelato soltanto nel 1837) era figlio di un famoso folclorista; e anche il suo libro è un’opera di folclore, canzoni di un’emozione e di un vigore forse senza pari nella letteratura universale, e con tutta la semplicità dell’autentica poesia popolare. Bezruč scrisse soltanto quell’unico libro: l’ultima voce di una razza che moriva tra i terrori della rivoluzione industriale e della persecuzione nazionalista. E’ l’ultima poesia popolare che sia stata scritta in Europa.

Qualcosa di simile esiste solo in una poesia isolata del rumeno George Coșbuc (1866-1918), poeta erudito, lontano discepolo di Mistral, traduttore di Omero, Virgilio e Dante. Ma la miseria infinita dei suoi compatrioti contadini, servi di un feudalesimo in parte orientale, gli strappò, in una occasione, i versi rivoluzionari «*Noi vrem pământ!*» (vogliamo la terra!); e questo canto [2002] fu il grido di battaglia delle rivoluzioni agrarie del 1895 e del 1906, e non fu dimenticato nel 1917 e ancora più tardi.

La prosa che accompagna questa poesia sociale è “letteratura di denuncia”, che espone le ingiustizie economiche e sociali. Vi è molto di questo in Zola e in coloro che lo imitarono. In un certo senso è Kielland³⁴ il più caratteristico dei “denunciatori”, perché è un individualista senza un’ideologia definita. A quell’epoca un romanzo intensamente egocentrico come *Sult* (Fame, 1890) di Hamsun³⁵ poteva essere considerato un’opera di letteratura socialista. Il modello dei “denunciatori”, la “letteratura di denuncia” russa, era più radicale, ma non possedeva fondamenta migliori: anche in quel caso si trattava dei documenti di una rivolta di intellettuali.

Il primo documento della “letteratura di denuncia” russa fu il romanzo *Di chi è la colpa?* (1846), di Herzen³⁶, con la cui attività giornalistica ebbe inizio l’epoca dell’*intelligenzia*, vale a dire degli intellettuali più o meno proletarizzati che pretendevano di tradurre le teorie sovversive importate dell’Occidente in pratica rivoluzionaria. Per questo era necessario stabilire una relazione tra la filosofia hegeliana e le realtà sociali russe. Ma l’esiliato Herzen, isolato dalla sua terra, era soltanto hegeliano, o più esattamente un “giovane hegeliano”, e alla fine perse il contatto con le

³⁴ N. d. t.: Su Kielland si veda sopra nel presente capitolo, pp. 1980 ss.

³⁵ N. d. t.: Su Hamsun cfr. cap. 9.2, p. 2332.

³⁶ N. d. t.: Su Herzen cfr. cap. 8.1, p. 1790.

rivendicazioni della gente russa. Il ruolo di capo toccò allora a Černyševskij³⁷, il cui romanzo *Che fare? Dai racconti sugli uomini nuovi* (1862-63) è l'altro documento principale della "letteratura di denuncia". Sostituì la filosofia tedesca con il positivismo anglosassone, stimolando il movimento dei "Narodniki" (populisti), intellettuali che "andavano verso il popolo", cioè che si recavano a vivere nei suburbi dei proletari e nei villaggi dei contadini per conoscerne le necessità e predicare la rivoluzione. Qui si rivela la ragion d'essere della "letteratura di denuncia" nella Russia zarista: in un paese senza libertà di impresa, senza università libere, e addirittura senza un pulpito libero, il romanzo svolgeva le funzioni del giornale, della tribuna e della cattedra di sociologia. La letteratura di Saltykov-Ščedrin³⁸ svolse tutte queste funzioni: appurare i fatti della vita nella provincia, responsabilizzare le autorità, diffondere le denunce. In questo senso l'*intelligenza* interpretava il [2003] documento fondamentale della letteratura russa del XIX secolo, il racconto *Il cappotto* di Gogol'³⁹; e da questa interpretazione uscì la poesia tendenziosa di Nekrasov⁴⁰.

Si spiega così il grande successo popolare di Nekrasov. Ma lo strumento proprio della "letteratura di denuncia" è il romanzo; e qui l'iniziatore fu Aleksej Feofilaktovič Pisemskij (1821-1881), ingiustamente eclissato, in seguito, da Saltykov-Ščedrin e Tolstoj. E' un romanziere potente, osservatore acutissimo della corruzione burocratica (*Mille anime*, 1858) e della perturbazione della vita agraria provocata dall'emancipazione dei servi della gleba (*Mare agitato*, 1863), che riunisce in maniera ammirevole una composizione coerente, un'obiettività documentaria e una satira amara, tanto amara quanto quella di Saltykov-Ščedrin. Riprese temi di Gogol', trattati senza umorismo grottesco ma con obiettività emozionata nel suo dramma *Un amaro destino* (1863), che è un "classico" del teatro russo. Il successo di Pisemskij fu molto grande, ma le sue opere delusero la critica per la loro tendenza moderata; e infine Pisemskij fu colpito, come già era accaduto a Leskov, dall'ostracismo.

Gli altri "denunciatori" non ebbero la forza di Pisemskij, ma in compenso forniscono una documentazione di prima mano su ambienti non ancora esplorati; erano meno "populisti" della stessa gente del popolo, risvegliata dalla propaganda. Fëdor Michajlovič Rešetnikov (1841-1871) riscoprì il villaggio russo dopo le idealizzazioni del Romanticismo, e la gente rimase inorridita dalla vita bestiale dei contadini della regione del Kama in *Quelli di Podlipnoe* (1864), una delle opere più brutali di questo Naturalismo russo, dal valore soltanto documentario. Una maggiore "preoccupazione umana" si rivela in *La potenza della terra* (1882) di Gleb Ivanovič Uspenskij (1843-1902), che tratta lo stesso argomento. Ma la sua grande scoperta sta in un'altra opera, *I*

³⁷ N. d. t.: Su Černyševskij cfr. cap. 8.1, p. 1793.

³⁸ N. d. t.: Su Saltykov-Ščedrin cfr. cap. 8.1, p. 1803.

³⁹ N. d. t.: Su Gogol' cfr. cap. 7.2, pp. 1538 ss.

⁴⁰ N. d. t.: Su Nekrasov cfr. cap. 8.1, p. 1794.

costumi della via Rasterjaeva (1866) [2004]: la miseria dei nuovi suburbi, formati dall'esodo delle popolazioni rurali verso le grandi città.

Il movimento dei *Narodniki* divenne, dopo il 1870, violentemente rivoluzionario, agendo per mezzo di attentati e subendo una repressione sempre più rigorosa, fin quasi a scomparire nei giorni della guerra contro la Turchia, per poi ritornare con duplicata violenza fino ad assassinare lo zar Alessandro II nel 1881. Il movimento rivelò così le sue debolezze ideologiche, il suo carattere semianarchico, e lasciò, come residuo, un amaro pessimismo. Vsevolod Michajlovič Garšin (1855-1888) è l'espressione di tale pessimismo. Le sue "denunce" ormai si dirigono meno contro il regime che non contro i difetti degli stessi rivoluzionari, o piuttosto contro mali non specificamente russi, ma generali, inerenti all'organizzazione della società in ogni luogo. Per lo meno fu interpretato così *Quattro giorni* (1877), uno dei racconti più famosi della letteratura russa, descrizione delle sofferenze di un ferito abbandonato su un campo di battaglia della guerra turco-russa. Il racconto fu paragonato ai celebri quadri del pittore Vereščagin, e fece una tremenda impressione sul movimento pacifista, che a quell'epoca era agli inizi. Garšin, tuttavia, era più un artista che un propagandista; questo "Maupassant russo" è un maestro nella descrizione dell'ambiente degli intellettuali russi, delle loro speranze e angustie e, il più delle volte, dei loro fallimenti. Osservò con esattezza quasi crudele i moti psicologici in situazioni straordinarie. Manifestò questa preoccupazione nel racconto *Il fiore rosso* (1884), analisi magistrale della follia, alla quale egli stesso doveva soccombere poco più tardi. Nella sua specialità Garšin non ha paragoni nella letteratura russa, sebbene l'atmosfera dei suoi racconti sia già quella dei racconti di Čechov. Ma a lui somiglia molto uno scrittore rumeno (la letteratura rumena si "russificò" dopo la guerra del 1876) Ion Luca Caragiale (1852-1912): *O făclie de Paște* (Un cero pasquale, 1890) [2005] è la storia di un ebreo rumeno superstizioso che vive nel terrore dei pogrom; quando un ladro, la notte di Pasqua, tenta di fare irruzione nella sua casa e di sfondare la porta, l'ebreo gli prende la mano con una trappola e gliela brucia lentamente, fino a far morire l'odiato goj; poi si reca dal rabbino per espiare il crimine di "aver acceso un cero pasquale a Cristo". E' uno dei racconti più impressionanti della letteratura universale. Caragiale fu uno scrittore geniale, un autentico "denunciatore", sebbene di tendenza differente. Insoddisfatto del parlamentarismo corrotto dei latifondisti rumeni che si davano arie da liberali, aderì, come Eminescu, al movimento conservatore della *Junimea*, e in una serie di commedie straordinariamente mordaci si prese gioco del grottesco divario tra le istituzioni liberali e l'ambiente semi-orientale della Romania. Soprattutto *O scrisoare pierdută* (Una lettera smarrita, 1884), satira dei costumi elettorali, è un capolavoro.

La transizione dai *Narodniki* ai socialisti è soltanto indiretta. Solo nella letteratura si trova un intermediario, Vladimir Galaktionovič Korolenko (1853-1921). Fu un realista moderato, che nutriva

simpatie un po' sentimentali per le sofferenze umane, senza tuttavia esacerbare tale tendenza, anzi attenuandola grazie all'umorismo delicato del suo stile. Nessun altro russo somiglia tanto a Dickens. Tutte queste qualità si rivelano magnificamente nel suo racconto *Il sogno di Makar* (1885), che lo rese famosissimo in Russia e all'estero. Korolenko aveva trascorso anni di esilio in Siberia, e i suoi *Racconti siberiani* (1901) uniscono molto piacevolmente l'incanto del paesaggio esotico, l'interesse geografico e antropologico per gli strani popoli di quelle regioni remote, la compassione verso gli esiliati politici e l'orrore per il regime tirannico che li aveva esiliati. Tra i lettori europei Korolenko fu per molti anni menzionato accanto a Tolstoj e Dostoevskij, fino a che questi due grandi lo eclissarono; il suo posto fu preso allora da Gor'kij, i cui primi racconti rivelano un'intima conoscenza del suo precursore: Korolenko è anche precursore della letteratura [2006] proletaria, e i russi non lo privarono mai della loro simpatia. Sembrava "radicale", ma era piuttosto un liberale senza grandi atteggiamenti rivoluzionari; coltivò la "letteratura di denuncia" senza però brutalizzare i lettori; sembrava "naturalista", ma era piuttosto un realista moderato, che si incontrava col gusto sentimentale del pubblico e scriveva in uno stile colto, che piaceva agli intellettuali. Nessuno seppe raccogliere il plauso unanime della Russia come Korolenko; solo quando il suo stile letterario passò di moda lo scrittore passò al socialismo militante, facendo centro un'altra volta. Il suo libro di memorie, *Storia di un mio contemporaneo* (1909-22), è un'opera importante e allo stesso tempo una lettura gradevole, il testamento di un'epoca, e come tale sarà sempre letto.

Il difetti di Korolenko sono la scarsa comprensione dei movimenti di trasformazione sociale e l'incapacità di maneggiare forme più estese del racconto, genere che non può contenere l'immensità dei problemi sollevati. Questi difetti appaiono superati nelle opere molto meno conosciute di Dmitrij Narkisovič Mamin (1852-1912), che il più delle volte scrisse sotto lo pseudonimo di "Sibirjak", perché i suoi romanzi sono ambientati nella regione degli Urali. Fu una sorta di specialista della descrizione di questo ambiente interamente nuovo e della distruzione della società arcaica di quella regione a causa della scoperta di giacimenti d'oro. Descrisse questa trasformazione economica con una comprensione ammirevole dei fatti sociali. Ma più ammirevole è il grande afflato epico delle sue opere, cosa da cui deriva la loro relativa obiettività: più importanti delle tesi sono i destini umani. A motivo di questa obiettività Mamin fu letto soltanto in Russia, come autore "interessante" ed esotico; il pubblico straniero, che dagli scrittori russi si attendeva altro, non ne prese conoscenza. Solo recentemente le opere di Mamin cominciano a essere tradotte in Europa.

Il grande erede della "letteratura di denuncia" sarà Gor'kij⁴¹, che tuttavia sarà differente, essendo, a differenza dei suoi predecessori, un poeta, ed essendo inoltre un marxista, cosa che gli altri non

⁴¹ N. d. t.: Su Gor'kij cfr. cap. 9.2, pp. 2420 ss.

erano. La “letteratura di denuncia” alla maniera antica, per metà naturalista e per metà anarchica, continuò un’esistenza anacronistica; e non fu un caso che i suoi ultimi rappresentanti, frequentemente, non abbiano [2007] aderito alla rivoluzione comunista. In Europa queste sottili distinzioni non erano ben comprese; gli ultimi “denunciatori” furono considerati degli autentici rivoluzionari, anche quando non si trattava che di crudi sensazionalisti, e si esagerò molto il loro valore letterario. Aleksandr Ivanovič Kuprin (1870-1938), il romanziere dei bordelli e della corruzione morale tra gli ufficiali dell’esercito zarista, venne elogiato come uno Zola russo. Ma questi romanzi, oggi, sono ormai poco letti. Kuprin non dominava la grande forma; eccelle tuttavia nei racconti, nei quali è evidente l’influenza di Maupassant. *Il tenente-capitano Rybnikov* (1906), *La fossa* (1909-15), *Il fiume della vita* (1906) sono piccoli capolavori, evocazioni di un ambiente specificamente russo oggi scomparso. Sotto questo particolare aspetto i racconti di Kuprin sono molto superiori alle novelle di Leonid Nikolaevič Andreev (1871-1919), nelle quali l’Europa del 1905 e del 1910 riconobbe e ammirò la “realtà russa”: gli orrori della guerra russo-giapponese, l’oppressione poliziesca, il martirio dei rivoluzionari. Ma ad Andreev mancava la pazienza necessaria per ritrarre questa realtà. Senza dubbio le sue novelle sono ancor oggi capaci di fare una forte impressione sui lettori meno prevenuti; *I sette impiccati* (1908), descrizione delle ultime ore di alcuni rivoluzionari condannati a morte, è un colpo da maestro di virtuosismo letterario. Andreev è il rappresentante russo del “racconto dell’orrore”. Rende omaggio al sensazionalismo più brutale, eccitando i nervi dei lettori. Il suo stile impressionista, raffinato, rivela già la conoscenza dei trucchi del Simbolismo. Andreev è un decadente, e perciò un pessimista, incapace di comprendere le speranze dei rivoluzionari, e addirittura incapace di comprendere la stessa rivoluzione, le cui tesi gli servirono come pretesto per spettacoli letterari. Andreev fu ancora capace di compiangere le vittime della rivoluzione fallita del 1905, ma fu incapace di aderire alla rivoluzione vittoriosa del 1917. Tra questi ultimi “denunciatori” solo Vikentij Vikent’evič Veresaev (pseudonimo di V. V. Smidovič, 1867-1945) sembra esserci riuscito: Gor’kij era ancora poco conosciuto quando Veresaev impressionò [2008] l’Europa con *Le memorie di un medico* (1901); e poco prima della morte di Gor’kij lo stesso Veresaev, molto vecchio, comparve tra gli scrittori sovietici. Come “ultimo dei realisti e primo dei sovietici” venne celebrato l’eccellente narratore Yevgeny Ivanovich Zamyatin (1884-1937), ma anche lui finì per diventare un antirivoluzionario: la sua “utopia alla rovescia”, *Noi* (1920-21, prima pubblicazione sovietica 1988), è una vigorosa satira del regime totalitario, che anticipa l’antiutopia di Orwell, *1984*. Con questo “denunciatore” controrivoluzionario si chiuse un ciclo della letteratura russa.

La “letteratura di denuncia” russa, per quanto efficace fosse come propaganda, ha un che di inefficace come letteratura, e invecchiò rapidamente. Ai “denunciatori” mancava l’ispirazione per

trasfigurare la massa della documentazione. Le denunce, per quanto giustificate fossero, rimanevano monotone. Non è possibile denunciare in continuazione. Le cose cambiano, tuttavia, quando la denuncia diventa autodenuncia, quando colui che accusa (*Di chi è la colpa?*⁴²) trova in se stesso la colpa. Allora si aprono altre possibilità di trasfigurazione letteraria, soprattutto tra i russi che, come tutti gli slavi, sono inclini a un certo masochismo. Ma gli intellettuali proletarizzati non avevano motivi per accusare se stessi. C'erano i latifondisti e gli altri proprietari terrieri aristocratici, abituati a considerarsi "uomini inutili" da quando la "letteratura dei latifondisti", analoga alla "letteratura di denuncia", aveva creato i tipi di Eugenio Onegin e Oblomov. Nel *Diario di un uomo superfluo* (1850) Turgenev⁴³ aveva creato l'espressione classica di questo sentimento della propria inutilità, un sentimento masochista, molto slavo e un po' mistico. Ma come i romanzi di Turgenev si ispiravano a Balzac e a Flaubert, così tutta la formazione intellettuale dei "latifondisti" era di tendenza "occidentalista". Il risultato doveva essere un'interpretazione occidentalista, razionalista di quel misticismo, e questa interpretazione è il germe dell'opera di Tolstoj.

I grandi scrittori dell'epoca appartenevano tutti, più o meno, a quel tipo che William James, studiando la psicologia della religione, chiamò i "*twice born*": uomini come Sant'Agostino, Lutero e Pascal [2009] che sono "nati due volte", iniziando una nuova vita dopo una conversione sempre dolorosa. La presenza dei *twice born* è caratteristica dell'epoca della "conversione del Naturalismo": Ibsen, Strindberg e Dostoevskij sperimentarono conversioni del genere, per quanto di tendenze differenti; perfino Zola, tra *La Débâcle* e i *Quatre Évangiles*. Il "caso" di Lev Nikolàevič Tolstoj (1828-1910) è proprio questo: fu o non fu un *twice born*? La biografia sembra indicarlo chiaramente. Dopo la prima crisi religiosa della fanciullezza, lo studente e poi ufficiale si diede alla consueta dissolutezza della "gioventù dorata" aristocratica; se ne liberò gradualmente [2010] nel Caucaso, nella Guerra di Crimea, nel corso dei viaggi in Europa che scossero per la prima volta la sua coscienza sociale; trovò l'equilibrio nel matrimonio con Sofia Bers, dedicandosi alla vita del latifondista e allo stesso tempo del grande scrittore, fino alla crisi religiosa decisiva del 1878, seguita dalla conversione al cristianesimo primitivo e al socialismo agrario, dopo la quale visse come un contadino tra i contadini di Jasnaja Poljana, rompendo con la famiglia, rinunciando all'arte, facendo propaganda delle sue idee fino a provocare, nel 1901, la scomunica da parte della Chiesa, mentre lo stato zarista non osò perseguire il grande profeta; infine, nel 1910, il tentativo di fuga da Jasnaja Poljana e la morte dell'ottuagenario nella stazione ferroviaria di Astapovo.

Tolstoj fu, senza dubbio, un uomo che per tutta la vita cercò, con zelo fanatico, la verità. Da ciò deriva anche il carattere autobiografico della sua opera, che accompagna fedelmente tutte le

⁴² N. d. t.: Riferimento al titolo dell'opera di Herzen.

⁴³ N. d. t.: Su Turgenev cfr. cap. 8.1, pp. 1799 ss.

vicissitudini della sua vita. Già nel racconto *I cosacchi* (1863), peraltro, una delle sue opere più intense, si trova il desiderio dell'aristocratico di condurre un'esistenza primitiva e istintiva: Olenin già sperimenta le disillusioni che il vecchio Tolstoj sperimenterà a Jasnaja Poljana. *Guerra e pace* (1869), meno autobiografico, è la più obiettiva delle opere di Tolstoj, ma anche questo corrisponde a una fase della sua biografia, all'epoca felice del matrimonio, della vita da gran signore di campagna e grande scrittore. *Anna Karenina* (1877) è l'ultima opera dall'arte "pura" di Tolstoj; quello che ormai gli importava era più il caso morale, la conversione, che non il caso "vitale". Nella tragedia contadina *La potenza delle tenebre* (1886) la conversione costituisce già il tema vero e proprio, che culmina in quella scena così tipicamente slava in cui Nikita confessa pubblicamente i suoi peccati. L'"arte pura" non ha più valore per l'autore di questa scena (in *Che cos'è l'arte?* (1897) Tolstoj rinnegherà ogni arte) e perfino la stessa vita, quando non abbia fini morali, perde senso: ne *La morte di Ivan Il'ič* (1886) la teoria dell'uomo inutile di Turgenev si trasforma in teoria dell'"inutilità della vita", e cioè della vita egoistica senza una finalità superiore: questo racconto è una delle opere più commoventi e più penetranti della letteratura universale, forse il capolavoro di Tolstoj, l'unico in cui l'arte si combina, senza residui, con l'idea propagandistica: bisogna cambiare rotta, integralmente. Questo mutamento di rotta è il tema di *Risurrezione* (1899), il romanzo della conversione morale dell'aristocratico inutile che diventa predicatore della verità evangelica; non è un caso che questo aristocratico si chiami Nechljudov, come l'eroe delle [2011] prime opere autobiografiche che Tolstoj scrisse in gioventù. *Risurrezione* impressionò vivamente l'Europa del 1900, soprattutto per la vigorosa descrizione dell'oppressione zarista. Ma è più una fortissima opera didattica che un grande romanzo: dal punto di vista di Tolstoj, un'evidente abuso dell'arte letteraria, che egli rinnegherà. Perché dunque continuò a scrivere opere letterarie che nascondeva nel cassetto, come se se ne vergognasse, e che saranno pubblicate soltanto postume, come *Chadži-Murat* (1896-1904, pubbl. 1912), *Il cadavere vivente* (1900, pubbl. 1911) e molte altre? Qui si potrebbe dubitare della sincerità di Tolstoj. In seguito si seppe che la sua stessa vita da contadino era per metà insincera, che mai si spogliò realmente delle sue proprietà, fingendo una vita da "contadino evangelico" in conflitto permanente con la propria sposa, fino alla "fuga definitiva" del 1910 che fu, in fondo, l'ultima delle innumerevoli fughe di tutta la sua vita. In questo modo la conversione del 1878 perderebbe il suo significato, e Tolstoj sarebbe piuttosto un caso psicologico.

Dopo che Merežkovskij lanciò queste accuse, le ricerche biografiche di Kallinikov, che studiarono la "tragedia sessuale" di Tolstoj, contribuirono a dare sempre più fondamento all'ipotesi che si trattasse di un uomo dall'intensa sensualità e di un artista nato, incapace di imporre a se stesso la disciplina morale alla quale aspirava. Prima l'arte e poi la religione furono le sue vie di fuga dalla

solitudine di un anarchico egocentrico. La mistura di sensualità violenta e di ascetismo violento della *Sonata a Kreutzer* (1889-90) costituisce il documento più sgradevole del “caso”.

L'anarchismo interiore di Tolstoj è un fatto. Sul terreno delle dottrine politiche arrivò addirittura a dichiararsi anarchico, pur rifiutando la violenza. Ma in queste affermazioni c'è un equivoco. In un caso, “anarchismo” sta a significare un'ideologia; nell'altro è un'espressione peggiorativa, che indica il caos morale nell'anima del grande russo. La confusione fu alimentata da tutti i nemici di Tolstoj: i difensori dell'“ordine occidentale” e quelli della Chiesa russa. I primi riconobbero in Tolstoj un secondo Rousseau, distruttore ogni “disciplina”, con l'aggravante del misticismo slavo, che è un anarchismo spirituale. Tolstoj fu ostile allo stato russo e a qualunque stato in nome della libertà dell'uomo originario, del contadino evangelico, come avevano fatto i settari russi che si erano separati dalla Chiesa. Lo stesso Tolstoj riconobbe con sorpresa le proprie dottrine quando gli fecero leggere gli scritti del mistico medievale ceco Chelčický, nemico della [2012] Chiesa istituzionale in quanto organizzata, e nemico di ogni organizzazione statale e sociale in quanto opprime i poveri e gli umili. Tra i settari, molto numerosi tra i contadini russi, Tolstoj incontrò i seguaci più ferventi. Sulla base di questi argomenti i conservatori europei intesero stigmatizzare Tolstoj come uomo di un'altra razza e di un altro continente spirituale, un pericolo per l'ordine europeo. Si sollevarono tuttavia i russi difensori della Chiesa spirituale dell'Oriente slavo, che lo condannarono per ragioni opposte. Solov'ëv dimostrò in maniera inequivocabile l'irreligiosità di fondo di Tolstoj e il carattere razionalista della sua dottrina, denunciando l'incapacità intellettuale dello scrittore di sottomettersi al dogma. L'anarchismo e il pacifismo di Tolstoj esprimevano, nel linguaggio slavo, il radicalismo politico e sociale dell'Occidente; e in effetti, innumerevoli radicali e socialisti, in Russia e soprattutto in Europa, non trovavano difficoltà nell'aderire al tolstoismo. Il loro “cristianesimo primitivo” senza dogmi, senza fede nella divinità di Cristo, senza sacramenti, senza organizzazione ecclesiastica, non è il cristianesimo dei Vangeli, come credeva Tolstoj, ma è ciò che resta del cristianesimo quando gli si toglie tutto ciò di cui l'anticlericalismo e la critica biblica e storica lo hanno spogliato dai tempi della Riforma fino ai protestanti tedeschi del XIX secolo. Il cristianesimo evangelico di Tolstoj è la religione dei liberi pensatori protestanti, è un protestantesimo radicale come quello di Rousseau. Il tolstoismo, una volta ben analizzato, è inaccettabile. Ma è anche inseparabile dall'arte di Tolstoj, che egli ci impone, obbligandoci ad accettarla.

Tolstoj era un radicale: le sue violente diatribe contro il regime zarista e contro il patriottismo ufficiale non lasciano dubbi al riguardo. Come *La morte di Ivan Il'ič* è il culmine della letteratura dell'“uomo inutile”, così *La potenza delle tenebre* rappresenta il vertice del movimento che rivela la terribile corruzione morale dell'uomo russo; e così *Risurrezione* è il vertice della “letteratura di

denuncia” contro il sistema politico e sociale russo, contro “le colonne della società”⁴⁴ della Russia. Tolstoj fu il più coerente dei “nichilisti”: il suo anarchismo è propriamente il nichilismo di un figlio apostata della classe latifondista. Nella grande lotta tra “occidentalisti” e “slavofili” che riempie il XIX secolo russo Tolstoj appartiene decisamente al partito occidentalista. E’ discepolo delle dottrine razionaliste dell’Occidente. Solo che il suo razionalismo ha una forte tinta romantica, come di un’utopia, perché [2013] Tolstoj non era capace di realizzare le proprie dottrine radicali: glielo impediva la sua condizione sociale di latifondista aristocratico. L’opera di Tolstoj, il maggiore successore di Turgenev, è il culmine della “letteratura dei latifondisti”, che scoprono la loro coscienza sociale, che accusano se stessi e creano una nuova “letteratura di denuncia”.

Ecco un punto di partenza per interpretare *Anna Karenina*. L’eroina è vittima delle ambizioni e delle passioni disordinate degli uomini russi, come le eroine di Turgenev. Ma quest’ultimo rimane sul terreno estetico del vago rimpianto, laddove Tolstoj esige la conversione. *Anna Karenina* è stata paragonata molte volte a *Madame Bovary* [di Flaubert]. Come Turgenev, Flaubert è soprattutto un esteta; il suo antiromanticismo comincia nell’estetica e finisce nello scetticismo disilluso. Tolstoj conobbe questa disillusione già ne *I cosacchi*; l’antiromanticismo di *Anna Karenina* è di natura morale e sociale, è l’antiromanticismo di un realista russo che non si ritirò dalla vita prima di averla sperimentata in profondità, con le possibilità immense di un aristocratico ricco e vincente nella vita. Flaubert diceva: «*Madame Bovary c’est moi*»⁴⁵; con molta più ragione, Tolstoj poteva dire di essere *Anna Karenina*, e allo stesso tempo tutti gli altri personaggi del romanzo. Immaginò, con il talento mimico di un grande attore, le reazioni dei suoi personaggi alle situazioni create in base alla sua teoria della vita. Erano situazioni esistenziali, e Tolstoj le conosceva tutte. E’ già stato osservato come Tolstoj sapesse tutto e conoscesse tutto, la guerra e le corse dei cavalli, i salottini delle grandi dame e le stanze delle prostitute, i tribunali e gli uffici pubblici, le cerimonie massoniche, le prigioni, Mosca, San Pietroburgo, la provincia, le capanne dei contadini della Siberia, sempre con la precisione di uno specialista; e questo non per mezzo di studi e documentazione, come Zola, ma grazie a un’illimitata esperienza di vita, come Shakespeare. L’opera di Tolstoj è una potentissima affermazione della vita tramite l’arte. Ma questo stesso Tolstoj rinnegò con forza l’arte, perché gli appariva una seduttrice della vita. Tra i motivi di questa contraddizione violenta si trovano le caratteristiche psicologiche di Tolstoj, in parte patologiche, come vermi nella carne di un gigante pieno di vita e assetato di vita. Ma non era soltanto questo. Concorrevano motivazioni sociali, la contraddizione inestricabile tra le rivendicazioni morali dell’“uomo inutile” e la condizione di latifondista. Come l’uomo Tolstoj, quasi martirizzato dalla propria forte sensualità, provava un’intensa paura per il dolore [2014] fisico e per la morte, così il latifondista Tolstoj si ergeva a

⁴⁴ N. d. t.: Riferimento all’opera di Bjørnson, cfr. sopra nel presente capitolo, p. 1988.

⁴⁵ N. d. t.: «*Madame Bovary sono io*».

nemico radicalissimo della propria classe, che agonizzava economicamente dall'epoca dell'emancipazione dei contadini, predicando la più radicale delle soluzioni: diventare egli stesso un contadino. Ma non gli fu possibile spogliarsi del culto del corpo (un corpo dalla forza indistruttibile) né dei libri o di tutte le piccole e grandi cose della civiltà aristocratica tanto odiata. L'angustia di Tolstoj rivelava la decadenza fisiologica e la decadenza sociale, entrambe ineluttabili. C'era soltanto un mezzo, immaginario, per rendere stabili ed eterne le cose di questa vita: l'arte. E Tolstoj era un artista nato.

La grande arte di Tolstoj è il risultato stesso delle debolezze della sua ideologia: una cosa è inseparabile dall'altra. La sua arte è il frutto della contraddizione tra l'affermazione biologica e la negazione etica della vita di un gran signore in una situazione sociale minacciata. Per mezzo di quest'arte Tolstoj riuscì a fuggire dalla sua solitudine di individualista egocentrico, ampliando la propria individualità fino a sentirsi membro di una famiglia, delle generazioni, di un'intera classe, della Russia immensa; e questo è il filo segreto dell'evoluzione della trama di *Guerra e Pace*; e con questo coincide la composizione dell'opera, l'intrecciarsi della storia privata delle generazioni famigliari nella pace e della storia pubblica nella guerra, il "roman personnel" (romanzo personale) alla maniera di Stendhal e il romanzo politico e sociale alla maniera di Balzac, riuniti, con straordinaria arte panoramica, sul palcoscenico delle sue storie: lo spazio infinito della Russia. Anche questa grande arte è frutto delle debolezze ideologiche di Tolstoj, così come sono state analizzate, rispetto a *Guerra a pace*, da Isaiah Berlin: nella visione della storia di Tolstoj c'è una contraddizione inestricabile tra lo scetticismo intellettuale dell'anarchico, nichilista e radicale, che non può credere in nulla, e, per altro verso, la necessità interiore dell'uomo morale e religioso di scoprire una legge, un ordine nell'universo. Non avendo trovato quella legge e quell'ordine, le creò. Fece la storia, per lo meno in un libro. Ma questa è la definizione stessa di epopea. Per questo *Guerra e pace* è l'unica opera delle letterature moderne che meriti un posto accanto all'epopea omerica, intreccio somigliante di storie private e pubbliche, di pace e guerra, nello spazio infinito del tempo leggendario. Tolstoj è, tra i poeti identificabili, il maggior poeta epico. E' questo il risultato della sua vita, che egli visse cercando con zelo fanatico la verità. Non trovò la verità nella sua vita, ma eternò questa vita nell'arte. Ciò non realizza l'ideale dei *twice-born*, ma è un risultato definitivo.

[2015] Paragonata alla grande influenza ideologica che esercitò in Europa, l'influenza letteraria di Tolstoj in Russia è relativamente minore. La classe alla quale Tolstoj apparteneva aveva già perso importanza sociale prima della catastrofe di Astapovo, e la "letteratura dei latifondisti" si era trasformata in letteratura dei ricordi e, poco dopo, in letteratura degli esiliati, tra i quali Ivan Alekseevič Bunin (1870-1953) è la figura maggiore. Gli diedero il premio Nobel forse perché i

rappresentanti letterari della borghesia intesero in questo modo protestare contro il regime comunista che aveva esiliato il poeta. Quell'omaggio fu appropriato: Bunin fu l'ultimo grande realista del vecchio stile, più alla maniera di Turgenev che a quella di Tolstoj. In *Sukodol* (trad. it. Valsecca, 1912) descrisse la fine dei latifondi aristocratici, più con la delicatezza di Turgenev che con la malinconia di Čechov. Forse la sua opera più caratteristica è il volume di poesie *Novembre*, già per il titolo e per l'anno in cui uscì: il 1905, anno della rivoluzione. Bunin vi si rappresenta come un uomo vecchio che guarda dalla finestra della Grande Casa le steppe autunnali, con nobile malinconia, senza morbosità né disperazione. L'“uomo vecchio” aveva allora soltanto trentacinque anni; ma era vecchio come la classe a cui apparteneva. Non aveva nulla di decadente né di romantico. Era un “classico”, l'ultimo classico russo del Realismo oggettivo, senza illusioni; e questa mancanza di illusioni lo rese quasi naturalista, collocandolo accanto a Tolstoj quando rivelò, nel grande romanzo *Il villaggio* (1910), la nuda verità sulla vita e sulla condizione morale dei contadini russi intorno al 1900: è più un regno delle “tenebre” che l'idillio di Jasnaja Poljana. Dieci anni dopo i russi esiliati credettero di riconoscere ne *Il villaggio* la previsione del comportamento dei contadini durante la rivoluzione comunista. Essendo stato pessimista in Russia e vivendo come esiliato in Europa, Bunin non si faceva illusioni quanto al senso e al destino della civiltà occidentale. Al contrario, sapeva condensare la sua esperienza [2016] (che è l'esperienza della sua e della nostra epoca) nel simbolo che costituì il racconto *Il signore di San Francisco* (1916): un milionario americano compie un lussuoso viaggio a Capri per godere delle delizie della civiltà dopo una vita di dubbio lavoro; muore improvvisamente e fa ritorno, cadavere, nella stiva della stessa nave lussuosa con la quale era arrivato; un viaggio senza senso. Ma la Russia lontana cominciò a trasfigurarsi nella memoria dell'esiliato. *L'amore di Mitja* (1924) fu come una reminiscenza, peraltro poco romantica, dell'infanzia; e ne *La vita di Arseniev* (1927-39) Bunin scrisse la storia dei giorni della sua giovinezza. L'“uomo vecchio” di un tempo morì vecchio, confortato dall'ultimo raggio di luce di un'arte classica sempre giovane.

Bunin è molto differente da Tolstoj: è profondamente pessimista, senza la vitalità vigorosa del vecchio gigante; e non fa dell'arte contro la sua volontà, ma consapevolmente: scrive romanzi e racconti così come si scrivono i poemi. Questo tipo di scrittore è raro nella letteratura russa. Ma il titolo di “successore di Tolstoj” era talmente ambito in Russia che la critica non fece molte questioni di differenze più o meno sottili. Aveva disprezzato Bunin soltanto per motivi politici; ma alla fine, nel secondo congresso degli scrittori sovietici del dicembre 1954, l'esiliato che era morto un anno prima ricevette il perdono ufficiale e venne proclamato un classico tolstoiano. La critica straniera tuttavia equivocò molto di più: scoprì una quantità di nuovi Tolstoj, confondendo realismo e obiettività, sentimentalismo e simpatia umana. Uno di questi “falsi” Tolstoj fu Ivan Sergeevič

Šmelëv (1873-1950), realista romantico e un po' sentimentale, senza alcuna obiettività. Romanzi come *Memorie di un cameriere* (1910) e *La coppa non vuotata* (1919-22) sono pregevoli, per quanto alla sincerità del sentimento umano non corrisponda l'arte della trasfigurazione. Mentre le opere di Šmelëv furono tradotte in varie lingue, Boris Kostantinovič Zajcev (1881-1972), scrittore molto più fine e profondamente malinconico, visse quasi sconosciuto nell'esilio parigino, [2017] descrivendo la vita degli "uomini inutili" dentro e fuori la Russia con la delicatezza di un pittore rococò. E' l'ultimo discendente di Turgenev, ed è già vicino a Čechov.

L'influenza di Tolstoj al di fuori della Russia fu soprattutto ideologica. Non poteva esserci una "letteratura dei latifondisti" là dove non c'erano latifondisti nel senso specificamente russo. Ma la tentazione di imitare Tolstoj fu molto forte, soprattutto tra gli slavi. Il romanziere ceco Alois Jirásek⁴⁶ è già stato ricordato tra gli ultimi discendenti di Walter Scott; ma credeva di imitare la grande epopea di Tolstoj, nel quale ammirava anche l'"ideologia slava", vale a dire il radicalismo del mistico Chelčický, che era ceco.

Un'interpretazione più intellettualizzata e neppure certa di Tolstoj si incontra nel grande romanziere polacco Stefan Zeromski (1864-1925). La sua condizione di intellettuale senza patria (la Polonia ai suoi tempi era divisa e priva di una personalità politica) presentava certe analogie con quella degli ultimi rappresentanti della "letteratura dei latifondisti"; nel romanzo *I senzatetto* (1900) egli definì quella situazione, compiendo poi ingenti sforzi per arrivare a un'epopea nazionale: ne *Il fiume fedele* (1913) descrisse la rivoluzione polacca del 1863 e nella trilogia *La lotta con Satana* (1916-19) ritenne di aver realizzato tale obiettivo. Ma questi romanzi, per quanto rispettabili, non possiedono una coerenza sufficiente, composti come sono da una serie di grandi quadri. Zeromski, il cui lato forte è l'intenso stile lirico, era un romantico per indole. *Storia di un peccato* (1908) è uno dei maggiori romanzi romantici della letteratura moderna, nel quale scene brutali alla maniera di Zola servono a suggerire angosce disperate. Zeromski è un pessimista; soltanto rispetto all'angoscia psicofisiologica può essere chiamato tolstoiano. Solo nella sua ultima opera, *Preannuncio della primavera* (1925) scritta già nella Polonia liberata, riuscì ad avvicinarsi [2018] al radicalismo tolstoiano, cosa che fu interpretata come un segno di simpatia per il bolscevismo, provocando una tempesta di indignazione patriottica. Altri tuttavia, intellettuali di sinistra, riconobbero in Zeromski un avversario del falso occidentalismo dell'aristocrazia e lo celebrarono come un grande spirito slavo tra i polacchi.

La religiosità democratica, che è un altro elemento del tolstoismo, risvegliò la coscienza di Ivan Cankar (1876-1918), il maggior talento letterario della piccola letteratura slovena. Come la sua nazione di poveri contadini, isolata tra tedeschi e italiani, aveva passato secoli alle dipendenze

⁴⁶ N. d. t.: Su Jirásek cfr. cap. 7.2, p. 1448.

dell'Austria, così Cankar trascorse la vita come intellettuale povero a Vienna, in compagnia dei suoi poverissimi compatrioti emigrati. In racconti di grande penetrazione psicologica ne descrisse la vita come se fosse stata la sua. Tutto ciò che Cankar scrisse è segnato dalla sofferenza e dal sentimento slavo della corresponsabilità generale, che si tratti delle storie dei proletari slavi nei suburbi di Vienna oppure di quella dei rudi contadini nelle montagne della Slovenia. E' stato ricordato, in proposito, il nome di Dostoevskij; ma il radicalismo del suo pensiero politico e sociale si basa sulle lezioni di Tolstoj, mentre la forma letteraria, suggestiva e lirica, rivela influenze della poesia simbolista. Influenze simili si scoprono nella poesia del polacco Jan Kasproicz (1860-1926), intellettuale di origine contadina: rivolta violenta del contadino contro l'ingiustizia del mondo, indignazione che cresce fino alla rivolta contro l'universo e il Creatore per piegarsi infine di fronte all'ideale della povertà francescana. Kasproicz ha qualcosa di Dante, il tono al contempo appassionato e maestoso; la letteratura polacca è l'unica tra quelle slave sulla quale Dante abbia esercitato un'influenza profonda, già in [2019] Mickiewicz e Krasinski. Kasproicz regge il confronto con questi nomi: è il maggior poeta polacco moderno. L'eloquenza veemente delle sue denunce lo ha fatto paragonare a quella di Verhaeren, mentre altri, a proposito degli inni come *Salve Regina* (1902, nel volume *Il mio canto della notte*) ricordano Claudel. Ma Kasproicz, malgrado fosse un erudito enciclopedico, conoscitore e traduttore di tutta la grande poesia del mondo, è un contadino slavo, un radicale religioso, una natura tolstoiana. Nelle letterature occidentali sarà difficile incontrare un tolstoiano come lui; forse il narratore portoghese Raul Brandão (1867-1930), che professava anch'egli idee tolstoiane: un grande poeta in prosa che metteva in contrasto, in maniera impressionante, le luci multicolori del paesaggio mediterraneo e la miseria della gente. Al di là della scarsa diffusione della sua lingua nel mondo, fu il pessimismo ad impedire il generale riconoscimento del valore di Raul Brandão.

L'influenza ideologica di Tolstoj in Europa si manifestò in maniera diffusa sia tra i "socialisti religiosi" che tra i radicali. Nel dramma di Hauptmann vi sono reminiscenze del "Confesso!" di Nikita, ne *La potenza delle tenebre*; e il Nazarín di Pérez Galdós è anch'egli una figura tolstoiana. L'ascetismo della *Sonata a Kreutzer* si riflette nello schopenhauerismo del giovane filosofo viennese Otto Weininger (1880-1903), la cui opera *Geschlecht und Charakter* (Sesso e carattere, 1903) dovette la sua fama universale alla brillantezza dello stile e al suicidio dell'autore. Per finire, fu da Tolstoj che il poeta Rainer Maria Rilke⁴⁷ imparò ad amare la Russia, alla quale dedicò alcune delle più belle poesie dello *Stundenbuch* (Libro delle ore), breviario di un misticismo ateo. In quasi tutti questi casi, l'influenza di Tolstoj si incontra con quella degli scandinavi; Rilke interpretò l'angustia tolstoiana nel senso dell'ateismo estetico di Jens Peter Jacobsen, e Weininger, nel suo

⁴⁷ N. d. t.: Su Rilke cfr. cap. 9.2, p. 2281.

libro postumo *Über die letzten Dinge* (Delle cose ultime, 1904) basò la sua filosofia su una interpretazione del *Peer Gynt*. In quell'epoca di Decadentismo c'erano molte confusioni, e una di esse fu l'identificazione del Tolstoj della *Sonata a Kreutzer* e di *Risurrezione* con l'Ibsen di *Lille Eyolf* (Il piccolo Eyolf, 1894) e *Når vi døde vågner* (Quando noi morti ci risvegliamo, 1899), titolo quest'ultimo che stava a significare [2020] esattamente "risurrezione". Ma l'inganno non fu poi così grande: vi fu un'influenza di Tolstoj nell'ultima fase di Ibsen, e non soltanto in Ibsen, ma in molti scandinavi.

Un critico conservatore ostile al "Naturalismo" norvegese, Christen Collin⁴⁸, nemico dello psicologismo e dell'estetismo in letteratura, considerava una sorta di "punizione divina" i numerosi collassi nervosi tra gli intellettuali di quell'epoca; questo non sarebbe accaduto se quegli scrittori avessero seguito la strada di Bjørnson, usando l'arte quale strumento di propaganda del moralismo radicale, come in *En Hanske* (Un guanto, 1883). Collin arrivò a identificare il moralismo di Bjørnson con quello di Tolstoj. Per quanto errata fosse questa tesi, non si può negare, tra gli scrittori scandinavi post-ibseniani, una forte influenza tolstoiana; quei numerosi collassi di nervi erano sintomi di una conversione morale, di una transizione dal Preromanticismo a un Neoromanticismo di tono estetico-religioso.

Il primo sintomo dell'eccitazione nervosa preromantica fu la propaganda dell'amore libero più sfrenato nella *bohème* di Oslo, che all'epoca si chiamava ancora Kristiania. Contro il sessualismo semimorboso della *Kristiania-bohème* di Hans Jaeger⁴⁹ si pose Bjørnson, con i seri ammonimenti di *Paa Guds Veje* (Per le vie del Signore, 1889) e *Nye Fortaellinger* (Nuovi racconti, 1894); ma la sua autorità morale non era più indiscussa, come pure quella di Ibsen, entrambi considerati, dalla gioventù ribelle, dei vecchi pastori protestanti. Furono applaudite le commedie mordaci di Gunnar Heiberg (1857-1929), che si proponeva di abolire la "poetocrazia" in Norvegia; già in una delle prime, *Kong Midas* (Re Mida, 1890) si era preso gioco dell'eloquenza del vecchio Bjørnson. Heiberg era una natura aristocratica di esteta disilluso; in seguito si prese ugualmente gioco dei *bohèmien*, e nella *Kjaerlighedens tragedie* (La tragedia dell'amore, 1904), culmine della disillusione, anticipò alcune idee della psicanalisi. Tra tutti gli scrittori della grande epoca della letteratura norvegese, Heiberg fu il più indipendente. [2021] La sua opposizione radicale alla letteratura moralizzante si incontrò, paradossalmente, con le tesi del conservatore Collin. In quadri vivaci Heiberg collocò sul palcoscenico le personalità e le tendenze della sua attualità, chiamandole per nome, e realizzando così una sorta di commedia aristofanea moderna. Come Aristofane, era un poeta, e i suoi ultimi drammi sono tragici.

⁴⁸ Christen COLLIN, *Leo Tolstoj og nutidens kulturkrise*, 3.a ed., Oslo, 1920.

⁴⁹ N. d. t.: Su Jaeger cfr. cap. 8.2, p. 1901.

Contro questo nuovo amoralismo si levò, ancora una volta, il vecchio Bjørnson. Nella prima parte di *Øver Ævne* (Oltre le forze, 1883) aveva trattato il problema religioso, anticipando correnti della “*fin du siècle*”⁵⁰ scandinava; nella seconda parte ampliò il terreno, identificando i motivi sociali dell’angoscia e presentando una soluzione della questione sociale per mezzo della fraternità religiosa. Qui l’influenza di Tolstoj è inequivocabile. Ancora una volta Bjørnson aveva anticipato una conversione stilistica e ideologica di Ibsen.

Già in *Fruen fra Havet* (La donna del mare, 1888) si preparava una modifica dell’individualismo moralista di Ibsen: Ellida Wangel non obbedisce alla seduzione del misterioso “straniero” e ritorna alla famiglia, ai doveri sociali; ma l’incanto dell’opera risiede proprio nel mistero vago che circonda lo “straniero”, un elemento poetico, quasi magico, ancora sconosciuto nell’opera di Ibsen. L’atmosfera del dramma ricorda gli ultimi racconti di Elster⁵¹, che fu un precursore dei cosiddetti “neoromantici” norvegesi. La carriera letteraria di Ibsen viene generalmente interpretata come suddivisa in tre fasi: il romanticismo, dagli esordi fino a *Kejser og Galilæer* (L’imperatore e il Galileo, 1873); il realismo, da *Samfundets Støtter* (Le colonne della società, 1877) a *Hedda Gabler* (1890); e il neoromanticismo mistico delle ultime opere teatrali. Ma già si è dimostrata l’omogeneità delle prime due fasi; e neppure la terza è radicalmente nuova. Ibsen, come realista, sembrava uno scrittore provinciale: quei suoi drammi erano ambientati nella piccola Norvegia, in cittadine di provincia, in piccole case e stanze chiuse, dove solo quando la porta si apre per lasciare entrare un nuovo personaggio entra anche un soffio dell’aria fresca e salmastra del Mare del Nord, come ad aprire prospettive e orizzonti più ampi, universali. Una funzione simile hanno, nei drammi di Ibsen, i mobili presenti sulla scena: è l’abbondante mobilia delle [2022] case borghesi del 1880, le cui stanze erano piene di sofà, tavolini, tendaggi e quant’altro. Ma le luci di scena non illuminano tutto allo stesso modo: rimangono degli angoli oscuri, misteriosi, simbolici, ed è nella “terza fase” che da questi angoli misteriosi esce la vecchia “esigenza morale”, sebbene in una nuova versione alla base di una nuova interpretazione psicologica della natura umana. Questo già si manifesta nella satira di Ibsen al suo stesso moralismo, in *Vildanden* (L’anitra selvatica, 1884). Poi, in *Hedda Gabler*, egli distrugge l’immagine idealista della donna, rappresentando l’isterica che diventerà in seguito il personaggio prediletto dei “neoromantici” scandinavi. E in *Bygmester Solness* (Il costruttore Solness, 1892) egli dichiara francamente il fallimento de suo idealismo, abdicando in favore della nuova generazione. In quest’opera Ibsen non è più, evidentemente, realista; in fondo non lo era mai stato. I simboli che sempre usava (soprattutto in *Vildanden* e *Rosmersholm*) sostituiscono gli avvenimenti reali; il dialogo continua imitando fonograficamente il linguaggio di

⁵⁰ N. d. t.: Espressione francese che si riferisce alla fine dell’Ottocento, epoca che vide sorgere nuove correnti artistiche e letterarie.

⁵¹ N. d. t.: Su Elster si veda sopra nel presente capitolo, pp. 1981-82.

tutti i giorni, ma diviene pieno di allusioni a un “secondo senso” tramite il quale si rivelano le intenzioni psicologiche dei personaggi. Non c’è, in questo, né misticismo né romanticismo; ma solo così fu possibile introdurre la nuova psicologia nella tecnica del teatro borghese. Ne fece le spese l’efficacia drammaturgica. Ma Ibsen non scriveva più per impressionare gli spettatori, bensì per “giudicare se stesso”:

... *holde*

*Dommedag over sig selv*⁵².

John Gabriel Borkman (1896) è un grande e terribile giudizio di Ibsen sul suo stesso individualismo; e tuttavia il finale è una scena di perdono, una scena tolstoiana. Tolstoiane sono le idee morali di *Lille Eyolf*, in cui compaiono perfino reminiscenze della *Sonata a Kreutzer*; e nel suo ultimo dramma, *Når vi døde vågner* (Quando noi morti ci risvegliamo, 1899), Ibsen pronuncia una sentenza definitiva contro la propria arte e contro tutta l’arte. Convertendosi, il “naturalismo” moralista dell’autore di *Brand* ritrovò se stesso.

L’ultima fase di Ibsen venne interpretata come neoromanticismo dai decadentisti e dai simbolisti dell’epoca. Gli ex-naturalisti tra gli ibseniani caddero nel medesimo errore; ma non erano capaci di diventare [2023] realmente romantici. Hauptmann⁵³, in *Die versunkene Glocke* (La campana sommersa, 1896) popolò i villaggi della Slesia di fate e demoni che circondano il destino fatale di un artista sfortunato. Questo dramma “poetico” non è neppure lontanamente all’altezza della poesia del suo *Hanneles Himmelfahrt*, ma al pubblico piacque molto l’apparente profondità senza un pensiero chiaro; i simboli più significativi e altamente poetici di *Und Pippa tanzt!* (E Pippa danza!, 1906) non piacevano più altrettanto, e questo in pieno Neoromanticismo. La poesia del secondo stile di Hauptmann è meno autentica che nelle opere della sua fase realista, fatta eccezione per lo splendido racconto *Der Ketzer von Soana* (L’eretico di Soana, 1918). Si trattava solo di tentativi di evasione, interrotti da molte recidive: per anni Hauptmann scrisse alternativamente un’opera realista e una “poetica”; solo negli ultimi anni della sua lunga vita, in tragedie dal tema e dallo stile greco, egli superò queste incertezze. Ma anche nelle opere deboli o mal riuscite ricorrono sempre, ogni tanto, certi versi e frasi che sono reminiscenze nostalgiche di quella poesia antica (“ogni uomo, alla fine, ha un rimpianto”) che garantisce alla memoria di Hauptmann il meritato prestigio.

Se Hauptmann non fosse un poeta sincero, si potrebbe parlare di opportunismo letterario. E l’imitazione dell’ultima fase di Ibsen produsse molti opportunisti, quasi sempre abbastanza abili, come lo svedese Tor Hedberg (1862-1931), ibseniano alla maniera psicologica, o l’altro svedese,

⁵² N. d. t.: «Giudicare se stessi», cfr. sopra nel presente capitolo, p. 1990.

⁵³ N. d. t.: Su Hauptmann cfr. sopra nel seguente capitolo, pp. 1996 ss.

Gustaf af Geijerstam (1858-1909), che sapeva scrivere romanzi polizieschi, naturalisti e sentimentali con la stessa facilità di un narratore nato, e il cui lacrimevole *Boken om lille-bror* (Il libro del fratellino, 1900) ottenne fama universale, venendo considerato come il trionfo del “nuovo Romanticismo”. L’unica opera realmente importante di questo scrittore facile fu il romanzo *Medusas hufvud* (La testa di Medusa, 1895), [2024] che tratta le vite parallele di due intellettuali, uno dei quali ha la vocazione per il successo mentre l’altro, quello sincero, si perde, fulminato dalla “testa di Medusa” della vita. Il libro, che comincia quasi come un romanzo poliziesco, è in realtà un profondo studio psicologico e un giudizio crudele dell’autore su se stesso, la storia di una conversione morale che si realizzò soltanto sul piano dell’immaginazione.

Tutto il movimento “neoscandinavo” è un movimento di conversione di naturalisti. I primi esempi li avevano dati i danesi rinnegando Brandes, come Gjellerup⁵⁴, che era diventato wagneriano e poi buddista, e Jørgensen⁵⁵, che si convertì al cattolicesimo. Questi movimenti si riflettono come in uno specchio concavo attraverso l’ipersensibilità dello svedese Ola Hansson (1860-1925), i cui primi racconti e poesie esprimevano un nervosismo estremo, cui si univano accessi di iperestesia sessuale; in seguito cadde in una specie di megalomania nicciana, soffrendo collassi nervosi e convertendosi poi al cattolicesimo. Hansson fu uno scrittore di grande talento che non si realizzò per via della sua costituzione morbosa, comune a tanti neoscandinavi.

Hansson era vicino al Decadentismo francese e internazionale dell’epoca, al punto da venir confuso con esso. La stessa cosa accadde fatalmente a Herman Bang (1857-1912), tanto più che la sua formazione era francese, come quella di tutti i danesi post-brandesiani. *Haabløse Slægter* (Generazioni senza speranza, 1880), il romanzo dell’aristocrazia danese raffinata e decadente, fece già impressione per il suo titolo. Ma il modello di Bang, del suo stile altamente curato e della sua malinconia nervosa non era [2025] un francese, bensì Jens Peter Jacobsen⁵⁶, il poeta dei fini aristocratici condannati a perire, ma senza romanticismo nostalgico. Come in Jacobsen, la malinconia di Bang aveva motivazioni psicofisiologiche. All’età di sette anni aveva fatto l’esperienza, durante la guerra del 1864, di un assalto dei soldati prussiani alla casa paterna, e l’angoscia di quella notte spaventosa non lo abbandonò mai; in *Tine* (Tina, 1889) la descrisse con un potere di introspezione e di ricostruzione ammirevole. Bang, uomo finissimo che doveva fare il giornalista e tenere conferenze di fronte a un pubblico per guadagnarsi da vivere, scrisse molto; e furono le sue opere secondarie, ai suoi tempi molto lette, che produssero l’impressione errata che egli si fosse piegato allo stile simbolista dell’epoca. Bang rimase sempre realista, per quanto sul terreno della psicologia. Ma come il suo maestro Jacobsen, vide e udì molto più degli uomini

⁵⁴ N. d. t.: Su Gjellerup cfr. cap. 8.2, p. 1923.

⁵⁵ N. d. t.: Su Jørgensen cfr. cap. 8.2, p. 1923-24.

⁵⁶ N. d. t.: Su Jacobsen cfr. cap. 8.2, p. 1919.

comuni. Nel romanzo semiautobiografico *De uden Fædreland* (I senza patria, 1906), storia di un musicista famoso nato su un'isola deserta, terra di nessuno, simbolizzò il proprio destino di artista, pieno di malinconia ma senza sentimentalismo né estetismo.

L'identificazione errata di questi "decadentisti" nordici con il Decadentismo internazionale, soprattutto con quello dei simbolisti o meglio degli pseudo-simbolisti francesi e belgi, si basa su un equivoco relativo ai caratteri nazionali. Gli scandinavi non furono mai sentimentali come Samain⁵⁷, né esteti morbosi come Rodenbach⁵⁸. In compenso, furono quasi sempre dotati di una sensibilità estremamente nervosa, come i personaggi dei quadri di Edvard Munch. L'arte apertamente simbolista di parlare per allusioni, che avevano appreso dai drammi dell'ultima fase di Ibsen e che è, in fondo, un residuo dell'espressione laconica delle saghe, serve alla loro ambizione di rivelare abissi sconosciuti dell'anima. Sono, quasi tutti, maestri dell'introspezione psicologica, che però rimangono, esteriormente, sul terreno del Realismo: una combinazione di stili che ricorda, da lontano, Dostoevskij. In effetti questi autentici preromantici avevano ricevuto un'influenza russa, ma era piuttosto quella di Tolstoj, che aveva insegnato loro l'autocritica morale e li aveva aiutati a "convertirsi". Sono, quasi tutti, dei *twice born*, e come Tolstoj rimangono degli artisti contro la loro volontà. L'Europa, allora già per metà tolstoiana, comprese meglio questi scandinavi di quanto comprese gli stessi russi, i quali mantennero sempre, per i lettori europei, un che di esotico e di strano. Più dell'epoca che precedette Jacobsen, Bjørnson e Ibsen, furono gli anni compresi [2026] tra il 1890 e il 1900 il periodo della maggiore influenza scandinava in Europa e l'età aurea della letteratura norvegese⁵⁹.

La fama della maggior parte di questi scrittori non resistette al tempo, perché la moda letteraria mutò rapidamente; per molti osservatori stranieri sembra esistere un intervallo vuoto tra Bjørnson – Ibsen e Hamsun – Kinck, il che è estremamente ingiusto. Obstfelder, Garborg e Amalie Skram sono scrittori di prim'ordine, e l'influenza effimera di Hansson e Bang è oggi quasi dimenticata. Sigbjørn Obstfelder (1866-1900) è il Bang norvegese, il rappresentante principale di quello che fu considerato il Decadentismo nordico: in una prosa intensa, lirica come quella del simbolista, rappresentò una specie di erotismo mistico di cui *Korset* (La croce, 8196) è la massima espressione; è la storia di una passione infelice che a causa delle gelosie si trasforma in un martirio, uno dei racconti più impressionanti della letteratura universale. La conclusione filosofica Obstfelder la trasse nel racconto, pubblicato dopo la sua morte, *En præsts dagbog* (Diario di un parroco, 1900), note di diario di un vicario luterano dell'estremo Nord, che abbraccia la dottrina buddista per la quale la vita è sofferenza e la morte è la redenzione. Obstfelder era tolstoiano, ma il colore della sua

⁵⁷ N. d. t.: Su Samain cfr. cap. 9.1, pp. 2128-2129.

⁵⁸ N. d. t.: Su Rodenbach cfr. cap. 9.1, pp. 2135-2136.

⁵⁹ C. NAERUP, *Illustreret Norsk Literaturhistorie. Siste Tidsrum*, 1890-1904, Oslo, 1905.

opera è intensamente nazionale: il dramma lirico *De røde dråber* (Le gocce rosse, 1897) immortalava il tipo del sognatore nervoso e abulico; Obstfelder sarebbe stato il modello de *I quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rilke. Lasciò anche un volume di poesie: in una nazione poco portata per la poesia metrificata e in un'epoca di prosa, Obstfelder è il primo grande poeta lirico della letteratura norvegese.

Il pessimismo di Obstfelder continua in certo qual modo nei romanzi di Thomas Peter Krag (1868-1913), storie liriche di un'esistenza fallita nell'ambiente angusto [2027] della provincia norvegese. Più esplicito è Tryggve Andersen (1866-1920), spirito morbosissimo, nevrastenico, che tuttavia sapeva dominarsi artisticamente; in più sensi ricorda Jens Peter Jacobsen, come nell'idea di ricostruire e riportare in vita un'epoca storica mediante uno stile arcaicizzante: *I Cancelliraadens dage* (Ai tempi del giudice distrettuale, 1897) più che un romanzo è una serie di quadri brillanti, un panorama indimenticabile della Norvegia del 1810. L'altro romanzo, *Mod kvæld* (Verso sera, 1900) è la storia delle allucinazioni di un individuo patologico, che sperimenta perfino una grande visione dell'apocalisse dell'universo. Ma tutto ciò è narrato in uno stile disciplinato, quasi classico; Tryggve Andersen è forse uno dei più grandi prosatori della letteratura norvegese.

Al di là di questa letteratura della nevrastenia riuscì a spingersi solo Arne Garborg (1851-1924), la maggiore tra tutte quelle personalità. La sua vita è un esempio. Figlio di contadini poveri e pietisti, descrisse in *Bondestudentar* (Studenti contadini, 1883) la vita proletaria nella capitale degli studenti provenienti dalla campagna e la corruzione lenta e inevitabile provocata dallo spirito della *bohème*; e in *Mannfolk* (Uomini, 1886) proruppe in una glorificazione disperata dell'amore libero e del sessualismo come liberazione. Il libro provocò un enorme scandalo, Garborg fu licenziato dal servizio pubblico e si trasformò nel capo del nichilismo letterario e politico più radicale. Più estremista di chiunque altro, si scagliò contro la stessa civiltà urbana, fuggendo sulle montagne della sua terra e vivendo come un selvaggio, come vivrà il tenente Galahn nel romanzo *Pan* di Hamsun. Nella natura libera sperimentò il tipico collasso nervoso; *Fred* (Pace, 1892) e *Læraren* (Il maestro, 1896) sono i documenti di una conversione. *Den burtkomne faderen* (Il padre perduto, 1899) è già la professione di fede [2028] di un cristianesimo tolstoiano, senza dogmi, religione di contadini liberi con i quali Garborg si identificava, al punto di adottare la loro lingua rude e di lottare per il riconoscimento pubblico del "*landsmål*", il dialetto dei contadini, come lingua ufficiale della Norvegia, al posto della lingua danese della gente colta. In effetti il *landsmål* vinse, e in questo modo ha inizio, con Garborg, una nuova epoca della letteratura norvegese, quella della piena indipendenza. Garborg trascorse i suoi ultimi anni traducendo in *landsmål* l'*Odissea*. Il suo stile poetico, una specie di prosa ritmata, condannò gran parte della sua opera all'illeggibilità. Ma

Garborg fu una grande figura, uno dei pochi che riuscirono a salvarsi dal naufragio mentale del Naturalismo.

Il Naturalismo preromantico degli scandinavi non trovò la strada per liberarsi dal determinismo intrinseco alla dottrina per mezzo di un romanticismo autentico; e proprio per questo non ci saranno né un Neoromanticismo né un Simbolismo in Norvegia. La rivolta antifatalista era una reazione dei nervi eccitati; le conversioni dei naturalisti nordici somigliano molto a collassi nervosi; molte vittime illustri caddero, non sempre debitamente compiante. Così Amalie Skram (1846-1905), una dei grandi romanzieri nordici, e tuttavia quasi dimenticata. Il suo *Forraadt* (Tradimento, 1892) è considerato il romanzo più cupo della letteratura norvegese, e questo non significa poco; ma spiega la resistenza del pubblico nei confronti del pessimismo estremo dell'autrice, la cui opera fu sempre apprezzata soltanto da intenditori. La trilogia *Hellemysfolk* (La gente di Hellemys, 1887-90) è un'epopea di uomini brutali e donne fredde, tutti rovinati dall'alcol e dall'ereditarietà. Dal comune Naturalismo la Skram si distingue per la profondità dell'introspezione psicologica: i romanzi *Professor Hieronimus* (Il professor Hieronimus, 1895) e *Paa Sct. Jørgen* (A San Jørgen, 1895) sono documenti non soltanto delle esperienze personali della scrittrice nei manicomi dell'epoca, ma anche di arte psicologica, per quanto siano [2029] una lettura torturante. Amalie Skram era una naturalista di tipi scandinavo: la sua documentazione non era costituita da cose osservate, ma da cose vissute.

Vittima del Naturalismo fu la maggiore personalità letteraria che l'Europa possedette, al di fuori della Russia, alla fine del XIX secolo: lo svedese August Strindberg (1849-1912)⁶⁰. La sua opera, immensa non soltanto per le dimensioni (più di cinquanta volumi), è una vera e propria *summa* dell'epoca: Strindberg, le cui prime [2030] opere giovanili furono contrassegnate dall'idealismo postromantico degli epigoni, divenne ben presto naturalista, per poi convertirsi al "Simbolismo" dell'ultimo Ibsen e infine arrivare a uno stile completamente nuovo, che sarà quello dell'Espressionismo. Questi mutamenti stilistici furono accompagnati da corrispondenti mutamenti ideologici: Strindberg fu idealista, poi radicale, socialista, nicciano e occultista, per arrivare a un cristianesimo libero alla maniera di Tolstoj, o meglio alla maniera di Strindberg, perché tutta la sua opera (i suoi innumerevoli drammi, romanzi, racconti, poemi, saggi, scritti sociologici, storici, di chimica e di filosofia) è una confessione personale, che ne accompagna la vita spiegandola con una fedeltà ancora maggiore che nei casi simili di Goethe e di Tolstoj. L'opera di Strindberg è lo specchio della sua personalità: anarchico appassionato e sognatore abulico, megalomane furioso, egocentrico paranoico. Insomma, una personalità poco simpatica, un caos. Molti critici hanno dubitato, per questo, del valore letterario dell'opera di Strindberg, considerandola solo come un

⁶⁰ N. d. t.: Su Strindberg si veda anche più avanti nel presente capitolo, pp. 2066-2068.

grandioso “documento umano”. Ma come gli studi chimici un po’ folli di Strindberg sul peso dell’aria anticiparono la scoperta dei cosiddetti “gas rari” fatta in seguito da Rutherford, le sue opere letterarie racchiudono grandi lezioni per il futuro, e la sua forza generativa non si è ancora esaurita.

Strindberg stesso spiegò la propria indole alla maniera determinista dell’epoca, come figlio di un borghese fallito e di una domestica proveniente dagli strati più bassi del popolo. Poi l’educazione pietista che lo torturò, senza tuttavia riuscire a dominarne gli istinti selvaggi. Strindberg, studente proletarizzato, fallì all’università, come attore e come giornalista; e contro la società che non lo accoglieva scagliò il suo primo romanzo, *Röda rummet* (La camera rossa, 1879), una delle maggiori opere del Naturalismo europeo, vigoroso libello di un anarchico che subito dopo si sposò con l’aristocratica Siri von Essen, scrivendo poi romanzi storici che ricordano Almquist per la combinazione di intrecci fantastici e tesi provocatorie. Viene accentuandosi in lui sempre più lo spirito di aggressività. Nel volume di racconti *Giftas* (Sposarsi, 1884-85) lancia attacchi violenti contro il femminismo ibseniano come fenomeno che sostiene una morale obsoleta: denuncia l’educazione pietista, che tanto lo aveva danneggiato, pretendendo la libertà sessuale per i ragazzi e l’abolizione dell’istruzione religiosa. Il pubblico ministero [2031] lo denunciò per blasfemia, e Strindberg fuggì in Svizzera, dove scrisse i racconti che compongono il volume *Utopier i verkligheten* (Utopie nella realtà, 1885), di un socialismo molto personale, tolstoiano, ma per nulla pacifico. L’obiettivo dei sogni rivoluzionari era il divorzio. E’ molto probabile che Siri von Essen avesse realmente reagito contro l’antifemminismo violento del marito; ma non era la strega terribile che Strindberg rappresentò nell’opera autobiografica, scritta in francese, *Le plaidoyer d’un fou* (L’autodifesa di un folle, 1888). Sfortunatamente è per via di questo libro confuso e rancoroso che Strindberg divenne noto nel mondo, rimanendo immortalato nelle memorie come il più grande dei misogini. Con tutto ciò, la qualifica non era del tutto errata: la misoginia era l’“idea fissa” di Strindberg, che compare, quale tema principale o occasionalmente, in tutte le sue opere; e bisogna notare che, riguardo a Strindberg, “idea fissa” aveva già allora il pieno senso di “patologico”. Non lo guarì da ciò neanche il secondo matrimonio con l’austriaca Fried Uhl, che aveva conosciuto negli anni della *bohème* a Berlino. Appartiene a quest’epoca una serie di drammi in un solo atto, tutti antifemministi, dalla tecnica dialettica e dagli effetti inediti, che culmina con la grande opera *Fadren* (Il padre, 1887), la tormentosa tragedia di un uomo che la moglie trasforma in pazzo, mettendogli la camicia di forza. Il naturalismo biologico perviene, in queste opere, alle sue ultime conseguenze; e fu il destino di Strindberg trarre le conclusioni e le conseguenze ultime. Ma in tal modo riuscì a vincerle. Già allora, Strindberg non era propriamente naturalista: al di là del suo materialismo, egli è innanzitutto psicologo. I caratteri si rivelano nei dialoghi di amore e odio come

una forza che non di rado ricorda Shakespeare; e in *Fröken Julie* (La signorina Giulia, 1888) Strindberg raggiunse un'ammirevole imparzialità nell'analisi psicologica, opponendo alla ragazza aristocratica, che si perde a causa dell'eccitazione nervosa degli istinti decadenti, un plebeo forte, violento, ambizioso e codardo: un autoritratto dei più terribili. In questi periodo Brandes lo iniziò alla letteratura di Nietzsche, e Strindberg intese il filosofo come un profeta dell'anarchismo. Ne trasse subito le ultime conseguenze ritraendosi nel romanzo *I havsbandet* (Sul mare aperto, 1890) come un superuomo, al quale prediceva, peraltro, una fine nella pazzia e nel suicidio. La realtà si sforzò di verificare la profezia. Ebbe inizio allora, nella vita di Strindberg, quella fase vertiginosa che egli stesso più tardi trasfigurerà nella trilogia drammatica *Till Damaskus* (Verso Damasco, 1898-1901): il tentativo di ottenere un potere sovrumano tramite l'alchimia, gli esperimenti chimici [2032] più folli e lo studio della magia, unito alle letture di Swedenborg. Arrivò, infine, la schizofrenia, la follia conclamata. Il grande psicologo ebbe tuttavia la forza di descrivere il proprio male, con tutti i dettagli psichiatrici, in *Inferno* (1897). A quell'epoca Strindberg si riteneva guarito dal proprio egocentrismo anarchico per essersi inoltrato in una filosofia in parte cristiana e in parte buddista, e in definitiva tolstoiana. In realtà Strindberg era un caso irrimediabile. Non si è mai saputo con certezza se fosse un individuo antisociale o un barbaro dalla forza primitiva, se la sua opera sia stata l'autobiografia di un caso singolare o l'espressione completa della sua epoca. Egli proseguì comunque, anche dopo la conversione, il proprio cammino oscuro come un personaggio di John Webster:

*My soul, like to a ship in a black storm,
Is driven. I know not whither...*⁶¹

La successiva evoluzione di Strindberg doveva essere piena di sorprese, e così fu. Quest'uomo possedeva la forza di rinnovarsi. Fu un autentico *twice born*.

Il suo collasso fu il più terribile tra i molti collassi dell'epoca (Amalie Skram, Obstfelder, Garborg, Garšin); in quegli stessi anni precipitavano nella follia Maupassant e Nietzsche, e si manifestava il caso di Huysmans. Si tratta di casi tanto psicopatologici quanto biopatologici. La combinazione del materialismo biologico di Darwin e del determinismo psicologico di Taine (che era alla base del Naturalismo) arrivò a giustificare il fatalismo dei pessimisti estremi.

La redenzione antifatalista e antideterminista venne dalla Russia, e non solo da Tolstoj, ma anche da Dostoevskij, che fino ad allora era stato interpretato, in un'Europa incapace di comprendere, come una specie di Tolstoj di seconda classe, psicologo dalle speranze un po' rivoluzionarie e un po'

⁶¹ N. d. t.: John WEBSTER, *The White Devil*, atto, V, scena 6: «La mia anima, come una nave in una nera tempesta / E' condotta. Non so in che direzione...»

spiritualiste. Questa falsa interpretazione non sarebbe stata possibile se l'Europa non vi fosse stata preparata dalla rivoluzione del romanzo psicologico.

Intorno al 1880 si cominciò a leggere Stendhal, proprio come lui stesso aveva profetizzato⁶². Il fenomeno si spiega sociologicamente osservando da vicino i primi neo-stendhaliani. Erano figli della borghesia antica e colta che trovavano chiuse le porte della vita, nella quale il capitalismo industriale aveva bisogno soltanto di tecnici e di venditori; si ripeteva la situazione di Julien Sorel⁶³, [2033], figlio dell'epoca napoleonica, che aveva trovato le porte chiuse dalla restaurazione monarchica. Come Sorel aveva vestito la tonaca per fare carriera, così i neo-stendhaliani amavano i travestimenti religiosi e addirittura le ideologie reazionarie, che il creatore del romanzo psicologico non aveva neppure sognato: il personaggio di Stendhal finiva sul patibolo, e i neo-stendhaliani nella confessione della loro impotenza, della decadenza. Il romanzo psicologico aveva origini rivoluzionarie, nel Rousseau delle *Confessions*⁶⁴. Ma già nell'*Adolphe* di Constant⁶⁵ l'autoanalisi serviva ai fini di un individualismo consumato; in *Dominique* (1862), del pittore-scrittore Eugène Fromentin (1820-1876), servì all'evasionismo; ed è ancora una volta con un ginevrino, Amiel⁶⁶ che il diario autoanalitico diventerà una dichiarazione di abulia, di decadenza. L'elemento attivista, russoviano del genere si incontrerà altrove. Alla fine colui che riscoprì Stendhal fu Taine⁶⁷, che più tardi denuncerà la decadenza francese spiegandola con l'anarchia e il con dispotismo centralizzatore di Napoleone e così giustificando, implicitamente, l'*Ancien Régime*; più d'uno tra i discepoli dello stendhaliano Taine sarà, in seguito, “*professeur d'énergie nationale*”⁶⁸, mettendo l'ambizione di Julien Sorel al servizio del nazionalismo francese. Ma Taine fu, allo stesso tempo, il dottrinario del Naturalismo; i neo-stendhaliani, pur rigettando il fisiologismo di Zola, trovarono la forma per esprimere il loro psicologismo nei romanzi dei realisti Balzac, Flaubert, Maupassant e Turgenev; ma non in Dostoevskij, che era considerato, intorno al 1880, come un naturalista senza gli eccessi materialisti di Zola. E' pertanto necessario distinguere il romanzo psicologico del 1880 dal romanzo psicologico moderno: Dostoevskij non è l'elemento comune tra i due, ma sta tra l'uno e l'altro come una linea di divisione. Il romanzo psicologico moderno rivela nello stile che i suoi adepti sono passati per la scuola del Simbolismo; i neo-stendhaliani del 1880, pur non ignorando il Simbolismo, lo avversavano. [2034] Bourget lo avversò per tutta la vita. Il romanzo psicologico moderno è determinista: pretende di rivelare leggi sconosciute del subconscio affidandosi agli istinti e immergendosi nelle angosce. Il romanzo psicologico del 1880 rivela il suo carattere pre-

⁶² N. d. t.: Su Stendhal cfr. cap. 7.3, pp. 1569 ss., e in particolare pp. 1573 ss.

⁶³ N. d. t.: Protagonista del romanzo *Il rosso e il nero* di Stendhal.

⁶⁴ J. MERLANT, *Le roman personnel, de Rousseau à Fromentin*, Paris, 1905.

⁶⁵ N. d. t.: Su Constant cfr. cap. 7.1, p. 1392.

⁶⁶ N. d. t.: Su Amiel cfr. cap. 8.1, p. 1779.

⁶⁷ N. d. t.: Su Taine cfr. cap. 8.2, pp. 1906 ss.

⁶⁸ N. d. t.: “Professore di energia nazionale”.

dostoevskiano per via dell'associazionismo della sua psicologia, che ignora il subconscio, e per un certo realismo "antiquato" nella maniera di narrare. Per i neo-stendhaliani, nella misura in cui già lo conoscevano, Dostoevskij non è il poeta dell'angoscia, ma un rivoluzionario un po' pericoloso. Il romanzo psicologico del 1880, nemico del Naturalismo di Zola, è antideterminista; per questo Bourget si rivoltò contro il suo maestro Taine.

Paul Bourget (1852-1935), che intorno al 1900 era altrettanto letto e ammirato quanto lo è oggi Mauriac, è attualmente dimenticato e disprezzato; e certamente il futuro non rivedrà questo giudizio. Ma questo non sminuisce la posizione storica di Bourget: *Le disciple* (Il discepolo, 1889) è uno dei grandi avvenimenti letterari del XIX secolo. Il destino riservò e impose a questo scrittore di terz'ordine diversi difficili compiti di opposizione alla sua epoca. E' necessario notare che Bourget non soltanto reagì contro Taine, il pensatore più potente del suo tempo, ma anche contro il romanziere più letto, Zola. Il primi romanzi di Bourget sono del tipo di quelli di Feuillet, e tuttavia sono opere "rivoluzionarie": all'epoca di Zola ci voleva del coraggio per scegliere i propri personaggi tra gli aristocratici e le grandi dame, la "*gens du monde*"⁶⁹ ben pettinata e ben educata. Bourget, che si riteneva "idealista" perché disprezzava gli ambienti sporchi del romanzo naturalista, aveva una formazione per metà inglese, avendo appreso nell'isola la venerazione superstiziosa per i titoli ereditari, lo snobismo. Lo preoccupava, tuttavia, la decadenza che quell'alta società manifestava, soprattutto nella Francia repubblicana; e a questo tema dedicò *l'Essais de psychologie contemporaine* (Saggi di psicologia contemporanea, 1883), uno dei libri di critica letteraria di maggiore risonanza del secolo XIX: [2035] oltre a rivelare il nome di Stendhal al grande pubblico, Bourget creò il concetto di *décadence* (decadenza) come fenomeno morale. Questi due temi si incontravano di nuovo in *Le disciple*: Robert Greslou è una riedizione di Julien Sorel, e l'intero romanzo è un'imitazione di *Le Rouge et le Noir*: la decadenza morale è spiegata come frutto della psicologia determinista di Taine, che compare nel romanzo come il vecchio filosofo Adrien Sexte, maestro del perverso seduttore e arrivista Greslou. L'importanza storica di *Le disciple* è tuttavia grande: esso segnò la fine del Naturalismo, quello letterario come quello ideologico. Bourget divenne famosissimo; oggi non è più letto. La grande arte del comporre che ancora Jaloux celebrava in Bourget ci appare oggi pura e semplice abilità, pratica, per quanto almeno *Le démon de midi* (Il demone meridiano, 1914) sia realmente un romanzo di valore. Bourget perse prestigio a causa dell'applicazione meccanica della sua psicologia, ormai impossibile dopo Dostoevskij, e del mondanismo superficiale dei personaggi e degli intrecci. Ispira disgusto l'impiego di questo snobismo al servizio degli ideali politici di Bourget, il cattolicesimo in *Cosmopolis* (Cosmopolis, 1892) e l'antidemocratismo in *L'étape* (La tappa, 1902). Bourget è un ammiratore della gente ricca

⁶⁹ N. d. t.: La gente del gran mondo, i membri dell'alta società.

ed elegante, alla quale perdona i piccoli adulteri, purchè si conservi la tradizione monarchico-cattolica. Bourget fu uno *snob*, ma coerente nel suo tradizionalismo: cominciò col combattere la decadenza degli individui e arrivò a combattere la decadenza di una classe alla quale egli, come intellettuale, era legato soltanto in maniera superficiale. E' il medesimo rapporto che lega Henry James ai milionari americani, gli eroi preferiti dei suoi romanzi. L'accostamento tra Bourget e uno dei maggiori artisti del romanzo moderno parrebbe una bestemmia; ma qui non si tratta di valore, bensì di situazioni storiche, che sono perfettamente comparabili.

Henry James (1843-1916) rivela diverse analogie superficiali con Bourget. Quasi tutti i suoi romanzi sono ambientati nella stessa società di aristocratici [2036] e milionari, nello stesso ambiente dei grandi hotel internazionali di Francia e Italia, e lo snobismo è ancor più urtante in quanto la metà degli eroi e delle eroine sono americani, ricchi ma meno colti o artificialmente sofisticati, che pretendono a ogni costo di ottenere considerazione e una posizione di parità nei circoli nobiliari del Vecchio Continente. Così nei romanzi di James della prima fase, come *The American* (L'americano, 1877), *The Europeans* (Gli europei, 1878), *Daisy Miller: A Study* (Daisy Miller, uno studio, 1878) *The Portrait of a Lady* (Ritratto di signora, 1881). Ma anche in uno dei suoi ultimi capolavori, *The Golden Bowl* (La coppa d'oro, 1904), si tratta del "grande problema": l'americana Maggie Verver conquisterà o no suo marito, un principe italiano proveniente da una famiglia impoverita? E mentre Bourget è preoccupato per la decadenza dell'alta società europea, l'americano James considera come "alta società" l'intero Vecchio Continente, «*the great distributing heart of our traditional life*»⁷⁰. James è conservatore, anche nell'arte. I suoi primi e costanti modelli furono Turgenev e George Elliot, ai quali dedicò ammirevoli studi critici. Ma essendo così, può Henry James essere classificato come uno dei rappresentanti dell'epoca che vide la conversione del Naturalismo?

La critica letteraria di James ha conosciuto almeno due fasi. A partire dagli studi di Matthiessen siamo abituati a considerare come "fase maggiore" l'ultima, quella di *The wings of the Dove* (Le ali della colomba, 1902), *The Ambassadors* (Gli ambasciatori, 1903) e *The Golden Bowl*. Il critico inglese F. R. Leavis sostiene tuttavia la superiorità della fase precedente, quella di *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady* e *The Bostonians* (I bostoniani, 1885). Quanto ai valori, che ci appaiono ugualmente elevati, non conviene continuare discussioni sterili; ma la mera esistenza di due fasi [2037] differenti è un fatto che non è ancora stato analizzato a fondo. Sarebbe forse anche James un *twice born*? E' poco conosciuto il fatto che il romanziere di gusti aristocratici abbia scritto un saggio altamente elogiativo su Zola. E in mezzo a quelle due fasi si colloca il romanzo *The Princess Casamassima* (Principessa Casamassima, 1886), in cui quell'apparente snob rivela una

⁷⁰ N. d. t.: «Il grande cuore che diffonde la nostra vita tradizionale».

comprensione sorprendente dei problemi sociali e manifeste inclinazioni verso il socialismo. E' solo un istante nella lunga vita letteraria di James, ma è significativo della sua posizione ambigua. Henry James è allo stesso tempo antiquato e modernissimo. Diversi suoi romanzi importanti furono scritti prima che Bourget avesse pubblicato una riga; e le sue ultime opere coincidono col Modernismo e l'Espressionismo; James si riteneva realista, ma la sua tecnica poteva servire da modello a Conrad e Gide, due suoi ammiratori senza riserve; e la sua psicologia del "*flux of conscience*" (flusso di coscienza) lo avvicina a Freud e a Joyce. Di conseguenza tutto ciò che James afferma è ambiguo, ha un senso per la sua epoca e un altro per i lettori di oggi; e come se ne fosse stato consapevole, James accentuò l'ambiguità, servendosi di uno stile di allusioni sottili e di una tecnica di narrazione indiretta. Dal punto di vista del 1880 sono sintomi dell'estetismo snobistico di James, che viveva in un'atmosfera artificiale di ricchi sofisticati più o meno legittimi, che fingevano una "cultura" alla maniera degli ammiratori di Robert Browning, così da celare la loro insignificanza, offrendo al romanziere l'opportunità di delicate satire nello stile di Jane Austen. Da un punto di vista moderno gli artifici di James alludono alla condizione sociale, la sua e quella dei suoi personaggi. Sono, tutti loro, "uomini inutili", come gli eroi del suo amato Turgenev. *The American* e *The Ambassadors* sono titoli significativi. Sono "uomini inutili" nell'America industrializzata della "*gilded age*" (età dell'oro), ma sono ricchi, esiliati nell'ammirata Europa come lo stesso James. Questi rivela marcate simpatie per le figlie bene educate e ben formate dei rudi milionari americani, che conquistano principi italiani decadenti con il loro denaro e con la loro mentalità naturalmente aristocratica. Lo snobismo romantico di James è pieno di nostalgie per la "tradizione" europea, "cuore della nostra vita tradizionale". Da ciò l'apparente estetismo di James, che è, in realtà un moralismo severo; il romanzo *The Ambassadors*, che è passibile di un'interpretazione immoralista, è in realtà l'espressione del sogno di una moralità superiore, nella quale il Bello e il Buono si trovano riuniti [2038] nel contegno aristocratico, accessibile anche ai non aristocratici purchè siano anime aristocratiche "per natura". Il contegno è tutto; da ciò il carattere "cortigiano" dei romanzi, che ricorda i romanzi pastorali e cavallereschi, l'*Astrée* di D'Urfé⁷¹; e la famosa "anemia" di James, la mancanza di passione e di volontà nei suoi eroi. A ciò corrisponde lo stile sottile e artificiale, che trasforma gli avvenimenti più triviali in motivi di profonda discussione; il romanziere dice molto e sembra parlare troppo, perché dice cose difficili, ineffabili. Lo stesso James era consapevole delle qualità altamente artistiche del suo stile: parla di "*centers*", "*mirrors*", "*lighters*"⁷² mediante i quali intende illuminare gli intrecci, conferendo loro una nuova dimensione in profondità. Vuole rendere diafani i suoi personaggi come fossero burattini di vetro, osservando in loro il "*flux of conscience*", i minimi movimenti del "fiume psicologico"; e il movimento di questo fiume non ha fine («no

⁷¹ N. d. t.: Du D'Urfé cfr. cap. 4.3, p. 444.

⁷² N. d. t.: "Centri", "specchi", "accendini".

*endings in life»*⁷³). Evidentemente, questo non è la psicologia né la tecnica di un Bourget, che ama i romanzi ben costruiti come macchine psicologiche, con un inizio, un punto mediano e una fine. James, il realista, non rivela mai tutti i segreti, né costruisce macchine narrative. O meglio, è l'inventore di una nuova macchina narrativa, di inedita complessità, il metodo della narrazione indiretta, del quale *The Golden Bowl* è il risultato definitivo, il modello di Conrad e Gide: le trame appaiono attraverso il riflesso degli avvenimenti nella coscienza dei personaggi. E' un metodo eminentemente drammatico, come fa un drammaturgo che invece di intervenire sul palcoscenico lascia pensare, agire e rappresentare gli stessi personaggi, mentre lui si mantiene in una sovrana imparzialità. La narrazione indiretta è l'arma di James per conquistare l'imparzialità, che pare moralmente ambigua, di rendere giustizia agli intelligenti e agli insignificanti, agli ingenui e ai perfidi. L'imparzialità drammatica, che è la suprema virtù del liberalismo inglese e del suo romanziere onnisciente Fielding. James amava l'Inghilterra, culla della civiltà aristocratica e liberale; finì per naturalizzarsi cittadino inglese, nel 1915, in un momento in cui l'Isola si trovava minacciata come mai prima. Poco prima della sua morte, nel 1916, James espresse preoccupazione per un disastro apocalittico della civiltà che era stata la sua e che egli aveva inteso fissare in opere d'arte. Il suo sentimento della decadenza era giustificato; ma la sua arte di artista altissimo non apparteneva a quella sua epoca: rivelò il suo vero significato soltanto nel nostro tempo, e appartiene a tutte le epoche.

[2039] Uno dei pochi germogli americani dell'arte di Henry James è l'opera di Edith Wharton (Edith Newbold Jones, 1862-1937), la brillante romanziera della classe ricca di New York, osservatrice intelligentissima delle imbecillità eleganti e delle tragedie degli inadatti a quell'ambiente; una volta, uscendone, creò perfino un'opera autenticamente tragica, *Ethan Frome* (1911). Certi critici moderni hanno biasimato aspramente l'artificialismo elegante della Wharton, l'elemento parnassiano, evasionista della sua arte, la mancanza di vita, di passione, di tragedia, come in un Henry James minore. Altri hanno difeso il realismo sincero della sua psicologia, in un ambiente che non tollerava decisioni definitive. Testimone di questa verità sarebbe Henry Brooks Adams (1838-1918), figlio di quello stesso ambiente e importante figura intellettuale dell'America di fine Ottocento. Discendeva da una grande famiglia; un determinismo, ineluttabile come la fede dei suoi antenati puritani nella predestinazione divina, lo aveva destinato a terminare un capitolo della storia americana. Il bisnonno, John Adams, puritano e liberale del Massachusetts, era stato uno dei padri dell'indipendenza e della costituzione degli Stati Uniti. Il nonno, John Quincy Adams, fu l'ultimo presidente liberale di quel paese, prima che cominciasse l'era della democrazia demagogica di Andrew Jackson. Il padre fu ambasciatore in Europa, dove frequentò quei circoli che

⁷³ N. d. t.: «Nessuna fine nella vita».

costituiranno l'ambiente dei romanzi di [2040] Henry James. E per finire, Henry, l'ultimo, ritorna in patria e non riconosce più quel paese di milionari incolti e di politici corrotti che si servono di *slogan* democratici per sfruttare le masse amorfe. La sua prima reazione fu il romanzo *Democracy* (Democrazia, 1880), pubblicato anonimo: un libello che potrebbe essere ugualmente interpretato come pre-marxista o pre-fascista. Ma Adams non era né sarà mai l'uomo delle decisioni pratiche. E' un osservatore. Scrisse la storia degli Stati Uniti nell'epoca di Jefferson e Madison, per scoprire le cause dei mali nelle loro radici. E' una storiografia puramente politica e amministrativa. Come i suoi personaggi, che appaiono meno intelligenti di quanto siano, Adams, molto bene educato, sapeva dissimulare in mezzo ai suoi pari la profonda delusione di un poeta, preferendo apparire come un indagatore di archivi. Accanto alla torre di Babele degli affari dei *trusts* e della politica imperialista, Adams costruì la sua torre privata, che pareva quella di un parnassiano. E accadde che la torre di Henry Adams si levò molto in alto, ancor più in alto dei grattacieli di New York; e dall'alto di essa si aprì un panorama della storia umana così vasto che l'Oceano Atlantico, giù in basso, scompariva come fosse un lago insignificante, mentre dall'altro lato appariva quell'Europa che i suoi antenati puritani avevano lasciato, e in fondo all'orizzonte altre torri, quelle delle cattedrali gotiche, monumenti di una civiltà di armonia tra arte e religione negata ai figli dell'America. In una visione apocalittica Adams vide i grattacieli americani condannati a diventare, un giorno, le rovine di una civiltà brutta e falsa. Tutto ciò che i suoi padri avevano fatto era sbagliato. Era necessario tornare in Europa, dalla dinamo all'Vergine, alla civiltà del XIII secolo di *Mont-Saint-Michel and Chartres* (1904). Ma non si decise. Non era un Rousseau, ma un Tolstoj senza tragedia.

Non è un caso che sia stato menzionato il nome del russo, che volle anch'egli credere senza la capacità di avere fede. Rousseau è anche il termine medio tra il russo-russo Tolstoj e i creatori svizzeri del romanzo psicologico, Constant e Amiel, e i puritani falliti come Henry James. Il genere del romanzo psicologico offre ai moralisti protestanti altre prospettive rispetto al tradizionalismo pseudo-cattolico di Bourget. Ci sono i romanzi [2041] psicologici di Édouard Rod (1857-1910), svizzero, protestante, moralista e tolstoiano. L'analisi si fa più penetrante quando è sostenuta dalle esperienze del confessionale di un ex cattolico come Édouard Estaunié (1862-1942): *L'empreinte* (1896) è ancora determinista, disperando nella possibilità di liberarsi dai risultati dell'"educazione", in questo caso della "impronta" dei gesuiti; a partire da *L'ascension de M. Baslèvre* (L'ascensione del signor Baslèvre, 1920), Estaunié è il romanziere delle liberazioni antideterministe, della libertà interiore dell'anima. Ma non è una libertà allegra. In tutta la letteratura del romanzo psicologico regna l'atmosfera grigia della frustrazione e del fallimento. Forse in nessun luogo questa pressione è così evidente come nel romanzo *Een nagelaten bekentenis* (Una confessione postuma, 1894) dell'olandese Marcellus Emants (1848-1923), che aveva esordito come poeta ateo in versi

suggestivi che presagivano il Simbolismo. Poi ammutolì completamente⁷⁴. A quell'epoca non era possibile sfuggire alla decadenza.

Nell'ambito della letteratura della "fine del secolo" borghese il romanzo psicologico è fatalmente pessimista e, più di una volta, reazionario. Ma è costituito da elementi contraddittori (realismo, naturalismo, dissociazione psicologica, moralismo tolstoiano) che in una diversa mescolanza si prestano a servire l'ideologia radicale degli intellettuali proletarizzati. Forse il maggiore romanzo psicologico dell'epoca sono i sette volumi dell'autobiografia di Strindberg, analisi lucida di uno spirito confuso come quello di un personaggio di Dostoevskij. Quest'ultimo, senza dubbio, influi su Strindberg, o piuttosto, a influire fu l'immagine abbastanza deformata di Dostoevskij che l'epoca aveva creato [2042] a proprio uso. Ma esistevano motivi ben fondati affinché tale influenza si esercitasse: anche Dostoevskij fu un intellettuale proletarizzato e radicale; se fosse stato un europeo occidentale, forse avrebbe dovuto liberarsi dal "titanismo" come "discepolo" di Bourget, e sarebbe stato una figura familiare. Ma era differente. All'epoca si attribuì la singolarità di Dostoevskij all'esotismo dell'ambiente russo; e anche questo era un fatto certo, perché il radicalismo e le teorie mesologiche assumevano in Russia un aspetto peculiare.

In Russia Taine era la guida dei radicali; né allora né in seguito qualcuno pensò di rivendicarlo come maestro del nazionalismo. E non era necessario. La teoria mesologica di Taine veniva da Herder, col cui pensiero i russi avevano un rapporto speciale fin dai tempi dello slavofilismo. Mentre gli "occidentalisti", formati nella filosofia di Hegel, riconoscevano in Taine il determinista storico, gli slavofili si mantenevano fedeli alla teoria di Herder, rivelatrice di un grande futuro della razza slava. E mentre le riforme politiche e sociali dello zar Alessandro II portarono soltanto all'imborghesimento economico della Russia, lanciando gli intellettuali radicali nell'avventura del nichilismo e del terrorismo, lo slavofilismo, un tempo letterario e pacifico, si rafforzò, trasformandosi in programma politico imperialista: il panslavismo⁷⁵. Il grande teorico slavofilo Chomjakov⁷⁶ aveva già riunito gli elementi necessari a trarre le conclusioni politiche, per quanto senza trarle effettivamente, così come non le trasse il suo amico Konstantin Sergeevič Aksakov. Ma il fratello di quest'ultimo, Ivan Sergeevič Aksakov⁷⁷, era già un panslavista che parlava del diritto e del dovere della Russia di "proteggere" tutti gli slavi e del monopolio spirituale della Chiesa russa su tutto il Vicino Oriente. E Nikolaj Jakovlevič Danilevskij (1822-1885) aveva gettato, in *Russia e Europa* (1859), le basi dell'imperialismo zarista. Tre anni prima, nel 1856, Michail Nikiforovič Katkov (1818-1887) aveva fondato la "*Gazzetta di Mosca*", che sarebbe diventata l'organo ufficiale

⁷⁴ N. d. t.: Non è chiaro il senso di questa affermazione di Carpeaux; dopo *Een nagelaten bekentenis* Emants scrisse numerose altre opere. Su Emants si veda anche il cap. 9.1, p. 2215.

⁷⁵ N. d. t.: Sul panslavismo cfr. cap. 7.2, pp. 1498-1500.

⁷⁶ N. d. t.: Su Chomjakov cfr. cap. 7.2, p. 1499.

⁷⁷ N. d. t.: Sui fratelli Aksakov cfr. cap. 7.2, pp. 1499-1500.

del panslavismo. Sulle colonne di questo giornale si chiedevano la russificazione forzata delle popolazioni non russe dell'impero, il monopolio ecclesiastico della Chiesa ufficiale, il rafforzamento dell'autocrazia zarista, la guerra contro la Turchia per liberare i fratelli slavi. Alla fine quella guerra ci fu, nel 1876, e tra i suoi propagandisti più appassionati c'era Dostoevskij, sostenitore senza riserve del programma panslavista.

[2043] Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-1881) si presentò agli europei accanto a Turgenev e a Tolstoj, e nulla fu più naturale che una confusione tra loro; traduzioni mediocri e poco precise non permettevano di scoprire l'immensa differenza tra i loro stili. Si ignoravano pure le differenze di condizione sociale: [2044] Turgenev e Tolstoj erano grandi signori rurali, mentre Dostoevskij era un intellettuale piccolo-borghese, un uomo di città. Malgrado ciò, si notò presto una divergenza; i primi due appartenevano alla "letteratura dei latifondisti", quella dell'autoaccusa; Dostoevskij invece sembrava appartenere alla "letteratura di denuncia": il suo punto di partenza non sarebbe stato l'*Eugenio Onegin* [di Puškin], ma *Il cappotto* di Gogol', così come lo interpretavano i radicali. In effetti il primo racconto di Dostoevskij, *Povera gente* (1846), è un'opera gogoliana; e Belinskij, il grande critico radicale, non si sbagliava nel salutare la stella del giovane scrittore che all'epoca frequentava i circoli rivoluzionari. Ma Dostoevskij non proseguì lungo la strada del Realismo, e ancor meno ne seguì l'evoluzione verso il Naturalismo determinista secondo la dottrina di Taine. Al contrario, l'intera sua opera è una protesta appassionata contro il determinismo, che gli appariva il fondamento del materialismo ateo; Dostoevskij era uno spiritualista, che proclamava la libertà dell'anima umana, nel bene come nel male; e questa libertà gli appariva inestricabilmente legata al Vangelo e alla fede nella divinità di Gesù Cristo. Qualunque altra libertà sarebbe stata destinata a degenerare fatalmente in una nuova tirannia, sia quella economica dei liberali, sia quella politica dei socialisti. Per questo Dostoevskij divenne deliberatamente reazionario: venerava l'autocrazia zarista, abbracciando saldamente il credo della Chiesa ortodossa. Intorno al 1890, in Europa, questo suo atteggiamento veniva spiegato come conseguenza delle sofferenze dovute all'incarcerazione del giovane rivoluzionario nel 1849, alla condanna a morte revocata soltanto all'ultimo momento, sul patibolo, ai cinque anni di lavori forzati in Siberia e agli ulteriori cinque anni di esilio come soldato semplice, cui aveva fatto seguito una "vita nuova", ma come proletario della penna. Un critico dell'epoca arrivò a dire che Dostoevskij era stato educato alla sua filosofia politico-religiosa dalla frusta. Ma questa spiegazione considera Dostoevskij come un caso patologico; è necessario eliminare e dimenticare quella filosofia per potere accettare e apprezzare i valori letterari che Dostoevskij ha creato. Ancor oggi alcuni critici compiono tentativi disperati di fare astrazione della filosofia politica e religiosa che Dostoevskij proclamava ad alta voce, addirittura gridando; ma per quanto ammirino Dostoevskij come romanziere e psicologo, provano un'avversione invincibile per

il suo credo esotico. Ma questo non serve. In Dostoevskij il credo e [2045] i valori letterari sono assolutamente inseparabili. Non possiamo apprezzare bene gli uni senza comprendere l'altro. La prima chiave, per quanto non la spiegazione definitiva, è la considerazione delle condizioni sociali. L'intellettuale proletarizzato Dostoevskij non poteva seguire il liberalismo dei grandi signori Turgenev e Tolstoj, nel quale aveva acutamente diagnosticato l'anarchismo, conclusione paradossale ma coerente del liberalismo borghese. Ma riconosceva anche il medesimo anarchismo nel terrorismo-nichilismo dei radicali russi, che allora erano ancora molto lontani dal socialismo marxista. Ne *I demoni* (1871) Dostoevskij identificò il liberalismo dei padri con l'anarchismo dei figli. Scelse di opporsi al passatismo determinista di Taine in favore del nazionalismo spiritualista degli slavofili. Ma ai suoi tempi non esisteva più lo slavofilismo romantico e pacifico, che si stava già trasformando in panslavismo reazionario e violento, di modo che la politica di Dostoevskij sembra, a volte, anticipare il fascismo. Ma lo scrittore fu davvero così terribilmente reazionario? I suoi proclami e le sue grida non smettono di essere ambigui. Per quanto categoricamente affermasse le dottrine del panslavismo, non fu mai capace di rinnegare del tutto le proprie origini rivoluzionarie, né nell'analisi psicologica, che lo portò vicino all'anarchismo, né nell'analisi morale, che lo portò vicino all'immoralismo; è rivelatrice la scena, ne *I demoni*, nella quale Šatov, portavoce del romanziere, confessa di credere a tutti i dogmi politici e religiosi della Russia, tranne che in Dio. Ma il creatore di Šatov credeva in Cristo con il fervore di un Sant'Agostino, di un Lutero, di un Pascal. Come tutti i grandi dell'epoca Dostoevskij era un *twice born*, e come in tutti loro anche la sua conversione rimase incompleta, dubbia. Da ciò l'ambiguità di Dostoevskij, angosciata per lui e spaventosa per gli altri. E da ciò la molteplicità delle interpretazioni contraddittorie.

La storia delle interpretazioni di Dostoevskij⁷⁸ è piena di errori tragici e di equivoci grotteschi. Ma ciascuno di questi errori ed equivoci serve a rivelare un pezzo del mistero. Quando Dostoevskij divenne celebre [2046] in Europa, *Delitto e castigo* (1866), la sua prima opera tradotta, fu salutato come un grandioso romanzo poliziesco ambientato in Russia, molto esotico e molto "interessante". I critici radicali, della scuola di Brandes, richiamarono l'attenzione sulla corruzione prodotta in quell'ambiente dal dispotismo zarista, sugli orrori dell'inquisizione poliziesca e sulla miseria degli studenti, tra i quali Raskòl'nikov emerge come un eroe rivoluzionario. Il libro pareva il prodotto naturale delle esperienze di Dostoevskij nell'esilio siberiano, delle *Memorie dalla casa dei morti* (1861); e perfino un titolo come quello del romanzo *Umiliati e offesi* (1861) confermava l'interpretazione nel senso della "letteratura di denuncia". Vi fu addirittura chi definì *I demoni* «il più grande romanzo del movimento rivoluzionario». Ora, non è necessario prestare attenzione alle

⁷⁸ Th. KAMPMANN, *Dostoevskij in Deutschland*, Münster, 1931; F. W. J. HEMMINGS, *The Russian Novel in France, 1884-1914*, Oxford, 1950.

dichiarazioni ideologiche di Šatov per riconoscere in Stavrogin, Pëtr Verchovenskij e Kirillov⁷⁹ delle caricature grottesche e grandiose del socialismo, per lo meno di quel socialismo fourierista e bakuniniano che era il solo conosciuto da Dostoevskij: *I demoni* sono, per eccellenza, il romanzo della controrivoluzione. La figura ideale che si contrappone a questi demoni è l'“idiota” Myškin⁸⁰ il “Don Chisciotte” del cristianesimo. Ma la Russia di queste opere non è l'inferno dei rivoluzionari né il paradiso dei santi: è il luogo in cui tutti i personaggi infernali e celesti del pandemonio dostoevskiano devono vivere insieme, una grande famiglia divisa da odi fraticidi. L'immagine e il simbolismo di questa convivenza è la famiglia de *I fratelli Karamazov* (1879-80), la famiglia del popolo russo, che per Dostoevskij è allo stesso tempo il popolo eletto e il popolo condannato. Come salvarlo? La Chiesa russa ignora il dogma dell'esistenza del purgatorio; ma il misticismo slavo ammette una strana via di salvezza, quella attraverso il peccato. E questo spiega la profondità dell'immoralismo nel cristianesimo di Dostoevskij.

Questa interpretazione cristiana di Dostoevskij è oggi la più diffusa. Non si tratta, evidentemente, della religione cristiana debitamente attenuata dei benpensanti: il cristianesimo di Dostoevskij è radicale, è la religione “esistenziale” di un individuo angosciato che vede aperto ai suoi piedi l'abisso dell'anarchia e della dannazione eterna. Questa angoscia di Dostoevskij è incommensurabilmente più radicale di quella di alcuni spiriti europei a lui simili, che conservano pur sempre un residuo di disciplina umanistica; Dostoevskij è infatti un mistico slavo. Ma è un mistico impuro: conosce le profondità del Cielo e dell'inferno, ma su questa terra conosce soltanto il panslavismo zarista-ortodosso.

[2047] Non è possibile dimenticare o eliminare con un colpo si bacchetta magica il panslavismo fanatico e aggressivo di cui i quattro volumi del *Diario di uno scrittore* (1873) sono il documento.

Questo credo non è accettabile per gli europei. C'è ancora chi insiste sull'interpretazione “rivoluzionaria” di Dostoevskij, chiedendosi se non sarebbe possibile impiegare le energie liberate dal grande russo per fini sovversivi o distruttivi. Questa è l'interpretazione che di Dostoevskij ha dato Gide: psicologia del subconscio, immoralismo anarchico, distruzione di ogni ordine stabilito. E' il Dostoevskij delle *Memorie dal sottosuolo* (1864), una mistura del Dostoevskij nicciano di Šestov e di quello apocalittico di Merežkovskij, con alcuni ingredienti psicanalitici. Non c'è dubbio: nell'anima caotica di Dostoevskij esistevano queste possibilità, che egli stesso ammise; e con la lucidità estrema che lo contraddistingue, le rivelò nelle teorie e nella pratica di Raskòl'nikov. Ma solo per condannarle in maniera più convincente. *Delitto e castigo* non può né dev'essere interpretato nel senso di Raskòl'nikov, che si riteneva un genio e si poneva al di sopra delle leggi morali, di modo che la sua confessione sarebbe stata il collasso nervoso di un debole. Non è questo

⁷⁹ N. d. t.: Personaggi de *I demoni*.

⁸⁰ N. d. t.: Personaggio de *L'idiota* (1869).

il pensiero di Dostoevskij. Se lo fosse, sarebbe fallito, perché sarebbe stato solo un megalomane ambizioso; allora Raskòl'nikov avrebbe avuto il diritto di ammazzare, a patto che fosse realmente un Napoleone. Ma Dostoevskij nega questo diritto a tutti: ai geni, ai megalomani e ai mediocri. Pericoli mortali minacciano chi pretende di rinnegare le esperienze più antiche e più sicure della tradizione cristiana. Teoricamente, Raskòl'nikov non può essere confutato: la vecchia usuraia, creatura orribile e inutile, non ha il diritto di vivere; ma chi ha il diritto di ucciderla? Sul piano pratico Raskòl'nikov fallisce, perché neppure l'individuo sovrano o geniale è capace di prevedere tutte le conseguenze delle sue azioni nell'intrico complesso delle relazioni sociali. Dostoevskij è, secondo Foerster, il visionario di una sociologia cristiana, della rigenerazione della società attraverso la tradizione evangelica. Il risultato delle discussioni dialettiche in *Delitto e castigo* è una nuova e al contempo antichissima scienza della morale. Per lo meno, sarebbe stata così la conclusione della prevista seconda parte del romanzo, che non fu mai scritta, così come *I fratelli Karamazov* termina con la promessa di una continuazione, una prospettiva ampia e vaga. Dostoevskij è un utopista, un cristiano-utopista, aggiunge Kaus, perché a quell'epoca alla realtà russa si potevano opporre soltanto utopie. Ma quella non era più la Russia antica dello zarismo in parte [2048] medievale e in parte orientale, bensì la Russia posteriore all'abolizione della servitù della gleba, in piena fase di imborghesimento. Dostoevskij avrebbe rifiutato il socialismo perché conosceva soltanto quello di Bakunin e dei terroristi-utopisti; ma avrebbe salutato, forse, la rivoluzione del marxismo. E' una delle interpretazioni più sottili, questa di Kaus, che impiega nuove armi dialettiche per ritornare alla prima interpretazione di Dostoevskij come rivoluzionario. Tutti questi tentativi di interpretazione, per quanto dubbi siano stati i risultati, non furono inutili. Si tratta di fasi della lotta dello spirito occidentale per impossessarsi del grande straniero. Soltanto di una maniera di interpretare Dostoevskij nessuno si era ricordato: di quella letteraria. Meier-Graefe richiamò in primo luogo l'attenzione sui problemi di composizione del meno conosciuto dei cinque grandi romanzi, *L'adolescente* (1875), e i "formalisti" russi, Grossman soprattutto, rinnovarono dallo stesso punto di vista la critica dostoevskiana. I modelli letterari del romanziere furono George Sand e Sue; intervennero influenze di Balzac e di Schiller, ideologiche ma anche formali. I romanzi di Dostoevskij sono vasti panorami sociali dalla composizione incoerente, e tuttavia composti di concise scene drammatiche nelle quali i conflitti ideologici si condensano. Lo scrittore adottò il sensazionalismo narrativo alla maniera di Sue solo per porre i suoi personaggi in situazioni estreme e pervenire a soluzioni estremiste. I problemi sono tipicamente slavi: il diritto e la grazia divina (da ciò l'elemento dantesco di Dostoevskij), la libertà e l'anarchia, lo stato e la Chiesa, il peccato e la redenzione; ma la psicologia del profondo di Dostoevskij conferisce loro il senso generale e l'importanza universalmente umana. Attraverso l'analisi psicologica i conflitti ideologici, in

Dostoevskij, divengono conflitti drammatici. E' l'unico scrittore della letteratura universale dopo Dante la cui arte ruoti appassionatamente, e si direbbe freneticamente, intorno alle idee. La base dell'arte drammatica di Dostoevskij è un'antropologia, una teoria filosofica della natura umana. Questa antropologia sembra la stessa di Gogol': da *Il cappotto* proviene il cristianesimo rivoluzionario di Dostoevskij. La risposta al "regno dei morti" di *Le anime morte* [di Gogol'] è il "regno dei vivi" de *I fratelli Karamazov* (l'accostamento è del critico russo Volynskij). I personaggi di Dostoevskij sono attori di un grande dramma della salvezza del quale i romanzi sono soltanto il "prologo sulla terra"; solo da lontano si vedono, dalla città dei Karamazov, le dorate cupole bizantine del convento e dell'altro mondo.

[2049] Dostoevskij è il più russo dei russi; per questo, o malgrado questo (non importa) è il più universale dei russi. Dalle sue contraddizioni dialettiche, che si riflettono nelle interpretazioni contraddittorie, nacque una grande poesia, grande e terribile. Al termine dell'"epoca della prosa", del romanzo realista-naturalista, è Dostoevskij il primo grande poeta, sebbene poeta nel genere del "romanzo". Per questo ogni romanzo pre-dostoevskiano presenta oggi in qualcosa di antiquato, di preistorico. Dostoevskij infuse nel genere della prosa la poesia delle passioni intellettuali, la poesia delle discussioni ideologiche, la poesia delle analisi psicologiche; anche la poesia della grande città comincia con la San Pietroburgo fantastica di Dostoevskij, con la quale ha inizio una nuova epoca della storia della letteratura universale, epoca che ancora non è terminata.

Agli europei contemporanei di Dostoevskij mancava la prospettiva per cogliere tutto questo. L'ideologia, reazionaria e rivoluzionaria al contempo, non venne compresa: i reazionari del romanzo psicologico europeo si spaventarono di fronte a Dostoevskij, invece di accettarlo; così l'autore di *Povera gente* fu accolto dai radicali, che interpretarono le *Memorie dalla casa dei morti* come "letteratura di denuncia" accostandole a *Risurrezione* di Tolstoj. Bene osserva Wladimir Weidle che gli europei non lessero bene né Tolstoj né Dostoevskij, ma piuttosto un prodotto della loro immaginazione, il «grande scrittore rivoluzionario e cristiano "Tolstoevskij"». Il cristianesimo angosciato di Dostoevskij fu interpretato come un socialismo cristiano. La psicologia di Dostoevskij conferì la dimensione della profondità al socialismo religioso di Tolstoj, che rimase la maggiore influenza spirituale dell'epoca.

Il Naturalismo, agli inizi, pareva destinato a restare insensibile alla questione sociale: e doveva rimanere tale, per conservare l'obiettività richiesta dalla teoria del "romanzo sperimentale". Quando uscì *L'Assommoir* [di Zola] la stampa repubblicana, in Francia, censurò il romanzo come un insulto al proletariato parigino. La "conversione sociale" del Naturalismo si realizzò sotto l'influenza di Tolstoj, sostenuta dalle teorie di Ruskin e Morris. Il naturalista Hauptmann passava già per un

socialista. Nello stesso tempo Kretzer⁸¹ scriveva *Das Gesicht Christi* (Il volto di Cristo, 1896), nel quale il Cristo di Tolstoj appare tra i proletari dei suburbi di Berlino, provando pietà per i poveri. E molto Tolstoj ci sarà ancora nel socialismo di Romain Rolland⁸². [2050] Si formarono i partiti politici del socialismo cristiano, come quello del pastore protestante Friedrich Naumann in Germania. In Olanda un esteta come Frederik van Eeden (1860-1932), il romanziere dell'anima infantile in *De kleine Johannes* (Il piccolo Johannes, 1885) e poi poeta dell'idealismo etico, fondò nei pressi di Bussum la colonia di socialisti religiosi alla quale diede il nome di "Walden"⁸³: Rousseau è l'elemento comune tra Thoreau e Tolstoj, e van Eeden tradusse anche le poesie del "Tolstoj dell'India", Tagore⁸⁴. Più coerente di molti altri, van Eeden abbandonò in seguito ogni religiosità individualista, convertendosi al cattolicesimo; il suo socialismo religioso sopravvivrà nella grande poetessa olandese Henriette Roland-Holst. Un caso parallelo in America è Howells⁸⁵, tolstoiano simpatizzante per il marxismo, che è la figura centrale dell'evoluzione letteraria americana tra Whitman e l'inizio dell'influenza di Whitman.

L'anno decisivo è il 1865: la fine della Guerra di Secessione, con la vittoria del Nord industriale sul Sud agricolo, rovinato dall'abolizione dello schiavismo. La civiltà aristocratica degli schiavisti del Sud scomparve. La civiltà, non meno aristocratica, dei "bramini" del New England si ritirò nelle torri d'avorio della *genteel tradition*⁸⁶, i club letterari di Boston e Cambridge. L'idealismo liberatore dei puritani, che tanta influenza ebbe nella lotta per l'abolizione della schiavitù, sembrava già aver proferito la sua ultima parola nei versi del *Battle Hymn of the Republic* (Inno di battaglia della Repubblica), che una tipica "riformatrice", Julia Ward Howe (1819-1910), aveva dedicato nel 1862 ai soldati della Guerra Civile, versi che si impressero nella memoria della nazione:

[2051] *Mine eyes seen the glory of the coming of the Lord:*

*He is trampling out the vintage where the grapes of wrath
are stored;*

*He hath loosed the fateful lightning of his terrible swift
sword;*

*His truth is marching on.*⁸⁷

⁸¹ N. d. t.: Su Kretzer si veda sopra nel presente capitolo, p. 1998.

⁸² N. d. t.: Su Rolland cfr. cap. 9.2, pp. 2303 ss.

⁸³ N. d. t.: Con riferimento all'opera di Thoreau (cfr. cap. 7.3, p. 1607).

⁸⁴ N. d. t.: Su Tagore cfr. cap. 9.2, p. 2307.

⁸⁵ N. d. t.: Su Howells si veda più avanti nel presente capitolo, p. 2059.

⁸⁶ N. d. t.: Sulla *genteel tradition* cfr. cap. 7.3, p. 1608.

⁸⁷ N. d. t.: Julia Ward Howe, *Battle Hymn of the Republic*, vv. 1-4: «I miei occhi hanno visto la gloria della venuta del Signore; / Egli calpesta l'uva dove sono conservate le uve dell'ira; / Egli ha scatenato il fulmine fatale della Sua terribile e veloce spada; / La Sua verità avanza marciando».

Questi versi si incontrano, negli Stati Uniti, in tutti i libri scolastici e in tutte le raccolte di inni religiosi; forse per questo nessuno penserebbe di accostarli a certi versi del maggiore poeta americano, Walt Whitman, che aveva servito nella Guerra di Secessione, evento che gli aveva ispirato, per altro, la più bella delle sue canzoni, *O Captain! My Captain!* (Oh capitano! Mio Capitano!, 1865).

Il verso di Walt Whitman (1819-1892)⁸⁸ pare l'elemento più rivoluzionario della sua opera. Già prima molti avevano cantato la democrazia, le masse, il progresso infinito dell'umanità, e nessuno con maggior forza di Hugo, di cui Whitman rappresenta la versione americana. Ma nessuno in versi come quelli, versi "bianchi", di enorme estensione, quasi illimitata, che riempiono pagine intere di righe che allo sguardo sembrano prosa e alla lettura si rivelano poesia, o meglio ancora dei canti, a voce alta, come il testo biblico, che è prosa quando viene letto e poesia quando viene cantato nel servizio religioso. I "versi" di Whitman sono immensi versetti biblici, [2052], così come i versi del *Battle Hymn of the Republic*. La differenza risiede soltanto ("soltanto") nell'ispirazione. Una differenza come quella che c'è tra un poetastro, che una volta nella vita ha la fortuna di trovare un grande verso, e un poeta la cui abbondante ispirazione profonde migliaia di versi, molti dei quali possono essere retorici, vuoti, vani, di cattivo gusto: ma duecento di quei versi si imprimono nella memoria dell'umanità, facendole riconoscere il poeta autentico.

Whitman è considerato, in generale, il maggior poeta americano. E' difficile dissentire da questa opinione, perché a Poe fu posto il veto dalla critica antiromantica e Emily Dickinson, più originale di tutti gli altri poeti americani, è proprio per questo un "caso" singolare, che rende difficile il riconoscimento generale. Frost è un grande epigono; T. S. Eliot si anglicizzò; e i modernisti non possono essere ancora valutati storicamente. Malgrado l'ammirevole ricchezza di poeti di second'ordine che la letteratura nordamericana presenta, occorre considerare la mancanza di una tradizione poetica propria degli Stati Uniti. Whitman è più il mito stesso della poesia americana che non il maggiore dei poeti americani, e fu proprio lui a creare quel mito:

*I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume*⁸⁹

In questo "pan-egocentrismo" si riconosce subito quel "soggettivismo egoista" che i critici reazionari censurano nel Romanticismo francese. Ma invece di inghiottire il mondo nel suo "io"

⁸⁸ N. d. t.: Su Whitman (e la sua influenza) si veda inoltre il cap. 9.1, pp. 2244 ss.

⁸⁹ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Song of Myself*, 1, vv. 1-2: «Io celebriamo me stesso, e canto me stesso, / E ciò che io presumo anche voi dovreste presumerlo».

sovrano, Whitman estese la sovranità del suo “io” poetico oltre i confini del continente, identificandosi con la grande massa del popolo americano:

*One's-Self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse*⁹⁰

e davanti agli occhi del vate si aprì l'orizzonte illimitato delle *Democratic Vistas* (Visioni democratiche, 1871). Whitman era ebbro d'America perché il Nuovo Continente incarnava per lui la democrazia e il futuro. Whitman detestava il passato:

*The Past – the dark unfathom'd retrospect!
The teeming gulf – the sleepers and the shadows!*⁹¹

[2053] Pare disprezzare superbamente tutta la letteratura del passato. Ma nel verso che viene subito dopo riconosce:

*The past – the infinite greatness of the past!
For what is the present after all but a growth out of the past?*⁹²

La domanda poetica era giustificata. Accanto al frontespizio della prima edizione di *Leaves of Grass* (Foglie d'erba, 1855) Whitman fece apporre un'incisione col suo ritratto: un uomo barbuto in maniche di camicia con un comune cappello di paglia, un popolano illetterato. Ma Whitman non era illetterato. Oltre alla Bibbia puritana conosceva molto bene Shakespeare, e aveva perfino qualcosa dell'esuberanza vitale degli elisabettiani. Aveva letto, non importa in quale traduzione, Omero, e diventare l'Omero d'America non sarebbe stato contrario alle sue ambizioni. Conosceva molta delle letteratura moderna europea, soprattutto Hugo e George Sand, la cui rivendicazione dell'“emancipazione della carne” riecheggia, come osserva Shepherd, nelle esclamazioni del “*poet of the body*” (poeta del corpo):

Through me forbidden voices

⁹⁰ N. d. t.: Walt WHITMAN, *One's-Self I sing*, vv. 1-2: «Io canto il singolo, una semplice persona separata, / Ma pronuncio la parola Democratico, la parola Massa».

⁹¹ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Passage to India*, vv. 10-11: «Il passato: l'oscura retrospettiva mai misurata! / L'abisso brulicante – i dormienti e le ombre!».

⁹² N. d. t.: *Ibidem*, vv. 12-13: «Il passato: l'infinita grandezza del passato! / Perché cos'è il presente, dopo tutto, se non crescere emergendo dal passato?».

*Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil,
Voices indecent by me clarified and transfigur'd*⁹³.

Così si presenta Whitman, americano e figlio della grande città di New York:

*Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist...*⁹⁴

Non ci potrebbe essere nulla di più antipuritano; e lo scandalo provocato dalla prima edizione del libro fu grande, e comportò il licenziamento di Whitman dal suo modesto impiego pubblico, facendo della sua opera il bersaglio di persecuzioni poliziesche. In questo modo Whitman è il degno discendente di Godwin e Paine, con un po' dell'ottimismo di Emerson e molto del romanticismo esuberante di Hugo. Whitman è l'Hugo americano, nel bene come nel male, nella padronanza sovrana del suo "verbo" e nell'eloquenza, molte volte falsa, di questo stesso verbo:

[2054] *Poets to come! Orators, singers, musicians to come!*⁹⁵

E' soprattutto un oratore, mentre pretende di essere filosofo. Soccombe al luogo comune. Proclama il progressismo più triviale, celebrando la Pacific Railway come *Passage to India* (Passaggio in India):

*O farther, farther sail!
O daring joy, but safe! Are they not all the seas of God?
O farther, farther, farther sail!*⁹⁶

Qui i "versetti" sono opportuni, perché il fine di questo progresso è il "regno di Dio" tradotto in termini materiali, di cui avevano sognato gli antenati puritani. Whitman non è una vecchia zia puritana come Julia Ward Howe; ma il "*good grey old man*" (buon vecchio canuto) è anche un "*reformer*" (riformatore), un idealista. Nell'Hugo americano c'è molto di un Tolstoj americano;

⁹³ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Song of Myself*, 24, vv. 20-22: «Attraverso me voci proibite / Voci di sessi e lussurie, voci velate, e io rimuovo il velo, / Voci indecenti, che io rendo chiare e trasfiguro».

⁹⁴ N. d. t.: *Ibidem*, vv. 1-3: «Walt Whitman, un cosmo, il figlio di Manhattan, / Turbolento, carnale, sensuale, che mangia, beve e si accoppia, / Non è un sentimentale...».

⁹⁵ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Poets to Come*, v. 1: «Poeti futuri! Oratori, cantori, musicisti futuri!».

⁹⁶ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Passage to India*, ultimi tre versi: «Naviga oltre, naviga oltre! / O gioia audace, ma sicura! Non sono forse tutti mari di Dio? / Oh, naviga oltre, oltre, oltre!»

come l'autore del libello *Cristianesimo e Patriottismo*⁹⁷ aveva rinnovato il sogno democratico di Chelčický e dei mistici slavi, così il “*Mistic Trumpeter*” (mistico trombettiere) della democrazia avrebbe rinnovato il sogno democratico dei puritani della Mayflower e di Jefferson, sogno poi tradito dall'evoluzione economica. Ma sussistono alcuni dubbi quanto ai sentimenti democratici dei puritani; e la poesia di Whitman non basta a farli tacere tutti.

Santayana, ambasciatore dello spirito europeo in America, ha definito Whitman “barbaro”. Questa critica non risolve la questione della permanenza nel tempo dei valori poetici di Whitman. E' stato celebrato molto, ma non sempre, né da tutti; ed è possibile che i tempi futuri riconurranno a più giuste proporzioni l'entusiasmo della critica del 1920. La nota dolente sono gli imitatori. La poesia di Whitman non sopporta l'imitazione: è personalissima. «*This is no book, / Who touches this book, touches a man*»⁹⁸, disse lo stesso Whitman a proposito del suo libro; e questo “uomo” è un uomo privo di autocritica:

*I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars*⁹⁹

e nelle *Leaves of Grass* Whitman riuni il lavoro e le stelle, i prosaismi più triviali e gli inni più ispirati. Per nessun poeta della letteratura universale è così urgente, come nel caso di Whitman, l'esigenza [2055] critica di Benedetto Croce di separare «poesia e non poesia». Il poeta cantò i salmi del futuro:

*Of Life immense in passion, pulse, and power*¹⁰⁰;

e in *Passage to India* spiega:

Singing my days,

Singing the great achievements of the present,

Singing the strong light works of engineers,

*Our modern wonders...*¹⁰¹

⁹⁷ N. d. t.: Tolstoj (1894).

⁹⁸ N. d. t.: Walt WHITMAN, *So Long!* (da *Leaves of Grass*), vv. 53-54: «Questo non è un libro, / Chi tocca questo libro tocca un uomo».

⁹⁹ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Song of Myself*, 31, v. 1: «Io credo che una foglia d'erba sia niente meno che l'opera delle stelle».

¹⁰⁰ N. d. t.: Walt WHITMAN, *One's-Self I sing*, v. 7: «Di una vita immensa nella passione, nel ritmo e nell'energia».

¹⁰¹ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Passage to India*, 1, vv. 1-4: «Canto i miei giorni, / Canto le grandi conquiste del presente, / Canto le opere forti e leggere degli ingegneri, / Le nostre meraviglie moderne...»

Whitman canta le meraviglie del corpo e dell'anima. Canta anche i miracoli della tecnica industriale e del capitalismo. Democratico sì, ma non popolare. Si riteneva un "poeta del popolo", ma non fu mai letto né amato dal popolo, che non ama il verso libero e la "melodia permanente"; e nello stesso modo si ingannarono tutti i suoi imitatori. Vuoi perché il popolo si ostina a venerare la metrica tradizionale, vuoi per qualunque altro motivo che la sociologia della storia letteraria dovrà chiarire, il "poeta della democrazia" rimase un "poeta per poeti", come Verhaeren, Claudel, Romaine e tutti gli innumerevoli whitmaniani ispanoamericani.

*Not today is to justify me and answer what I am for*¹⁰²,

cantò Whitman; e ancora una volta profetizzò bene. «*I accept Reality and dare not question it*»¹⁰³; ma la realtà non lo accettò. Il destino dell'opera di Whitman (nuova nel 1855, ammirata nel 1900, riconosciuta nel 1920) è il sintomo del grande ritardo che il progresso capitalista, la rapida industrializzazione dopo il 1865, impose alla civiltà americana. Cominciava la *gilded age*, l'età dell'oro dei pionieri della borsa e dei pirati dell'industria. Gli stessi "bramini" rimasero indietro: Boston perse la sua importanza. Non si tollerava alcuna resistenza all'incultura della *gilded age*, se non quella mascherata dell'"umorismo" triviale, del *clown* al quale perfino i re permettono di dire delle verità. Il *clown* dei re del carbone e dell'acciaio, del petrolio, delle ferrovie e del grano fu Mark Twain.

[2056] Mark Twain (pseudonimo di Samuel Langhorne Clemens, 1835-1910), i cui racconti e conferenze fecero ridere entrambi gli emisferi, non ha interrotto da allora la sua ascesa, fino ad essere celebrato, oggi, come un classico della letteratura americana. Il "bramini" della *genteel tradition* si spaventarono di fronte all'umorismo volgare e rumoroso di questa "letteratura in maniche di camicia", di questo barbaro della valle del Mississippi, che ignorava del tutto la buona tradizione inglese e che scriveva in un linguaggio gergale. Mark Twain tuttavia non era un incolto, quanto piuttosto un autodidatta; le esperienze da lui raccolte in una vita da tipografo, pilota di battello, minatore, *reporter* e giornalista gli servirono meglio, per i suoi scopi di inesauribile improvvisatore, che le letture letterarie che disprezzava profondamente. Non conosceva bene la differenza tra un museo italiano e uno *show* ambulante di curiosità. Dall'eredità europea Mark Twain era indipendente in una maniera quasi scandalosa. Da ciò la mescolanza di ingenuità e di sentimento di superiorità che lo rese capace di criticare senza alcun preconcetto da civilizzato le cose del Vecchio Continente. Rise di tutto il mondo, e gli americani continuarono a ridere quando l'ingenuità esperta di Twain si scagliò ugualmente contro le falsità della vita americana. Mark

¹⁰² N. d. t.: Walt WHITMAN, *Poets to Come*, v. 2: «Non sarà l'oggi a giustificarmi e a spiegare a cosa servo».

¹⁰³ N. d. t.: Walt WHITMAN, *Song of Myself*, 23, v. 7: «Accetto la realtà e non oso contestarla».

Twain veniva dal Mississippi, vale a dire da una regione nella quale l'industrializzazione e la commercializzazione all'epoca non erano ancora avanzate. Lì passava ancora la "frontiera" della civiltà, una regione di pionieri nella quale Twain ambientò divertenti romanzi picareschi. Era capace di dare voce letteraria, per così dire, alla resistenza popolare contro la "gente colta". Scriveva anche nel gergo dei popolani, lo *slang*, e questo è il punto in cui la sua importanza oltrepassa i limiti dell'umorismo volgare.

[2057] Mark Twain fu il primo scrittore americano che non volle obbedire alle norme dell'inglese letterario. La sua impresa linguistica di impiegare lo *slang* in tutti i generi espressivi ebbe per tutta la letteratura americana successiva un'importanza altrettanto grande quanto la conquista della lingua popolare russa da parte di Leskov. Come quest'ultimo aveva scoperto i commercianti mezzi asiatici e i settari mistici delle città e dei villaggi della regione del Volga, così Mark Twain scoprì i banditi e i picari, i metodisti, i battisti e gli avventisti delle città e dei villaggi della regione del Mississippi. I critici moderni sono arrivati a chiamarlo l'"Omero del Mississippi" e il "bardo della vita americana". A partire da Mark Twain comincia l'indipendenza letteraria degli Stati Uniti, e in questo senso vanno interpretate anche le sue satire antieuropee come *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (Un americano alla corte di Re Artù, 1889). Si tratta tuttavia più che altro di satire contro l'imitazione dei costumi aristocratici europei da parte dei nuovi ricchi americani; Mark Twain è l'anti-Henry James. In un senso opposto rispetto al grande romanziere, era indipendente dallo spirito della *gilded age*, e si ricorda come fu lui stesso a creare quest'espressione scrivendo, in collaborazione con Charles Dudley Warner, il romanzo intitolato appunto *The Gilded Age* (L'età dell'oro) già nel 1873, quando quell'epoca era appena agli inizi. Ricordando questo fatto quasi dimenticato, la critica scoprì l'amarezza nell'opera di Mark Twain. *The Man That Corrupted Hadleyburg* (L'uomo che corrompe Hadleyburg, 1899) è riconosciuto come una grande satira contro la corruzione e il capitalismo. I critici ne hanno seguito l'evoluzione fino a un pessimismo quasi swiftiano; in effetti Twain fu un lettore assiduo di Schopenhauer. Nella *Autobiography of Mark Twain* (Autobiografia di Mark Twain), pubblicata soltanto dopo la sua morte (1924; 1959), si rivelò un Mark Twain differente, vittima quasi psicopatologica del puritanesimo e della *gilded age*, ateo impenitente e nemico di tutti i tabù puritani e capitalisti. Twain fu, senza dubbio, un genio letterario *sui generis*. Fu un "*self-made man*"¹⁰⁴, un re dell'"umorismo" così come erano "re" i padroni del carbone, del petrolio e del grano di quell'epoca. E non era "re" soltanto dell'umorismo popolare: creò il grande *reportage*, il libro di viaggio e altri generi minori tipici della letteratura giornalistica degli Stati Uniti. Il grande nemico della *gilded age* era egli stesso un uomo della *gilded age*. Il suo

¹⁰⁴ N. d. t.: Un uomo che si è fatto da sé, con le sue sole forze (soprattutto in senso economico).

profondo pessimismo si attenuò soltanto per qualche momento quando creò il personaggio di Huckleberry Finn, in cui l'“*american dream*”¹⁰⁵ si salva nella persona di un vagabondo.

[2058] Il peso dell'impatto dell'evoluzione economica, a quell'epoca, spiega abbastanza la timidezza e le frustrazioni dei tentativi di resistenza; la sconfitta degli individui non dice nulla riguardo ai valori reali che essi lasciarono. In questo modo non vi è ragione per non apprezzare, sia pure senza esagerare, il grande talento di Sidney Lanier (1842-1881), anche ammettendo che la sua influenza sul futuro fu minima. Lanier, come poeta nel metro tradizionale, conoscitore e critico ammirevole della poesia inglese, somiglia ai poeti della *genteel tradition* di Boston. Anche quando canta i paesaggi e la gente d'America rimane un poeta inglese o neo-inglese, un po' più romantico, più preraffaellita dei bostoniani. Era un musicista della lingua e coltivò anche la musica; ma questo non è neo-inglese. In effetti Lanier proveniva da un'altra regione, e dopo la Guerra Civile fu la prima voce del Sud sconfitto. Da ciò il suo romanticismo e la resistenza contro lo spirito mercantile, per cui Lanier si avvicina a un “socialismo estetico” alla maniera di Ruskin e Morris. Ma era soltanto un “poeta per poeti” nel senso minore dell'espressione.

Oltre al Sud, un'altra regione sacrificata fu l'Ovest agricolo, invaso dagli industriali e dagli speculatori, mentre il puritanesimo e il settarismo, dominando dispoticamente i costumi delle piccole città e dei villaggi, spezzavano la vitalità degli antichi pionieri. La letteratura della *genteel tradition* ignorava solennemente queste regioni dell'“interno”. Ma là esisteva gente che viveva nel più grande isolamento intellettuale, e tuttavia era informata delle cose che avvenivano al di fuori, nel mondo. Quando Edward Eggleston (1837-1902) pubblicò, nel 1871, *The Hoosier Schoolmaster* (Il maestro di scuola dell'Indiana) il romanzo parve soltanto un quadro poco gradevole di costumi barbari, l'opera di un Mark Twain scontroso, di un cronista amareggiato dello stato dell'Indiana. Ma Eggleston accompagnò il romanzo con un manifesto letterario nel quale citava Taine e rivendicava un'arte narrativa americana: [2059] il romanziere doveva trattare soltanto ambienti che conosceva ed esperienze personali, in modo realistico e senza deformare le verità sgradevoli, e addirittura impiegando il linguaggio della regione descritta. Era un programma di naturalismo regionalista, apparso però troppo presto; nei romanzi successivi l'antipuritano Eggleston si limitò a un solo problema, quello dell'influenza nefasta delle sette protestanti e delle loro superstizioni.

Meno legato a una regione particolare, e tuttavia espressione fedele dell'Ovest fu Edgar Watson Howe (1853-1937), che nato nell'Indiana e allevato nel Missouri trascorse la maggior parte della vita nel Kansas, dove divenne un giornalista molto influente. Ma gli fu necessario molto aiuto da parte degli amici Twain e Howells per riuscire a pubblicare e a diffondere il romanzo *The Story of a Country Town* (Storia di una cittadina di provincia, 1883), che è un'opera di capitale importanza

¹⁰⁵ N. d. t.: Il “sogno americano”, ideale del miglioramento della propria condizione attraverso il lavoro e l'impegno.

nella letteratura americana, più per la sua importanza storica che per il suo valore intrinseco. Per la prima volta la vita di una cittadina dell'interno degli Stati Uniti venne presentata con tutta la cruda sincerità del Naturalismo europeo, anche se non con l'obiettività che la teoria richiedeva. *The Story of a Country Town* è un libro rivoluzionario. Tutta la "letteratura di denuncia" americana dal 1910 al 1930 ha lì la sua origine. Howe tuttavia fu uno degli scrittori, abbastanza numerosi tra i naturalisti, che riversano tutta la loro amara esperienza in un unico libro, per poi tacere per sempre. Il lavoro sistematico toccò a William Dean Howells (1837-1920), anch'egli nativo del Midwest, nello stato dell'Ohio, i cui primi lavori furono apprezzati come contributi di quella regione alla letteratura nazionale quando ancora non era stata [2060] resa giustizia a Eggleston e Howe; ciò perché Howells possedeva una cultura più europeizzata ed era di casa nei circoli ricchi e raffinati di Boston e New York. Era e rimase sempre un amico intimo di Henry James; il suo primo successo, il romanzo *The Lady of the Aroostook* (La signora dell'Aroostook, 1879), storia delle avventure amorose di un'ingenua ragazza americana all'estero, mescola in maniera assai gradevole personaggi tipici dell'Ovest e ambienti tipici di James. Howells è uno scrittore sempre piacevole e mai mediocre; con espressioni urbane, quasi della *genteel tradition*, sapeva suggerire al lettore americano, abituato a letture leggere e divertenti, concetti più seri su ciò che doveva essere l'arte letteraria. Come critico prestigioso dell'"*Harper's Magazine*" fece molta propaganda in favore del romanzo realista, di Flaubert, Turgenev e Tolstoj, disapprovando tuttavia le brutalità di Zola. Come americano della sua epoca insistette sui fini morali dell'arte; e questa tendenza spiritualista, accentuandosi col tempo, non escludeva, ma anzi comportava una critica seria dello stile di vita degli americani. Così la critica dell'egoismo in *A Modern Instance* (Un caso moderno, 1882), forse il migliore romanzo di Howells. La sua opera più famosa è *The Rise of Silas Lapham* (L'ascesa di Silas Lapham, 1885) storia di un *self-made man* privo di scrupoli la cui ascesa morale comincia con la perdita della sua fortuna, e che è allo stesso tempo un panorama impressionante del reciproco disprezzo tra gli intellettuali della vecchia tradizione e i commercianti arricchiti della città di Boston. Howells è un fine psicologo, un realista accurato degli ambienti sociali, un nemico irreconciliabile della deformazione pseudo-romantica della realtà. Questo fu ciò che egli chiamò "naturalismo". Ma non era un naturalista; come i "vittoriani", evitava accuratamente le questioni sessuali, e alle conclusioni tragiche preferiva l'ottimismo del "lieto fine". Dovette a questo il successo tra i lettori americani, che tuttavia equivocavano un poco: il moralismo ottimista di Howells significava speranza di rivoluzioni morali nella vita americana, e queste speranze andavano lontano. Howells era un grande ammiratore di Tolstoj. *A Traveler from Altruria* (Un viaggiatore proveniente da Altruria, 1892-93) presenta l'utopia di un socialismo idealista; e negli ultimi anni della sua lunga vita, l'ammirevole vecchio ebbe il coraggio di avvicinarsi al marxismo. In questo

modo si trovò a essere più avanti dei rivoluzionari nichilisti del 1920, che sapevano soltanto deridere la “codardia moralista” di Howells. I suoi romanzi furono considerati una semplice lettura di divertimento, di una trivialità insopportabile. La critica moderna è anche capace di entusiasinarsi per Howells. Ma quella trivialità, a volte innegabile, è il risultato della descrizione realistica della vita americana di allora, che era anche triviale. I romanzi di Howells non saranno forse [2061] dei capolavori, ma rivelano il miglior gusto letterario; e quanto all’atteggiamento ideologico, così avanzato, di un uomo dagli istinti aristocratici, lo si può classificare soltanto come nobile, come in effetti Howells era. Infine, oggi si apprezza l’efficacia del suo lavoro critico: nessuno fece di più per modernizzare la letteratura americana di quanto fece quel vecchio “antiquato”.

L’influenza di Howells è un fatto storico, che si spinse più lontano di quanto lui stesso desiderava: i suoi discepoli divennero seguaci del Naturalismo di Zola. Stephen Crane (1871-1900) fu il primo naturalista americano: il suo romanzo d’esordio, *Maggie, a Girl of the Street* (Maggie, ragazza di strada, 1893), fece scandalo. Poi *The Red Badge of Courage* (Il segno rosso del coraggio, 1895) ebbe un grande successo, perché nella descrizione della guerra dal punto di vista del soldato semplice si colse una tendenza pacifista. Ma fu lo stesso Crane a voler fare scandalo. Il suo scopo era di smascherare la realtà brutale per confutare le menzogne romantiche della gente per bene sull’amore e sull’eroismo. Voleva impressionare, e per questo compose i suoi libri con l’abbondanza di osservazioni “impressioniste” di un *reporter* nato, riempiendo di vita tutto quanto scriveva. Crane è il poeta tra i naturalisti, padrone di una poesia intensa e violenta. Era un artista. Possedeva sufficiente coscienza artistica per riconoscere che il suo metodo impressionista non era adatto ai grandi romanzi. Si concentrò, scrisse racconti, dei quali almeno due, *The Blue Hotel* (L’hotel azzurro, 1896) e *The Bride Comes to Yellow Sky* (La sposa giunge a Yellow Sky, 1896), sono magistrali. La morte prematura di Crane fu una delle maggiori perdite della letteratura americana, che quasi contemporaneamente perdette un altro giovane campione del Naturalismo, Frank Norris (1870-1902), zoliano [2062] ortodosso, con il gusto del maestro per l’“epopea della vita moderna”. Le possibilità non compiutamente realizzate di Norris si rivelano più in *Mc Teague: A Story of San Francisco* (Mac Teague, una storia di San Francisco, 1899), romanzo di piccolo-borghesi detestabili (tutti i critici riconoscono in Norris un romanticismo segreto) che non nei grandi romanzi epici, come *The Octopus: A Story of California* (La piovra, una storia della California, 1901), che tratta della lotta dei lavoratori californiani contro il potere monopolista delle ferrovie, *The Pit: A Story of Chicago* (La fossa, una storia di Chicago, 1902, postumo), che tratta delle gigantesche speculazione nella borsa del grano di Chicago. Norris non ebbe il tempo per

continuare il ciclo che aveva progettato, e forse non ne aveva neppure il talento; la sua eredità passò a Dreiser¹⁰⁶.

La morte prematura di Crane e Norris, se confrontata con la vita ottuagenaria dei realisti Howe e Howells, ha qualcosa di simbolico: i primi due arrivarono anzitempo. La stessa cosa si può affermare di tutto il Naturalismo di tendenza socialista. Gli anni 1880 e 1890 assistettero a un rinnovamento totale del movimento operaio europeo; solo allora scomparvero (tranne che in certi gruppi francesi) gli ultimi residui del socialismo utopico-romantico; l'anarchismo, ancora potente in Spagna e in Italia, fu sconfitto dai nuovi partiti socialdemocratici. Soltanto allora l'influenza di Marx¹⁰⁷ cominciò a farsi sentire in circoli più ampi; sotto gli auspici del marxismo venne fondata, nel 1889, la Seconda Internazionale, e il primo maggio del 1890 si celebrò la prima festa internazionale del lavoro. Molti tra i naturalisti seguirono questo movimento con la più viva simpatia. Ma il Naturalismo di derivazione zoliana non fu capace di una conversione. Solo pochissimi tra i suoi esponenti divennero dei socialisti militanti. Non erano proletari, ma intellettuali piccolo-borghesi che parlavano il linguaggio della Rivoluzione Francese. Non riuscirono a creare uno stile naturalista-socialista; e la successiva evoluzione letteraria, commettendo una grave ingiustizia, li condannò all'oblio. Tale fu il destino di Jules Vallès¹⁰⁸, il grande giornalista di "*La Rue*" ("La Strada", 1867), "*Le Peuple*" "Il Popolo", (1869), "*Le Cri du Peuple*" ("Il grido del Popolo", 1871). I nomi di questi giornali dicono tutto: ecco un figlio del giacobinismo del 1793 trasformato in un anarchico focoso che si ritiene socialista. Ma è degno di nota il fatto che questo combattente della Comune del 1870 non aderì mai al partito socialista, rimanendo un franco tiratore della sinistra. In definitiva, fu più che altro un anarchico, e la sua opera principale, [2063] egocentrica come un romanzo di Stendhal, è l'autobiografia romanzata *Jacques Vingtras* (1876-85), uno dei grandi documenti della letteratura francese. Taine, in una famosa pagina di *Les origines de la France contemporaine*, definì Vallès un figlio di contadini sradicato, uno scrittore della provincia oppressa dalla centralizzazione.

Questo provincialismo sarà lo stigma di Jules Renard (1864-1910), la cui memoria si perpetua come quella di un naturalista vigoroso della vita provinciale. *Bucloiques* (Bucoliche, 1898) è il titolo ironico di uno dei suoi libri. Ma per quanto obbedisse alla massima oraziana "*beatus ille qui procul negotiis...*"¹⁰⁹, e vivesse in un villaggio, Renard non fu molto *beatus* nel senso di "felice", e meno ancora nel senso di "beato". Era altrettanto pieno di risentimento quanto Vallès, col quale aveva in comune l'estrema avversione per la società borghese; ne è documento *L'Écornifleur* (Lo scroccone,

¹⁰⁶ N. d. t.: Su Dreiser cfr. cap. 9.2, p. 2439.

¹⁰⁷ N. d. t.: Su Marx cfr. cap. 7.4, p. 1705.

¹⁰⁸ N. d. t.: Su Vallès cfr. cap. 8.2, p. 1935.

¹⁰⁹ «Beato colui che, lungi dagli affari, / come gli uomini dell'età primitiva / ara con i propri bovi i poderi ereditati dal padre»; cfr. cap. 1.2, p. 107.

1892), opera che per il punto di vista (indignazione dell'intellettuale proletarizzato) ricorderebbe Gissing, se lo stile di Renard non fosse più freddo, più controllato, quasi parnassiano. In questo modo Renard riuscì a condensare e cristallizzare le sue osservazioni di documentazione morale e psicologica, obiettive ma sempre ispirate da un risentimento più o meno occulto. Da ciò la fredda implacabilità di Renard, la sua ironia crudele di caricaturista; un critico ha parlato di «*notation directe, romancée par la déformation des types*»¹¹⁰. In *Poil de Carotte* (Pel di carota, 1894) quest'arte strana, in parte paragonabile a quella di Daumier, giunse a una perfezione tale da prestarsi a una maggiore cristallizzazione e da essere poi trasformata in opera teatrale; ed è l'unica opera drammatica dal successo duraturo che il Naturalismo francese abbia prodotto. Renard realizzò quello che Becque¹¹¹ aveva sognato; e con quest'ultimo il narratore ha vari punti di contatto. Come Becque volle abolire l'intrigo, le complicazioni artificiali della trama e, infine, la trama stessa, per rappresentare sul palcoscenico soltanto un pezzo della vita reale, così Renard immaginava il romanzo come un semplice pezzo di vita osservato, senza l'intervento romantico dell'"io" dell'autore, senza [2064] deformazioni arbitrarie, romanzesche. In questo modo Renard abolì lo stesso romanzo: scrisse soltanto novelle, poi racconti, e poi si limitò ad annotare trame di racconti e favole, e infine soltanto la morale delle favole, gli aforismi maliziosi del suo *Journal* (Diario, postumo, 1925-27). Renard, grande aforista misantropo, è stato paragonato a La Rochefoucauld¹¹² e ad altri moralisti classici della letteratura francese. Per quanto riguarda La Rochefoucauld il paragone è sicuro: anche Renard era un rivoluzionario disilluso, sebbene non fosse aristocratico. Fu amico di Jaurès, membro militante del partito socialista, per quanto militasse in una cerchia ristretta: come sindaco del suo villaggio di Chitry-les-Mines, la terra di *Poil de Carotte*, interpretò il ruolo di un Monsieur Homais¹¹³ rurale, libero pensatore giacobino; non vi è nulla di più tipicamente francese di questa figura. Il suo genio sta nella malizia, nel potere di caricaturista e infine nel pessimismo antropologico che tutto distrugge, perfino le speranze rivoluzionarie. Come il pessimista La Rochefoucauld (i pessimisti sogliono apprezzare lo stile classico) Renard si preoccupava del "*mot juste*" (la parola giusta). Il suo *Journal* è una grande raccolta di frasi classiche, costruite nella torre d'avorio di Chitry-les-Mines per distruggere in segreto i rappresentanti della letteratura "moderna" di allora, gli amici di Renard. Non può esservi nulla di più disumano di questo stile classico posto al servizio della meschinità. Renard è il parnassiano del Naturalismo. E' l'ultimo naturalista, meno in senso cronologico che non per aver dimostrato che il Naturalismo non era capace di produrre uno stile proprio. Renard non si "convertì" mai in alcun

¹¹⁰ N. d. t.: «Annotazione diretta, romanzata dalla deformazione dei tipi».

¹¹¹ N. d. t.: Su Becque cfr. cap. 8.2, p. 1944.

¹¹² N. d. t.: Su La Rochefoucauld cfr. cap. 5.5, p. 878.

¹¹³ N. d. t.: Personaggio di *Madame Bovary* di Flaubert, cfr. cap. 8.1, p. 1782.

modo. La sostituzione del determinismo biologico col determinismo economico non modificò il fatalismo della letteratura naturalista.

Alla fine lo stesso Zola¹¹⁴, evolvendosi sempre più verso il socialismo, fece un tentativo quasi disperato di liberarsi dal fatalismo. In *La Débâcle* raggiunse il culmine del pessimismo di un romantico hugoniano disilluso. Nell'ultimo romanzo della serie dei *Rougon-Macquart* compì un'inversione completa: *Le docteur Pascal* apre la prospettiva di uscire dal circolo vizioso dell'ereditarietà. Poi gli individui si persero nelle masse umane, nelle "messe in scena" meticolosamente elaborate di *Lourdes*, *Rome*, *Paris*; e infine Zola mostrò, come in una fantasmagoria, gli ideali utopici del futuro socialismo dell'umanità: *Fécondité*, *Travail*, *Vérité* (il romanzo finale del ciclo dei *Quatre Évangiles*, *Justice*, non venne scritto). Quest'ultima letteratura di Zola non possiede neanche lontanamente il valore delle opere precedenti. Lo stesso *Le docteur Pascal* era già il [2065] romanzo più debole della serie dei *Rougon-Macquart*. Zola non fu capace, e nessuno lo sarebbe stato, di riconciliare determinismo e moralismo, la teoria e il fine della sua opera. Il risultato della "conversione" di Zola fu soltanto una figura retorica, un positivismo utopico fantastico senza basi nella realtà. Una base del genere ci sarebbe stata forse per *Justice*, dato che Zola era passato attraverso le vicissitudini dell'*affaire Dreyfus*. Ma proprio per questo *Justice* non venne scritto: Zola l'aveva già vissuto. L'*affaire Dreyfus* fu il motore della conversione di Zola, che quasi non si realizzò tanto nella letteratura dei suoi ultimi anni quanto nel suo gesto coraggioso di fronte al tribunale e di fronte alla nazione.

Grazie alla forza di questo gesto Zola divenne il "régent" (reggente) letterario della Terza Repubblica, che gli concederà poi i funerali solenni nel Pantheon: Zola sarà, dopo la morte, l'autore ufficiale dell'era Combes-Jaurès, della maggioranza di sinistra, dei grandi scioperi, dell'agitazione antimilitarista, della separazione dello stato dalla Chiesa. La memoria di Zola accompagnò costantemente l'altro "poeta laureato" della repubblica, il suo ex-nemico Anatole France¹¹⁵. Ma questi, il cui socialismo era in contraddizione con i suoi atteggiamenti di parnassiano scettico, non era più il "capo" indiscusso della letteratura francese. Le "élite", per liberarsi dall'incubo fatalista della "decadenza", avevano già compiuto la giravolta, iniziata con *Le disciple* [di Bourget]: continuarono le conversioni (stavolta in senso letterale, al cattolicesimo) di Brunetière e di tanti altri. Le élite francesi, liberali o radicali nel XIX secolo, saranno cattoliche e reazionarie nel secolo XX. L'unico naturalista che si convertì fu Huysmans; ma (e questo giustifica la tesi dell'inconvertibilità del naturalismo zoliano) non si trattò di una conversione letteraria.

Joris-Karl Huysmans (1849-1907), parigino di origine belga, intellettuale piccolo-borghese il cui radicalismo si esprimeva in un'illimitata curiosità estetica, [2066] partecipò al movimento

¹¹⁴ N. d. t.: Su Zola cfr. cap. 8.2, pp. 1928 ss.

¹¹⁵ N. d. t.: Su Anatole France cfr. cap. 9.1, p. 2107.

naturalista con i romanzi *Les soeurs Vatar* (Le sorelle Vatar, 1879) e *A vau-l'eau* (Alla deriva, 1882) come facendo un esperimento letterario, e arrivando agli estremi del grigio pessimismo, dell'inermità assoluta della vita. Una via di evasione gli si aprì nelle arti plastiche ("tutti i belgi sono pittori nati"), nell'impressionismo, e poi nell'arte mistica di Gustave Moreau, nelle esperienze estetiche dei decadentisti; fecero seguito gli studi di occultismo, e poco dopo la grave perturbazione mentale, che ricorda molto le esperienze patologiche di Strindberg: Huysmans, iniziato ai misteri diabolici del satanismo, delle "messe nere", si riteneva perseguitato dai potenti capi di società segrete di sacerdoti apostati, arrivando ad accusare pubblicamente di satanismo un inoffensivo canonico di Bruges che aveva conosciuto per caso. Dopo il collasso completo venne il momento in cui Huysmans bussò alla porta di un convento benedettino per entrarvi come oblato. Nella trilogia di romanzi *À Rebours* (Controcorrente, 1884) *Là-bas* (Laggiù, trad. it. L'Abisso, 1891), *En route* (Per strada, 1895), Huysmans descrisse questo percorso fantastico in maniera fantastica: scene sessuali del più brutale naturalismo, digressioni erudite sulla letteratura latina della decadenza, psicologia sessuale del Medioevo, occultismo antico e moderno, brani della più elevata religiosità e del satanismo più perverso, e tutto questo in un'inimitabile stile personalissimo. Le opere della fase cattolica di Huysmans non appartengono, come si potrebbe presumere, allo stile simbolista. Le descrizioni dell'architettura gotica di *La Cathédrale* (La cattedrale, 1898), la processione dei malati e degli storpi in *Les foules de Lourdes* (Le folle di Lourdes, 1906) sono brani magistrali alla maniera di Zola. Huysmans possedeva una sensibilità più delicata e più raffinata degli altri naturalisti: alla curiosità insaziabile del letterato parigino unì il talento pittorico e l'angustia religiosa, eredità della razza fiamminga. Era un artista nervoso, sempre interessatissimo, che non si realizzò mai in un'opera definitiva. La sua "decadenza" non era quella dei simbolisti, bensì la decadenza del Naturalismo, incapace di "conversione" letteraria. *Les foules de Lourdes* sono rappresentate nello stesso stile dei decadenti malaticci di *À Rebours* e dei *bohémien* satanisti di *Là-bas*. L'uomo Huysmans fu capace di convertirsi; il naturalista no.

Il collasso di Huysmans è un sintomo dell'epoca. Garšin, Maupassant, Amalie Skram, Obstfelder, Garborg, Hansson e Johannes Schlaf subirono la medesima esperienza. E anche Strindberg¹¹⁶: il mondo delle sue opere [2067] naturaliste (*Röda rummet*, *Giftas*, *Fadren*, *Fröken Julie*, *Plaidoyer d'un fou*) sprofondò nelle nebbie dell'alchimia e dell'occultismo, dell'accesso di follia paranoica a Parigi; poi la convalescenza in un sanatorio di Lund, la conversione a un cristianesimo libero, in parte tolstoiano e in parte swedenborgiano. Strindberg è il *twice born* più autentico della fine del secolo, l'uomo del 1900 che, infranta ogni tradizione del passato, pretende di cominciare una "vita nuova"; più di una volta l'autore dei diari del *En Blå bok* (Libro blu, 1907-12) ricorda Dante,

¹¹⁶ N. d. t.: Su Strindberg si veda sopra nel presente capitolo, pp. 2029 ss.

passato anche lui attraverso l'inferno. Da quel momento Strindberg credette nella provvidenza divina, sostituendola ai determinismi scientifici del fatalismo disperato. Riteneva di riconoscere la mano di Dio nelle vicissitudini della storia universale e in quelle della sua stessa vita. Nella trilogia *Till Damaskus* (Verso Damasco), autobiografia drammatizzata, rappresentò l'abisso materialista della sua vita, il passaggio attraverso l'inferno e la conversione, il tutto in forma schematica, ripetendo le scene della discesa in ordine inverso nell'ascensione. In *Näktergalen i Wittenberg* (L'usignolo di Wittenberg, 1903) e in *Gustaf Adolf* (Gustavo Adolfo, 1900), Strindberg drammatizzò in maniera simile certe fasi decisive della storia universale; e in fine scrisse una grande serie di drammi ammirevoli tratti dalla storia svedese, dei quali almeno quattro, *Folkungasagan* (La saga dei Folkunghi, 1899), *Gustaf Vasa* (Gustavo Vasa, 1899), *Erik XIV* (Erik XIV, 1899) e *Kristina* (Cristina, 1901) meritano il titolo di shakespeariani. Nella rappresentazione della grande e infelice regina di Svezia (*Kristina*) si notano tuttavia, come negli altri drammi di questa fase, tracce inconfondibili della violenta misoginia di Strindberg, dalla quale nemmeno il terzo matrimonio con l'attrice Harriet Bosse fu capace di curarlo. E' altresì degno di nota il fatto che uno di questi drammi, *Gustaf Adolf*, riprende il tema di *Mäster Olof* (Maestro Olof, 1872) che fu la prima opera seria della giovinezza di Strindberg. Come per documentare l'unità dell'insieme della sua opera, scrisse anche, in mezzo ai drammi storici e fantastici, la tragedia naturalista *Dödsdansen* (Danza macabra, 1901) la sua più fanatica denuncia dell'incompatibilità assoluta tra uomo e donna. E in tutti i suoi drammi, anche nel "mistero" *Påsk* (Pasqua, 1901), una delle sue creazioni più speranzose e più pure, e in *Spöksonaten* (La sonata degli spettri, 1907), la sua opera più profonda, compaiono in abbondanza allusioni sinistre alla sua sinistra vita passata, comprensibili soltanto per chi conosca la sua biografia. Il fatto che Strindberg abbia scritto, dopo la "conversione", una serie enorme di opere ammirevoli è un autentico miracolo, un caso negli annali della psichiatria. [2068] Perché la schizofrenia è incurabile, e Strindberg non venne curato. La sua fede nella provvidenza divina, che interviene in tutto, nelle grandi crisi storiche come nelle cose più meschine della vita quotidiana, fu una maschera sottile della sua fissazione di riconoscere in tutto un senso segreto e funesto. La conversione di Strindberg fu soltanto apparente. Il nichilismo naturalista sussisteva all'interno della fede. *Ett drömspel* (Il sogno, 1907), la più naturalista delle sue opere, è una ricapitolazione più concisa di *Till Damaskus*, che tuttavia finisce nella disperazione assoluta, in un buddismo nichilista.

Ett drömspel, come pure *Till Damaskus* e *Spöksonaten*, sono drammi naturalisti soltanto in apparenza: rappresentano personaggi, motivi e linguaggi della vita quotidiana, con conclusioni di un profondo nichilismo. Ma lo stile della composizione drammatica è completamente nuovo. Le scene non si susseguono secondo la logica della vita reale, bensì secondo quella delle associazioni

oniriche; e come nel sogno l'ambiente e gli oggetti prendono parte agli avvenimenti, così nella nuova drammaturgia di Strindberg gli scenari hanno funzioni simboliche, arrivando a intervenire nell'azione drammatica. Il dialogo ha due sensi, quello reale e un altro, spirituale e occulto. Strindberg crea, nell'immaginazione drammatica, un nuovo mondo. La letteratura tra il 1900 e il 1910 non ne prese conoscenza; prova ne sia che il "decadente" Strindberg non ha nulla a che vedere col Decadentismo simbolista. Il Naturalismo non si convertì realmente, come pure lo stesso Strindberg, il cui genio patologico anticipò sviluppi posteriori: il suo teatro eserciterà infatti la più forte influenza sull'Espressionismo¹¹⁷. Il Naturalismo finì perché non fu capace di creare un nuovo stile; questo sarà il compito del Simbolismo.

¹¹⁷ C. E. W. A. DAHLSTROEM, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, 1929.